
Элегантная диктатура
Münchhausen
Прожектор доктора Геббельса
А.В. Васильченко
Кинематограф Третьего рейха
EMIL JANNINGS
LE PRÉSIDENT KRÜGER

Андрей Вячеславович Васильченко

Прожектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха

Серия «Элегантная диктатура»

Издательский текст
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=14654766
Прожектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха: Вече; М.; 2010
ISBN 978-5-9533-4216-2, 978-5-4444-8341-1

Аннотация

Многие полагают, что кинематограф Третьего рейха – это исключительно пропагандистские ленты, которые изредка «разбавлялись» комедиями с участием Марики Рёкк. Как ни странно, но пропагандистские фильмы периода национал-социалистической диктатуры можно пересчитать по пальцам. Кроме этого Марика Рёкк, которая известна нашим соотечественникам прежде всего по сериалу «Семнадцать мгновений весны», на самом деле не считалась звездой немецкого кино № 1, а фильмы с ее участием были не настолько популярны (если судить по кассовым сборам), как иногда утверждается. Из 1200 кинофильмов, снятых в Третьем рейхе, подавляющее большинство (90 %) были развлекательными, а не пропагандистскими картинами. Так что же представляло собой кино Третьего рейха?

Содержание

Предисловие 5
Глава 1. Политика или искусство? 6
Глава 2. Великое прошлое + великая иллюзия 42
Глава 3. Гении и первооткрыватели 57
Глава 4. Женщины в кино и в кинотеатрах 81
Конец ознакомительного фрагмента. 84

Андрей Вячеславович Васильченко
Прожектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего рейха

© А.В. Васильченко, 2010
© ООО «Издательский дом „Вече“», 2010



Предисловие

Один из германских кинокритиков как-то заметил: «Немецкое кино умерло вместе с Веймарской республикой». Многие полагают, что это утверждение было правдиво. В качестве подтверждения этого тезиса приводятся некоторые факты, например, об эмиграции после прихода к власти гениальных немецких режиссеров: Пабста и Ланга. При этом забывают упомянуть, что Пабст все-таки вернулся в Третий рейх, а для возвращения Фрица Ланга Геббельсом прилагались немалые усилия.

У некоторых не самых эрудированных любителей кино может сложиться впечатление, что кинематограф Третьего рейха был представлен пропагандистскими лентами, которые изредка перемежались комедиями с участием Марики Рёкк. Как ни странно, но почти все пропагандистские фильмы периода национал-социалистической диктатуры можно пересчитать по пальцам. Кроме этого, Марика Рёкк, которая известна нашим соотечественникам прежде всего по сериалу «Семнадцать мгновений весны», на самом деле не считалась звездой немецкого кино № 1, она не входила даже в первую пятерку, а фильмы с ее участием были не настолько популярны (если судить по кассовым сборам), как иногда утверждается. Но в любом случае после прихода к власти национал-социалистов развлекательное кино никуда не делось.

В октябре 1942 года, на одном из совещаний, Геббельс произнес: «Во времена, когда на плечи нации взвален тяжкий груз забот, развлечение приобретает государственно-политическую значимость. Развлечения не могут находиться на периферии общественных процессов, и они не могут не соответствовать задачам нашего политического руководства». В своей небольшой работе «Кино в сумерках» немецкий режиссер Артур Мария Рабенальт назвал пять причин, которые, как он полагал, делали возможным существование неполитических фильмов в Третьем рейхе. Во-первых, вплоть до полного огосударствления в Германии имелись частные киностудии. Они могли снимать совершенно неполитическое кино, хотя и были вынуждены действовать по директивам министерства пропаганды. Во-вторых, были фильмы, которые делались немецкими кинематографистами за границей, например в Австрии (до 1938 года) или Италии. В-третьих, даже в государственных студиях Третьего рейха могли сниматься фильмы, которые были лишены какого-либо политического и пропагандистского содержания. В-четвертых, в годы войны немецкая кинопромышленность, получившая новые рынки сбыта (оккупированные страны), стала производить большое количество развлекательных фильмов, ориентированных на европейского потребителя. Хотя бы в силу этого обстоятельства в них не закладывалось идеологическое (читай национал-социалистическое) содержание. В-пятых, когда Германия стала проигрывать войну, акцент был сделан на производство развлекательных фильмов, которые должны были отвлечь зрителя от реальности.

Эти доводы кажутся на первый взгляд логичными и убедительными, если не принимать в расчет тот факт, что Рабенальт написал свою книгу только для того, чтобы реабилитироваться в глазах послевоенной общественности. Кроме этого, приведенные доводы так и не отвечают на вопрос: почему из 1200 кинофильмов, снятых в Третьем рейхе, подавляющее большинство (90 %) были развлекательными, а не пропагандистскими картинами? В конце концов, министерство пропаганды контролировало съемки развлекательных фильмов столь же жестко, как и производство. Так что же представляло собой кино Третьего рейха?

Глава 1. Политика или искусство?

11 марта 1933 года правительство Гитлера решило создать в Германии принципиально новое министерство, которое бы занималось пропагандой и народным просвещением. Во главе его был поставлен Йозеф Геббельс. Именно он стал курировать немецкий кинематограф, а со временем и всю немецкую культуру. 28 марта 1933 года Геббельс встречался с немецкими кинематографистами. На этой встрече министр пропаганды назвал фильмы, которые должны были стать для них образцами для подражания. Подбор кинолент оказался для многих неожиданностью. По поводу «Броненосца „Потемкина“» Геббельс заявил: «Это чудесный фильм. С кинематографической точки зрения он бесподобен. Тот, кто не тверд в своих убеждениях, после его просмотра, пожалуй, даже мог бы стать большевиком. Это еще раз доказывает, что в шедевр может быть успешно заложена некая тенденция. Даже самые плохие идеи могут пропагандироваться художественными средствами».

В своей речи Геббельс назвал три фильма, которые произвели на него неизгладимое впечатление. Во-первых, он назвал «Анну Каренину» с Гретой Гарбо в главной роли. Министр пропаганды подчеркнул, что актерское мастерство Гарбо говорило об «исключительности киноискусства». Далее он назвал фильм Луиса Тренкера «Мятежник», который «был в состоянии потрясти даже людей, которые не являлись национал-социалистами». Третьим фильмом стала кинолента Фрица Ланга «Нибелунги», которая была охарактеризована следующим образом: «В этом фильме показана история из далекого прошлого. Она подана в соответствующей обстановке. Но тем не менее фильм является настолько актуальным, что потряс многих бойцов национал-социалистического движения». Впрочем, Геббельс забыл упомянуть, что буквально накануне наложил запрет на новый фильм Фрица Ланга «Завещание доктора Мабузе». В дружелюбной на первой взгляд речи Геббельса иногда звучали металлические нотки: «Сегодня многие должны понимать, что если упадет знамя, то упадет оно только вместе со знаменосцем». Приход национал-социалистов к власти, формирование нового правительства, а фактически создание новой государственности не могли не отразиться на немецком кинематографе. Геббельс, собственно, этого и не скрывал: «Впредь искусство может быть возможным только тогда, когда оно уходит своими корнями в национал-социалистическую почву».



Кадр из фильма «Нибелунги»

Нет никакой необходимости повторять, какое внимание Гитлер уделял партийной и мировоззренческой пропаганде. Национал-социалистическая пропаганда весьма умело использовала целеустремленную активность и революционные лозунги, чтобы повести за собой молодежь. Молодые люди, разочарованные «бессилием стариков», полагали, что ни их отцы, ни кайзер, ни священники не смогли лучше их самих любить Германию. Национал-социалисты весьма умело использовали в своих целях мятежный порыв молодых людей. Немцев (прежде всего молодых) убедили идентифицировать себя с фюрером, который позволил «молодежи мобилизовать свою волю» (так гласил один из лозунгов времен «Национальной революции»). Национал-социализм позиционировал себя как молодое движение, предназначенное в первую очередь для молодежи. Не удивительно, что один из фильмов, что был снят по заказу руководства гитлерюгенда, назывался «Марш к фюреру» (1940 год). В нем перед зрителем предстают мальчишки, которые маршируют со знаменами, участвуют в парадах и маршах. Главным в этом фильме не то, куда марширует молодежь, а то, что она марширует в ногу, что все эти юноши идут вместе. Законы «старой морали» заменялись новыми и простыми формулами. В итоге не было ничего удивительного в том, что в преамбуле к Закону «О создании палаты культуры» говорилось: «Прежнее государство *контролировало* отдельных людей, новое государство будет их *охватывать*».

Показательно, что Гитлер и Геббельс, считавшие, что кинематограф непременно надо использовать для политической пропаганды, расходились в методах. Гитлер отдавал предпочтение открытым, прямолинейным способам пропаганды, то есть созданию политических фильмов. Геббельс отдавал предпочтение иному методу. Всего в Третьем рейхе было снято около 1200 кинокартин, причем из них только 150–180 имели откровенный пропагандистский характер. Остальные ленты были художественными фильмами, причем большинство из них популярно-развлекательными. Между тем Геббельс стремился к тому, чтобы каждый из фильмов нес конкретный политический посыл. В большинстве кинолент Третьего

рейха не было ни вскинутых правых рук, ни свастик, ни громогласных возгласов «Хайль». Собственно, многие из зрителей полагали, что они смотрели старое доброе кино. Немецкий кинематограф тех лет пытался избежать реалистичного изображения жизни, зрителю предлагалась некая идиллия, некая идеализированная картинка. Геббельс пытался показать, что «национальная революция» закончена, а потому предпочитал методы косвенной пропаганды. Но отнюдь не все из нацистских бонз были согласны с подобным подходом.

Идеолог Национал-социалистической партии Альфред Розенберг, который безуспешно пытался оспорить притязания Геббельса, не раз предпринимал попытки «очернить» в глазах Гитлера любимых режиссеров министра пропаганды. В своем дневнике Розенберг 11 декабря 1939 года не без внутреннего злорадства сделал запись о том, что Гитлер критиковал политику, которую проводил Геббельс в сфере кинематографа. На тот момент критике в первую очередь подвергались ленты Карла Риттера. Не стоит полагать, что режиссер позволял себе смелые политические заявления. Он был убежденным национал-социалистом, а критика в его адрес была вызвана не утихавшей в Третьем рейхе ни на час «борьбой компетенций». Некоторое время спустя Розенберг сделает в дневнике новую запись (8 марта 1940 года): «Доктор Геббельс, который настаивает на духовном ведении войны, вероятно, найдет понимание у левантинцев, но не у немецкого народа». Розенберга возмущало, что даже накануне Второй мировой войны в кинотеатрах шли «проанглийские фильмы», а также показывались киноленты, которые якобы были созданы в соответствии с парижскими образцами.



Гитлер и Геббельс во время съемок на студии «УФА»



Режиссер Карл Риттер

Но все-таки в этой подковерной борьбе Геббельс одержал верх над догматиком Розенбергом.

Гитлер, равно как и Геббельс, очень рано понял, что революции в Германии лучше было осуществлять «сверху», то есть уже пребывая на вершине власти. Кроме этого, Геббельс прекрасно понимал, что навязчивая и открытая политическая пропаганда не достигнет своей цели. Политические требования и идеологические лозунги должны быть неявными, замаскированными жизненными ситуациями. Изображение проблем, существование которых в

Третьем рейхе Геббельс все-таки допускал, должно было быть веселым и в то же время нравоучительным. Этим национал-социалистическое кино очень сильно отличалось от «Броненосца „Потемкина“», восхищение которым министр пропаганды высказывал не раз. Судя по всему, Сергею Эйзенштейну не льстило наличие такого поклонника. В итоге советский режиссер 22 марта 1934 года опубликовал в «Литературной газете» открытое письмо к доктору Геббельсу, в котором обвинял его и национал-социалистический режим в терроре, который не мог быть совместим с истинным творчеством в кино. Впрочем, Эйзенштейн в письме пришел к выводу, что истинное киноискусство могло быть только в странах, где произошла социалистическая революция.

Сам же Геббельс нимало не расстроился по поводу письма известного режиссера. Его в то время занимали совершенно иные проблемы. Геббельс проводил унификацию немецкого кинематографа. Не то чтобы этот процесс был тайным, но министр пропаганды не хотел приковывать к нему излишнее внимание. Главным инструментом в деле контроля над кинематографом стала созданная 14 июля 1933 года «предварительная» Палата кино, несколько позже в качестве Имперской палаты кино она была влита в состав Имперской палаты культуры. Сама по себе Имперская палата кино состояла из десяти отделов. Ее структура выглядела следующим образом.

Общее управление
Сектора: 1. Право
2. Управление и финансы
3. Персонал

Политика и культура
Сектора: 1. Информационный центр для отечественной прессы
2. Информационный центр для зарубежной прессы
3. Имперский киноархив

Отдел художественного руководства фильмами
Сектора: 1. Драматургия
2. Вопросы подбора актеров

Производство кино
Сектора: 1. Валютные операции
2. Соблюдение авторского, налогового и трудового законодательства

Секция специалистов киностудий

Существовало 12 подразделений, которые были предназначены для директоров картин, режиссеров, операторов, звукорежиссеров, композиторов, гримеров, костюмеров, декораторов и т. д.

Секция кинопродукции
Сектора: 1. Изготовление художественных фильмов
2. Продажа фильмов за рубеж
3. Киностудии

Секция национального проката Кинотеатры

Секция кинооборудования и киномеханики

Секция научно-популярных и рекламных фильмов



Режиссер Файт Харлан



Режиссер Гельмут Койтнер

Сразу же надо отметить, что немалая часть функционеров Имперской палаты кино работали в министерстве Геббельса. То есть они находились в двойном подчинении у министра пропаганды.

После войны известный немецкий режиссер Файт Харлан изображал Геббельса как «демонического диктатора от кино», который постоянно вмешивался в работу режиссеров, менял сценарии и лично подбирал актеров для некоторых фильмов. Вольфганг Либенайнер, напротив, полагал, что можно было избавиться (хотя и нелегко) от назойливой опеки министра пропаганды. В данном случае всегда можно было отказаться от съемок однозначно политических и идеологизированных проектов. В некоторой степени это было правдой. Кинематограф Третьего рейха знал несколько примеров того, как режиссеры смогли обойти требования Геббельса. К числу фильмов, которые существенно отличались от типичных

кинолент Третьего рейха, можно отнести картины режиссера Гельмута Койтнера «Романс в миноре» (1943 год), «Великая свобода № 7» (1944 год) и «Под мостом» (1945 год). Хотя справедливости ради скажем, что отстоять право на свободу творчества удавалось далеко не всем, да и позволено это было отнюдь не каждому режиссеру. Кроме перечисленных выше фильмов, образцом картины, созданной во «внутренней эмиграции», может являться «Нора», снятая в 1944 году режиссером Харальдом Брауном. Главная героиня этого фильма (Луиза Ульрих) не является беззаветно преданной своему мужу, но справляется с возникающими трудностями даже лучше мужчины. Сам же главный герой фильма, Йоханнес Брак, в фильме существенно отличается от изначального персонажа пьесы Ибсена. В нем присутствуют некие «еврейские черты». Показательно, что актер Карл Кульман в антисемитском фильме «Ротшильды» (1940 год) играл Натана Ротшильда. Впрочем, в «Норе» эти черты характера не являются демоническими и ужасающими (что было обыкновенным для фильмов той поры). Брак говорит в одном из эпизодов: «Людская ненависть вынудила сделаться меня злым, хотя я таковым на самом деле не являюсь». Он хочет быть всего лишь человеком среди людей, мечтает о любви и нежности, в которых ему было отказано.

В том, что кинематограф Третьего рейха не породил нового «Броненосца „Потемкина“» и германскую «Миссис Минивер», не стоило искать признаки саботажа или скрытого сопротивления. Немецкий кинематограф вообще не был ориентирован на то, чтобы снимать будни простых людей. Кино, которое должно было прославлять национал-социализм, нуждалось в фигуре героя, вождя, окруженного верными последователями. В отечественном кино в качестве подобной фигуры выступал революционер, который приводил в движение массы. Как-то на вопрос о лучшем немецком фильме Геббельс в качестве ответа привел не «политические оперы», а комедию Карла Фройлиха «Когда мы все были ангелами» (1936 год) и никак не вписывавшийся в рамки национал-социалистической эстетики фильм Йозефа фон Штернберга «Голубой ангел» (1930 год) с Марлен Дитрих в главной роли. Геббельс предпочитал, чтобы политическим инструментом были не художественные фильмы, а киножурналы, «Вохеншау».



Страница из «Новой кинопрограммы» с кадрами из «Голубого ангела» (изображены Эмиль Яннингс и Марлен Дитрих)

После войны немецкий режиссер Артур Мария Рабенальт пытался в своей книге «Кино в сумерках» разобраться в соотношении «политического» и «неполитического» в кино Третьего рейха. При этом он приходит к выводу о том, что в национал-социалистической Германии не могло быть «неполитических» фильмов. Оставим это утверждение на его совести. В данном случае нас интересует лишь его фильм «…Скачет для Германии» (1941 год). Этот

фильм, который повествовал о спортивных скачках, был хорошо принят не только в рейхе, но и в нейтральных странах, и в странах, оккупированных Германией. В приступе самобичевания, что после войны было обязательным ритуалом для тех, кто пытался продолжить свою карьеру, Рабенальт заявлял, что фильм получил «политическое звучание». Действительно, в Третьем рейхе он получил положительные отзывы, а после его крушения попал в «черный список» запрещенных фильмов. Однако в 50-е годы фильм вновь вышел в немецкий прокат – из него были убраны антисемитские сцены, о которых режиссер в своей книге предпочел умолчать. То есть после незначительных переделок его лента стала «неполитической» и «безвредной». Собственно, сам фильм использовал стандартные киноклише того времени: действие, происходящее в Германии 20-х годов, офицер, вернувшийся с войны, еврей Вальтер Лик, более напоминающий антисемитскую карикатуру и т. д. В фильме офицер, который наследует разорившееся имение, считает ниже своего достоинства работать в поле. Режиссер как бы показывает зрителю, что тот был прав. Главный герой принимает участие в скачках, которые проходят в Германии. Он не только выигрывает их, получает первый приз, но приобретает крупную сумму денег, позволяющую спасти его имение. В одной из газет того времени было написано по поводу данного фильма: «Неподвижные, как бронзовая статуя, конь и всадник, символизирующие собой немецкую мощь и величие, предстают перед иностранной публикой».

Использование стереотипов в национал-социалистическом кино было общеприменимым правилом, но отнюдь не исключением. Даже если в фильмах, как, например, в «… Скачет для Германии», не было показано очевидных национал-социалистических идей, то использование стереотипов позволяло направить мысли зрителя в «правильном» направлении. Американцы никогда не снимают (даже в помещении) шляпу. Они курят толстые сигары и пьют виски. Нельзя доверять представителям некоторых профессий, например банкирам, владельцам ресторанов или издателям газет. Женщина, которая толкает мужчину на преступление, не должна быть белокурой, то есть не должна иметь нордических черт. Примером использования подобных штампов может являться фильм Карла Хартля «Золото» (1934 год). В нем идет речь о попытке синтеза золота, которое является «счастьем и проклятием этого мира». В первых кадрах картины говорится: «Люди готовы воевать друг с другом за золото, племя подняться на племя, а народ на народ». Вместе с тем этот фильм является историческим документом, который хорошо показывает нравы, царившие в Германии тех времен. Даже в диалогах двух влюбленных чувствуется не только беспомощность, но и нотки беспощадности. Во время одной из своих застольных бесед, которая происходила в феврале 1942 года, Гитлер заявил: «Румынский крестьянин – это скотина несчастная. А остальные просто жалкие субъекты. В фильме „Город Анатоль“ действительно хорошо изображена эта балканская среда на фоне нефтяного бума. Когда люди только лишь потому, что случайно обнаружили на своей земле нефтяную жилу, получают в свое распоряжение неиссякаемый денежный источник, это идет вопреки всем естественным законам!»

2 февраля 1933 года, то есть всего лишь несколько дней спустя после назначения на пост рейхсканцлера Германии, Гитлер присутствовал на премьере фильма Густава Уцики «Утренняя заря». Картина, снятая студией «УФА», рассказывала о переживаниях командира подводной лодки и его экипажа во время Первой мировой войны. Весьма показательным является тот факт, что первый фильм, показанный уже в Третьем рейхе, которому вожди национал-социализма предрекали тысячелетнюю будущность, шел вразрез с оптимизмом национал-социалистической пропаганды – в нем говорилось о «гибели» Германии. В центральной сцене фильма подводная лодка ложится на дно, а из десяти оставшихся в живых членов экипажа спастись могут только восемь. Командир лодки предлагает, что он и первый помощник должны пожертвовать собой, а все остальные спастись. Экипаж субмарины отказывается от такой возможности: «Спасемся все или никто!» Командир спрашивает пер-

вого помощника, можно ли принять такую жертву. И слышит в ответ: «Какие люди! Я бы мог умереть во имя Германии десять, сто раз!» После этого главный герой произносит фразу, которая стала воистину легендарной: «Возможно, мы, немцы, живем не очень хорошо, но в любом случае мы умеем красиво умирать. Мы останемся здесь всей командой». В фильме смерть приукрашивается и прославляется. Однако экипажу не было суждено погибнуть. Один матрос совершает самоубийство, так как узнает, что его девушка любит первого помощника командира подводной лодки. Позже в кинематографе Третьего рейха будет очень широко распространен сюжет о любви двух боевых товарищей к одной девушке, что приводит одного из них к героической гибели. Кроме этого, в экипаже есть моряк, которого не держит ничего на суше, он лишен любви, а потому его смысл жизни сводится к смерти в бою. Этот типаж тоже будет часто мелькать в немецком кино. В одном из военных фильмов про летчиков один из персонажей скажет: «Единственной женщиной, которая любила меня, была моя мама. А потому я могу непринужденно сыграть в ящик».



Режиссер Густав Уцики



Кадр из фильма «Гитлерюнге Квекс»

Но все-таки «Утренняя заря» не был национал-социалистическим фильмом. На это указывает хотя бы один эпизод из картины. Городок, в котором живет мать командира подводной лодки, радуется боевым успехам ее сына. Но она скорбно говорит, что на другой стороне фронта солдаты тоже исполняют свой долг. «Нельзя радоваться, когда страдают люди!» Внешне похожая сцена в фильме Бернда Хоффмана «Поездка в жизнь» (1940 год), который рассказывает о жизненном пути трех кадетов морского торгового флота, заканчивается монологом пожилой женщины о смысле жизни и смерти. Но на этот раз в словах женщины не чувствуется никакого сочувствия.

Режиссер фильма «Утренняя заря» Густав Уцики был первым кинематографистом Германии, который удостоился в Третьем рейхе государственной премии, которую ежегодно вручал доктор Геббельс. Он был награжден за фильм «Беглецы» (1933 год). Создавший для «Утренней зари» музыку композитор Герберт Виндт также активно принимал участие в создании многих национал-социалистических кинофильмов. Уже с самых первых дней

существования Третьего рейха национал-социалистические властители стали настаивать на отражении в искусстве прусской традиции, согласно которой жизнь солдата принадлежала его королю. В одном из эпизодов «Утренней зари» командир подводной лодки произносит: «Наша жизнь более не принадлежит нам. Мы плаваем, покуда Господь не направит нас в „отпуск“». Упомянутый Геббельсом в своей речи 28 марта 1933 года фильм Луиса Тренкера «Мятежник» вышел в прокат буквально за несколько дней до прихода к власти правительства Гитлера. В нем шла речь о крестьянском восстании в Тироле во время оккупации этой области наполеоновскими войсками. Судя по всему, министр пропаганды посчитал это аллегорией противостояния национал-социалистов и Веймарской республики. Главный герой фильма принял участие в движении, которое послужило делу национального подъема (оба слова: *движение* и *национальный подъем* имели для национал-социалистов очень большое значение). Заговорщики, окруженные романтическим ореолом, внезапно стали символом национал-социалистов, которые некоторое время находились в подполье. Кроме всего прочего, фильм «Мятежник» предвещал создание Великогерманского рейха. Это находит отражение в ключевой сцене фильма, когда завязывается спор между тирольцами и баварцами. Смерть главного героя тоже подана в национал-социалистическом духе. Он гибнет, но его душа появляется в рядах поднявшихся на борьбу новых бойцов. Нечто подобное можно было увидеть в фильме «Ганс Вестмар» (1933 год), который был своеобразной экранизацией биографии Хорста Весселя, легендарного «мученика национал-социалистической партии», а также в фильме «Гитлерюнге Квекс» (1933 год). Сцена гибели Ганса Вестмара фактически приравнивает гибель во имя фюрера со смертью во имя Германии. Мальчишку из гитлерюгенда Квекса в фильме убивают коммунисты. И в надгробной речи на могиле Вестмара, и в последних словах умирающего Квекса звучат фразы, весьма напоминающие первые строки партийного гимна НСДАП: «Поднять знамена, сомкнуть ряды».

