



Неизвестное кино войны и Победы

И.Н. Гращенкова

доктор искусствоведения

Статья посвящена истории создания отечественных кинолент в трудные военные годы. Многие фильмы, снимавшиеся известными режиссерами в то время, вышли на экраны, получили заслуженное признание. Но есть и неизвестное кино военных лет. Эти игровые фильмы, полнометражные и короткометражные, хранятся в архиве и представляют значительный интерес как для киноведов, так и зрителя.

Советское кино о Великой Отечественной войне известно во всем мире, миллионам оно поведало о жертвах, принесенных нашей страной на алтарь общей победы над фашизмом. Многие фильмы отмечены на кинофестивалях самыми высокими и престижными наградами кинематографического сообщества. В нашей стране их знают наизусть, но смотрят снова и снова. Но есть и неизвестное кино военных лет – фильмы, снимавшиеся в те трудные годы, не выпущенные на экран и неизвестные зрителю. Единицы архивного хранения, они и сегодня представляют интерес не только для специалистов, поскольку сохраняют эстетическую и эмоциональную энергию породившего их времени.

Фильмы, снимавшиеся в тяжелейших условиях эвакуации крупнейших киностудий из Москвы и Ленинграда в Казахстан и Среднюю Азию, требовали большого творческого напряжения и немалых затрат – не только производственных, но прежде всего эстетических, да и просто человеческих. «Хватит ли воли снимать, когда хочется стрелять и быть вместе с идущими в атаку... хватит ли мужества, таланта у меня?»¹ – писал 48-летний кинорежиссер Всеволод Пудовкин, бывший вольноопределяющийся царской армии. Конечно, так думал и так чувствовал не он один. Тяжело давались фильмы военного времени, и тем более удивительной кажется та легкость, с какой их запрещали.

Так в 1942 году на экран выпустили 32 игровых фильма и «положили на полку» 17. Это были короткометражные и полнометражные фильмы, среди которых немало снятых выдающимися

мастерами – Л. Кулешовым, В. Пудовкиным, А. Роомом, С. Юткевичем, И. Савченко, Н. Шенгелая. Были среди них и откровенные неудачи, когда новый материал «сшивали» на скорую руку по старым лекалам. Попали под запрет и состоявшиеся, талантливые фильмы. Машина цензуры работала по законам военного времени, еще более усугублявшего идеологический, функциональный, пропагандистский подход к произведениям самого массового из искусств.

Уже на второй день войны Художественный совет «Мосфильма» намечает программу агитационно-пропагандистских оборонных короткометражек как ведущего направления кино-

работы – съемки новелл для «Боевых киносборников». Председателем редколлегии этих выпусков был назначен В.И. Пудовкин. Так быстро сработала генетическая память кинематографа – пригодился опыт русских военных лубков. Как тогда – в 1914-м, так и теперь – в 1941-м, необходимость немедленно донести патриотические идеи и настроения до

самого широкого, а значит, самого неискушенного зрителя, заставила обратиться к жанру лубка, к языку народного примитива. Подвиги советских людей и зверства фашистов, о которых писали газеты, говорили по радио, становились сюжетами новелл «Боевых киносборников».

Оперативный отклик на военные события, волнующие и интересующие всех; простая история; знакомые типажи, часто маски вместо характеров; расчет на однозначные коллективные эмоции – характерные и неизменные черты военно-патриотической продукции. В ней, естественно, начало эстетическое уступало идеологическому, художественность – пропаганде. Однако эти кинолубки не стеснялись снимать выдающиеся советские кинорежиссеры, как в свое время это делали ведущие мастера немого кино – Е. Бауэр, В. Старевич, И. Мозжухин, В. Гардин, А. Левицкий. Исключение составил только С. Эйзенштейн (продолжавший работу над грандиозным проектом «Иван Грозный», начатом еще в январе 1941 года) и А. Довженко (ушедший на фронт в качестве



Кадр из фильма
«Сын бойца»
в «Боевом
киносборнике»
№12, 1942

¹ Пудовкин В.
Собр. соч. в 3-х т.,
том 3-й. С. 271.

корреспондента). Звезды кино 1930-х годов, любимцы народа – Л. Орлова, Б. Чирков, З. Федорова, Л. Смирнова – снимались в этих новеллах, вели в «Боевых киносборниках» связующий комментарий.

За период с августа 1941 года по август 1942-го было снято 43 новеллы, собранные в 15 выпусках «Боевых киносборников», но выпущены были только 12. Не вышли на экран 6 новелл, составляющие 3 тематических сборника: «Лесные братья», «Юные партизаны», «Наши девушки». За редким исключением запретительные документы не сохранились.

Для киносборника «Наши девушки» режиссер Абрам Роом снял новеллу «Тоня», отдав в ней главную роль Валентине Караваевой, знаменитой Машеньке из одноименного фильма. Девушка-телефонистка Тоня, оставшаяся одна на почте в тот момент, когда в город входят немцы, по громкой связи помогает вести по врагу прицельный огонь. Но это не только история подвига, это и история любви – среди артиллеристов ее жених. Роом, мастер любовных сюжетов и женских портретов, откровенно любит хрупкой прелестью и недевической смелостью своей героини. Удивительный голос актрисы придает образу дополнительные характеристики. В финале враг из города выбит, а Тоня погибает. Впрочем, зритель подготовлен к этой жертве уже с первого кадра, когда на крупном плане показана белая распустившаяся роза – живой цветок, похожий на деталь мраморного надгробия. Новелла А. Роома, так же как и вторая, снятая для киносборника Г. Козинцевым, не вышла на экран.

Такая же участь постигла новеллу «Учительница Карташова» из киносборника «Юные партизаны», поставленную Л. Кулешовым по рассказу Л. Кассиля. История первой встречи детей с врагом, ворвавшимся в деревенскую школу, и подвига учительницы, которая помогла одному из учеников бежать в лес, к партизанам. В мемуарах Л.В. Кулешов высказывает предположение, что к середине 1942-го наступил момент, когда «Боевые киносборники» исчерпали свой потенциал и их перестали выпускать на экран.

К сожалению, и большая полнометражная картина Л. Кулешова, снятая вместе с А. Хохловой, последняя его режиссерская постановка, не увидела экрана. Сценарий «Мы с Урала» написали Е. Помещиков и Н. Рожков, сделавшие себе имя как комедиографы. «Мы с Урала» – это история о двух юных ремесленниках, работающих на оборонном заводе и рвущихся на фронт. Потребовали переработки сценария, поскольку считалось, что юные герои тыла слишком напоминают беспризорников 1920-х годов.

Судя по тому, что сценарий вскоре был напечатан отдельной брошюрой, авторы внесли требуемые изменения. А вот режиссеры не захотели «поправлять» жизнь своих героев и показали ее такой, какой она была на самом деле: тяжелый не по годам труд, голодуха, танцульки, выпивка.

Вскоре появилась докладная-донос секретаря ЦК ВЛКСМ в ЦК ВКП(б) с требованием не выпускать фильм как «фальшивый», искажающий образ советской молодежи, где герои «грубы», «циничны», «некультурны», «далеки от комсомола». Действительно, Алексей Консовский (исполнитель одной из главных ролей) и Янина Жеймо (в роли его сестры) играли не образцово-показательных, а обыкновенных, живых молодых людей, каких было большинство в поколении 15–16-летних. Этот дуэт уже не юных актеров, сохранивших нестареющие облик и состояние души, был столь же обаятелен, убедителен в истории о жизни рабочей семьи, как и в снятой позже киносказке «Золушка».

Трудно было примирить потребности социального заказа с художественной правдой, с авторским взглядом на материал, с индивидуальными художественными интересами. Режиссер Г. Рошаль незадолго до войны снял антифашистский фильм «Семья Оппенгейм» по роману Л. Фейхтвангера, а в начале войны решил продолжить эту тему, взяв за основу материалы биографии Гитлера. «Убийца выходит на дорогу» («Карьера») – сатирическая драма о превращении маленького ефрейтора, неудавшегося художника, и даже, говорят, платного осведомителя полиции, в рейхсканцлера страны, несущей смертельную угрозу миру. При этом персона Гиблера (так звали этого персонажа в исполнении М. Астангова) и его карьера заинтересовали не сами по себе, а как олицетворение и отражение процесса фашизации Германии, заболевания целой страны «коричневой чумой». В сценарии М. Гельфанда и А. Мацкина была представлена вся страна: умный и властный капиталист, маньяк и солдафон в чине генерал-фельдмаршала (роль предназначалась В. Пудовкину), политический шулер, а рядом – штурмовики, проститутки, посетители мюнхенских пивных, лавочники. В лицах была представлена и другая Германия: художник, молодой антифашист, ректор Венской академии художеств, прогрессивный ученый (ему был готов отдать свои идеи, мысли, чувства С. Эйзенштейн). Готовили роли Н. Мордвинов, М. Штраух, Ю. Глизер, О. Жаков, Б. Пославский.