Тема смерти во имя Германии встречается во многих фильмах Третьего рейха. В фильме «Я обвиняю» (1941 год) майор говорит, что смерть во имя Отечества является не долгом, а правом. Смерть – это жертва отдельного человека во имя сообщества, во имя общего дела. Этот тезис был озвучен Гитлером во время его выступления в рейхстаге после «ночи длинных ножей», когда произошла внесудебная расправа с Эрнстом Рёмом и верхушкой СА. В той же самой речи Гитлер заявил, что «выразителем политической воли в Германии является лишь национал-социалистическая партия», а он, как руководитель этой партии, «являлся ответственным за судьбы немецкой нации, одновременно являясь верховным судьей немецкого народа». Несколько недель спустя, на партийном съезде в Нюрнберге, эту мысль вновь озвучил заместитель фюрера по партии Рудольф Гесс. Он воскликнул: «Мой фюрер! Вы – это Германия! Если вы действуете, то действует весь народ. Если вы кого-то осуждаете, то его осуждает вся нация». Это был триумф Гитлера, что было запечатлено в документальном фильме Лени Рифеншталь «Триумф воли» (1934 год). В начале картины он, подобно Мессии, спускается с неба из облаков (прилетает на самолете). Его приветствует толпа, которая жаждет «спасения». Голос диктора за кадром произносит: «Адольф Гитлер прилетел 5 сентября 1934 года, через 20 лет после начала мировой войны, через 16 лет после начала немецких страданий, через 19 месяцев после начала немецкого возрождения». После «ночи длинных ножей» публике надо было показать сплоченность Германии и монолитность национал-социалистического движения.

Показательно, что после «Триумфа воли» в национал-социалистической Германии не было снято ни одного фильма о Гитлере. Он должен был остаться раз и навсегда таким, как предстал в этой документальной ленте. Его никогда не изображали актеры (хотя в советских художественных фильмах образ Сталина не был редкостью). В большинстве случаев, если фильм носил исторический характер, то не требовалось особо проводить параллели между великими деятелями и Гитлером.



Кадр из фильма Ганса Вестмара

Тема вождя отчетливо читалась в фильме «Беглецы». Геббельс, который вручал государственную премию режиссеру фильма Густаву Уцики, отметил, что, несмотря на то, что в ленте не отражена политическая программа национал-социализма, «картина отражает наш дух, нашу силу и нашу волю». «По этой самой причине национал-социалистическое государство отдает должное этому достойному фильму», – такими словами закончил свое выступление министр пропаганды. Центральной темой этого кинофильма являлись, по выражению одного из тогдашних критиков, «самопомощь и фюрер-принцип». В ленте рассказывалось о судьбе поволжских немцев, которые в 1928 году, спасаясь от преследования большевиков, пытаются перейти российско-китайскую границу в Маньчжурии. Их спасает «ниспосланный судьбой» предводитель. Его играет Ганс Альберс. В те дни пресса характеризовала его героя следующим образом: «Этот парень, который отвернулся от ноябрьской республики с ее визгами, подачами петиций и раболепием, тем не менее, всем сердцем любит Германию». Герой Ганса Альберса по своей внешности больше подходил под расовые критерии национал-социалистической доктрины, нежели реальный фюрер. Он оставляет часть беглецов как «плохой человеческий материал». Прочие не сразу, но начинают ему повиноваться. Сам главный герой фильма требует, чтобы его приказы выполнялись без раздумий. В нем явно чувствуется вождь. В фильме есть и сцена героической гибели – собой жертвует юноша, который больше всего верил своему предводителю. Последними словами умирающего молодого человека являются: «Мама, я иду!» Сам же предводитель отряда говорит о погибшем: «Умереть во имя чего-то – это наивысшее счастье. Хотелось бы мне обрести такую смерть». Фильм предусматривает, что беглецы все-таки вернутся в Германию, а малодушные и ропщущие люди, объединенные энергией своего предводителя, станут сплочен-

ной общностью. Фильм явно намекает на немецкий народ, который, не задумываясь, должен доверить свою судьбу Гитлеру.

Фильм Карла Риттера «Операция Михаэль» (1937 год) показывает зрителю наступление немецких войск, которое произошло на Западном фронте весной 1918 года. Фильм прославляет захват дымящихся груд, которые когда-то были французской деревней, и гибель тысяч людей («самопожертвование»). Создатели фильма даже не задумывались над тем, имело ли это наступление хоть какой-то смысл. В фильме опущено, что главная цель наступления – предотвращение объединения французских и английских войск – так и не была достигнута. Тот, кто не знал историю Первой мировой войны, мог бы подумать, что Германия находилась буквально в шаге от победы. Генерал, который командует операцией, напоминает Гинденбурга. Но, собственно, главным героем фильма является штабной офицер, который после многочисленных просьб все-таки ставится во главе батальона и гибнет во время наступления. Именно ему предназначены слова генерала: «Нас будут судить не по нашим победам, а по нашей жертвенности». Отрицательным героем фильма является ротмистр, который приводит «разумные доводы» против начала наступления.



Кадр из фильма «Отпуск под честное слово»

Действие фильма «Отпуск под честное слово», который в том же самом 1937 году снял тот же самый Карл Риттер, опять происходит в 1918 году. На этот раз большая часть картины посвящена немецкому тылу, в котором орудуют «враги Германии» – социалисты и пацифисты. Согласно национал-социалистическим максимам, именно они «воткнули в спину Германии нож, когда ее самые верные сыны сражались на фронтах». Показательно, что по своей решимости главный герой, оказавшийся на побывке, гораздо ближе к большевикам, нежели к пацифистски настроенным социал-демократам.

В фильме Герберта Майша «Д III 88» (1939 год) рассказывается о судьбе двух боевых летчиков времен Первой мировой войны, которые позже оказались в люфтваффе Третьего рейха. Старший по званию в одной из сцен объясняет: «Личностные различия встречаются повсюду, но на службе имеется только служба этой личности. Безупречное сотрудничество и безусловная преданность. Только так наше оружие может стать средством, на которое наш фюрер может положиться в случае реальной опасности». Эта «пресловутая» опасность показана в вольном продолжении этого фильма, которое было снято в 1941 году режиссером Гансом Бертрамом. Лента называлась «Эскадрилья Лютцов». В этом фильме очень силен мотив из «Утренней зари» – двое боевых товарищей любят одну и ту же девушку. Случается там, что письмо, в котором Герата сообщает унтер-офицеру Паульсену, что не может ответить на его чувства, не доходит до адресата. Сам Паульсен гибнет в воздушном бою, но даже умирая, он пытается доказать, насколько сильна немецкая авиация. Из последних сил он сажает машину, чем спасает приятеля. Только после этого унтер-офицер может спокойно умереть. Один из журналов Третьего рейха, посвященный кино, писал об этом образе: «Жертва его не забудется, его дух будет жить в сотнях, тысячах людей» (опять мотив Хорста Весселя). Зрителю преподносят некое утешение в том, что летчик так и не получил опечалившее бы его письмо. Героическая, но не напрасная смерть встречается и в других фильмах. Например, в фильме «Разведывательный отряд Халльгартена» (1941 год) показана сцена прощания с погибшим горным стрелком Халльгартеном. Над его могилой произносится речь следующего содержания: «Наш товарищ Халльгартен погиб на фронте. Судьба предначертала ему стать хорошим солдатом. Солдаты будут помнить его. Он умер, чтобы наш народ жил. Его мужественное поведение станет для горных стрелков образцом. Он был примером истинного самоотверженного товарища». Сцена фактически повторяет один в один эпизод похорон из «Гитлерюнге Квекса».

В фильме Карла Риттера «Пикирующий бомбардировщик» (1941 год) есть эпизод, в котором беседуют два офицера, воюющие на Западном фронте. Один из них заявляет, что «он не боится смерти, так как она не имеет никакого смысла». «Никто не помнит, что наши товарищи погибли, все будут помнить лишь, во имя чего они погибли», – такими словами завершает он свои рассуждения. Был и другой фильм, посвященный летчикам. Это была адресованная молодежи картина Роджера фон Норманна «Небесные псы» (1942 год). В нем рассказывалось о молодых планеристах, которые попали на войну. Им предстоит выбирать между товариществом и дисциплиной. Один из них говорит: «Приказ является испытанием и для того, кому он отдан, и для того, кто его отдал». И далее: «Нам не нужны свиньи, которые постоянно думают и задаются вопросами: зачем отдан этот приказ? – вместо того, чтобы просто выполнить его».

Если говорить о политической составляющей кинолент Третьего рейха, то в первую очередь надо выделить их антикоммунизм. Эта тенденция была заложена ранними национал-социалистическими кинокартинами («Ганс Вестмар», «Гитлерюнге Квекс») и продолжена в более позднем кино. В 1935 году в Германии вышел на экраны фильм Петера Хагена «Фризская нужда». На этот раз сценой для антикоммунистической пропаганды являлась деревня поволжских немцев, точнее фризов. Постоянные поборы, которые проводят в

деревне красногвардейцы, делает жизнь немецких колонистов не просто тяжелой, а невыносимой. Открытое противостояние между большевиками и поволжскими немцами выражается в эпизоде, когда крестьяне топят в болоте подружку красного комиссара. Она рождена в браке фриза и русской женщины. Фильм заканчивается сценой, когда поволжские немцы устраивают кровавую расправу над красноармейцами. После этого фризы сжигают свою деревню и направляются в Германию. В этом фильме (равно как и в лентах «ГПУ», «Беглецы») комиссар (в данном случае комиссар Чернов) показан как убийца-садист. Он объясняет своей подруге: «У меня нет никого, кто бы любил меня и кого бы любил я. Я живу беспечно, не прислушиваясь к своей совести и сердцу. Но теперь у меня есть ты. Если хочешь, пойдем со мной». Однако казнь девушки сводит его с ума. После чего комиссар разрешает своим солдатам творить в деревне все, что им заблагорассудится.

После того как в 1939 году между СССР и Германией был заключен пакт о ненападении, «Фризская нужда» попала под запрет. Впрочем, он длился недолго. Летом 1941 года она снова вышла в прокат, на этот раз под названием «Деревня в красной буре».



Карл Раддац в фильме «Эскадрилья Лютцов»



Хильда Краль в фильме «Почтмейстер»

В 1937 году на экраны Третьего рейха вышла весьма своеобразная картина. Это была антикоммунистическая комедия (жанр очень редкий для того времени), которая называ-

лась «Мой сын, господин министр». Фильм, снятый режиссером Файтом Харланом, был довольно вульгарным. В нем была предпринята попытка поставить знак равенства между коммунизмом и парламентаризмом. Действие происходило во Франции, когда у власти находился Народный фронт. В одной из сцен в карикатурном виде был показан агитатор-коммунист, который на самом деле являлся дирижером всех либеральных и демократических партий. Предвыборный митинг он открывал словами: «Товарищи! Я – уши Франции, и я вас слышу. Я – глаза Франции, и я вас вижу».

В снятом в 1938 году режиссером Хайнцем Паулем фильме «Приятели на море» рассказывается о гражданской войне в Испании, которая показана как коммунистический мятеж против законного правительства. Коммунисты конфискуют в территориальных водах Испании немецкое пассажирское судно. Капитан был сразу убит. Ситуацию в фильме удается разрешить только после того, как вмешался военно-морской флот Третьего рейха. Вообще гражданская война в Испании показана в фильмах Третьего рейха как один из авантюрных эпизодов в жизни немецких офицеров. Именно так события в южной стране должны были быть изображены в картине Карла Риттера «Легион Кондор». Ее съемки начались 9 августа 1939 года, однако уже месяц спустя прекратились, так как началась Вторая мировая война.

Во время, когда Германия соблюдала пакт о ненападении на СССР, из кинематографа Третьего рейха исчезли карикатурные изображения русских коммунистов. Более того, было снято несколько фильмов, в которых русские показывались с положительной стороны. В качестве примера можно привести ленту Густава Уцики «Почтмейстер» (вольная экранизация «Станционного смотрителя» Пушкина) и ленту Вольфганга Либенайнера «Бисмарк». В одной из сцен «железный канцлер» говорит Вильгельму I, что военное соглашение с Россией прикрывает Пруссии спину. Когда кайзер возражает, заявляя, что газеты на стороне поляков, Бисмарк парирует: «Пока эти крикуны не начали действовать, мы готовим. Они точат свои пасти и пуляют бумажками. Мы же точим наши сабли и будем стрелять пулями». Однако уже в следующем году после премьеры «Бисмарка» публике пришлось доказывать «необходимость» нападения на СССР, для чего стали сниматься фильмы, в которых в очередной раз изображались «неимоверные страдания русских немцев». Так, например, в 1941 году на экраны выходит фильм Карла Риттера «Кадеты», в котором «славянские унтерменши» имеют вполне узнаваемые русские черты.

Однако «вершиной» антикоммунистической пропаганды в художественном кино можно считать фильм Карла Риттера «ГПУ» (1942 год). Главная героиня (Паула Золари) этой неуклюжей мелодрамы является уроженкой Прибалтики. В детстве она стала свидетельницей, как агент ГПУ убил всю ее семью. После этого она решает внедриться в ГПУ, чтобы найти убийцу и отомстить ему. Она оказывается между двумя мирами. Один населен невзрачными коммунистическими «варварами», в другом мире находится влюбленная пара, которую преследуют агенты ГПУ. Главной героине сложно всю жизнь притворяться, а потому она сразу же после долгожданной мести совершает самоубийство. В одной из заключительных сцен влюбленная пара освобождается немецкими войсками, вторгнувшимися в Голландию, из застенков, которые были созданы в здании советского торгпредства в Роттердаме. Они начинают новую жизнь. Фильм настолько пестрит пошлыми клише и вульгарными стереотипами, что вообще удивительно, как он мог оказывать хоть какое-то пропагандистское воздействие. Советские агенты показаны во фраках, танцующими фокстрот. Во время танцев они обмениваются своими соображениями: «Англия никогда не позволит занять нам Польшу» и т. д. Примечательно, что говоривший это персонаж отнюдь не являлся по своему происхождению ни евреем, ни пролетарием. Палачи из ГПУ, напротив, нарисованы как типичные «недолюди» с преступными и садистскими наклонностями.



Допрос (кадр из фильма «ГПУ»)

Близкая к теме коммунизма тема ноябрьской революции в кинематографе показывалась только со стороны «честных фронтовиков», хотя в этом нет ничего удивительного. В фильме «Д III 88» офицер-летчик отказывается верить, что у него на родине произошла революция. Он намерен и дальше воевать, «в то время как люди в тылу ведут себя как свиньи». Он предпочитает сражаться до конца, «чтобы погибнуть за Отечество, которое насмехается над нами». Но куда более подробно переживания фронтовиков показаны в фильме Карла Риттера «Pour le Merite» – «Орден за заслуги» (1938 год). В одной из сцен представший перед судом Веймарской республики фронтовик гордо бросает: «Я не намерен считаться с этим государством, так как оно для меня хуже чумы. Что бы вы ни делали, я буду вредить вам, мешать вам, где только смогу. Мы должны поднять на ноги Германию, которая соответствует представлениям фронтовика. Я считаю это целью моей жизни. Но действовать я буду по-солдатски».



Новая униформа – прошлая война (кадр из фильма «Орден за заслуги»)

В фильме показано, как нелегально вооружались целые соединения бывших фронтовиков, которые намеревались бороться против Веймарской республики (фрайкоры). При этом представители рейхсвера водили за нос представителей парламентских комиссий и комитетов. Один из них указал на причину такого поведения: «Я вынужден служить правительству, о котором я знаю только одно – оно губит Германию. Но я не могу позволить ему сделать это». Майор, который считает вполне логичным, что парламентаризм означает для Германии гибель, в фильме является одним из первых участников национал-социалистического движения. Он говорит: «Однажды должно было произойти чудо! Если бы я не верил в чудо, меня бы не было здесь. Кроме этого, я не одинок. Есть и другие замечательные люди, которые верят в чудо и стараются приблизить момент его исполнения». Собственно, Веймарская республика была показана загнившим государством не только в этом фильме. Во многих кинолентах присутствует набор штампов, которыми должен был характеризоваться «ноябрьский режим»: тоска по деревне, по свежему лесному воздуху, еврейская интеллигенция, чернокожие джазмены, коммунистические агитаторы, затхлые города и т. д. Именно из Веймарской республики на край света удрал герой Ганса Альберса из «Беглецов». Но именно в хаосе немецкого Вавилона фильмы показывают зарождение «тайного ордена», Национал-социалистической партии. В «Ордене за заслуги» два боевых товарища, встретившись на улице, случайно узнают, что оба на внутренней стороне лацкана носят значок со свастикой. Нечто напоминающее данную сцену можно обнаружить в фильме Ганса Церилетта «Венера перед судом» (1941 год). В картине рассказывалось о скульпторе, сочувствующем национал-социалистам (они еще не пришли к власти). В силу своей профессии он вынужден вращаться среди представителей «дегенеративного искусства» и «еврейской художественной критики». Дела у главного героя идут совсем плохо, а потому в какой-то момент описывать его имущество приходит судебный исполнитель. Чиновник находит в мастерской знамя со свастикой. Когда скульптор готов распрощаться со своими вещами, судебный исполнитель оставляет все на месте. Уходя, на прощание с таинственной улыбкой он вскидывает правую руку в нацистском салюте. Завершая рассказ о фильме «Орден за заслуги», надо отметить, что он заканчи-

вается сценой, в которой провозглашено введение всеобщей воинской повинности (16 марта 1935 года). Массы ликуют, а герои фильма появляются перед зрителем облаченными в униформу люфтваффе.

Вторая мировая война, в отличие от Первой мировой, не сразу вошла в немецкий кинематограф. Поначалу она была уделом документалистов из «Дойче Вохеншау» («Немецкого еженедельного киножурнала»). Именно этим можно объяснить то обстоятельство, что первые полнометражные фильмы Третьего рейха о Второй мировой войне носили документальный характер.

Премьера «Польского похода» (1940 год) состоялась в берлинском кинотеатре-дворце студии «УФА», в здании, обычно используемом Геббельсом для презентации самых дорогих или важных фильмов. «Поход» был снят под руководством Хипплера и представлял собой результат совместной работы Верховного командования вермахта, сотрудников «УФА» и «Дойче Вохеншау». Большинство кадров были сняты пропагандистскими ротами вермахта. Первые эпизоды фильма достаточно грамотно апеллировали к народному историческому сознанию. Публика видела кадры, изображавшие Данциг, акцентировавшие его особый статус «истинно германского города», его величие в эпоху Ганзейского союза, его роль форпоста Германии на Востоке. Затем Хипплер сосредоточился на причинах, породивших обиды немцев на поляков: Польша Версальского договора была «государством-разбойником», грабившим другие народы. В ней проживало восемь национальностей, подавляемых шовинистически настроенным варшавским правительством. Англия в этом фильме показывалась государством-злодеем. Диктор живописал о подстрекательской деятельности Англии против Германии. Эта политика была частью замысла британцев снова окружить Германию кольцом блокады, как она сделала это в 1914 году. В данном контексте сценарий оправдывал советско-германский пакт о ненападении, который представлялся как возможность вырваться из тисков британского окружения. Следующая, главная, часть фильма представляла собой попытку средствами видео- и звукоряда доказать враждебные намерения Польши. Сценарий повествовал об огромной польской армии, насчитывающей в мирное время 300 тысяч человек. Эта армия была инструментом Варшавы в осуществлении «безграничных захватнических целей», очевидно, предусматривавших перенос западной границы Польши до Одера или даже до Эльбы. Диктор рассказывал о непрекращающихся польских провокациях на границе, а затем о безжалостной деструктивной деятельности польских банд в Данциге, когда разразилась война.

Чтобы продемонстрировать «гнусные намерения поляков», использовалась карта, на которой демонстрировались агрессивные планы Польши и эффективные контрмеры, предпринятые ОКБ. Затем начинался самый яркий эпизод, живописавший в хроникальной манере «блицкриг» в Польше. Польские войска показывались редко, правда, иногда отмечалась их храбрость, но лишь для того, чтобы подчеркнуть героические подвиги победоносного вермахта. «Поход» показывал захват вермахтом Гдыни, впоследствии переименованной немцами в Готенхафен.

Именно в этот миг на экране появлялся фюрер – «на фронте, вместе с солдатами» – гений, возглавивший коллективное военное руководство, сделавший возможным самую ошеломляющую победу в новейшей немецкой истории.



Фриц Хипплер

«Поход» возвращался на фронт с тем, чтобы отобразить окружение большой группировки польских войск под Радомом и Кутно, а также тщетную попытку поляков прорваться

на восток, к Варшаве. «Ни одному поляку не удалось прорваться из Кутно к Варшаве!» – с гордостью восклицал диктор, и результат этого зритель видел на экране: тысячи поляков колоннами двигались на запад, в плен. Это был образчик иронии нацистов, поскольку правительство, приведшее людей к трагедии, обещало им, что они отправятся на запад, в сторону рейха, что они в этот момент как раз и делали, – правда, совсем в другой роли! «Поход» не упускал возможности продемонстрировать превосходство национал-социализма и руководства Гитлера над имперской Германией 1914–1918 годов.

Эпизоды сотрудничества немецких и советских войск в тот момент, когда беспощадные «клещи» вермахта сомкнулись вокруг Варшавы, должны были еще раз рассеять сомнения немцев относительно невозможности войны на два фронта. Под аккомпанемент героической музыки Гитлер приветствовал солдат «Лейбштандарта» СС под Варшавой, затем наблюдал за осадой города, капитулировавшего 27 сентября. В сценарии комментировалась необходимость осады, поскольку некоторые немцы (пусть даже ничтожно малое их число) могли усомниться, по крайней мере в самом начале войны, в необходимости безжалостных бомбардировок многочисленного гражданского населения. Публика узнавала, что Гитлер хотел избавить этих людей от мучительной осады города, но «преступное» решение коменданта Варшавы продолжать сражение вынудило немцев атаковать. Напряженно-тревожная впечатляющая музыка сопровождала эпизод вступления немецких войск в город, создавала контрастный фон показу 120 тысяч новых пленных, строем направляющихся в неволю. Последний эпизод фильма «Польский поход» показывался в контексте темы «поход в Польшу достиг своего логического завершения». Военный оркестр исполнял зажигательные прусские военные марши, в то время когда войска салютовали Гитлеру на улицах бывшей польской столицы. Ликующе звенели колокола на соборах – в уступку германскому благочестию; развевались по ветру флаги со свастикой, в то время как исполнялись фрагменты гимна «Германия превыше всего», сопровождаемые одним-единственным словом, вспыхивавшим на экране, – «Великая Германия». «Польский поход» был составной частью тотального пропагандистского «блица» в рейхе. Несколько позже Фриц Хипплер привлек режиссера Ганса Бертрама для съемок еще одного документального фильма – «Крещение огнем» (1940 год). Этот фильм использовал большую часть своего метража в новой форме и являлся еще одним подтверждением той роли, которую люфтваффе сыграло в ошеломляющей победе немцев. Герман Геринг с ревностью отнесся к роли, предоставленной армии в первом фильме, и огромный всенародный успех, которым пользовался «Польский поход», вдохновил Хипплера снять «Крещение огнем».