Пока опытный немецкий художник, политэмигрант А. Бергер со знанием дела занимался разработкой декораций, созданием предметной среды, Кукрыниксы, отсматривая германскую

кинохронику, фотографии, писали портретные этюды. Они де-бютировали в кино, внедряя новаторскую методику поиска при работе над портретом исполнителя роли, образами персонажа, его мимикой, осанкой, костюмом. Талант карикатуристов придавал психологическим зарисовкам необходимые для замысла сатирическую заостренность, гротесковость. К счастью, рисунки Кукрыниксов сохранились в архиве режиссера, как и эскизы А. Бергера. Была уже отснята треть фильма, когда съемки неожиданно, без всяких объяснений, остановили. Позднее чьи-то «заботливые» руки уничтожили материал.

В декабре 1941 года, отдав дань работе над «Боевыми киносборниками» и сняв по сценарию Л. Леонова новеллу «Пир в Жирмунке» (лучшую новеллу в киносборниках!), Пудовкин принялся за большое кино. Вместе со сценаристом М. Большинцовым он работал над пьесой Бертольда Брехта «Страх и нищета в Третьей империи» («Страх и отчаяние в Третьей империи»). Когда летом 1942 года съемки были закончены, фильм получил авторское название «Школа подлости», а потом новое, официальное – «Убийцы выходят на дорогу». Режиссер писал своему другу Айвору Монтегю: «Основная мысль картины, пожалуй, достаточно выражена в названии (авторском – И. Г.). Ненависть к фашистам выражалась и выражается в сотнях статей и речей общего характера, но каждый может позволить себе ненавидеть гитлеризм еще и по-своему, так сказать, с индивидуальной позиции. Я особенно ощущаю мерзость системы Гитлера в приемах воспитания людей, направленных к тому, чтобы тщательно уничтожить все, что связано с ощущением человеческого достоинства»².

Пудовкин знал Германию не только по книгам, фильмам, творческим и деловым коротким визитам. Он провел там три года в плену, с февраля 1915-го по ноябрь 1918-го, затем бежал, вернувшись в Россию. Он знал Германию как страну титанов культуры и, одновременно, страну лавочников, мещан, военщины. Пьеса Брехта, представляющая собой свободный монтаж отдельных сцен, написанных по рассказам очевидцев и газетной хронике, дополнила его знания.

Режиссер сохранил новеллистический принцип построения. Одну новеллу от другой отделяла рисованная заставка, на фоне которой диктор читал стихи, звучала музыка. Подобная прерывистость была нарочитой и необходимой. Режиссер превращал зрителя в стороннего наблюдателя происходящего, лишал возможности сопереживать, сочувствовать, исключал эмоциональный контакт между зрителем и персонажами.

Фильм открывался небольшой экспозицией – уличная сцена в дни прихода фашизма к власти. Затем следовали новеллы – «Меловой крест», «Сын-шпион», «Работодатели».

Действие новеллы «Меловой крест» происходит на кухне богатого дома, среди прислуги. Ухажер горничной, штурмовик, развлекает публику фокусами из практики гестапо. Сперва это напоминает игру, но постепенно становится ясно, что брат кухарки, безработный, использует ситуацию, чтобы хоть раз в жизни сказать, что он думает о фашистах, а другой – штурмовик – всячески его провоцирует, чтобы потом арестовать. Рядом кухарка, «чистопробная немка», шофер, не проронивший ни слова, горничная, помышляющая только о замужестве, обожающая и боящаяся своего жениха.