В начале «Крещения» зрителю сообщалось, что это фильм о действиях люфтваффе в Польше. Съемки велись во время настоящих боевых действий. Вступление содержало следующее резюме: «Этот фильм предназначается для того, чтобы служить образцом борьбы Великой Германии ради грядущих поколений. При создании этого фильма следующие операторы, снимавшие боевые действия, отдали свои жизни за фюрера и Родину». Вступление заканчивалось списками этих людей. Молодые люфтваффе назывались в «Крещении» «мечом в небесах». Повествование велось в оживленной манере, временами почти экстатической, по мере того как развертывалось прославление Геринга и люфтваффе. Фильм особо подчеркивал решающую роль немецкой авиации в спасении человеческих жизней, обеспечении сухопутных войск разведывательной информацией и разрушении польских железнодорожных узлов и узлов связи. Одним из самых впечатляющих эпизодов «Крещения» были кадры, когда скопления поездов уничтожались бомбометанием с низкого полета. Диктор неустанно подчеркивал, что самолеты люфтваффе атаковали только военные сооружения. Это была ложь.

Рекламная кампания перед прокатом «Крещения» предусматривала привлечение нескольких массовых изданий. Подготовленный для владельцев кинотеатров плакат вклю-

чал в себя изложенный на одной странице сюжет фильма, с которого можно было снимать копии и передавать их постоянным или потенциальным зрителям. Владельцам было сказано, что показ этого фильма является делом чести каждого истинного немца. Их также предупредили не использовать плакаты или рекламные объявления собственного изобретения. Сообщив владельцам кинотеатров, что им придется демонстрировать этот фильм, сотрудники министерства подбадривали их сообщением о том, каким огромным успехом будет пользоваться у зрителей фильм, в котором имеются еще нигде не показывавшиеся ранее кадры военной хроники.

Шквал рекламы фильма вызвал к жизни еще один поразительный факт: «Крещение огнем» считалось слишком серьезным, чтобы тесниться на одной и той же странице с обычными художественными фильмами. Сообщения о нем появлялись на страницах газет, посвященных драматическому искусству. Еще до конца года Геббельс, учитывая растущую нехватку бумаги, запретил рекламу, на которую уходило более половины газетной страницы, даже для «премьеры фильмов, качества выше среднего».

Своего апогея военно-документальные фильмы Третьего рейха достигли в 1941 году, когда на экраны вышел фильм «Победа на Западе». Хотя сам Геббельс остался им недоволен. Он дал оценку картине «выше среднего качества». Этот продолжительный по времени фильм восхвалял захват Франции в 1940 году. «Победа на Западе» прославляла национал-социализм и Третий рейх в иной, отличной от остальных документальных фильмов, сделанных по заказу НСДАП или министерством пропаганды, манере. Геббельс вмешался именно по этой причине, но, несмотря на всю его озабоченность, он не мог запретить этот фильм, который пользовался в военные годы огромной популярностью. Не исключено, что кинофильм видел сам Сталин, который получил копию по просьбе советского руководства.

Первая часть «Победы на Западе» была классической националистической интерпретацией современной истории Германии. «Победа» казалась менее торопливо и более сбалансированно сделанной кинолентой. Использование кадров трофейной французской кинохроники, где показывалась «линия Мажино» и провозглашалось: «Мы победим, потому что мы сильнее», придавало победе Германии внушительность вследствие приема сдержанного, но ироничного контраста. Ирония немцев тем не менее бумерангом ударила и по ним самим, и подлые комментарии в адрес спасавшейся бегством британской армии под Дюнкерком зимой 1941 года вызвали у Геббельса, да и у других немецких зрителей этого фильма чувство неловкости.



Привычная командировка в «горячую точку» (кадр из фильма «До свидания, Франциска»)

Заканчивая рассказ о военно-документальных фильмах Третьего рейха, надо отметить, что в 1944 году сотрудники «Дойче Вохеншау» выпустили последнюю полнометражную документальную ленту «Предатели перед судом народа». В основу его легли кадры, снятые на суде над участниками заговора 20 июля 1944 года, – офицерами, совершившими покушение на Адольфа Гитлера. Фильм вызвал некоторую неловкость в армейских кругах, особенно в среде курсантов военных училищ, и никогда не был выпущен на широкий экран. Имперская палата кино предоставила одну копию Мартину Борману, единственному, кому надлежало ознакомиться с ее содержанием. И все же Борман колебался и отдал приказ не отправлять «Предателей» отдельным гауляйтерам даже в качестве «партийного» фильма, поскольку те могли показать его тем, кому не положено. Это могло привести к «нежелательным» дискуссиям о том, каким образом проводился этот суд.

В 1941 году стали появляться художественные фильмы, посвященные войне. Картина Гельмута Койтнера «До свидания, Франциска» была посвящена женщине, которая после начала войны напомнила мужу о его долге. Ее супруг работает репортером, который постоянно покидает Франциску, чтобы оказаться в «горячей точке» в удаленном уголке планеты. Только после гибели приятеля на Ближнем Востоке главный герой понимает, что его место в маленьком немецком городке, где его ждут Франциска и дети. Между тем война пришла в Европу, и репортера забирают на фронт. Он не хочет покидать свою семью. Франциска говорит своему супругу: «Ты всегда делал это ради приключений и сенсаций. Разве ты не сможешь это сделать, когда впервые твои действия имеют какой-то смысл?» Фильм заканчивается сценой прощания на вокзале, где уже не раз расставались Михаэль и Франциска. Но теперь женщина является одной из многих солдатских жен, матерей и сестер, которые провожают своих мужчин. На платформе она говорит: «У меня нет никакого другого желания, кроме как любить и ждать тебя, ждать до самого конца, до того момента, пока не наступит мир».

Некоторые из военных фильмов были адресованы немецкой молодежи. Это относится к картине Виктора де Ковы «Выше голову, Йоханнес!» (1941 год). В нем рассказывается об избалованном сыне землевладельца, который родился в Южной Америке. Со временем юный немец перебирается в Германию, где попадает в одно из национально-политических воспитательных заведений (Наполас). Ему приходится нелегко, но война дает шанс доказать, что «он – свой парень». Несколько позже в прокате появляются «Небесные псы» (1942 год) Роджера фон Норманна и «Молодые орлы» (1944 год) Альфреда Вайдеманна. В этих фильмах показано, как молодые люди воспитываются в военном духе в коллективе, что должно было подготовить смотревшую их молодежь к войне. Герои этих фильмов оставляют семью и отказываются от «домашних» методов воспитания. Они как бы символизируют собой «дух», при помощи которого национал-социализм хотел выиграть мировую войну. Главными принципами «молодых орлов» являются послушание и дисциплина. Для них «полет – это частичка религии».

В фильме Карла Риттера «Превыше всего в этом мире[1]» (1941 год) есть несколько странных сцен. Виганд, парижский корреспондент одной из берлинских газет. После начала войны он был арестован во Франции, откуда не успел уехать. Уже под арестом он активно «опекается» агентами английских спецслужб и Лигой по правам человека. Они намереваются использовать немецкого журналиста в антигерманской пропаганде. Лигу в фильме представляет еврей Лео Замек, который, «естественно», трусоват и пошл. Чтобы обрести свободу и иметь возможность вернуться на Родину, Виганд соглашается на сделку. Он предстает перед зрителем во время воздушного налета на Париж. В то время как парижане пытаются спрятаться в бомбоубежищах, журналист радуется немецким бомбам, которые падают на французскую столицу. Виганду удается сбежать. Усталый и раненый он все-таки пробирается до линии фронта. Его не волнует, что у него прострелены обе ноги, главное, что он снова вернулся в Германию! Этот фильм, который был посвящен судьбе разных людей, кроме всего прочего, использует кадры, в которых участвуют в бою эскадрильи люфтваффе и эскадры немецкого военно-морского флота. В фильме также была рассказана история австрийского музыкального коллектива, который оказался в начале войны за границей. Отдельные сюжеты задают общую тональность фильма, которая должна показать, что с началом войны судьба отдельного человека ничего не значит, значение имеют только общие военные установки. В то время как в картине немцы показываются как честные люди, для которых действительно Отечество «превыше всего в этом мире», пропаганда и способы ведения войны, к которым прибегают англичане и французы, характеризуются как лживые и коварные. В фильме Густава Уцики «Возвращение домой» (1941) был использован один из приемов нацистской пропаганды, когда противнику приписываются собственные варварские методы ведения войны.

[1] Строчка из национального гимна Германии – «Германия превыше всего».



Паула Вессели в фильме «Возвращение домой»

Действие в фильме происходило в Польше 1939 года. Из первых кадров явствует, что «этот фильм повествует о горстке немцев, чьи предки эмигрировали на Восток многие десятки лет назад, потому что на родине им не нашлось места. В 1939 году они вернулись на родную землю, домой, в новый, сильный рейх. На их долю выпали те же испытания, что перенесли сотни тысяч других их соотечественников, разделивших ту же судьбу». Действие первого эпизода «Возвращения домой» происходит в Луцке 27 марта 1939 года. Нарастающее напряжение между Польшей и рейхом провоцирует польских шовинистов, антигермански настроенных изуверов, на бесчеловечные поступки. Они громят немецкую школу. Маленький немецкий мальчик заливается слезами, видя, как бессердечные поляки сваливают на улице в кучу школьную мебель и поджигают ее. Когда языки пламени охватывают классную доску, зритель видит на ней написанные рукой прилежного немецкого учителя слова «Великая Германия» и несколько статистических выкладок о народонаселении.

Немка Мария (Паула Вессели) – неофициальный лидер местной немецкой общины. Ее щадят местные польские власти. Они не отдают приказа на повторное открытие немецкой школы.

В гротескной сцене, действие которой происходит в маленьком городском кинотеатре, зрители-поляки буквально звереют, когда слышат, как немцы говорят на своем родном языке. Когда три немца не встают со своих мест при исполнении звучащего с экрана польского национального гимна, толпа поляков приходит в неистовство и избивает их. На место происшествия прибывает полицейский, но лишь для того, чтобы выбросить несчастных немцев из кинотеатра! А его владелец не позволяет зверски избитому жениху Марии (Карл Раддац) лежать на тротуаре перед своим кинотеатром до прибытия машины скорой медицинской помощи. Затем бюрократ-поляк не принимает несчастного в больницу. Шокированная произошедшим Мария указывает на распятие, после чего произносит: «Побойтесь Бога!» Тем временем ее жених, тоже врач по профессии, умирает у стен больницы.

Вполне очевидно, что справедливости этническим немцам в Польше не найти, и Мария впадает в отчаяние. На каждой улице можно увидеть польских военных – «свидетельство» враждебных намерений Польши. Польские власти продолжают уверять, что немецкое меньшинство обладает всей полнотой прав, но зритель сам видит истинное положение дел. Поляки бросают одобрительные взгляды на развешенные на городской площади плакаты, демонстрирующие, как польская армия угрожает Берлину; немецкая школа по-прежнему

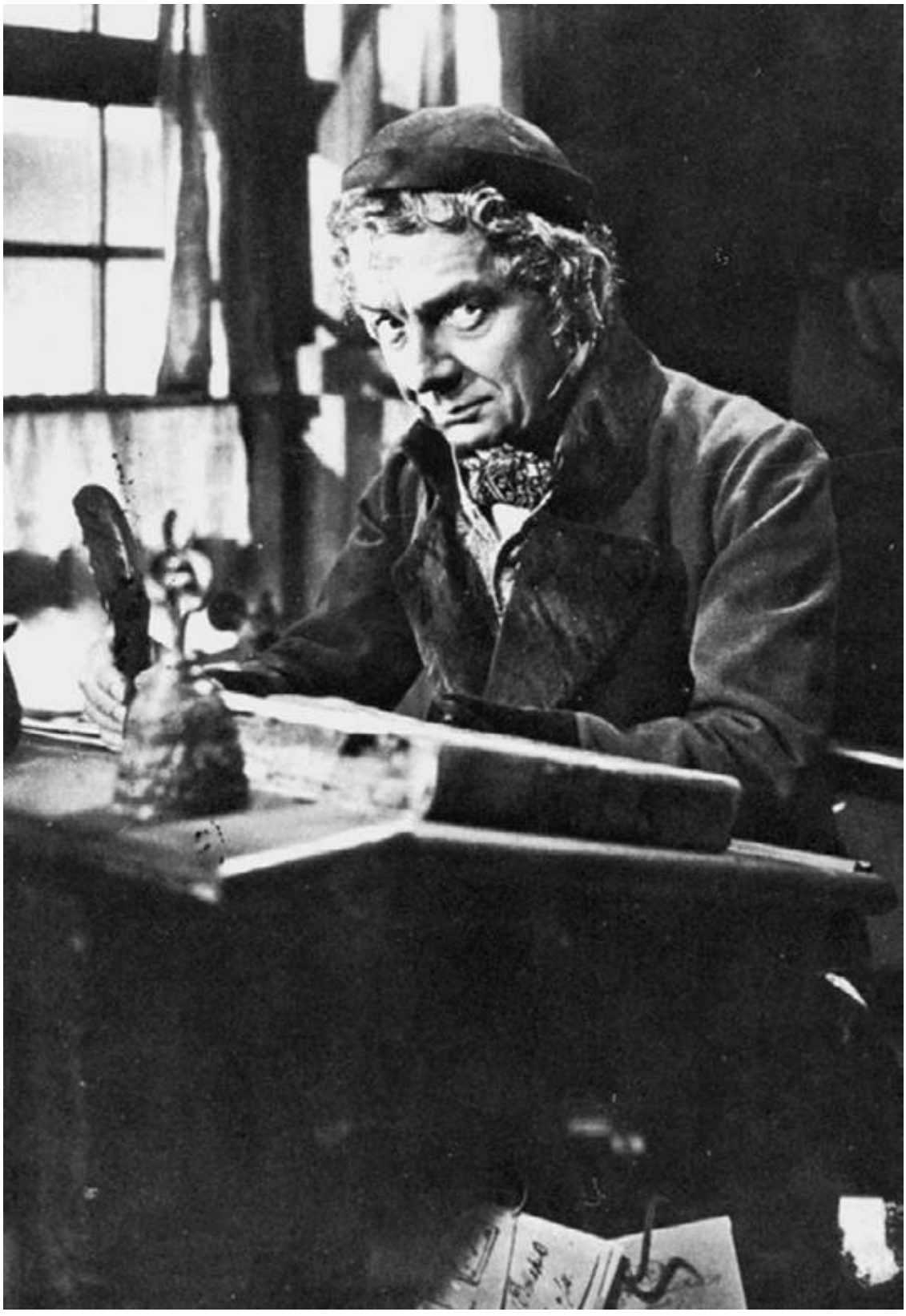
закрыта; 1 августа немцы лишаются своей собственности, не получив никакой компенсации. Пожилого немца, видного активиста общины, ослепляют, но представитель польских властей сообщает Марии, что достойный сожаления случай не имеет ничего общего с политикой или этническим происхождением жертвы.

По мере развития сюжета действие картины подходит к самому кануну Второй мировой войны. Немецкая община оказывается перед угрозой уничтожения. В «Возвращении» есть сцена погрома, устроенного поляками, которая концентрирует в себе большую часть нацистской идеологии военных лет в течение всего лишь каких-то трех минут. Поляки грабят и поджигают немецкий фольварк. Они носятся вокруг, как обезумевшие животные, а один ужасный «недочеловек» срывает с груди испуганной немецкой женщины цепочку со свастикой, рыча при этом от восторга. Нацисты еще раз спроецировали свои собственные преступления на своих жертв. Когда начинается война, польские солдаты окружают Марию и ее соотечественников и помещают их в тюрьму: немцев собираются расстрелять, всех, до последнего мужчины, женщины или ребенка. Мария продолжает оставаться маяком надежды, достойным подражания, образцом несгибаемого германского духа. Это был излюбленный прием нацистов – они любили идеализировать женские образы в качестве символов истинного германского духа, направляющего несчастных на дорогу спасения в мужском мире.

Охваченная ужасом, отчаявшаяся Мария мечтает о Родине, о том дне, когда ей больше не придется слышать польскую речь или идиш, а одну лишь родную – немецкую. Любимыми словами в лексиконе нацистов военных лет были «мужество», «не напрасно», «отчизна», «вера». Где-то вдалеке слышатся звуки немецкого гимна, раздающиеся, очевидно, откудато с небес, а целый хор голосов начинает подпевать песне о Родине. А затем происходит чудо. Раздается лязганье гусениц немецких танков. Налет самолетов люфтваффе рассеивает польский гарнизон, намеревавшийся расправиться с мирными немцами. «Немцы идут!» – вскрикивает Мария. Это – проявление экстаза, не находившего особого отклика в Европе той поры.

Как отмечал английский исследователь Роберт Герцштейн, на финал скорее всего оказали влияние романы немецкого писателя Карла Мая об американском Диком Западе. Люфтваффе и танки были кавалерией, немцы – белыми поселенцами, а поляки – индейцами. Кроме всего прочего, Карл Май был одним из любимых писателей Гитлера. Судьба этнических немцев в фильме разрешалась необычно удачно. Они возвращались в рейх, пересекая старую германо-польскую границу, где их приветствует плакат, изображающий широко улыбающегося фюрера, тем самым благословляя их появление на Родине.

Несмотря на то, что фильм в первую очередь должен был являться антипольской и антиславянской агиткой, в нем присутствует несколько антисемитских сцен. Так, например, в одной из них Мария проходит мимо лавки, владелец которой, еврей, торгует тканями. Он демонстрирует свои товары, говоря на похожем на идиш немецком языке, восхваляя «великую немецкую нацию». Еврей сожалеет лишь о том, что Гитлер не любит его соплеменников, на что Мария остроумно отвечает: «Так напишите ему письмо!» Когда ободренная женщина уходит, слышно, как еврей бормочет ужасные проклятия в адрес ненавистных ему немцев.



Ротшильды в фильме Эриха Вашнека

В Третьем рейхе была создана целая серия антисемитских фильмов. Показательно, что большая часть из них была снята в период 1939–1940 годов. Сначала на экраны вышли «Роберт и Бертрам» Ганса Церилетта (1939 год) и «Полотно из Ирландии» Хайнца Хельбига (1939 год). В 1940 году начался прокат трех самых «важных» антисемитских фильмов:

«Ротшильдов» Эриха Вашнека, «Еврея Зюсса» Файта Харлана и «Вечного жида» Фрица Хипплера. Собственно, антисемитские сцены в изобилии встречались и в других фильмах. Так, например, снятый приблизительно в то же самое время фильм «Бисмарк» должен был содержать в себе эпизоды, когда английские евреи прилагают немалые усилия, чтобы Германия не могла создать вторую империю. Однако эти сцены не вошли в окончательный вариант фильма, в нем лишь остался эпизод неудавшегося покушения на «железного канцлера», которое было предпринято евреем. Кроме этого, антисемитские эпизоды имелись в фильмах 1941 года: «Превыше всего в этом мире», «Карл Петерс», «Возвращение домой», «…Скачет для Германии», «Венера перед судом». Однако в этих кинолентах еврей предстает как маргинальная фигура, которая уходит в прошлое. Как бы высказывалась мысль о том, что «благодаря политике фюрера евреи были больше неопасны».

В фильме «Роберт и Бертрам» одной из центральных фигур является коммерческий советник Ипельмайер, нувориш, которого обводят вокруг пальца главные герои фильма. В этой авантюрной комедии еврей изображен карикатурно грубо. Он неуклюж, необразован, в нем чувствуется происхождение из дальних переулков гетто. Сам фильм вращается вокруг известной комедийной формулы: вор украл у вора. К этой формуле добавлялся национал-социалистический тезис о том, что «еврей хитер, но умен». «Нордическая смекалка» главных героев позволила им одержать верх над «еврейской изворотливостью». При этом национал-социалистическая пропаганда не считала постыдным обманывать еврея, так какде он нажил свою собственность нечестным путем. На это намекает один эпизод. Во время визита в напоминающий дворец дом Ипельмайера один из гостей восхищается его убранством. Другой гость бросает в ответ: «Это не столько заслуга самого Ипельмайера, сколько людей, которые были его клиентами».

Центральной фигурой фильма «Полотно из Германии» является честолюбивый Кун (Рольф Ванка), которого тогда звали Кон. После целого ряда махинаций он становится фактическим руководителем текстильной фирмы. В его планах завоевать и подчинить себе рынок Восточной и Центральной Европы, после чего оказывать влияние на мировую торговлю текстилем. Кроме этого, он хочет заполучить руку белокурой Лили (Ирена фон Майендорф), дочери президента фирмы, в которой он работает. На самом деле руководителем предприятия является Кун, которому президент очень доверяет. Чтобы провернуть эту операцию, Кун получает разрешение от министерства торговли на беспошлинный ввоз полотна из Ирландии. Ввоз огромного количества товара должен был разорить судетских ткачей (действие фильма происходит в Праге времен Австро-Венгерской империи). Но коварные планы срывает «расово сознательная» дочь владельца фирмы, которой помогает молодой референт из министерства торговли. В конце фильма молодые люди женятся. В данном фильме еврей является «опасным» только потому, что глупые бюрократы из Вены не замечают его деятельности. Кроме всего прочего, «Полотно из Ирландии» критиковало одряхлевшую монархию Габсбургов, которая была не в состоянии справляться с национальными и социальными проблемами империи. Тем самым как бы обосновывалась необходимость аншлюса Австрии, который произошел за два года до начала съемок фильма. Подчеркивалось, что в новом национал-социалистическом государстве ткачи были защищены от международных махинаций и афер теневых дельцов, которые воплотились в образе Куна. Сам Кун в фильме предстает как элегантный мошенник, которому дядя Зиги не раз напоминает о его истинном происхождении. Режиссер фильма пытался убедить публику в том, что элегантная внешность «еврейских мошенников» была лишь оболочкой, за которой крылось трусливое коварство.

Фильм Эриха Вашнека «Ротшильды» объединял в себе и антисемитскую, и антибританскую пропаганду. Впрочем, Геббельс всегда считал англичан «евреями среди европейцев». В картине же британцы характеризуются как инструмент «Всемирного еврейского

заговора». Фильм о подъеме финансового дома Ротшильдов был сведен к простой формуле: «Мы говорим Ротшильд, подразумеваем Англию». Сама лента заканчивалась словами диктора: «Когда заканчивались съемки этой картины, последние потомки Ротшильдов стремительно покидали Европу. Теперь ведется борьба против их сообщника, британской плутократии».



Больная жена и «милосердный» муж (кадр из фильма «Я обвиняю»)

В одном из выпусков «Кинокурьера» тех лет сообщалось, что «фильм „Ротшильды“ не содержал в себе анализа общей проблемы еврейства и иудаизма, но являлся лишь изображением еврейских устремлений к власти в условиях зарождавшегося английского капитализма». Публика, пришедшая на фильм, должна прийти к мысли, что английская плутократия и еврейские дельцы поддерживали друг друга. В картине показано, как Ротшильд-старший занял 600 тысяч фунтов у ландграфа Гессенского, чтобы укрепить власть своей семьи, способствовать «ожидовлению» Англии, тем самым прокладывая путь «еврейско-английской плутократии» к мировому господству. Восторгаясь своей изворотливостью,

Ротшильд говорит о ландграфе, которому платит всего лишь 1,1 % с занятой суммы, что тот является великим торговцем людьми. «Большое количество денег мы сможем сделать лишь на большой крови». Поскольку, как известно, иудаизм запрещает употребление пищи с кровью, а также содержит в себе заповедь «Не убий», то в национал-социалистическом кино большинство предпринимателей-евреев были изображены как отступники от веры. В «Ротшильдах» показано, как семейство зарабатывает на войне. Пока народы изводят друг друга, те считают прибыль. Победа Англии над Наполеоном была показана как «победа золота, победа Ротшильдов, победа звезды Давида». Истинным победителем битвы при Ватерлоо является Натан Ротшильд, который распространил лживые слухи о том, что Наполеон одержал верх. После этого он заработал миллионы, скупив на бирже моментально обесценившиеся акции и ценные бумаги.

Фильм «Вечный жид» был сделан в псевдодокументальной манере. Его режиссер Фриц Хипплер, кроме всего являвшийся Имперским киноинтендантом Третьего рейха, воспользовался идеей, подсказанной экспертом по еврейскому вопросу министерства пропаганды доктором Траубертом. Премьера этого печально известного фильма состоялась 28 ноября 1940 года в Берлине. Дублированные версии этой картины были позднее показаны во многих европейских странах, завоеванных нацистами. Картина подавалась ими как документальный фильм о роли евреев в мировой истории. Евреи изображались в нем как паразиты, существа, похожие на крыс, неопрятные, грязные, помешавшиеся на деньгах; лица, которым чужды все высшие духовные ценности; совратители мира: «Им нужен лишь базар, они не умеют что-либо делать сами», «Они разносят болезни», «Они безобразны, трусливы и ходят стаями». Сцены ритуальных убийств животных в кошерном стиле призваны усилить до гротеска впечатление от садизма иудейской религии. Фильм не завершался призывами к уничтожению евреев, но его смысл достаточно ясен: единственным путем к спасению мира была ликвидация евреев.

Среди фильмов, которые преследовали своей целью оправдать художественными средствами преступления национал-социалистического режима, особняком стоит лента Вольфганга Либенайнера «Я обвиняю». Эта кинокартина была снята с целью приучить общественное мнение к мысли о возможности убийств, узаконенных государством. Сам фильм был воспринят германским обывателем сдержанно, почти благожелательно. В киноленте речь шла о молодой женщине (Хайдемария Хатейер), страдающей от рассеянного склероза, недуга, превратившего ее в существо, похожее на человека лишь внешне, а в остальном исполнявшее лишь вегетативные функции. Болезнь – неизлечима. Женщина боится не смерти, а медленной агонии, которая сделает ее похожей на растение. Ее муж (Пауль Хартман) уступает мольбам жены и убивает ее, чтобы спасти от невыносимых мучений. Он делает это после того, как лечащий врач отвергает аналогичную просьбу. Муж подвергается затем судебным преследованиям, и последняя, самая драматическая, сцена фильма происходит в зале суда, где муж защищает свои действия. Отличный сценарий и прекрасная игра актеров приводят к тому, что заключительная сцена становится гимном во славу эвтаназии. Здесь звучат все теоретические рассуждения, использовавшиеся нацистами для обоснования и оправдания этого способа убийства больных. Один член суда выдвигает следующий аргумент: если государство имеет право требовать от солдата, чтобы он пожертвовал своей жизнью во имя нации, то оно должно также предоставить гражданину право умереть в любой момент и при обстоятельствах, которые он сочтет наиболее подходящими. В фильме эвтаназия представлена в самой безобидной форме: смерть происходит в момент, выбираемый самим больным, который желает избежать дальнейших страданий. Врач, выступающий теперь в защиту мужа женщины, заявляет, что он изменил свою точку зрения и что, если бы ему пришлось оказаться в подобной ситуации снова, он умертвил бы женщину по ее просьбе. В своем заключительном слове, которое звучит весьма эмоционально, муж заяв-

ляет, что обвинителем является именно он, поскольку закон, преследующий человека за спасение своей жены от ненужных мучений, антигуманен и его следует отменить. Диалог в этой сцене производит потрясающее впечатление; обладая высоким эмоциональным накалом и будучи построенным на не менее высоком интеллектуальном уровне, он рассчитан на то, чтобы зрительская аудитория сама пришла к определенному заключению в отношении поставленной проблемы. В фильме не было ни героев, ни злодеев, хотя зрители обычно покидали кинозал с чувством симпатии к обвиняемому, оправдывая его поступок. Вызвать такую реакцию у зрителя было главной задачей фильма, что стало бы «благословением на геноцид».

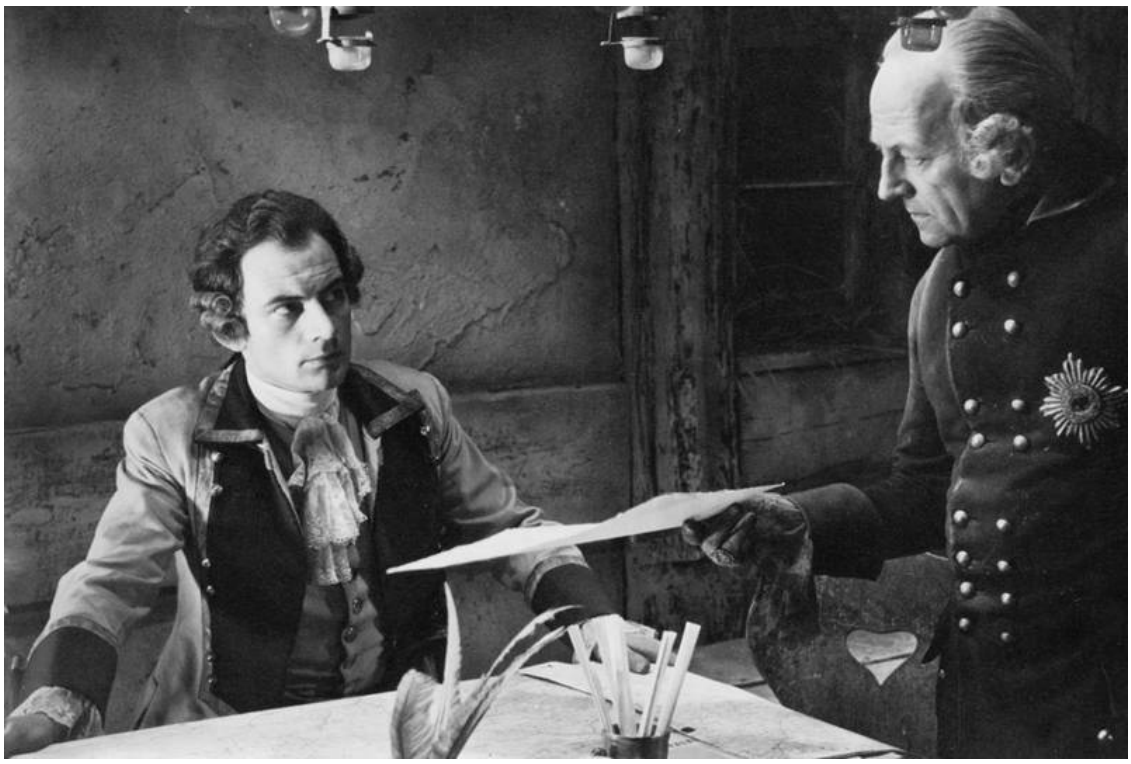
Режиссер фильма Либенайнер после войны был свидетелем на процессе против врачей, осуществлявших убийство больных в рамках национал-социалистической программы эвтаназии. Он заявил, что ему был показан приказ Гитлера о «милосердном умерщвлении» неизлечимо больных людей. В министерстве пропаганды планировали проверить этим фильмом, как жители Германии отреагируют на принятие официального закона об эвтаназии. В первом варианте сценария Либенайнер планировал показать двух медиков, которых неизлечимый больной просит о смерти. Два доктора должны были представлять различные точки зрения, что и должно было послужить материалом для конфликта, изображенного в фильме. Несколько позже из министерства пришел другой вариант развития событий. Предполагалось, что в фильме речь должна была идти об убийстве душевнобольных. В качестве сюжетной линии предлагалась история юноши, который, будучи сыном мастера, работает на том же заводе, что и его отец. После того как сын сходит с ума, отец убивает его, после чего попадает под суд. Эта история показалась режиссеру слишком мрачной и ужасной, а потому он предложил экранизировать роман Гельмута Унгера «Призвание и совесть», который в итоге и был положен в основу фильма «Я обвиняю». Впрочем, история о душевнобольном ребенке была вставлена побочной сюжетной линией в фильм. Она должна объяснить, почему доктор меняет свое отношения к эвтаназии. Он боролся за жизнь ребенка, которого в итоге спас. Однако мать мальчика не выказывает никакой благодарности медику. Напротив, она обвиняет его в том, что он лишь продлил страдания ребенка.

Глава 2. Великое прошлое + великая иллюзия

Превратить национал-социализм вместе с партийными подразделениями, их символами (свастикой, штандартами и эмблемами) в особый культ было одной из важнейших задач документального кино первых лет существования Третьего рейха. Приверженцы новой политической религии должны были испытывать «повторяющееся переживание нового для них чувства сплоченности» (как писал Альфред Розенберг в своем «Мифе XX века»). Именно это чувство должно было стать базой пресловутого «народного сообщества». Немецкая кинопромышленность в те дни проявляла самый повышенный интерес к истории. Кинофильмы должны были способствовать возникновению у зрителей впечатления, что будто бы возвратились великие люди прошлого.

Из всех исторических персонажей, которые оказались включенными в состав национал-социалистического мифа, на первом месте располагался Фридрих II Прусский (1712–1786). Он был любимым героем для сценаристов Третьего рейха. Гитлер продемонстрировал публике свое особое отношение к Фридриху Великому еще на страницах написанной с тюрьме «Майн кампф». Гудериан, тогдашний шеф Верховного командования сухопутных войск сил Германии, вспоминал об одном совещании у Гитлера зимой 1944/45 года.

«Гитлер указал на картину фон Графа, на которой был изображен прусский король, после чего произнес: „Этот портрет всегда вселяет в меня новые силы, когда тревожные сводки с фронтов начинают угнетать меня. Посмотрите на властный взор его голубых глаз, на этот огромный лоб. Вот это голова!“ Затем мы начали беседу о государственном и полководческом таланте великого короля, которого Гитлер ставил выше всех и на которого он хотел бы походить. Но, к сожалению, его способности не соответствовали его желанию». Сразу же надо оговориться, что этот портрет был единственным украшением в бункере Гитлера, который находился на глубине 16 метров под зданием имперской канцелярии.



Кадр из фильма «Лейтенский хорал»

В своем дневнике министр финансов Третьего рейха Шверин Крозигк описал эпизод, когда в начале апреля 1945 года Геббельс зачитывал Гитлеру отрывки из «Истории Фридриха Великого». Описание трудностей, с которыми в 1761–1762 годах столкнулся прусский монарх, должно было воодушевить фюрера. После этого Геббельс как-то сказал Крозигку, что во время чтения видел на глазах Гитлера слезы. Главный догматик Третьего рейха Альфред Розенберг также видел в фигуре Фридриха II «символ всего самого героического». Впрочем, Фридрих Великий всегда был кумиром немецких националистов. Его культ стал формироваться сразу же после того, как Германия потерпела поражение в Первой мировой войне. Именно тогда возникла целая серия фильмов, которые были посвящены Фридриху Великому. Перечислим самые важные из них.

В 1922 году снимался фильм «Фридерикус Рекс», который год спустя вышел на экраны под названием «Судьба короля». Режиссером этого фильма был фон Ксерепи, а главные роли исполняли Отто Гебюр и Вернер Краусс. Несмотря на то, что фильм очень сильно критиковали в левой прессе, он пользовался немалым успехом в рабочих кварталах. Последующие части фильма («Сансуси» и «Поворот судьбы») получили в Веймарской республике оценку «народное кино». В 1925 году был снят фильм «Мельница Сансуси», режиссером которого выступил Зигфрид Филиппи. В главной роли опять снимался Отто Гебюр. Этот фильм примечателен хотя бы тем, что среди помощников оператора на съемках трудились Густав Уцики и Эдуард фон Борзоди, которым в будущем предстояло стать известными немецкими режиссерами.

В 1927 году на экраны вышел двухсерийный фильм Герхардта Лампрехта «Старый Фриц», в котором Отто Гебюр опять же играл главную роль. Его первая часть («Мир») была оценена как «высокохудожественная» и даже получила статус «воспитательного фильма». Год спустя был снят фильм «Ватерлоо». В качестве его режиссера выступил Карл Грюне, который после 1923 года специализировался исключительно на исторических фильмах. На этот раз роль короля исполнял Чарльз Ванель. В этом фильме Отто Гебюр сыграл маршала Блюхера. К тому моменту актер был настолько популярным, что во многих берлинских ресторанах появилось новое блюдо, которое назвалось «филе а-ля Отто Гебюр». В 1930 году Гебюр вновь сыграл Фридриха Великого. Это произошло в ленте Густава Уцики «Концерт для флейты в Сансуси». Поначалу фильм было решено снять с проката, так как против его показа протестовали левые партии, однако в 1931 году он собрал очень приличную кассу, став одним из трех успешных фильмов сезона. В 1945 году оккупационные власти запретили показ этой кинокартины на территории Германии. В этом фильме Фридрих представал не только как ревнитель морали (он запрещает невесте солдата расторгать свой брак), но и как хитрый политик. В то время как Англия, Франция и Россия планируют напасть на Пруссию, король тайком проводит мобилизацию. Одновременно с этим он дает концерт в своем дворце, на котором присутствуют дипломаты трех стран, замысливших агрессию, но при этом они даже не догадываются, что король-композитор на самом деле вовсю готовится к войне, а не полностью посвятил себя музыке.

В 1932 году на экраны выходит «Танцовщица Сансуси», режиссером фильма являлся Фридрих Цельник. Для съемок в главных ролях были задействованы Отто Гебюр и Лил Даговер. В этой киноленте король предстает в качестве великодушного и щедрого монарха. Он приказывает все деньги, предусмотренные для празднования военной победы, раздать жертвам войны. Кроме этого, он помогает двум влюбленным. В том же самом году был снят фильм «Тренк», во время съемок в качестве сорежиссеров выступили Хайнц Пауль и Эрнст Нойбах. В ленте рассказывалось о любовной истории между сестрой Фридриха II и его адъютантом Тренком. Несмотря на то что монарх появляется в кадре только однажды (в фильме его играл даже не Отто Гебюр), тем не менее он постоянно находится в центре

действия. Так, в одной из сцен *зритель* может *слышать,* как Вольтер объясняет монарху, что хорошие граждане гораздо лучше хороших законов. Фильм заканчивается фразой, которую Тренк оставил в своих мемуарах: «В духе короля Пруссии Фридриха воплотилась вся моя жизнь». В 1933 году, буквально пару дней после того, как Гитлер пришел к власти, состоялась премьера фильма Карла Фройлиха «Лейтенский хорал». В съемках молодому режиссеру помогал фон Ксерепи, который был в свою бытность режиссером «Фридерикуса Рекса». Кроме Отто Гебюра, в кадре появляется в качестве актера Файт Харлан, которому позже было суждено стать великим режиссером. В фильме Фридрих Великий предстает перед зрителем гением, чьи масштабы едва ли могут быть понятны современникам. Он отказывается прислушиваться к советам бывалых генералов, идет в битву и одерживает верх. Один из современников писал: «Несмотря на то, что события, показанные в фильме, происходили более 175 лет назад, они нисколько не утратили свою актуальность. Человек, который заботится обо всех, который не позволяет себе отдохнуть, подбодряет колеблющихся, направляет вперед самых мужественных, – в наше время, когда крепнет вера в фюрера, это самая востребованная тема». К тому моменту в роли Фридриха Великого режиссеры могли видеть только Отто Гебюра, который в каждом фильме показывал «нового» монарха: то приветливого, то непреклонного, то фамильярного, то нелюдимого. Этот фильм был наполнен штампами и стереотипами. Австрийцы в нем были показаны как любители музыки, более напоминающие беззаботных и изнеженных статистов из Венской оперы. Французы предпочитали постоянно интриговать и вести заумные беседы. В то же самое время внешняя бедность Пруссии контрастировала с показной роскошью ее врагов. При этом сами пруссаки придерживаются формул, которые, казалось, были позаимствованы из «Майн кампф». Это такие фразы, как «авторитет вождя», «значение личности» и т. д.

По большому счету, когда был создан Третий рейх, то культ Фридриха Великого уже сформировался в Германии. Более того, в национал-социалистической Германии было снято всего лишь три ленты про прусского монарха. Первой из них является лента Ганса Штайнхоффа (режиссера «Гитлерюнге Квекса») «Старый и молодой король». Ее съемки начались в 1935 году. Между «Гитлерюнге Квексом» и «Старым и молодым королем» Штайнхофф успел снять еще четыре ничем по большому счету не примечательные ленты, в том числе шпионский фильм «Остров» и комедии «Радуюсь вашей жизни» и «Птица-приманка».



Режиссер Ганс Штайнхофф

Фильм «Старый и молодой король» имел подзаголовок: «Юность Фридриха Великого». Это была очень длинная лента – более двух часов по продолжительности. Сценарий к фильму был написан бывшей женой и помощницей Фрица Ланга Теа фон Гарбоу. Роль короля Фридриха Вильгельма I была поручена культовому актеру тех времен Эмилю Яннингсу. Молодой актер Вернер Хинц, которого в последующие года ожидала немалая известность, сыграл его сына, коему предстояло войти в историю под именем Фридриха Великого. Фильм был основан на исторических событиях. Солдатский король, которого вол-

новали только деньги и войны, заботится о том, чтобы передать трон своему наследнику, которого волнуют лишь книги и музыка. На казарменном дворе Фридрих Вильгельм отчитывает своего сына, облаченного в форму прусского капитана. Монарха не устраивает образ жизни, который ведет наследник. Молодой Фридрих вместе со своим приятелем лейтенантом Катте планирует бегство из дворца. Узнав о замыслах молодых людей, отец сажает сына под домашний арест. Ему запрещено не только читать французские книги, но даже играть на флейте. Когда наследник намеревается повторно бежать, то его направляют в крепость, а его приятеля Катте казнят. Фридрих уступает своему отцу – он просит у него прощения, только после этого его освобождают из крепости. На самом деле примирение является уловкой. Настоящее примирение произойдет только у смертного одра Фридриха Вильгельма. Фильм «Старый и молодой король» получил оценки «высокохудожественный», «государственно-политически ценный», «народно-воспитательный» отнюдь не случайно. Этот фильм был призывом к полному подчинению, абсолютному послушанию главе государства. Этот образ проецируется на молодого Фридриха, а не на короля Фридриха Вильгельма. Не случайно в фильме он показан как солдатский король. Он большой любитель выпить и поесть, кроме этого много курит. Из-за этих привычек монарх не просто тучен, а откровенно толст. Кроме этого, Фридрих Вильгельм показан в фильме как жестокой и жадный человек. В некоторых сценах показано, как он торгуется из-за жаркого из баранины, а также собирает огарки свечей, чтобы сэкономить на освещении.

Кроме этого, отец-монарх избивает своего сына, постоянно отвешивает ему пощечины, сжигает его книги, ломает его флейту. Он даже принуждает несчастного Фридриха смотреть на казнь своего приятеля. Зритель может догадаться, что в юном Фридрихе зреет недовольство своим отцом, но все-таки он благодарит

Фридриха Вильгельма, когда тот умирает. Диалог в этой сцене был весьма показательным.

Король: Возможно, я был слишком строг с тобой?

Наследный принц: Успокойся, ты был прав!

Король: Это была моя любовь!

Наследный принц: Я отдал тебе все мое сердце

Король: Я знал это. Ты – мой сын и передаю тебе в руки мою страну, молодой король!

Наследный принц: Не говори больше ничего, отец!

Король: Генералы! Это – ваш король! Сделай Пруссию великой!

Некоторые эпизоды фильма проникнуты осмыслением монаршего долга, который больше напоминает национализм и почитание армии («Пруссия – это моя Вселенная»). Когда отец лейтенанта Катте просит о помиловании своего сына, то старый король прикрикивает: «Лучше лейтенант Катте умрет, чем будет заботиться о сохранении мира». Отец лейтенанта смиряется с волей монарха: «Я буду считать, что идет война и что мой сын погиб на поле брани». – «Мои восторги, господин Катте», – отвечает Фридрих Вильгельм.

Фильм заканчивается тем, что камера берет крупным планом лицо молодого короля Фридриха. Перед зрителем он предстает неким подобием нового Зигфрида, с волевым выражением лица, с ясным, целеустремленным взглядом. Это тип мужчины, для которого жизненные блага не столь важны, а его противники – изнеженные французы, являются толпой «дегенератов». Уже после войны немецкая кинокритика писала, что фильм «о двух королях» был полностью проникнут национал-социалистической идеологией. В частности, писалось: «Авторитет популярного в Германии короля Фридриха использовался, чтобы унижать стран-соседей. Об их хитрости: „ночной воздух отдает коварством, если он прибыл со стороны Франции“. Французские романы: „Чтение для проституток“. Англия: „Она теряет время, лишь громогласно потрясая воздух“. Досталось даже древним римлянам: „Что могут знать о Восточной Пруссии Тацит и Тит Ливий?“ Зрителя ориентируют на непреклонные решения

Гитлера: „Страна распадается, если в ней нет сильной воли“. Фильм преподносит Гитлера как верховного правителя и даже с исторической точки зрения оправдывает подавление так называемого „путча Рёма“. Солдатский король заточает лейтенанта Катте в крепость, а затем приказывает обезглавить его. Это является воспеванием произвола, террора и даже намекает на создание концентрационных лагерей. Сам же солдатский король произносит: „Моя воля – это закон. Тот, кто не подчиняется ей, должен быть уничтожен“. Фильм использует исторические события для политической пропаганды, в нем даже наличествует книгосожжение. Тот же, кто сомневался в оправданности данных действий в фильме, получал ответ: „Эти дела слишком велики, чтобы их были в состоянии постичь слабые духом“». В настоящий момент данная послевоенная критика фильма «Старый и молодой король» кажется несколько утрированной и даже искажающей действительность. Изображение солдатского короля в его повседневной жизни (как отца и главы семейства) должно было побудить зрителя все-таки к концу фильма проникнуться симпатией к Фридриху Вильгельму. Он должен был заслужить уважение публики, даже несмотря на свою грубость и допущенные ошибки. Возможно, именно по этой причине на исполнение роли монарха-отца был приглашен актер Эмиль Яннингс. Он как нельзя лучше мог изобразить противоречивые, но в итоге все-таки «положительные» образы. В итоге разве не суровое воспитание отца (старого короля) смогло превратить мечтательного юношу в одного из самых известных правителей Германии, Фридриха Великого?

Кроме этого, надо отметить, что фильм был не лишен внутреннего юмора. Под барабанный бой королевская семья выходит в столовую, а «старый король» шествует перед своими родственниками и членами семьи, будто бы принимает фронт. Несколько позже, когда королева собирается пить горячий шоколад, ее ушей достигает крик: «Мы все еще живем в Пруссии!!!» После этого камера показывает стол, на котором видны следы прошедшей с участием короля оргии. Повсюду раскиданы курительные трубки, перевернутые тарелки, многочисленные бокалы и пивные кружки. В итоге фильму нельзя давать однозначную оценку, так как он сам по себе не является цельным, монолитным произведением. Есть ощущение, что привыкшего к размаху Штайнхоффа несколько раз одергивали из министерства пропаганды. Сам по себе «Старый и молодой король» был студийной лентой, снятой исключительно в павильонах киностудии. Некоторые актеры переигрывали, хотя не исключено, что это было пожеланием режиссера. Грандиозной являлась сцена казни. Отчаянные просьбы приговоренного к смерти лейтенанта, безысходность, охватившая принца, и в то же самое время полная расслабленность и безразличие героя Эмиля Яннингса. Зрителям могло даже показаться, что в этой сцене он играл сам себя. В этом фильме актер напоминал Жана Габена в 60-е годы. Несмотря на послевоенные обвинения в национализме и даже шовинизме, фильм «Старый и молодой король» с большим успехом шел в кинотеатрах Европы и США, в 30-е годы его не думал никто ни в чем обвинять. Кроме этого, именно после этой ленты верхушка рейха (Гитлер, Геббельс и Геринг) стала благоволить к Эмилю Яннингсу. Ему даже предлагалось возглавить немецкий кинематограф, на что артист ответил вежливым отказом.