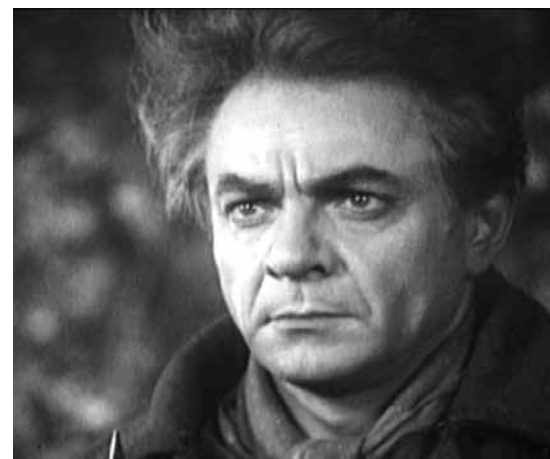
В этой новелле лучшие роли – штурмовик Бориса Блинова и горничная Софии Магарилл. Он – яркой, на грани гротеска, характерностью раздвинул рамки привычного амплуа героя. Она украсила изящный психологический рисунок роли по фэксовски – эксцентрикой и иронией. Оба актера сыграли свои последние роли: вскоре они погибнут во время эпидемии брюшного тифа в Алма-Ате.

Действие новеллы «Сын-шпион!» переносится в respectable профессорскую квартиру, где царит страх родителей перед сыном, членом юношеской фашистской организации. Им начинает казаться, что сын неслучайно в непогоду ушел из дома, – ведь они только что вели при нем не совсем политически выдержанные разговоры... Ольга Жизнева (немка по отцу) мастерски воссоздает социальный и психологический тип жительницы Берлина, жены профессора, добавляя несколько капель гротеска в безупречно сыгранную роль.

Заключительная новелла «Работодатели» – о том, что даже просто плакать о погибших и носить траур по ним в Германии опасно. Можно лишиться работы, приносящей смерть, поскольку в Германии все работает на войну, а можно и угодить за решетку. Горе женщины, потерявшей брата-летчика, неподдельно, но острая, на грани истерики, игра Ады Войчик не вызывает сочувствия. Муж, пугливо оглядываясь, ее утешает: «Слезам не поможет». Женщина прямо в камеру кричит: «Так делайте же то, что поможет» и бросает взгляд, полный ненависти и горя.

И вот эпилог, которого не было у Брехта – он специально написан для этого фильма. Россия, снятая в 20 километрах от Алма-Аты, где пришлось «посадить» рукотворный лес, чтобы стеной встали могучие заснеженные ели. Утопая по пояс в снегу, бредут гитлеровские солдаты и офицеры. Сколько оставили они под ле-

² Пудовкин В.
Собр. соч. в 3-х т.,
том 3-й. С. 275



Представляем кадры из фильмов, созданных в военные годы известными советскими режиссерами. Роли в этих кинокартинах исполняли прославленные советские актеры. Ряд фильмов вошли в «Боевые киносборники». В период с августа 1941 года по август 1942-го было снято 43 новеллы, собранные в 15 выпусках «Боевых киносборников», из которых выпущены были 12.



В настоящее время вышедшие в свет «Боевые киноальбомы» представляют собой уникальную коллекцию архивных киноматериалов. Редакция журнала благодарит В.И. Басенко (Госфильмофонд России) за помощь в подготовке этих фотографических материалов.

дыным саваном погибших и умирающих, безжалостно их разделяя и разувая? И вот появляются деревенские розвальни, в них – мальчонка и партизанка с винтовкой. Это «идет война народная, священная война»; «война не по правилам», как жаловался еще Наполеон. В роли плененного офицера Олег Жаков. В прологе он играл штурмовика в момент прихода фашистов к власти. Здесь, в эпилоге, замыкается круг его жизни, символизируя неминуемый крах и самого фашизма.

Свет и воздух натурных съемок эпилога, долгая панорама, создающая ощущение безбрежного простора, снег, осыпавшийся от выстрелов прямо в объектив, – полный контраст павильонным съемкам «германских» сцен. Операторы Б. Волчек и Э. Савельева снимали в замкнутых, малоосвещенных декорациях, все время перемещая «глаз» объектива с пола на потолок и создавая обобщенный пластический образ Германии-тюрьмы.