Встреча с Фридрихом II (кадр из фильма «Великий король»)

Почти сразу же после этого фильма Йоханнес Мейер снимает фильм «Фридерикус» (1936 год). Это была уже третья по счету экранизация романа Вальтера фон Моло о временах Семилетней войны. Ранее та же самая книга служила основой для фильмов «Фридерикус Рекс» и «Лейтенский хорал». В фильме привычную для себе роль вновь играл Отто Гебюр. Его партнершей по фильму вновь стала Лил Даговер. Некоторые немецкие исследователи пытались доказать (например, Кракауэр), что фильмы о Фридрихе Великом предвосхитили экспансионистскую политику Гитлера. В качестве примера приводились первые слова, которыми начиналась лента «Фридерикус»: «Окруженная великими европейскими

державами восходящая Пруссия десятки лет боролась за свое право на жизнь». Собственно, этой фразы явно недостаточно для подобных обвинений. Сам же фильм рассказывал о начале Семилетней войны, когда Фридрих Великий оказался в очень сложной ситуации. Однако лента заканчивается его триумфальным вступлением в Париж.

Третий фильм про Фридриха II снял один из самых известных режиссеров Третьего рейха – Файт Харлан. Сам Харлан родился в 1899 году в пригороде Берлина Шарлоттенбурге. Он дебютировал в 16 лет в качестве театрального актера. После этого к нему стали поступать предложения сняться в кино. К 1942 году, когда на экраны вышел фильм «Великий король», на его счету как режиссера было уже 16 кинолент. Сам фильм «Великий король», который длился более двух часов, был несколько затянут. Несмотря на прошлые успехи, Харлану, так же, как и режиссеру Либенайнеру (фильмы «Бисмарк» и «Отставка»), не очень удалось отобразить великого исторического деятеля. И это невзирая на то, что в распоряжении Харлана были все необходимые средства. Он вспоминал: «Для фильма „Великий король“ мне предоставлялось все, что я считал нужным. Я получил 5 тысяч лошадей, когда нуждался в них. В любой из сцен я мог задействовать настоящих солдат. Я не нуждался в деньгах. Генерал СС Далюге был готов предоставить мне в распоряжение всю берлинскую полицию».

Фильм Харлана даже больше, чем ленты Лени Рифеншталь, определялся массовыми сценами, натурными съемками, толпами статистов. Это был своего рода кинематографический театр. Но Харлану, некогда постановщику хороших театральных постановок, не удалось справиться с поставленными задачами. Он мог работать только в интерьерах. Не был убедительным и образ, который в фильме сыграла супруга режиссера актриса Кристина Зёдербаум (более подробно о ней в одной из последующих глав). Супруг явно привлек актрису к съемкам только для того, чтобы дать ей роль. В итоге в фильме Кристина Зёдербаум выглядит каким-то кусочком интерьера, сентиментальной декорацией. Харлан пытался оправдать свое решение. Он вспоминал: «Как-то Геббельс спросил меня очень сурово: „Почему вы нуждаетесь в любовной истории?“ Я попытался доказать ему, что ни Шиллер, ни Гете, ни даже древние греки не могли создавать исторические произведения, не позволив себе вознести несколько славословий в адрес Эроса… Для Кристины подобрали моего сотрудника Альфреда Брауна, а я придумал забавную историю, в которой дочь мельника не узнала короля. Правда ей открылась только позже. По сюжету мы сочетали браком дочь мельника и молодого вахмистра».

Вахмистр Пауль Тресков (Густав Фройлих), о котором упоминал Харлан, решил исход битвы при Торгау. В ней пруссаки одержали верх. Но в то же самое время вахмистр повел войска в атаку самовольно. Король производит его в офицеры, но одновременно с этим наказывает, так как молодой человек осмелился действовать без соответствующего приказа командира.

Из всех фильмов Файта Харлана «Великий король» является, пожалуй, самым анекдотичным, хотя режиссер планировал сделать картину символичной. Харлан вспоминал: «Я пробовал придать образу короля черты действительного исторического персонажа. Я отказался от героической позы. Я хотел увидеть рассерженное лицо мужчины после проигранной битвы, в которой он планировал одержать победу». В пользу режиссера может говорить тот факт, что, действительно, в фильме перед зрителем предстает победоносный монарх на склоне лет.

3 марта 1942 года, когда состоялась премьера фильма, СССР и США уже находились в состоянии войны с Германией. До этого момента немецкие войска фактически не знали поражений. Фильм из исторической саги мог превратиться в политическую агитку. В те дни Геббельс записал в своем дневнике: «Мы живем во время, когда нам как никогда необходим дух Фридриха Великого. Напряжением последних сил мы должны справиться с трудностями, которые обрушились на нас. Если мы окажемся сильнее их, то они укрепят наше националь-

ное единство. Еще раз подтверждаются слова Ницше: то, что не убивает нас, делает нас сильнее». В том же самом году в радиообращении, которое было приурочено ко дню рождения Гитлера, он произнес следующие слова: «В этом фильме была предпринята попытка показать неповторимый облик великого прусского короля. Этот фильм не пытается ниспровергнуть его с постамента истории, не пытается показать монарха как героя анекдотов. В ленте он показан как реальный исторический персонаж, как человек, который жил и действовал в свое время. Здесь придается значение не традиционному историческому описанию, а изображению человеческой сущности политического и военного гения, который ценен для нас сегодня, так как он смог преодолеть свои поражения, что стало для него очередной победой. Великий прусский король предстает перед нами как сражающийся титан, обреченный на семь лет страданий». Но при этом министерство пропаганды запретило газетам и журналам делать намеки, сравнивая Гитлера и образ из фильма «Великий король».

Но подобных аналогий все-таки избежать не удалось. Как результат, канцелярия Гитлера протестовала против показа этого фильма. Дело в том, что по его сюжету Фридрих Великий был предан и брошен на произвол судьбы своими генералами. После поражения прусских войск под Кунерсдорфом, немецкие генералы готовы заключить любой, даже самый позорный мир. Однако Фридрих II воспротивился их решению и все-таки выиграл войну. Этот эпизод был слишком приметным. В сводках СД, которые поступали в министерство пропаганды, говорилось: «Многие зрители видели в этих исторических событиях отражение настоящего времени. Многие из них сравнивали фюрера с королем, при этом они вспоминали, что в киножурнале, который предшествовал показу фильма, фюрера показывали в его ставке». Судя по всему, Гитлер оказался польщен подобным сравнением, так как оставил копию фильма себе в личное пользование, а еще одну копию послал в подарок Муссолини.

В первых кадрах фильма утверждалось, что он был основан на исторических событиях. Поскольку съемки «Великого короля» начались в 1940 году, когда еще Германия не напала на СССР и позиционировала себя союзником Советской России, а премьера состоялась уже в 1942 году, когда вовсю шли бои на Восточном фронте, то Геббельс потребовал переделать несколько «неудобных» сцен. Харлан вспоминал об этих «неудобствах»: «Естественно, исключалось, что русский генерал Черничев[2] был той фигурой, благодаря которой Фридрих Великий смог выиграть Семилетнюю войну». Файт Харлан хотел изложить в своем фильме академическую версию. Он заявил Геббельсу: «Во всех учебниках написано, что Фридрих не смог бы выиграть Семилетнюю войну, которая закончилась в 1762 году битвой при Швейднице, если бы генерал Черничев не прекратил наступление по приказу императрицы Екатерины II, тем самым не оказав помощь австрийцам». Геббельс стал яростно возражать: «Каждый нынешний школьник знает, что Черничев не стал вмешиваться в битву отнюдь не по приказу императрицы Екатерины, а из-за собственной трусости. А потому победа Фридриха Великого была исключительно результатом его стратегических талантов. Равно как и его способности держать удар. Именно это позволило ему выиграть последнюю битву. А потому школьники, которые будут учиться по *вашим* учебникам, должны видеть в Черничеве не друга и не героя, а всего лишь труса и предателя».

Кроме этого, из фильма оказалось изъято несколько исторических сцен. Например, вырезанным оказался эпизод, когда Фридрих Великий вытирает грязные от нюхательного табака пальцы о свой мундир, на котором висел орден «Черного орла». Кроме этого, были заново озвучены все сцены, в которых Фридрих говорил либо на французском языке, либо на берлинском диалекте. Геббельс полагал, что король должен был говорить на классическом немецком языке.

[2] В действительности фамилия русского генерала была Чернышев.

Фильм «Великий король» можно назвать национал-социалистическим по своему стилю. Он начинался со звучания «Прусского парадного марша». В последних кадрах мелькают прусские орлы, звучит барабанная дробь, идет парад. Из церкви, куда удалился король, доносятся звуки «Германия, Германия превыше всего». Характерными являются и некоторые фразы и диалоги. Например: «Тот, кто сомневается в победе, является государственным изменником». Фридрих II в одной из сцен говорит о коменданте Бернбурге, который после поражения покончил с собой: «Он сбежал с поля битвы, а затем он скрылся от жизни». Когда королева узнает о победе Фридриха, она произносит: «Нет более мужественного сердца, чем у смелых пруссаков». В одной из сцен прусская армия кажется зрителям побежденной, но военные справляются со своими чувствами: «Мы бросимся в бой. Мы спасем Берлин или погибнем».

С некоторыми натяжками фильмом о Фридрихе II можно назвать киноленту Карла Риттера «Кадеты» (1942 год). Это была экранизация романа национал-революционера Эрнста фон Заломона. В фильме, собственно, ни разу не появляется фигура короля, но в нем рассказывается о Семилетней войне. На этот раз вниманию зрителя предлагаются события, когда русские и прусские войска ожесточенно сражались друг против друга. После разгрома прусских войск под Кунерсдорфом один из немецких капитанов обвиняет во всех бедах короля Фридриха, после чего переходит с вверенными ему кадетами в русский лагерь. Проходит время, и офицер начинает сожалеть о своем дезертирстве. Он убивает казачьего полковника, что дает прусским гусарам возможность снова захватить крепость. Сам по себе фильм был посвящен восхвалению храбрости молодых офицеров, которые, впрочем, не всегда идут по «правильному пути». Создатели фильма полагали, что боль и слава являются двумя факторами, которые могут сделать душу человека более благородной. Показательно, что в фильме Риттер отказался от героической риторики, отдав предпочтение простоте действий.

В разряд фильмов о Фридрихе Великом можно поставить фильм Франца Венцлера «Сто дней» (1934 год). Съемки происходили в основном в Италии, а сама лента была совместного германо-итальянского производства. В данном случае речь идет об экранизации пьесы, которую написал Бенито Муссолини. Она была впервые опубликована в Германии в 1933 году, после прихода к власти национал-социалистов. Речь в пьесе шла о Наполеоне, точнее, его последних ста днях правления, когда он стремительно возвратил себе власть во Франции. Сам французский император (роль исполнял Вернер Краусс) предстает в этом фильме чем-то вроде идейного вождя. Затянутые диалоги явно перегружены фашистскими и национал-социалистическими лозунгами. Во время своего заточения на острове Эльба Наполеон предстает зрителям как человек, который всего лишь хотел создать счастливый мир без войн. Он говорит: «Если бы я все-таки победил в Москве, то исполнилась бы моя мечта – возникла бы единая Европа, которая бы не знала войн, а только мир». Противники Наполеона, правители европейских стран, рассматривают убийство в качестве «проявления человечности». В отличие от коварного Фуше Наполеон в фильме пытается защищать народ, ремесленников, рабочих, солдат от «болтунов в парламенте». Бонапарт говорит: «Господин Фуше, та женщина, которой бы я хотел довериться и подарить все свои богатства, это мое Отечество, а не Ваши пятьсот болтунов, на которых могут охотиться мои гренадеры по возвращении домой».

Очевидно сходство этих слов с речью Муссолини, которую он произнес перед итальянским парламентом во время марша на Рим. Наполеон требует себе диктаторских полномочий, чтобы «спасти свою Родину». В то время как «революционный император» размышляет о своем прошлом, его мысли весьма созвучны идеям национал-социализма: «Лились потоки крови. Я фактически погубил целое поколение, но я не боюсь ответственности. Мне была поручена священная миссия – ликвидировать эти смешные европейские государства, смести произвольные и бессмысленные границы, ликвидировать таможенные барьеры и при-

нудить народы жить вместе. Каждая нация должна была стать органичным дополнением одного великого Отечества, что не позволило бы больше европейцам вести войну друг против друга. Это было моей мечтой, это станет моим политическим завещанием». Фильм «Сто дней» вышел на экраны в 1935 году, несколько дней спустя после того, как в Германии была введена всеобщая воинская повинность.

Не меньшим почитанием, чем Фридрих II, у национал-социалистов пользовался князь Отто фон Бисмарк, который с 1862 года был прусским премьер-министром, с 1871 года по 1890 год рейхсканцлером Германии. По словам Розенберга, Бисмарк был «самим воплощением Северо-Западной Европы». Прославление «железного канцлера» происходило в двух фильмах: «Бисмарк» (1940 год) и «Отставка» (1942 год). Обе эти ленты были сняты режиссером Вольфгангом Либенайнером. Подобно Файту Харлану, Либенайнер начал свою карьеру в качестве театрального актера (у Макса Рейнхарда), только после этого он пришел в кино. Режиссер Макс Офюльс доверил ему роль в своем знаменитом фильме «Флирт». Либенайнер не был первым немецким кинематографистом, который обратился к теме Бисмарка в кино. Еще в 1925 году по специальному заказу Гинденбурга, только что избранного президентом Германии, режиссер Эрнст Вендт и Курт Блахницкий приступили к съемкам двухсерийного фильма «Бисмарк». В съемках им помогало огромное количество военных консультантов и художественных советников. В итоге пришлось создавать даже специальное акционерное общество «Фильм-Бисмарк».

Патриотический фильм Либенайнера показывал самые важные вехи в истории объединения Германии. В 1862 году, когда Бисмарк стал премьер-министром, Германия состояла из 35 раздробленных государств. Этот факт был озвучен в первых кадрах фильма «Бисмарк». Далее следовало заявление, что немецкий народ страстно желал политического объединения, чему препятствовали амбиции князей, а также иностранные государства, которые извлекали немалую выгоду из раздробленности Германии.



Кадр из фильма «Кадеты»

Героический звук фанфар, сопровождающий титры фильма, уже предполагает эту тему. Действие разворачивается в Пруссии 1862 года, где идут тяжелые политические баталии между старым королем Вильгельмом I и либеральным большинством в парламенте. В то время как народ призывает к объединению и созданию рейха, способного защитить Германию от алчных соседей, либералы устраивают интриги с целью ослабить армию и подорвать монархию. Король в минуту отчаяния подумывает об отречении от престола, но затем обращается к Бисмарку и назначает «ненавистного» человека министром-президентом: «У него хватит мужества», – заявляет король. Бисмарк принимает на себя эту тяжелейшую ношу и тут же сталкивается с мощным сопротивлением проанглийской части придворных, которые решительно настроены в пользу создания парламентского государства по модели Вестминстера. Бисмарк Либенайнера – не только прусский патриот, он – ярый германский националист, человек, который открыто говорит: «Наша цель – Германия!» В «Бисмарке» проявляются все германские стереотипы того периода. Наполеон III изображается бездарным интриганом-дилетантом, который стремится к сохранению «баланса» между Австрией и Пруссией, рассчитывая при этом прибрать к своим рукам лакомые кусочки германской территории вдоль Рейна. Императрица Евгения, роль которой исполняет Лил Даговер, – фривольная куртизанка, путающая Шлезвиг с Силезией.

Парламентские либералы в изображении Либенайнера предстают как люди, одержимые властью, для которых безразлична внешняя угроза Германии, поскольку главное для них – свергнуть власть Бисмарка и короля. Вождь либералов – Рудольф Вирхов обличает реакционных юнкеров и называет князей настоящим бичом рейха. Бисмарк пытается найти общий язык со своими парламентскими оппонентами, но все его усилия наталкиваются на непримиримую враждебность. Либералы ослеплены ненавистью и отвергают любой компромисс. Бисмарк отвечает либералам своей знаменитой речью о «железе и крови», которая вызывает у парламента бурное возмущение: «Вы нарушаете конституцию! Кто такой этот Бисмарк, в конце концов?» Вирхов выступает с заявлением в защиту своей позиции, которая представляет собой карикатуру на все традиции германских либералов. Он гордится репутацией Германии как страны поэтов и мыслителей и восхваляет единство «сердца и духа».

Вихров: Господа, это – самый черный день в истории нашего Отечества. Во время, когда мы боремся за идеалы свободы и прогресса, Пруссию заталкивают обратно в мрак средневековья. В саду пытаются насадить дух казарм. Мы – народ поэтов и мыслителей, чем очень гордимся…

Бисмарк: Вы хотя бы понимаете, какая горькая ирония кроется в словосочетании «народ поэтов и мыслителей»? В то время, когда вы мечтаете, остальные делят мир!

Вихров: Попрошу меня не прерывать! Нам не нужен мир, мы хотим свободы в собственной стране.

Бисмарк: Вы не получите ее, пока она является уделом других.

Вихров: Наши сердца и дух создадут более великое единство, нежели все вместе взятые распоряжения и приказы.

В этом фильме, как и в другом, «Роберт Кох», Вихров показан не просто наивным мечтателем, а как совершенно некомпетентный политик, то есть смешная, нелепая фигура. Вирхов доходит даже до того, что называет прусского военного министра фон Роона и Бисмарка врагами народа, «лишенными всякого патриотизма». Постоянные словесные перепалки в парламенте вынуждают Бисмарка распустить его и назначить новые выборы. Он действует хладнокровно и беспристрастно, заявляя: «Газеты – это еще не вся нация». Договор Бисмарка с Россией, направленный против возрождения Польши и изображающийся в фильме как предвосхищение «гениального» пакта, который был заключен Гитлером со Сталиным в 1939 году, вызывает резкие нападки в прессе, настроенной пропольски. Бисмарк, однако, заявляет: «Договор с Россией означает, что наша спина прикрыта». Осо-

бенно эффектно выглядят кадры, в которых старый король Вильгельм с нескрываемым удовольствием принимает военный парад. Как и во всех нацистских лентах эпического характера, постоянно звучащая военная музыка определяет настрой фильма «Бисмарк».



Бисмарк в исполнении Пауля Хартмана

Франц Иосиф, император Австрии, вынашивает в фильме коварные замыслы, направленные на отторжение Силезии от Пруссии: «Если мне удастся когда-нибудь отплатить Пруссии за то, что она сделала с Марией Терезией, это будет самый счастливый день в моей жизни!» Почти все выступают против гения Бисмарка. Бисмарк – гений-одиночка, каким был молодой Шиллер (герой одной из кинокартин тех лет); как и поэт, он одержим верой в самого себя, в свою нацию. Он постоянно заряжает этой верой и старого короля, заставляя того принять концепцию министра-президента о построении Великой Германии. «Подумайте о Пруссии! Подумайте о своих предках, о вашем долге!» – напирает он на Вильгельма. Бисмарк затевает войну с Данией, оправдывая ее политическими соображениями. Сцены, изображающие победу Пруссии, типичны для нацистского кинематографа: сражения общим планом, воодушевленные толпы, артиллерийские бомбардировки, военные парады и набожность («Бог даровал нам победу»). Бисмарк твердо противостоит интригам Наполеона III, говоря: «Он не получит ни пяди германской земли!» Наполеон, однако, настаивает на своем: «Я возьму все, что мне нужно».

В этот момент Либенайнер вводит в фильм антисемитскую тему: Коэн-Блинд, английский еврей, пытается убить Бисмарка, но того спасает «божественное провидение». Эта фраза, ставшая одним из любимых выражений Гитлера, была взята на вооружение германской прессой в 1944 году при описании спасения Гитлера от покушения Штауффенберга. Эпизод с Коэн-Блиндом напоминал об убийстве немецкого советника Эрнста фон Рата польским евреем в Париже в 1938 году. Таким образом, «вероломный еврей» в «Бисмарке» становится прообразом всех врагов Германии. Фильм заканчивается на героической триумфальной ноте. Оркестр исполняет «Стражу на Рейне», и в этот момент начинается франко-прусская война, которая привела к объединению Германии в январе 1871 года.

Исторические персонажи и ситуации очень искусно использовались в «Бисмарке» с целью оправдания национал-социалистической идеологии. У зрителя подспудно возникала аналогия с деятельностью Адольфа Гитлера. Вот что говорил «критик» доктор Ханс Боде о «Бисмарке» в 1941 году: «Всем поколениям свойственно проводить определенные сравнения прошлого с настоящим. Бисмарк начал новую главу истории Германии. Он объединил ее силы, заключив союзы с монархами мелких королевств и княжеств. Шестьдесят лет спустя нашему фюреру Адольфу Гитлеру удалось объединить германский народ под единым руководством. Ему тоже пришлось преодолеть сопротивление огромного количества как явных, так и скрытых противников. Здесь, внутри Германии, и за границей эти враги вначале были сильнее фюрера. Но все равно он победил, потому что верил в свою миссию и был убежден в ее успехе. Заслуга фильма „Бисмарк“ состоит в том, что он возрождает наше героическое прошлое и вызывает нужные, своевременные мысли в умах зрительской аудитории. Он настолько захватывает и поражает, что после его просмотра несколько зрителей предпочли покинуть зал, хотя кинопрограмма была еще далеко не исчерпана, чтобы на досуге спокойно поразмыслить над увиденным».

Успех «Бисмарка» привел к тому, что Геббельс, Хипплер и Либенайнер создали в 1942 году его продолжение под названием «Отставка». Картина была посвящена отставке Бисмарка в 1890 году. Роль престарелого канцлера исполнял Эмиль Яннингс, один из самых талантливых актеров в истории германского кинематографа. Ставший известным международной киноаудитории после выхода на экран киноверсии знаменитого произведения Генриха Манна «Профессор Унрат» («Голубой ангел»), в котором он играл роль школьного учителя, Яннингс заполнил своим присутствием весь экран и доминировал в любом фильме, какую бы роль ему ни пришлось исполнять. Если Геббельс и его команда построили фильм в расчете на Яннингса, это означало, что кинематографу среди других средств пропаганды Третьего рейха принадлежит явный приоритет. Яннингс прославился еще и несносным, взрывным характером, и Геббельсу с Гитлером льстило, что именно им удалось склонить этого неуживчивого человека к сотрудничеству. Яннингс даже написал небольшое эссе, где сравнивал Бисмарка и Гитлера и делал вывод, что оба они боролись в одиночку, выступая против мощнейших тенденций, и победили. В «Отставке» Бисмарк предстает раздражительным старым германским националистом, потерпевшим крах из-за недальновидной политики Вильгельма II и его окружения, состоявшего из дилетантов; неблаговидную роль в интригах против Бисмарка сыграл и министр иностранных дел Гольштейн, изображенный в фильме этаким злым духом, «серым кардиналом». Сценарий не лишен симпатий к молодому императору, который неплохо осведомлен о незавидном положении пролетариата, однако последнее слово остается за Бисмарком: «Германия, Германия. Кто завершит мою работу?» Предполагалось, что в 1942 году ответ на этот вопрос не вызывает у зрительской аудитории никаких сомнений: Гитлер.

Длительность фильма составляла два с половиной часа, а потому лента казалась затянутой. Кроме этого, действие фильма, происходившее в дворцовых интерьерах, превратилось в некое дефиле императоров, принцев, князей и политических деятелей, которые давно уже канули в Лету. Роль «злого» Вильгельма II досталась Вернеру Хинцу, которому было не привыкать играть высокомерных и тщеславных героев.

В то же время сценарий поставил перед режиссером некоторые проблемы, что послужило причиной долгой отсрочки выхода фильма на широкий экран. К июлю 1942 года лента была уже готова к массовому показу, но ее премьеру, которая должна была, как всегда, состояться в Берлине, отложили до осени. Главная причина крылась в том, как в фильме трактовалась внешняя политика Бисмарка. По сценарию, Бисмарк выглядит гением, поскольку ему удалось избежать для Германии войны на два фронта, заключив в 1887 году с Россией так называемый «договор перестраховки». Вильгельм II и Гольштейн насильно отправляют

Бисмарка в отставку, что приводит к осложнениям в отношениях с Россией, которая затем переходит в лагерь врагов Германии. В одном из последних эпизодов фильма русский посол приказывает своему кучеру, садясь в карету: «Во французское посольство!» Такая сцена выглядела вполне приемлемо в период советско-германского сотрудничества (1939–1941 годы), но в 1942 году она по понятным причинам могла быть «неправильно» истолкована. В министерстве пропаганды опасливо задавались вопросом: как зрители отнесутся к политике Гитлера, если Бисмарк считался гением потому, что смог избежать войны на два фронта, заключив договор с царем? И хотя причину, приведшую к устранению Бисмарка от власти, следовало искать вовсе не в его внешнеполитической деятельности, все же нацисты правильно оценивали ситуацию, понимая, что среднему германскому обывателю были известны последствия этого события. Уход Бисмарка ознаменовал начало новой, не очень счастливой эры в германо-русских отношениях. Этого вопроса нельзя было избежать, и тогда Либенайнер и его сценаристы постарались компенсировать нехватку аналогий с захватнической политикой Гитлера в отношении России, изобразив Бисмарка как деятеля, который «предвосхитил» планы Гитлера по созданию Великой Германии.

«Отставка» была задумана еще в начале 1941 года, на волне огромного успеха «Бисмарка». К 1942 году на создание этой ленты было истрачено слишком много сил и средств, и к тому же с ней связывались большие ожидания. Поэтому Геббельсу даже в голову не приходило отказаться от дальнейших съемок. Но адъютант Гитлера Шауб предостерег его, посоветовав воздержаться от выпуска фильма в свет, пока сам фюрер не сочтет, что время приспело. «Отставка» произвела огромное впечатление на Геббельса и Геринга, но Гитлер долго, вплоть до 20 августа, не решался дать ей зеленый свет. Наконец, он и Геббельс решили, что фильм следует испробовать на германской аудитории в Штеттине. Реакция провинциальных кинозрителей должна была определить дальнейшую судьбу «Отставки». Министерство иностранных дел было особенно встревожено возможными негативными последствиями, ибо сравнение внешней политики Бисмарка и той, что проводили Гитлер и Риббентроп, было явно не в пользу последней. Министерству иностранных дел не удалось предотвратить показ фильма в пределах рейха, но Геббельс, однако, пошел МИДу на уступки, согласившись, что этот фильм не должен быть экспортирован. Затем он дал газетам команду толковать фильм как изображение германской трагедии: великий Бисмарк удалялся от власти пустым и тщеславным Вильгельмом II. Геббельс хотел, чтобы критики писали о фильме в свете контакта между руководством после 1890 года и «гением фюрера» в 1942 году. Даже этот самообман не помешал Геббельсу увидеть пугающую параллель не между Гитлером и Бисмарком, а между войнами, которые вели Гитлер и Вильгельм II. «Отставка», премьера которой состоялась в Берлине за 47 дней до того, как советские войска полностью окружили в Сталинграде 6-ю армию, показала, что использование нацистами истории в идеологических целях может дать прямо противоположные результаты в свете современных дипломатических событий.

В итоге фильм был все-таки выпущен в немецкий прокат. Реклама предпочитала сообщать об «Отставке», что это «новый фильм с участием Эмиля Яннингса». Это обеспечило популярность ленты среди немцев. Кассовые сборы составили около 6 миллионов рейхсмарок. После окончания войны «Отставка» была запрещена оккупационными войсками. Вновь на экраны она вышла только в 1963 году под названием «Поворот судьбы».

Глава 3. Гении и первооткрыватели

После того как Ганс Штайнхофф снял во многом пропагандистские «Гитлерюнге Квекса» и «Старого и молодого короля», судьба уготовила ему честь стать создателем двух фильмов, которые повествовали о сильных людях. Это были кинокартины: «Роберт Кох – победитель смерти» (1939 год) и «Дядюшка Крюгер» (1941 год). После съемок «Старого и молодого короля» режиссеру вновь пришлось встретиться с гениальным Эмилем Яннингсом. К тому моменту Штайнхофф был одним из самых высокооплачиваемых режиссеров Третьего рейха. Сам Яннингс тоже пребывал на вершине популярности. После съемок в фильме «Владелец» (1937 год), где он сыграл роль крупного национально ориентированного промышленника, весьма напоминавшего Круппа, актер стал одним из национальных символов. Штайнхофф тоже не был забыт режимом. Любые его фильмы получали высокие оценки и положительные отзывы. «Высокохудожественным фильмом» была даже провозглашена лента «Женщина без смысла» (1936 год), которая была экранизацией новелл Оскара Уайльда. Но больше всего наград собрал «Роберт Кох»: высокохудожественный, государственно-политически ценный, первый приз на Венецианском кинофестивале и т. д.

Рекламный буклет рассказывал о фильме «Роберт Кох – победитель смерти» следующим образом: «Снежная пурга и кратковременный дождь проносятся над зимними полями. С завыванием ветер врывается в каменистый овраг, по которому в ранний утренний час сельский врач и физик пробирается к умирающему ребенку. Его зовут Роберт Кох. Дочка лесничего стала жертвой коварной болезни – чахотки. В окрестностях от нее уже умер почти каждый четвертый ребенок. Коху приходится принимать на руки трупы малышей. Потерян почти каждый четвертый ребенок в округе… И нет никакой возможности остановить эту страшную эпидемию. Кох уже давно занимается тем, чтобы выявить возбудитель туберкулеза. Доктор создал в своей квартире небольшой закуток, где проводит каждую свободную минуту, работая над новыми препаратами. Ночи напролет он сидит над микроскопом, чтобы обнаружить вирус этой страшной болезни. Жизнь ему осложняет безрассудство мелких бюргеров, которые окружают доктора. Обиженный преподаватель и знахарка постоянно мешают работе тихого исследователя. Они постоянно печатают пасквили в местной газетке, пытаясь лишить его работы. К счастью для Коха, в ландрате работает его старый приятель, который давно понял, какое большое значение имеют эти исследования. Письмо за письмом направляются в Берлин. Сам Кох не раз посылал в столицу свои сообщения о результатах исследований. Однако единственным результатом становятся лишь неуклонно толстеющие пачки с делами».



Эмиль Яннингс в роли промышленника в фильме «Владелец»

Берлинский ученый и тайный советник Вихров, к выводам которого прислушивается весь медицинский мир, является яростным противников теории Коха. Он считает, что

бациллы – это вздор. По мнению Вихрова, они не могут являться возбудителями болезней. Болезни-де возникают из-за разрушения и трансформации клеток.

Один из ассистентов Коха – это сын члена ландрата, молодой медик Фриц. Он блестяще сдал государственные экзамены и считается любимым учеником Коха. После многих месяцев самоотверженной работы Коху после сотен экспериментов удается найти возбудитель туберкулеза. Но он не объявляет о своем открытии. Требуются доказательства, что именно бациллы являются причиной смертоносной болезни. Несмотря на все интриги и подлые обвинения, врач направляется в Берлин, чтобы предстать перед правительственной комиссией. Ее возглавляет лейб-медик Бисмарка. Он готов организовать самый теплый прием сельскому врачу. Однако в Берлине Коха ожидают новые трудности и новая борьба. Над проводящим целые дни в лаборатории исследователем подтрунивают как над «охотником за бациллами». Некоторые служащие пытаются создавать все новые и новые преграды, и Кох решает обратиться к «отцу науки» Вихрову. Однако этот тайный советник, который уделяет больше времени дискуссиям в рейхстаге, не находит его, чтобы ознакомиться с представленными доказательствами. Коху приходится вести ожесточенную борьбу за свое открытие. Прежде всего борьбу против Рудольфа Вихрова, который в конце концов все-таки сдается.

Но эту борьбу Кох вынужден оплатить высокой для него ценой. Во время экспериментов и исследований заболевает и умирает ассистент Фриц, которого врач любит, как собственного сына. Фильм завершается сценой триумфа – в актовом зале университета заслуживший всемирное признание Роберт Кох принимает поздравления. Он произносит перед молодыми студентами речь, в которой провозглашает вести борьбу против коверного врага – туберкулеза. Как видно из этого краткого описания фильма, кинолента была построена на принципе «непоколебимой веры великих личностей». В фильме почти ежеминутно показывается «героическая борьба» Роберта Коха. Ему приходится бороться не только с болезнью, но и суеверными родителями больных детей, фанатизмом местного священника, который принимает врача за «порождение зла», узколобым консерватизмом деревенского школьного учителя, который отказывается проветривать учебные классы, непонимание собственной жены, которая вместе с дочерью грозится бросить исследователя. Кроме этого, ему приходится сопротивляться клевете местных газет, которые живут по принципу «обыватель всегда прав». В Берлине Кох наталкивается на недоброжелательного сторожа при научно-исследовательском институте, который постоянно пытается очернить врача. В итоге Кох не получает необходимых для экспериментов животных и препараты. Вторая половина фильма почти полностью посвящена конфликту между Кохом и патологом Вихровым (Вернер Краусс). Либерал в рейхстаге, в науке Вихров выступает в роли законченного реакционера, который не способен понять и воспринять новые теории. Фильм являлся «гимном мужественным личностям и их идеям», которые в итоге оказываются национальными гениями. Этот мотив явственно звучит в речи Коха, которую он читает студентам: «Молодой человек, попытайтесь понять, что не может быть никаких достижений без жертв. Я верю, что в вас, в вашем духе, в ваших сердцах живет великий порыв. Я верю, что когда факел выскользнет из наших слабеющих рук, то его подхватите вы, чтобы пронести его в прекрасный грядущий день».

Кроме этого, сценаристы вложили в уста Коха почти военную терминологию: «Где находится враг?» – спрашивает Кох, подразумевая бациллы. Далее он задается вопросом: «Как он выглядит? Как его можно победить? При помощи какого оружия?» После совершения открытия врач успокоенно произносит: «Теперь я знаю врага в лицо. Теперь я смогу выковать оружие, которое уничтожит его. Если я погибну, то смогу передать это оружие в руки тех, кто придет после нас. Борьба не может закончиться, прежде чем враг не будет повержен».

В этих словах трудно не услышать отзвуки национал-социалистических призывов. Премьера фильма произошла за три недели до того, как Германия напала на Польшу, то есть

призыв Коха к молодежи мог иметь не только «научное» значение. Показательно, что многие немецкие послевоенные критики находили фильм «Роберт Кох – победитель смерти» не столько затянутым, сколько не слишком торопливым, что напоминало им советское кино про Мичурина. В любом случае «Роберт Кох» до сих пор остается классикой немецкого кинематографа.

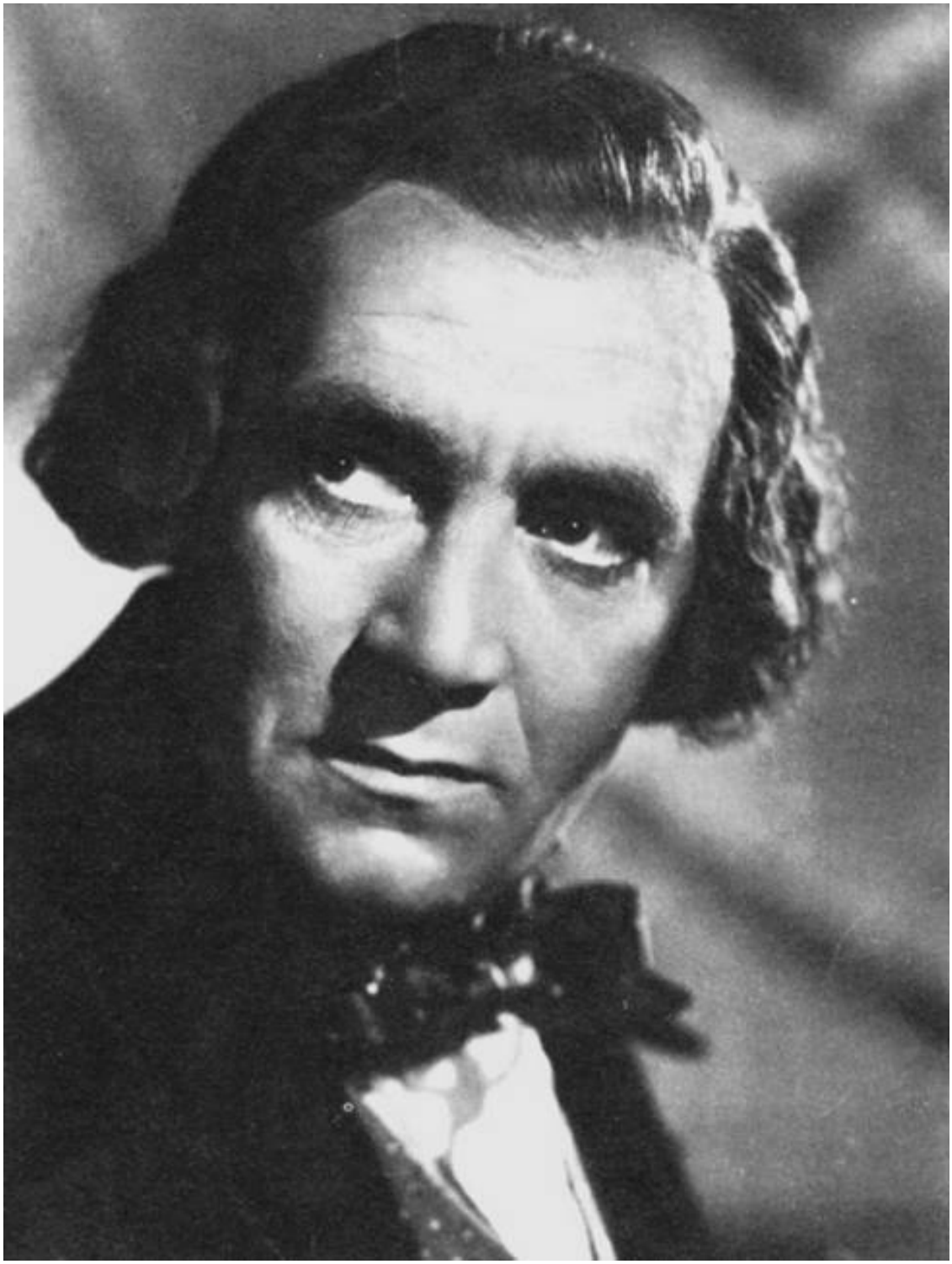
Чтобы держать зрителя в напряжении Штайнхофф как режиссер искусно использовал параллельный монтаж. Например, когда Кох сидит над микроскопом, сельские жители планируют направить его в тюрьму. Или в тот самый момент, когда исследователь делает свой доклад перед Академией наук, его смертельно больной ассистент оказывается в берлинской клинике «Шарите». В фильме почти не использовалась музыка, в нем превалировали шумы (шумы лаборатории, завывание ветра и т. д). Это придавало кинофильму драматизм. Не менее эффектными являлись натурные съемки, кадры из которых появляются в самом начале картины. Кроме этого, в фильме мелькают цветные кадры. Весьма примечательно, что это исключительно изображение увеличенных под микроскопом бацилл.

Кроме этого, Штайнхофф использует прием, который был очень редким в национал-социалистическом кино (хотя нечто подобное можно было заметить уже в «Гитлерюнге Квексе»). Речь идет о реалистичности образов. В «Роберте Кохе» есть короткие сцены, которые наполнены внутренним юмором (старый пьяница, очень нервная баронесса), а также некоторые из пациентов сельского врача. Не обошел стороной режиссер коварного священника и его паству – пропитую публику из сельского трактира, которая сидит перед огромными пивными кувшинами и тарелками с наваленной на них едой. Собственно, эти сцены удались исключительно благодаря операторской работе Фрица Арно Вагнера. В фильме есть множество ночных сцен, а также эпизодов, которые происходят в помещении с приглушенным освещением. В некоторых сценах «Роберт Кох – победитель смерти» возвращает зрителя к символизму фильма Фрица Ланга «Метрополис». Так, например, когда умирает ассистент Фриц, в кадре появляется окно в готическом стиле, через которое пробиваются лучики света.

В 1944 году Герхард Менцель, который был автором идеи для фильма «Роберт Кох», предложил Густаву Уцики сделать фильм «Сердце должно молчать». В этой киноленте очень сильно ощущалась стилистика работ Штайнхоффа. Несмотря на то, что в этой картине снялись такие замечательные актеры, как Паула Вессели, Матиас Виманн и Вернер Хинц, фильм «Сердце должно молчать», рассказывавший о первых экспериментах с рентгеновскими лучами, был всего лишь не самым качественным подражанием «Роберту Коху».

Когда началась англо-бурская война, Гитлеру было всего лишь десять лет. В «Майн кампф» он написал: «Как молния, блеснула мне надеждой бурская война. С утра до вечера я глотал газеты, следя за всеми телеграммами и сводками, и я был счастлив уже тем, что мне хотя бы издалека удается следить за этой героической борьбой». Уже позже, в годы национал-социалистической диктатуры, Геббельс решил использовать сюжет этой «героической борьбы» для того, чтобы сделать немецкий «Броненосец „Потемкин“». Как мы помним, Геббельс не уставал восхищаться этим творением Сергея Эйзенштейна. Вынашивая свои честолюбивые планы, министр пропаганды решил сразу же после окончания съемок «Роберта Коха» поручить Штайнхоффу создание фильма «Дядюшка Крюгер». Хипплер отмечал, что это был однозначный государственный заказ. «Дядюшка Крюгер» должен был стать мегафильмом кинематографа Третьего рейха. Над ним трудилось два сценариста. К съемкам было привлечено 50 известных актеров (как минимум шесть из них могли называться звездами), а также 40 тысяч статистов. Непосредственно съемки осуществляли три оператора, в том числе Фриц Арно Вагнер. В распоряжении съемочной группы был бюджет размером

5,4 миллиона рейхсмарок. Во времена, когда снимался «Дядюшка Крюгер», на эту сумму можно было снять пять полнометражных фильмов, не испытывая при этом особых затруднений с финансами.



Актер Матиас Виманн

Фильм начинается сценой, в которой больной, ослепший «дядюшка Крюгер», президент Бурской республики, погрузился в невеселые размышления, находясь в темной палате одной из цюрихских клиник. Он приехал в Европу во время англо-бурской войны в попытке

получить поддержку для своего народа, оказавшегося в тяжелом положении. Англичане окружили буров плотным кольцом блокады. В продажной лондонской прессе то и дело появлялись статьи, утверждавшие, будто бы Крюгер отдыхает в роскошных отелях, в то время как его народ подвергается невыносимым лишениям. С уст президента буров срывается мрачная сентенция: «Когда ложь повторяется бесконечное количество раз, ей в конце концов начинают верить». Пробивному еврею-репортеру «Берлинер Тагеблатт», который в свое время вызывал особую ненависть Геббельса, удается пробраться в комнату Крюгера и сфотографировать старика, беззастенчиво пользуясь его слепотой. Затем Крюгер начинает перелистывать в памяти страницы истории своего маленького, трудолюбивого народа, и на экране появляются сцены мирной и счастливой жизни скромных фермеров. Затем в кадре появляются «алчные англичане», и бурам приходится переселиться на северные земли. Не успели они обустроиться и зажить в достатке на новом месте, в Трансваале, как весь мир облетает весть об открытии там богатых месторождений золота. Сесиль Родс и его приспешник Джеймсон тут же начинают плести интриги с целью наложить лапу на это богатство. Зритель видит коллизию в классической национал-социалистической трактовке: кровь против золота, честь против алчности, народ против капитализма.

Многие образы в этой картине поданы в карикатурном виде и часто вызывали у зрителей смех, причем это происходило даже тогда, когда на экране мелькали эпизоды, по замыслу режиссеров претендующие на полную серьезность. С помощью миссионеров англиканской церкви, которые во всем идут навстречу его пожеланиям, Сесиль Родс вооружает черных туземцев, вероломно натравливая их на буров. В фильме Родс представлен типичным «британским плутократом». В одной из сцен он произносит: «На свете все продается. Есть лишь вопрос цены». В одной из наиболее запоминающихся и «смешных» сцен два англиканских священника маршируют по проходу в церкви, причем один несет стопку Библий, а второй тащит охапку карабинов. Под музыку оркестра, исполняющего «Боже, храни королеву», один пастырь раздает духовную пищу, а другой – оружие. Это художественное, доведенное до гротеска воплощение «британского лицемерия» вполне соответствовало представлениям и взглядам, которые разделялись многими европейцами и американцами еще с конца XIX столетия. Следует отметить, что в постановке некоторых весьма примитивных, карикатурных сцен почти не чувствовалось влияние Геббельса. Великолепная игра актеров и первоклассная по тому времени техника съемок держали аудиторию в напряжении, заставляя ее подчас забывать об идеологическом контексте кинокартины. Крюгер твердо противостоит всем поползновениям англичан, запретив продажу земли иностранцам без разрешения Государственного совета. Однако среди сплоченных и решительно настроенных буров находится горстка «отщепенцев». Эти «презренные типы» продают священную землю буров евреям. Крюгер воплощает в себе характер своего народа, добродушный глава огромного семейства, скорее клана, одних внуков у него свыше сорока. Этот государственный деятель – выходец из народной гущи, который по отношению к туземцам ведет себя жестко, но справедливо. Негры в фильме – наивны и похожи на детей. Они легко поддаются влиянию коварного Родса и становятся игрушками в его руках. Показав черным вождям, что ему прекрасно известно происхождение их винтовок, Крюгер заставляет их сдать оружие и оставляет наедине с улюлюкающими соплеменниками.



Эмиль Яннингс в роли президента Крюгера



Беседа министра иностранных дел с королевой Англии (кадр из фильма «Дядюшка Крюгер»)

Следующая большая сцена принадлежит к числу самых «смешных». Зритель переносится в Лондон, в Букингемский дворец, где министр по делам колоний Джозеф Чемберлен пытается убедить старую королеву Викторию санкционировать захват англичанами страны буров. Чемберлен, человек с елейным голоском и вкрадчивыми манерами, типичный лицемер, оправдывает свои планы ссылкой на «отсталость» буров. Пожилая леди колеблется, опасаясь, что «люди станут называть нас разбойниками». Тогда Чемберлен пускает в ход другой аргумент – с точки зрения религии Англия должна взять эти земли под свою опеку для блага их же жителей, обеспечив им приобщение к культурным и иным ценностям циви-

лизации. После того как королева делает несколько глотков своего «лекарства» (виски), Чемберлен, наконец, приводит неотразимое доказательство своей правоты: он произносит слово «золото». Виктория, которая уже находится под легким воздействием винных паров, восклицает в ответ: «Золото! Если там есть золото, значит, земли буров будут принадлежать нам!» Чемберлен с восторгом принимает эту реакцию королевы, ведь, по его твердому убеждению, лишь англичане «способны стать такими богатыми и оставаться при этом такими набожными и благочестивыми».

В надежде добиться прекращения войны Крюгер прибывает в Лондон. Чемберлен старается подавить его волю демонстрацией имперской помпезности и величия и таким образом принудить его к подписанию договоров на выгодных для британских капиталистов условиях. Сцене, изображающей прием Крюгера в резиденции королевы, по исполнению творческого замысла и выразительности нет равных во всем кинематографе Третьего рейха. Под звуки героической музыки пожилой президент Крюгер медленно движется к трону королевы Виктории, окруженный со всех сторон генералами и высшей знатью в расшитых золотом мундирах. Интересный факт – в этой сцене королевских гвардейцев играли эсэсовские чины из «Лейбштандарта», которые всегда стояли почетным караулом во время официальных мероприятий Третьего рейха.

Крюгер подписывает договор, хотя и отдает себе отчет в том, что могущественная Британия скорее всего не будет соблюдать его условия. Его опасения вскоре оправдываются, но старику удается перехитрить Родса, обложив золотодобытчиков и импортеров английских товаров большими налогами. Родс старается воздействовать на Крюгера лестью, а затем предлагает ему большую взятку, но эти грязные трюки не срабатывают. Крюгер, который в знак протеста против нарушения англичанами договора намеревался подать в отставку, потом вновь занимает прежнюю должность. Теперь он производит впечатление рассерженного человека, исполненного решимости бороться до конца. На экране появляется еще одна запоминающаяся сцена: в едином порыве негодования восстает вся нация буров, ручейки людей стекаются, образуя мощный, многолюдный поток, марширующий под бодрую музыку военного оркестра под знаменами, на которых начертано: «Долой Англию!»