Фильм Пудовкина не был выпущен на экран. Запретительных документов не обнаружено. Впрочем, можно предположить, что талантливое обличение германского фашизма рождало опасные параллели и сопоставления. Сын-шпион напоминал о героине-шпионере Павлике Морозове. Провокационные игры и фокус с меловым крестом – постановки «режиссеров» с Лубянки. То, что подобные аллюзии неизбежны, потому что закономерны, подтвердил много лет спустя документальный фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм», унаследовавший глубинный анти-тоталитарный пафос фильмов Г. Рошала, В. Пудовкина, снятых в период прямого столкновения СССР и Германии, Гитлера и Сталина. Возможно, именно поэтому ни один фильм, рассматривающий фашизм как систему идей, взглядов, общественных и личных отношений, не прошел цензуры. Подверглась ей даже короткометражная эксцентрическая комедия Г. Козинцева «Юный Фриц». Взяв за основу стихотворение С. Маршака, режиссер дал волю условности, гротеску, цирковой игре масок. Смешно и зло он показал, как растят настоящего фашиста с младенчества до призывного возраста, воспитывают согласно доктрине, которую излагает в фильме профессор-расист (М. Штраух). Фриц в исполнении 43-летнего М. Жарова «рос» буквально на глазах благодаря мастерству актера и оператора А. Москвина, осуществившего оригинальные комбинированные съемки. Фильм на экран не выпустили, а режиссера кинематографическое начальство осудило за возврат к «порочным формалистическим концепциям» ФЭКС – за возврат к самому себе.

Тема «обыкновенного фашизма» тоже стала тогда запретной, и В. Пудовкин, с такой страстью и с таким мастерством вопло-

тивший ее в фильме «Убийцы выходят на дорогу» («Школа подлости»), вынужден был это пережить. Новый, 1943 год принес ему новое увлечение и еще одно горькое разочарование. Снимая фильм по популярной пьесе К. Симонова «Русские люди», он познакомился с его трагическими дневниками 1941 года и загорелся желанием их экранизировать. Работая об руку с писателем над сценарием, носившим сначала название «Москва», режиссер опробовал новый тип драматургии: документально точный ход военных событий в качестве сюжета; центральный персонаж, связующий эти события, многих и разных их участников, которые вместе и становятся коллективным героем.

В сентябре 1943 года сценарий был завершен и получил окончательное название «Смоленская дорога». Это – эпос самого страшного периода войны лета-осени 1941 года – один из лучших сценариев военных лет. Он так и не был разрешен к постановке и только спустя 20 лет, естественно, дописанный, дополненный прошедшим временем, он стал первой серией знаменитого фильма «Живые и мертвые». Архив Пудовкина сохранил доказательства того, насколько ему был дорог и важен этот замысел, как он не хотел с ним расставаться.

Вот черновик письма (три буквы вместо обращения – Д И В – нетрудно догадаться, прочитав его, что адресат – Сталин): «Я обращаюсь к Вам не только потому, что считаю своим долгом художника защищать до конца то, что я считаю правдивым, верным и нужным. Именно таким верным, правдивым и нужным мне кажется сценарий «Смоленская дорога» К. Симонова, который я очень прошу Вас прочесть... Руководство нашло сценарий хотя и интересным в литературном смысле, но ненужным для постановки. Мотивировка – отсутствие в нем широкой разработки темы обороны Москвы и раскрытия стратегического смысла победы над немцами... Ваше мнение будет для меня решающим. Если Вы скажете, что картина в таком виде, как мы ее задумали, действительно не нужна современному зрителю, я в полную силу буду продолжать работу над «Нахимовым», уверенный, что поступаю правильно»³.

Было ли послано это письмо, последовал ли на него ответ, с каким настроением Пудовкину пришлось продолжать работу над предложенным ему кинокомитетом «Адмиралом Нахимовым»?.. Может быть, не случайно только в октябре 1944 года режиссер приступает к съемкам, но при этом душа его, видимо, где-то далеко. А в декабре, в плане следующего года, он заявляет... «Братьев Карамазовых». Возникает конфликт интересов с М. Роммом, утверждающим, что он первым заявил в раздел

³ РГАЛИ, ф. 619, из архива автора

экранизаций этот роман. Но какой Достоевский в год Победы над Германией?.. И экранизация «Братьев Кармазовых» отложена на 30 лет.