Патриотизм и энтузиазм Крюгера и его народа контрастируют с еще одной излюбленной темой национал-социалистической пропаганды, темой предателя своего народа. Сын Крюгера, Ян, целиком англизированный юноша, объявляет себя «пацифистом». Весьма характерно, что, делая это заявление, Ян стоит перед своим сердитым отцом по стойке смирно, в типично немецком стиле. Образ «пацифиста» Яна перекликается с образом скрипача Клауса в «Кольберге», молодого человека, который не желает воевать против армии Наполеона лишь на том основании, что он является гражданином мира, а не узколобым патриотом. Немецкая пропаганда часто поливала грязью немцев-«космополитов», которые якобы презирали свой собственный народ и предпочитали иностранный образ жизни и идеи немецким. Крюгер отрекается от своего сына, заявляя, что идет борьба не на жизнь, а на смерть и никому не дано права отказываться от служения делу нации.

В трактовке Геббельса и Яннингса война буров предстает справедливой, партизанской войной, которую ведет весь народ против иностранной плутократии, нагло поправшей его независимость. Буры в фильме создают настоящую «народную армию», одним из подразделений которой командует восьмидесятидвухлетний старик. Их отличает храбрость и беззаветная преданность правому делу. Он является полной противоположностью английским миссионерам. Ян выжидает, рассчитывая прийти к власти с помощью своих благодетелей-англичан, когда буры потерпят поражение. Он произносит тосты за мир, чокаясь с английскими офицерами, классический пример изменника-коллаборациониста. Однако по ходу фильма и его характер подвергается изменениям, причем в радикальной степени. Бри-

танский офицер пытается изнасиловать жену Яна, и тот мигом отбрасывает весь свой пацифизм, убивая обидчика. Сын Крюгера возвращается к своему народу подлинным патриотом.

Особое место в фильме «Дядюшка Крюгер» занимают зверства, совершенные английскими оккупантами. Причем это не единичные случаи, а официальная установка британского высшего командования. Лорд Китченер предстает бездушным человеконенавистником. «Хватит с меня болтовни о гуманизме!» – кричит он. Будучи не в состоянии подавить сопротивление упрямых буров, отстаивающих каждый клочок земли, обычными методами, Китченер прибегает к варварской бомбардировке Претории. Наступающие английские войска гонят перед собой бурских женщин и детей, укрываясь за их спинами. Положение буров становится совсем отчаянным по мере того, как завоеватели применяют все более варварские способы военных действий. Обрадованный воссоединением с сыном, возвратившимся в лоно нации, Крюгер тем не менее испытывает большую тревогу за судьбу своего народа. Он отправляется в Европу, надеясь найти там военную и дипломатическую поддержку. Повсюду его превозносят как героя, но, несмотря на всеобщую симпатию, он везде встречает отказ, ибо никто не хочет злить британского льва. В этом месте герой Яннингса вводит совершенно неправдоподобную сцену, которая лишена всяких исторических оснований, но является типичной для необузданной фантазии Геббельса. Находясь в Париже, слабовольный Эдуард, принц Уэльский, проводит время в разврате и кутежах. Внезапно он получает известие, что его мать, королева, умирает. Эдуард едет к ней, и на смертном одре Виктория, задыхаясь, с трудом выдавливает из себя последние слова-предупреждения. Она говорит сыну, что тот должен положить конец этой войне, которая навлекла на империю «ненависть всех народов». Она боится будущего возмездия, орудием которого и стала Германия в 1940 году.

И все-таки «Дядюшка Крюгер» был не только антибританским фильмом. В одной из сцен был показан принц Эдуард, который развлекался в парижском варьете. На сцене была показана злобная пародия на англо-бурскую войну. Полуобнаженные девицы, которые были «вооружены» деревянными винтовками, откровенно насмехались над битвой бурских переселенцев против шотландского полка. В фильме как бы подчеркивалось, что подобные издевательские насмешки были признаком «хорошего вкуса французов». При этом само парижское варьете весьма напоминало Берлинские кабаре, которые национал-социалисты всегда обвиняли в «разложении нравов и упадничестве».

Фильм фактически не оставляет зрителям выбора в оценках происходящего на экране. В тот день, когда «дядюшка Крюгер» теряет зрение, он получает ужасные известия: «Йоханнесбург пал, а Претория полностью в огне». Ужас случившегося усиливается криками маленького сына Яна, которого пытаются спасти из горящего дома. Младенца спасают, но он оказывается в лагере, где пленные буры умирают от голода. Сцена, когда Ян протягивает сквозь колючую проволоку руки к своей жене, должна была вызвать «праведный гнев» зрителей. Хотя на самом деле немцы могли нечто подобное увидеть и у себя на Родине, в концентрационных лагерях.

Эмиль Яннингс, не только как исполнитель главной роли, но и как фактический директор съемочной группы, немало способствовал сенсационному успеху «Дядюшки Крюгера». Он пытался этой ролью показать Крюгера как человека. Нечто подобное он делал, когда играл Роберта Коха. Виртуозная игра Эмиля Яннингса не могла оставить равнодушным ни одного зрителя. Сам актер пытался довести до совершенства каждую мелкую деталь – будь то набивание курительной трубки или игра с маленькой внучкой. Один из немецких журналов тех лет написал, что актер вместе с режиссером выполнил главное предназначение фильма: приблизил образ Крюгера к народу.

В любом случае нельзя отрицать того, что кинофильм «Дядюшка Крюгер» по своему качеству не уступал американским фильмам. Некоторые сцены поражали своим размахом.

Так, например, сцена боя с участием кавалерии явно превосходила по своему качеству все голливудские образцы. Сцена беседы Крюгера и королевы была проникнута тонким юмором – оба страдали ревматизмом, но пытались во время переговоров держать осанку. Не менее сильна была сцена восстания буров в английском концентрационном лагере. После войны, пытаясь принизить качество этого фильма, не раз утверждалось, что этот эпизод являлся копией с аналогичной сцены из «Броненосца „Потемкина“». На самом деле это было не так. В английском лагере женщина показывает доктору отнюдь не гнилое мясо, как в фильме Сергея Эйзенштейна («Братцы, черви!»), а всего лишь небольшую банку, в которой лежит ее крошечный дневной рацион. Схожей в обеих сценах является лишь внешность докторов – оба они в пенсне. Но на этом сходство заканчивается. Если восстание на броненосце вспыхивает из-за плохого питания, то в английском лагере поводом для него послужила казнь Яна.

Сама кинолента произвела фурор не только в Германии. На кинофестивале в Венеции «Дядюшка Крюгер» получил, кроме прочих наград, специально учрежденный «Кубок Муссолини». Это была не единственная награда, которую учредили ради «Дядюшки Крюгера». В Германии для фильма была придумана специальная оценка – «фильм нации». Подразумевалось, что кинолента, ставшая «фильмом нации», получала все существовавшие ранее оценки: «высокохудожественный фильм», «художественно ценный», «ценный для культуры», «ценный для воспитания молодежи», «ценный для народного воспитания», «ценный для народа», «государственно-политически ценный» и т. д. После многих лет забвения фильм «Дядюшка Крюгер» был вновь показан в 1964 году в Афинах. Дело в том, что в связи с событиями на Кипре в Греции были очень сильны антибританские настроения. Все протесты британского посла, который пытался возражать против показа одного из самых известных фильмов Третьего рейха, были оставлены без внимания.

В 1941 году на экраны Третьего рейха вышел еще один фильм, события которого происходили в Африке. На этот раз речь шла о бывших немецких колониях, то есть Восточной Африке. Речь шла о снятом годом ранее в Праге (!) фильме «Карл Петерс[3]». Кинолента стала итогом сотрудничества режиссера Герберта Зельпина и писателя Эрнста фон Заломона. Эрнст фон Заломон с конца 30-х годов обратился к теме немецких поселенцев, которые осваивали отдаленные уголки планеты. Этот сюжет встречается в его романах «Экспресс-Конго» и «Каучук» (этот роман был экранизирован в 1938 году Эдуардом фон Борзоди). Кроме этого, режиссер Герберт Зельпин некоторое время был ассистентом Георга Вильгельма Пабста, который считался одним из лучших специалистов по съемкам приключенческих фильмов, действие которых происходило в экзотических странах. Кроме этого Зельпин уже в качестве режиссера пять раз сотрудничал со звездой немецкого кино актером Гансом Альберсом. Тот же в 1934 году снялся в «первом немецком колониальном фильме» «Всадники Восточной Африки».

Один из немецких журналов привел сюжет данного фильма. Процитируем этот материал полностью. «Карл Петерс (Ганс Альберс) по окончании учебы возвращается вместе со своим приятелем Карлом Юльке в родной город, расположенный на Эльбе. На вокзале он видит группу эмигрантов, которые направляются в Америку. Он мучительно осознает, что лучшая часть немецкой крови пропадет. Некоторое время спустя Петерс едет к своему дяде, который, являясь английским гражданином, проживает в Лондоне. Здесь знакомится с британской колониальной политикой. В клубе на Пикадилли его оскорбляют как немца, на что Петерс отвечает пощечиной. Вернувшись в Берлин, главный герой произносит пламенную речь о необходимости для Германии колоний в только что созданном Немецком колониальном союзе. „Я хотел бы открыть мир для немцев“. Во время его выступления английский

[3] Немецкий путешественник, создатель германской колониальной системы.

шпион делает заметки на манжете. Поскольку председатель союза граф Гогенлоэ намеревается печься только о собственных колониях, возникает беспорядок. Граф Пфайль и тайный советник Кейзер, являющийся сотрудником министерства иностранных дел, полагают, что именно Петерс ответственен за это „представление“. По ходу фильма выясняется, что советник Кейзер является гнусным интриганом и темной личностью. Он ведет себя совершенно не по-немецки. На самом деле он оказывается евреем и втайне ото всех действует заодно со своим братом Юлием, который является редактором социал-демократической газеты „Форвартс“ („Вперед“). Эта газета во имя сохранения хороших отношений с Англией намерена отказаться от всех немецких колоний. Не имея никакой поддержки со стороны правительства, Петерс, Юльке и граф Пфайль направляются в свою первую экспедицию, которая стартовала из Занзибара. Они разгоняют арабских торговцев рабами, когда те с одобрения англичан начинают охоту на „черную слоновую кость“ (то есть негров. – *А.В.*). Многочисленные негритянские племена радостно встречают Петерса, который приветствует их от имени немецкого кайзера. Этим племенам предоставляются защитные грамоты, которые коварные англичане пытаются похитить».

И вновь в Германии тайный советник Кейзер предостерегает Петерса: «Это очень опасно взлетать к звездам». – «Однако это очень красиво», – звучит ответ. Эти слова впечатляют кайзера Вильгельма I и Бисмарка, от которых Петерс получает необходимое обеспечение нового экспедиционного предприятия. Его личное мужество и вера в идею позволяют вернуться в 1890 году очередной экспедиции с новыми выгодными договорами. Братья Кейзера говорят по поводу успеха Петерса: «Чем выше обезьяна залезает, тем дальше она видит». В итоге главного героя назначают на пост имперского комиссара колоний Восточной Африки. Однако теперь его деятельность полностью контролируется Кейзером. Петерса это не устраивает, он намерен отказаться от поста. Однако граф Пфайль говорит главному герою: «Таким парням, как ты, не пристало дезертировать». После этого Петерс бросает домашний уют и направляется в Восточную Африку.



Карл Петерс – дружелюбный колонизатор (кадр из фильма «Карл Петерс»)

Однако подлые англичане не дают ему покоя. Они предательски провоцируют убийство Карла Юльке, верного товарища Петерса. По обвинению в убийстве Петерс задерживает двух негров. Чтобы предотвратить задуманное англичанами восстание, их по приказу Петерса вешают. Берлинская социал-демократия торжествует: Петерс превысил свои полномочия. Теперь ему предстоит оправдываться перед рейхстагом. Несколько ранее в Берлине английский посол предлагает ему ключевое положение в британской колониальной службе, так как Петерс лишился своего поста в Германии. Ему предлагается оставить чувства и трезво взглянуть на ситуацию. Петерс отвечает: «Мои чувства – это часть моего национального бытия. Там, в Африке, осталась могила моего друга Юльке, на которой написано: „Пал во имя Германии“». Петерс отказывается от поступившего предложения. В рейхстаге его ожидают беснующиеся депутаты. Социал-демократы почти в открытую представляют интересы Англии. Петерс безуспешно пытается защищаться. Он одиноко противостоит разъяренной толпе: «Я ответственен только перед самим собой и Германией». Наконец, он разочарованно бросает: «Несчастная Германия, ты самый большой враг для самой себя». Он покидает рейхстаг. Снаружи его ожидает старушка-мать: «Мой Карл, мой Карл». Она просит его вернуться домой. Соглашаясь, Петерс склоняет ей голову на грудь. На заднем фоне сияет триумфальная колонна.

Смысл фильма предельно ясен. Карл Петерс, белокурый герой с бакенбардами и отеческой улыбкой, прибывает из Германии, чтобы протянуть руку помощи угнетенным западной цивилизацией народам Африки. Снабженный всеми добродетелями, которые были присущи героям Ганса Альберса, Петерс является на экране великодушным, мужественным и справедливым человеком, которому по плечу управляться с великими делами. Как дальновидный колонизатор, он проповедует с экрана идеи экспансии, которые были созвучны идеям Гитлера: «При разделе мира, который шел с XV века, немецкой нации не досталось ничего…

Эти приобретения могут сделать жесткие и уверенные в себе мужчины. Они не похожи на англичан, которые супят брови, завидев мятые складки на своих брюках». Как и подобает немецким фильмам эпохи войны, англичане являются врагами. В кино они предстают кучкой вульгарных типов, коварных шпионов и подлых работорговцев, которые хотят лишить Германию колоний, оставив ее в прежних границах. Но зрителю внушалось, что есть еще более опасные «враги» – это евреи и предатели национальных интересов (обычно их изображали социал-демократами).

Фильм «Карл Петерс» был не просто экранизированной биографией. Есть в фильме один важный эпизод, когда социал-демократы вызывают в рейхстаг чернокожего епископа, являющегося английским агентом, чтобы тот свидетельствовал против Петерса. Петерс требует вызвать своего свидетеля, немца по национальности. Его прерывает социал-демократический депутат (создатели фильма хотели представить его в качестве еврея). Он заявляет: «Мы – Германия, так как мы ее народ». Здесь герой Ганса Альберса переходит на «арийскую язвительность»: «Они – народ? Извините, не мог этого предвидеть».

Но фактическая ирония крылась в том, насколько оказалась в фильме искажена реальная судьба Карла Петерса. Он был человеком, как сейчас принято говорить, с неопределенными занятиями. В 1887 году он предстал перед рейхстагом из-за жестокости в обращении с туземцами. Несколько ранее, в Англии (!), он основал Немецко-английское общество эксплуатации золотоносных земель Родезии. В Германию он вернулся только накануне Первой мировой войны. Но, само собой разумеется, про все эти подробности и исторические детали во время съемок фильма в 1940 году предпочли забыть. Этот исторический подлог полностью соответствовал идее министра внутренних дел Фрика, который 3 октября 1933 года предложил считать истиной все то, что служило немецкому народу.

С художественной точки зрения режиссура фильма оставляла желать лучшего. Равно как и изображение постоянной конфронтации «хороших» немцев и «плохих» англичан. Зельпин в некоторых эпизодах сжал важные для сюжета моменты буквально до нескольких минут. Некоторые эпизоды вообще не имеют никакого значения. Это относится, например, к английскому клубу. В этой сцене были показаны только два статиста, которые танцевали вальс. Весь фильм обнаруживает явный недостаток единого стиля. Нередко джунгли изображали две-три не самые большие пальмы да виднеющаяся на заднем фоне нарисованная вершина Килиманджаро. Впрочем, в фильме были и очень сильные сцены, например восстание негров. Для съемок этого эпизода было задействовано около тысячи статистов. В целом же (если отбросить идеологию и национал-социалистическую пропаганду) фильм «Карл Петерс» напоминал не самый качественный вариант черно-белого «Тарзана». Не удивительно, что фильм даже в Германии не пользовался особой популярностью.



Теодор Лоос в роли Рембрандта

Период 1939–1944 годов можно назвать временем расцвета немецких кинофильмов, которые были посвящены творческим людям: художникам, писателям, архитекторам, актерам, изобретателям. Почти все они изображались как «немецкие гении». Несколько из серии этих фильмов выбивается лента Ганса Штайнхоффа «Рембрандт» (1941 год). Это был единственный фильм, посвященный ненемцу. Частично эта кинолента снималась в Берлине, в павильонах Бабельсберга, а частично в Амстердаме, когда тот уже был оккупирован частями вермахта. Если сравнивать этот фильм с лентой Александра Корды «Рембрандт» (1936 год), то творение Штайнхоффа выглядит более убедительным. В своей картине Штайнхофф отказался от излюбленных им анекдотических историй. Хотя некоторые из сцен все-таки проникнуты тонким юмором. Так, например, в одном из эпизодов гениальный голландский художник продолжает писать картину, не обращая внимания на судебных исполнителей, которые описывают его имущество. Фильм получился выигрышным также благодаря работе Рихарда Ангста, одного из лучших кинооператоров Третьего рейха. Не обошлось в «Рембрандте» и без антисемитских намеков, что касалось в первую очередь заказчиков-евреев. По большому счету «Рембрандт» стал вершиной в кинотворчестве Ганса Штайнхоффа. Его последующие картины «Габриела Дамброне» (1943 год) и «Мелизуина» (1944 год) так и не вышли в широкий прокат.

Несколько удачнее была судьба Герберта Майша, который с некоторыми оговорками может считаться учеником Ганса Штайнхоффа. Именно Маш вписался в «художественную волну» военного периода, сделав два талантливых фильма: «Фридрих Шиллер» (1940 год) и «Андреас Шлютер» (1942 год). Фильм «Фридрих Шиллер» имел подзаголовок «Триумф гения». Сама картина начиналась со сцены насилия. Группа всадников, едущих рысью, тащит нескольких пленников в крепость. Тем временем в трактире поэт Шубарт (Ойген Клёпфер) отпускает проклятия в адрес власти: «Разруха, войны, бедствия, голод… Вот что уготовил нам герцог Вюртембергский. Воздаяние будет страшным!» Некоторое время спустя поэт был схвачен агентами герцога. Действие переносится в Военную академию, кото-

рую ранее Шубарт назвал «школой воспитания». Оскотинившийся адъютант (Пауль Дальке) является персонификацией господствующей здесь прусской муштры. Молодой Шиллер (Хорст Каспар) возмущен царящими в академии нравами, а потому обращается с жалобой к генералу. Актер, играющий молодого поэта, являл зрителю порывистый образ, в духе первых драм поэта. Шиллер очень экспрессивен, чем напоминает Альфреда Абеле в легендарном фильме «Метрополис». Майш в лучшем стиле Штайнхоффа представил несколько символичных сцен. Например, странный церемониал переодевания, когда учащиеся академии должны были облачаться в военную форму в такт и так же четко надевать себе прусские армейские косы. За этой сценой следует парад, который принимает герцог. Играющий его Генрих Георге более напоминает карикатуру, что не умаляет его великолепной игры. Шиллер использует этот повод, чтобы передать записку дочери своего командира. Когда герцог присутствует на занятиях солдат, Шиллер решается открыто возражать ему. Той же самой ночью кадеты собираются в подвале, где Шиллер прочитал им свою первую драму «Разбойники», в основу которой были положены рассказы поэта Шубарта. Это была история мятежника, в котором можно уловить черты самого автора и его соратников, в которых без труда узнаются учащиеся Военной академии. Но «заговорщики» были обнаружены. Их выстраивают в шеренгу. Это тоже была одна из сильных сцен фильма – камера следует за идущим вдоль шеренги герцогом, показывая лица кадетов. Шиллер пытается заступиться за поэта Шубарта, который уже давно томится в тюрьме. Но все напрасно. Позже Шиллеру, который стал полковым медиком, удается анонимно опубликовать «Разбойников». Его драма была поставлена в Мангейме, после чего сразу же стала сенсацией. Сидящая в театральной ложе дама восхищенно ахает: «Немецкий народ наконец-то обрел собственного поэта!» Шиллер пытается вновь побеседовать с герцогом, который продолжает преследовать поэта с маниакальной мстительностью. В итоге Шиллер провозглашает: «Свободу духу, свободу народу!» Фильм заканчивается сценой празднества, которое проходит во дворце герцога. Эту сцену отличала великолепная режиссура и массовое использование статистов в оригинальных исторических интерьерах. Шиллеру противно на этом торжестве, и он сбегает.

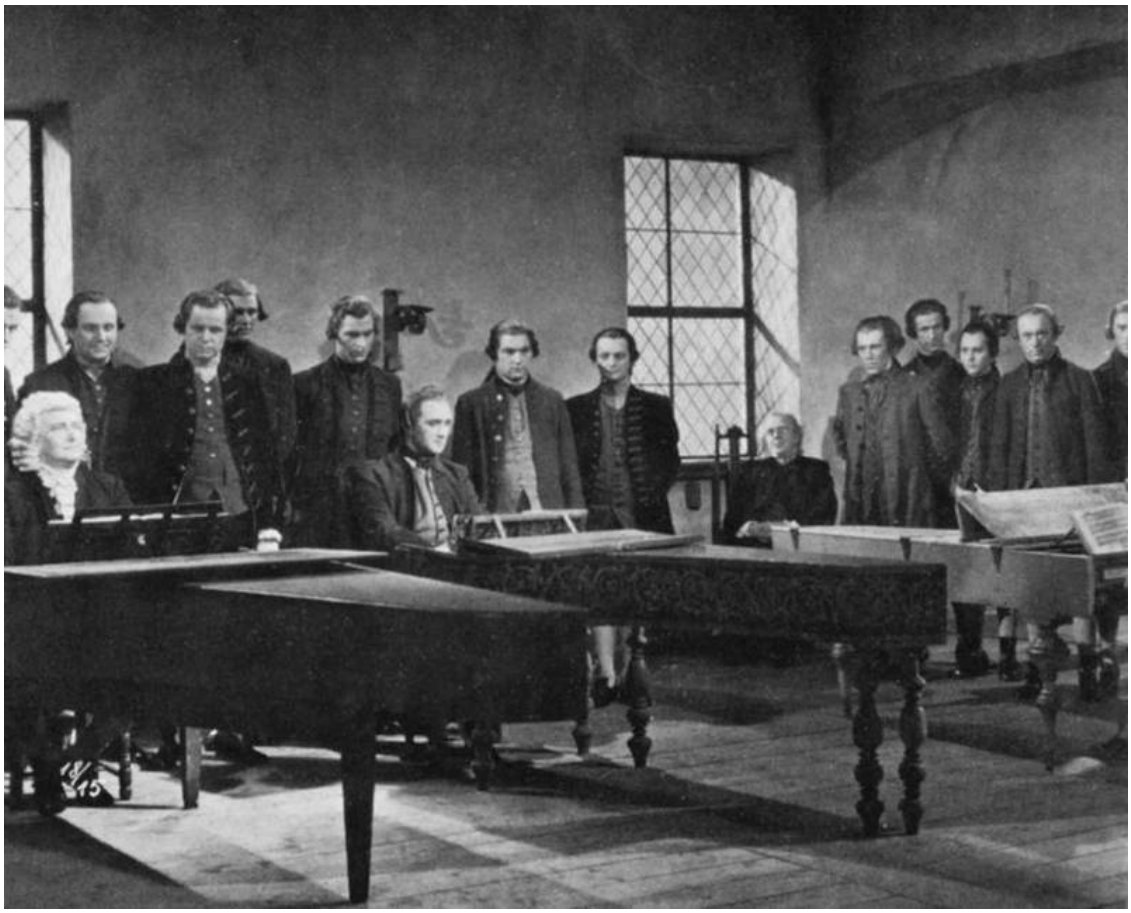
Молодой Фридрих Шиллер предстает в фильме в качестве прирожденного гения, борца за свободу и чистоту искусства, который противостоит враждебному окружению во время обучения в школе. В дебатах перед великим герцогом Вюртембергским Шиллер с горячностью высказывает убеждение в том, что гениями рождаются, но их нельзя воспитать или выучить в школе. Он отвергает бытовавшую в то время точку зрения эпохи Просвещения, согласно которой равенство всех людей достижимо через приобщение их к знаниям. Зрители должны были увидеть в юном Шиллере мятежный дух, выступавший против власти именем гения отечества, – а разве Гитлеру в молодости не приходилось испытывать подобных страстей ради триумфа его воли? Геббельс же развил эту тему дальше. В своем публичном выступлении в Гейдельбергском университете в 1943 году он заявил: «Вождями рождаются, а образование – дело наживное». Несмотря на характерные черты, прославлявшие гения германского духа, «Фридрих Шиллер» затрагивал темы, одно упоминание о которых грозило неприятностями в свете цензурной политики Третьего рейха. Молодой поэт борется против герцога-угнетателя, отстаивая свободу творчества на сцене. Из фильма оказались вырезанными последние слова поэта, который, выбравшись из дворца, произносит: «Свобода!»