Превратности судьбы В. Пудовкина в годы военного лихолетья отражают типичную ситуацию – художник между накопленной творческой и молотом идеологии. Здесь главное и самое трудное, работая на экстремальное время войны и на ее особом материале, сохранить свое творческое «Я», не отказываясь от него. Это удалось, несомненно, Борису Барнету, правда, тоже не без потерь. Сорокалетний, перенесший серьезную операцию и потому комиссованный, Барнет тяжело это переживал, а жил в нем и требовал выхода светлый лирико-комедийный дар. Именно в таком ключе он снял в 1942 году фильм о партизанах по сценарию А. Каплера и П. Павленко. «Славный малый» («Новгородцы») – музыкальная героическая комедия, история французского летчика, сбитого в бою и оказавшегося в отряде народных мстителей.

Время музыкальных комедий на военном материале придет позже, вместе с Победой, и такие фильмы, как «Беспокойное хозяйство», «Небесный тихоход», зрителю очень понравятся. А пока фильм Барнета «лег на полку». Режиссер собирался снимать сценарий «Нашествие», который ему очень понравился. Однако Л. Леонов предпочел другого. Стоит сказать, что выбор его был безукоризненно точен: именно А. Роом смог экранизировать лучшую пьесу о войне, написанную во время войны так, что она дала жизнь и одному из лучших фильмов о войне.

Долго не мог обрести постановщика сценарий известного театрального драматурга Ф. Кнорре «Невеста», точно дожидаясь своего единственного. Сценарий дважды переделывался и, наконец, попал в руки Б. Барнета. Сердцевиной снятого им фильма, получившего название «Однажды ночью», стала роль юной девушки, почти девочки, вынужденной в оккупированном немцами городе работать уборщицей и прачкой в военной комендатуре. Рядом с врагом героиня испытывает ежедневное унижение и постоянный страх. На ее долю приходится еще одно испытание – она прячет на чердаке разрушенной школы экипаж советского самолета, сбитого над городом, ухаживает за ранеными, рискуя жизнью.

Каждый раз с риском для жизни, и своей, и тех, кого спасает, она поднимается по разрушенной лестнице, точно восходит к страданию и подвигу. В этих сценах – ни капли пафоса, которого всегда чуждался Барнет, в них столько человечности, едва мерцающей поэтичности. По капле наполняется водой для раненых

жестяная кружка в дрожащих руках девушки. Простыни, выстиранные ее руками и развешенные на чердаке, скрывают раненых и похожи на белые флаги милосердия.

Фильм, скромный по режиссерскому решению, операторской работе, привлек внимание кинематографистов, получил очень высокую оценку как новое слово о человеке на войне, о самой войне, о героизме и подвиге. Новым было и лицо исполнительницы главной роли – Ирины Радченко. Барнет нашел ее в Алма-Ате, среди студентов актерского факультета эвакуированного ВГИКа. Ее облик, не характерный для рабоче-крестьянских героинь 1930-х – 1940-х годов, заставлял вспомнить Лилиан Гиш, такую же хрупкую, нежную, слабую физически, но сильную духовно. Долгие, лишенные слов (сюжет требовал молчания) крупные планы много рассказали о героине. Игра Радченко безупречна, потому что это вовсе не игра, а проживание, переживание драматической ситуации, которую знаток человеческих состояний режиссер Пудовкин определил как «героизм слабого».

На допросе комендант города замечает ее страх: «Вы, кажется, боитесь, дрожите». Дрожит, боится, но не выдаст – сила духа преодолевает слабость натуры. Борис Барнет сам сыграл коменданта как сильного, умного, но бесконечно усталого, войну уже прожившего. Позднее он еще раз вернется к подобной трактовке образа врага, далекой от принятой тогда плакатно-карикатурной, в роли генерала («Подвиг разведчика»).

Фильм «Однажды ночью» вышел на экран в первых числах мая 1945 года и не получил ни одного отзыва в прессе. Фильм о тяготах и испытаниях оккупации не был созвучен настроению победных дней. Не попав в свое время, он выпал из киноконтекста и его никогда не показывали в обиходе юбилейных картин. Только историки кино хранят о нем благодарную память, которую активизировало появление фильма М. Калатозова «Летят журавли». Черты нового гуманизма в отношении к героине, проходящей испытание войной, вот что породило эти фильмы. Так же, как и фильм «Председатель» (в особенности лучшая его, первая, серия), оказался «родней» фильму «Родные поля» (1944).

Это был режиссерский дебют Б. Бабочкина, фильм он снял в содружестве с известным театральным художником А. Босулаевым. Бабочкин сыграл в нем центральную роль – председателя колхоза Ивана Выборнова, создав вариант чапаевского характера в обстановке русской деревни военного времени. Психологизм и реализм в изображении типов и характеров, в показе быта, в создании атмосферы поражают. Фильмы «Родные поля» и «Однажды ночью» можно назвать «советским неореализмом»

1940-х». Если бы послевоенное отечественное кино пошло по этому пути!.. Но в нем не нашлось места Бабочкину-режиссеру, и это большая потеря для киноискусства.

Сегодня с удивлением, уважением, а порой и с восхищением оглядываешь культурное пространство военного времени. Фронтовые бригады, блокадный театр, новые учебные и научно-исследовательские учреждения (например Школа-студия МХАТ, Институт истории искусств), новые станции московского метро, центральная объединенная киностудия в Алма-Ате, способная осуществить такой проект, как «Иван Грозный». Неиссякаемый творческий потенциал народа, понимание власти предержащих, что культура – тоже оружие, на которое не нужно жалеть средств. И, одновременно, страх власти предержащих перед силой культуры, стремление удержать ее в жестких идеологических рамках. В такой драматической, противоречивой системе развивался тогда кинематограф, складывались судьбы его мастеров, рождались фильмы.

Уничтоженные, не выпущенные на экран и забытые фильмы как артефакты культурного процесса не исчезают бесследно. Они остаются в генетической памяти Искусства, сохраняются в архивах. Снять с них гриф «Неизвестное кино» – святая обязанность историков искусства.

В статье использованы фотографии из фильмов военных лет. ■



Кадр из фильма
«Возвращение
с Победой», 1947

В статье использованы фотографии из фильмов военных лет. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Евгений Марголит и Вячеслав Шмыров («Из»ятое кино»). Каталог советских игровых фильмов, не выпущенных во всеобщий прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953). М., 1996.
2. Кино на войне. Документы и свидетельства. Автор-составитель В. Фомин. М., 2005.



Экранная летопись Второй мировой

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

АННОТАЦИЯ

Статья является фрагментом готовящейся к печати книги «Экран мировой документалистики» и посвящена организации кинопропаганды, а также творческим проблемам хроники и документального кино в годы Второй мировой войны в США, Англии и Германии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинопропаганда, кинолетопись, кинодокумент, хроника войны, достоверность

«Современный мир умудряется экономить на войнах, используя их дважды: и для истории, и для кино, подобно тому, как не очень добросовестный продюсер снимает два фильма в одних и тех же декорациях... Влечение к хроникальности, сопряженное с влечением к кино, – это не что иное, как выражение присущего современному человеку стремления присутствовать при свершении Истории, с которой он нерасторжимо связан как политической эволюцией, так и техническими средствами связи и разрушения. Эпоха тотальных войн – это, неизбежно, и время тотальной Истории»¹.

¹ Базен А.
Что такое кино?
М.: «Искусство»,
1972, С. 53–54.

Слова французского критика А. Базена, написанные в 1946 году, подводили своеобразные итоги резкому рывку развития мирового экранного документа, осуществленному в годы Второй мировой войны. Главное заключалось не столько в увеличении во всех странах производства хроникальных лент о событиях на фронтах, а также пропагандистских картин, основанных на документальном материале, но, прежде всего, в новой установке зрителей, которые предпочитали знанию – видению. Именно наглядность хроникального облика событий создавала эмоциональную базу доверия экранному документу в отличие от вербального сообщения.

Не случайно хроникеры становятся необходимой фигурой фронтового пейзажа и люди с кинокамерой рискуют жизнью во имя съемки достоверной картины сражения и фронтового быта. Съемку хроники и документально-пропагандистских лент осуществляют подразделения, подчиняющиеся военному ведомству. И, хотя данная схема действовала практически во всех странах,