Поэт Шубарт, заключенный по приказу того же великого герцога в темницу, говорит: «Во всех уголках мира сильный навязывает свою волю слабому. Где же свобода?» Не исключено, что авторы сценария и режиссер фильма Герберт Майш включили эти и другие высказывания в текст в виде завуалированного протеста против нацистского режима. Но в принципе главная тема литературного гения, боровшегося против реакционного правительства за свободу в Германии, была чрезвычайно приемлема для национал-социалистов, поскольку в

фильме явно подразумевалась аналогия с «политическим гением», боровшимся за «свободу Германии» против Веймарской республики.

Фильм «Андреас Шлютер», в котором Генрих Георге вновь играл одну из главных ролей, получил положительные оценки в министерстве пропаганды. В фильме была показана биография известного скульптора и архитектора Андреаса Шлютера, который в начале XVIII века работал при Берлинском дворе. Еще при жизни он получил прозвище Прусский Микеланджело. Он был автором многих посмертных масок великих воинов, конной статуи Великого курфюрста. Вдохновленный античным Римом Шлютер был разработчиком плана реконструкции Берлина, после чего прусская столица должна была затмить Париж. Гигантомания, прославление всего немецкого, яростное неприятие всего французского, неудержимая воля доказать всему миру свое национальное величие – именно на этих чертах Шлютера сосредоточили внимание создатели фильма. Шлютер предстает в кинокартине как некий предшественник стилевых форм, которые в 30-е годы были предложены в скульптуре и архитектуре Арно Брекером и Альбертом Шпеером (в национал-социалистической прессе писалось, что на это их вдохновил фюрер как «главный покровитель искусства»). В фильме Шлютер все-таки попадает в немилость, его сажают в долговую тюрьму. Но даже там он трудится над созданием скульптур для королевской усыпальницы. Подобно Коху, Петерсу и Шиллеру (в кинематографе Третьего рейха), Шлютер остается непреклонным – он свято верит в свои убеждения. В 1942 году, когда фильм вышел на экраны, его жизненная позиция («Жизнь проходит, но произведения искусства бессмертны») была для немецких зрителей уроком самоотрицания и самопожертвования.

Германия, как известно, была родиной многих великих музыкантов и композиторов. Однако снятый в 1941 году фильм «Фридеманн Бах» рассказывает вовсе не о гении, а о сыне гения. В одной из рекламных статей рассказывалось: «Старший сын Иоганна Себастьяна Баха Фридеманн блестяще дебютировал со своим музыкальным произведением при саксонском дворе. Окрыленный успехом, он влюбляется в танцовщицу Фиорини, сочинив музыку для балета, в котором она танцует. На самом деле это пошловатая и поверхностная мелодия. Одна из проницательных и верящих в его талант подруг, прекрасная графиня Антония Коловрат, обвиняет Фридеманна в измене искусству. Чтобы вновь обрести себя, Фридеманн решает вернуться в родной дом. Желая вернуть милость высоких покровителей, он пытается выдать за собственное музыкальное произведение не известную никому музыку отца… Но обман был раскрыт, разразился скандал. Опозоренный Фридеманн присоединяется к группе бродячих музыкантов. Когда он узнает, что его поклонница Антония вышла замуж, то он намеревается отомстить. Он покидает родной город и обещает больше никогда в него не возвращаться. Со временем он обнищал и умер в Берлине, в доме брата Филиппа Эммануэля, музыканта при дворе прусского короля. Его смерть является трагической, так как он был смертельно ранен иностранцем во время ссоры. Талантливый, подверженный страстям композитор не смог найти себя и обрести счастье».



Кадр из фильма «Фридеманн Бах»

Во «Фридеманне Бахе» отчетливо прослеживается сюжет «блудного сына». Вместе с тем кинокартина продолжает традицию немецких «авторитарных фильмов». Но все-таки в первую очередь данный фильм – это психологическая драма, драма осознания себя. Фридеманна любит молодая польская графиня Антония, но тем не менее тот предпочитает первую танцовщицу при дворе Мариэллу Фиорини. Композитор предает не только свои чувства, но и свою музыку. Направленный Антонией по «верному пути», он вновь посвящает себя работе. Однако неудачи следуют одна за другой – Фридеманн Бах начинает сомневаться в себе. Он запутался во лжи, начинает бродяжничать и умирает нищим. Его смерть абсурдна и символична – он затевает ссору с иностранцем, который неуважительно отзывается об Иоганне Себастьяне Бахе, его гениальном отце. Но тем не менее фильм режиссера Трауготта Мюллера является прославлением личного мужества, гения и веры в идеалы, хотя их прославление происходит исподволь.

Актерский состав этого фильма был бесподобным. Наиболее хорош был Ойген Клёпфер, который играл роль Иоганна Себастьяна Баха. Пикантности фильму придала Камилла Хорн, которая в роли танцовщицы выступала в очень откровенных нарядах. Впрочем, сама режиссура оставляет желать лучшего. В результате фильм не производит впечатления единого произведения, а лишь нескольких смонтированных сцен. Бесподобной является первая сцена, когда зритель видит урок, который ведет Иоганн Себастьян Бах. Но после этого не было никакого логичного перехода к прочим эпизодам. Когда, казалось бы, внимание должно было ослабнуть, режиссер показывает козни, которые плетутся вокруг молодого композитора. Сам Фридеманн талантливый, но очень буйный человек. В одной из сцен он кричит: «Я сочиняю музыку, какую считаю нужной!» Вторая часть фильма кажется более камерной,

затянутой и перегруженной диалогами. Именно в ней можно заметить стереотипные образы, которые были характерны для кино Третьего рейха.

В 1942 году на экраны вышел фильм режиссера Карла Хартля «Тот, кого любят боги». Название являлось вольной цитатой из стихотворения греческого поэта Менандра, которое содержало строки: «Тот, кого любят боги, тот рано умирает». Фильм был посвящен Моцарту. Это не был первый фильм в Третьем рейхе, посвященный гениальному композитору из Зальцбурга. Тремя годами ранее Леопольд Ханиш уже снял фильм «Маленькая серенада», который был экранизацией новеллы Эдуарда Мёрике «Моцарт на пути в Прагу».

4 декабря 1941 года, то есть фактически за год до премьеры фильма, которая прошла в Зальцбурге, родном городе Моцарта, великого композитора «удостоил» своим вниманием Йозеф Геббельс. Поводом стало 150-летие со дня смерти композитора. Министр пропаганды в своей речи заявил: «Его музыка каждый вечер звучит в тылу и на фронте.

Она призывает наших солдат защищать Германию от натиска диких восточных варваров. Эта музыка является нашей». Так Моцарт стал «символом» войны и агрессии.

Карл Хартль, подобно Карлу Фройлиху, был одним из «ветеранов» австрийской студии «Вена-Фильм». Он проделал длинный путь от монтажера до режиссера. Сценарий фильма, который был написан режиссером Борзоди, можно было разделить на четыре части.

Моцарт (Ганс Хольт) и его мать покидают Зальцбург, чтобы направиться в Париж. Один из земляков смотрит на них и думает: «В его праве уехать. Должен ли он прозябать здесь, когда весь мир восхищается его творениями?» Прощание с родным городом было сделано в стиле музыкальной комедии: театрально, словоохотливо, легко и без тени какого-либо занудства. Музыкант оказывается в Мангейме, где встречает Луизу фон Вебер (Ирена фон Майендорф). Это молодая творческая соблазнительница, не лишенная талантов красавица. В этих сценах звучит музыка Моцарта, которая исполнялась Венским филармоническим оркестром. Прохладный прием Моцарта в Париже и его возвращение в Зальцбург показаны мельком.

Вена. В то время как принц (Курт Юрген) играет мелодии Моцарта, сам композитор узнает о предстоящей свадьбе Луизы. Он начинает ухаживать за ее сестрой Констанцией. Во время знакомства с либретто к опере «Похищение из Сераля» Моцарту приходит в голову мысль похитить девушку. Во время вечерней премьеры оперы события мелькают, как в калейдоскопе, быстро сменяя одно другое. Моцарт узнает, что стал отцом. Луиза прибывает из Мюнхена. Констанция не может скрыть свою ревность.

Прага. Вместе с Луизой Моцарт исполняет дуэт Дона Жуана и Церлины.



Актриса Камилла Хорн

Их принимает одна из богатых покровительниц. Концерт перед гостями происходит под открытым небом. Сценический поцелуй, который затягивается, говорит Констанции, что ее подозрения и ревность являются обоснованными. Вечером, накануне премьеры «Дон Жуана», Констанция намеревается вернуться в Вену. Следуют красивые сцены подготовки оперного театра к премьере. Моцарт бегает по пражским улочкам в поисках Констанции. Девушка все-таки остается в Праге.

По возвращении в Вену к Моцарту приходит странный посетитель. У него резкие черты лица, а сам он закутан в черный плащ. Таинственный незнакомец заказывает композитору написать «Реквием». Является ли он смертью? В любом случае «Реквием» последнее произведение Моцарта.

Камера крупным планом берет лицо композитора. Он вспоминает свое прошлое. Вот он талантливый ребенок-вундеркинд. Вот его приветствуют в Версале и Шёнбрунне. Некоторые сцены кажутся излишне сентиментальными, а некоторые натянутыми, например визит молодого Бетховена. Но концовка, безусловно, хороша. Моцарт еще раз играет «Реквием». Он вспоминает о «Волшебной флейте». Его руки медленно замирают, но «Реквием» продолжает звучать. В темноте помещения появляются какие-то личности. Это директор театра, который пришел поздравить композитора с 50-й триумфальной постановкой «Волшебной флейты». Они приносят цветы, которые публика кидала на сцену. Однако они становятся для Моцарта похоронным венком. Сцена смерти Моцарта во многом напоминает сцену смерти Фридеманна Баха.

Рассказ о фильмах, посвященных композиторам, будет не полным, если не упомянуть несколько кинокартин. Во-первых, это «Прощальный вальс» (1934 год) Геза фон Больвари, который рассказывал о судьбе Шопена, и «Грезы» (1943 год) Харальда Брауна, в котором была показана любовь Карлы и Роберта Шумана.

К созданию эпопеи про немецких «творцов» в годы войны приложил руку и известный режиссер Георг Вильгельм Пабст. Когда Гитлер пришел к власти, Пабст проживал во Франции. После этого он два года работал в Голливуде (1934–1935 годы). Затем последовало возвращение во Францию. В 1939 году он переехал в уже присоединенную к Третьему рейху Австрию. Причины этого поступка до сих пор остаются неясными. С началом войны Пабст был привлечен к работе над фильмом «Крещение огнем». Однако куда более важными для нас представляются его ленты: «Комедианты» (1941 год) и «Парацельс» (1943 год). Это были единственные фильмы, которые Пабст снял в условиях национал-социалистической диктатуры.

Фильм «Комедианты» был посвящен судьбе Каролины Нойбер, которая в середине XVIII века смогла поднять уровень немецкого театра от бродячих трупп до академических представлений, когда на сцене появились постановки Лессинга, Гете, Шиллера. Отличительной чертой картины было фактическое отсутствие в ней национал-социалистических лозунгов, что верные режиму режиссеры умудрялись ввести даже в историческое действие.



Моцарт за сочинением очередного произведения (кадр из фильма «Тот, кого любят боги»)



Беснования при дворе в Санкт-Петербурге (кадр из фильма «Комедианты»)

Сюжет фильма был следующим. По дороге в Лейпциг бродячая труппа актеров, которой руководит Каролина Нойбер (Кете Дорш), подбирает юную Филину Шрёдер (Хильда Краль). Девочка является несовершеннолетней. Между тем в действие вмешивается тайный советник Клюпш. Он заклятый враг Нойбер и покровитель шута-балагура Мюллера, с которым тогда рассталась главная героиня фильма. По совету Клюпша отец девочки обвиняет труппу актеров в похищении ребенка. Как результат, артисты теряют расположение герцогини Вайссенфельс (Хенни Портен). После этого они вынуждены направиться в Санкт-Петербург. По возвращении из России труппа Нойбер находит, что их театр оказался конфискованным. Теперь он в распоряжении Мюллера. Артисты начинают давать пьесы прямо под открытым небом, и Мюллер терпит фиаско. Герцогиня вновь благоволит Нойбер и ее труппе. К тому времени подросшая Филина окончательно утверждается во мнении, что станет актрисой. Одновременно труппой заинтересовался Лессинг. Он предлагает герцогине поставить «первую немецкую трагедию» «Эмилия Галотти». Между тем происходит действительная трагедия. Тяжело заболевает и умирает Каролина Нойбер. Фильм заканчивается сценой создания «Немецкого театра», в котором выступает Филина.

Фильм был историей о бродячих актерах, которые мельком появляются также во «Фридеманне Бахе». Прежде всего зритель должен был увидеть убожество немецкого театра тех лет. В фильме был выведен образ скончавшегося в 1766 году переводчика и драматурга Иоганна Кристофа Готтшеда, который являлся последовательным сторонником создания в Германии академического театра. В этих начинаниях его поддерживала Каролина Нойбер. Она заявляет в одной из сцен: «Я хочу создать приличный театр, который бы облагораживал и потрясал зрителей!» Ей вторил Готтшед, который полагал, что пока на подмостках выступают шуты, в театр будет приходить только пошлая, низкая публика. Само собой разумеется, шут Мюллер не согласен с этим. При встрече с Каролиной он бросает: «Это глас в пустыне!» Его поддерживает тайный советник Клюпш: «Без шутов в театре не будет вообще никакой публики!» В некоторых чертах «Комедианты» весьма напоминают фильм «Фридрих Шиллер». В обеих кинокартинах рассказывалось о притеснениях, которым подвергались творческие люди в отсталой и раздробленной Германии. Даже герцогиня, которая покровительствует Каролине Нойбер и ее труппе, не делает тайны из своего пренебрежительного отношения к ним: «Не принято жениться на актрисах. Над ними принято смеяться… Я же являюсь благородной по праву рождения». На это Каролина отвечает: «Но и у актера есть своя великая миссия!» В некоторых фразах Каролины все-таки чувствуются патриотические нотки, которые могли после войны трактоваться даже как национализм: «Я хочу, чтобы безмолвная Германия заговорила!» При этом сама главная героиня придерживается стоического принципа, что «невзгоды создают человека». Не обошлось в фильме и без карикатурного изображения русских. Если Лессинг возвышенно говорит о том, что «каждый должен искать свой путь», то представление в Санкт-Петербурге превращается в некую вакханалию. В фильме русские придворные (без различия полов) изображены пьяными полуидиотами. Каролина не может позволить себе выступать в «такой дикой стране», а потому и возвращается в Германию. Но этими небольшими эпизодами и ограничивались реверансы Пабста перед национал-социалистическим режимом.

В Третьем рейхе Пабсту так и не удалось создать хотя бы подобие своих прошлых великолепных кинолент: «Лулу», «Трехгрошовой оперы» и т. д. Снятый в 1942 году в Праге фильм «Парацельс» является еще одним печальным подтверждением данного вывода. Рассказ о судьбе известного врача XVI века Теофраста Бомбаста фон Гогенгейма (более известного как Парацельс) был еще слабее, чем фильм «Комедианты». В картине представал некий средневековый «Роберт Кох», который должен был символизировать собой победу науки над шарлатанством. Несмотря на то что фильм носил явно неполитический характер, у него все-

таки была идеологическая подоплека. В год, когда начались съемки картины, в Германии было издано пять книг о Парацельсе, причем все они имели ярко выраженную националистическую окраску. Еще в своем «Мифе XX века» Альфред Розенберг написал о Парацельсе: «Из этого видения мира перед писателем встает великий исследователь Парацельс, стоящий на пороге двух великих эпох и стремящийся из обеих к тому времени, когда слово не выступает против слова, алтарь против алтаря, а все это сведено вместе в первоначальные законы жизни… Исследовать природу в совокупности ее законов, оценивать лекарства как средства, восстанавливающие жизненные процессы тела, а не как бессвязные колдовские микстуры, это было то, чем занимался Теофраст фон Гогенгейм в качестве одинокого пророка в том мире; беспокойный, ненавидимый, которого боялись, с печатью гения, который Церкви и алтари, учения и слова рассматривает не как самоцель, а оценивает по тому, как глубоко они проникли в окружающую среду природы и крови. Великий Парацельс стал благодаря этому представителем всех немецких естествоиспытателей и немецких мистиков, великим проповедником бытия».



Изготовление нового лекарства (кадр из фильма «Парацельс»)

В кинокартине доктор должен был олицетворять призыв к солидарности и самоотверженности – оба качества весьма высоко ценились национал-социалистами. Фильм заканчивался сценой, в которой были показаны толпы больных и инвалидов. После этого следовали заключительные слова: «Наивысшим призванием медицины является любовь». Послевоенные кинокритики находили, что «Парацельс» был скучным и затянутым фильмом. Впрочем, нельзя не отметить одну из впечатляющих сцен, а именно танец Флигенбайна (роль исполнял танцор Харальд Кройцберг). Это был причудливый и мрачный танец, отражавший ужас перед смертью. Исполнялся он под «неземную музыку» Герберта Виндта.

Глава 4. Женщины в кино и в кинотеатрах

Только что оказавшийся на вершине власти Йозеф Геббельс любил рассказывать весной 1933 года о том, как вместе с Гитлером в минуты отдыха направлялись «в близлежащий кинотеатр, чтобы расслабиться и забыть там про трудности прошедшего дня». Между тем, придя к власти, Гитлер и Геббельс не изменили своим привычкам, они продолжали постоянно смотреть кино. Обычно вечером они просматривали по три кинокартины. Нередко еще одна лента демонстрировалась рано утром, до завтрака. Адъютант Гитлера Штауб как-то пожаловался режиссеру Файту Харлану: «Фюрер прямо-таки ненасытен», – имея в виду количество кинокартин, которые он просматривал за день.

Сам же Геббельс превратил свою страсть в профессию. Как министр пропаганды, он смог реализовать свои честолюбивые замыслы и сделать немецкое кино своим личным делом. Он видел каждую ленту, которая была снята в Германии. Всего же в период с 1933 по 1945 год в Третьем рейхе было сделано более 1200 художественных фильмов. И это не считая иностранных фильмов, которые до 1940 года худо-бедно демонстрировались немецкой публике. После начала Второй мировой войны Геббельс прилагал немало усилий, чтобы достать через нейтральные страны иностранные ленты (прежде всего американские). Он намеревался соотносить их уровень с художественным уровнем фильмов, которые снимались под его патронажем. При этом хорошие голливудские фильмы, как, например, «Унесенные ветром», он мог смотреть по несколько раз. Геббельс постоянно изводил своих помощников и подчиненных, требуя доставлять к нему все новые и новые иностранные фильмы. В годы войны он подключал для этого всевозможные каналы. Одним словом, Геббельс всегда проводил очень много времени в кино. Обычно это был кинозал, которые был создан прямо в здании Имперского министерства пропаганды, либо кинозал, который был специально построен в его просторной квартире. После просмотра каждого фильма он делал подробные заметки в своем дневнике. Кроме этого, если конец рабочего дня заставал его в рейхсканцелярии, то он успевал просмотреть два или три фильма в компании Гитлера. Обычно этот ритуал спасал окружение фюрера от продолжительных и пространных рассуждений, коими славился немецкий диктатор. Традиционно фильм для просмотра в рейхсканцелярии подбирал лично Геббельс. Он же занимался подбором фильмов для Евы Браун.



Паула Вессели и Аттила Гёрбигер в фильме «Маскарад»

Сейчас хорошо известно, что Гитлер не любил политические фильмы. Он отдавал предпочтение комедиям, опереттам, мелодрамам с неизменным хеппиэндом, а также фильмам с невзыскательными и даже плоскими шутками. Особо любил полюбоваться на ножки актрис, которые мелькали в кадре. Напротив, фильмы о жизни зверей и фильмы-путешествия очень быстро надоедали Гитлеру. Впрочем, как спортивные и альпинистские фильмы. Судя по всему, у Гитлера полностью отсутствовало абстрактное сознание, а потому он не любил сложные образы и гротеск. Гитлер не любил, точнее, ненавидел американских коми-

ков Бастера Китона и Чарли Чаплина (а ведь с последним его могли роднить не только усы щеточкой, но и один и тот же год и месяц рождения). Кроме этого, фюрер предпочитал не смотреть мелодрамы, если в них не было счастливого конца. Он избегал любых драм и трагедий. Об этом говорит хотя бы собранный в Оберзальцберге личный киноархив Гитлера. Но нередко фюрер при выборе фильма руководствовался лишь его названием. Возможно, именно по этой причине в архив попали ленты «Гитлерюнге Квекс» или «Ты для меня – я для тебя», равно как фильмы Вили Форста («Маскарад», «Мазурка»). Там же можно было найти фильмы Луиса Тренкера («Мятежник», «Император Калифорнии») или комедии с участием Ганса Альберса и Хайнца Рюманна. Известно, что Гитлер видел экранизации некоторых литературных произведений, например «Разбитый кувшин» Клейста.

Если принять во внимание то, что Гитлер ежедневно просматривал от двух до трех кинолент, сразу же станет понятно, что немецкая киноиндустрия не могла справиться с подобным заданием. В итоге нет ничего удивительного, что нередко Гитлеру приходилось смотреть зарубежные фильмы. Здесь преобладали американские киноленты. Среди них превалировали опять же комедии и фильмы с богатыми декорациями. Известно, что Гитлер видел американского Микки Мауса и «Робинзона Крузо». На 50-летие Гитлера (1939 год) Геббельс преподнес Гитлеру коллекцию из 120 фильмов, которые были только что скопированы по специальному заказу министра пропаганды.

Несмотря на специфичность вкусов Гитлера, он был весьма «критичным» зрителем. После каждого просмотра он выносил свой вердикт. В различных случаях он мог колебаться от «очень хорошей игры» до «исключительного дерьма». Если негативные отзывы поступали во время самого просмотра, то показ фильма тут же прекращался. Но при этом понравившиеся фильмы Гитлер мог просматривать десятки раз. Это, например, относилось к киноленте «Квакс, незадачливый пилот».

Придворный архитектор Гитлера, позже ставший министром вооружений, Альберт Шпеер в своих воспоминаниях так описывал одно из посещений Оберзальцберга: «После ужина общество направлялось в гостиную, служившую в остальном для официальных приемов. Рассаживались в удобные кресла, Гитлер расстегивал пуговицы своего френча, протягивал ноги. Свет медленно гаснул. В это время через заднюю дверь в комнату впускалась наиболее близкая прислуга, в том числе и женская, а также личная охрана. Начинался первый художественный фильм… мы просиживали в молчании три-четыре часа, а когда около часа ночи просмотр заканчивался, мы подымались утомленные, с затекшими телами. Только Гитлер выглядел все еще бодрым, рассуждал об актерских удачах, восхищался игрой своих особо любимых актеров, а затем переходил и к новым темам».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.