

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 всесоюзный 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,

были некоторые особенности, на которые мы обратим внимание при конкретном анализе ситуации в разных странах.

Особенностью войны для США было отсутствие военных сражений на их территории. Это обстоятельство создало мощное лобби изоляционистов, которые сопротивлялись вступлению США в войну. В своей борьбе они даже создали комиссию для исследования кинопродукции, которую подозревали в пропаганде войны. Однако результат был курьезным. Выяснилось, что на рубеже осени 1941 года, когда война была уже в полном разгаре, в киножурналах этой теме отводилось всего... 16% метража, а в игровом кино – менее 5%. В конце этого же года США вступают в войну, и ситуация круто меняется.

Многие ведущие деятели Голливуда предложили свои услуги военному ведомству и его подразделениям и снимали фильмы как адресованные широкому зрителю, так и прикладного, инструктивного характера. Среди них необходимо назвать Ф. Капру, У. Уайлера, Д. Форда, У. Диснея, Л. де Рошмона, Д. Хьюстона, А. Литвака, Й. Ивенса, других.

Наиболее распространенными стали разнообразные киноинструкции, адресованные конкретным группам людей. Скажем, Д. Форд в фильме «Убивай, или будешь убит» обращался с четкими советами к десантникам, которые высаживались на Японских островах. Уолт Дисней стал продюсером множества экранных инструктивных лент, в них речь шла и о стратегической роли бомбардировщиков в современной войне («Победа благодаря авиационной мощи», 1943) и о необходимости собирать металлолом («Приносите лом», 1942).

Безусловным агитационным пафосом проникнуты две картины, посвященные «домашнему фронту», то есть проблемам самой континентальной Америки. Первая – «Американцы» (1942) – была снята режиссером Г. Каниным и призвана способствовать мобилизации новобранцев. Открытый публицистический «плакат» показывал зрителю, что события далекого фронта касаются каждой семьи американцев, а потому нужно идти защищать свободу во всем мире. Эмоциональный дикторский текст, прочитанный Д. Стюартом, и выразительная монтажно-музыкальная форма делали эту агитку убедительной и трогательной. Нарастающий в финале колокольный звон напоминал, «по ком звонит колокол»... В ленте для зарубежного зрителя «Город» (1944) режиссер Д. Штернберг представлял образ Америки как свободное и согласное содружество людей множества национальностей, объединенных одной страной.

Наиболее известен в этом ряду цикл «фильмов ориентации» для новобранцев «Почему мы сражаемся?». Автор и руководитель всего проекта – Фрэнк Капра, который сразу же по вступлении США в войну предложил свои услуги военному ведомству, получил звание майора и по прямому указанию Ф. Рузвельта начал работу над выпуском пропагандистских лент.

Первые три серии: «Прелюдия к войне», «Разделяй и властвуй» и «Нацисты наступают» (1942–1943) посвящались истории формирования фашистских режимов, перипетиям европейской политики, приведшим к началу войны, а также событиям на театре военных действий до вступления США в войну. В оценке исторических фактов, безусловно, присутствовала именно американская точка зрения, точнее даже – доктрина военного ведомства. Фильмы показывались на занятиях новобранцев, а позднее, с открытием второго фронта, широко прокатывались в кинотеатрах освобождаемых стран Западной Европы.

Стилевой формой исторического обзора в этот период становится открытая публицистика, где империи зла – фашистские режимы Германии, Италии и Японии – противопоставлялись миру свободы, олицетворяемому США. Открывал серию кадр



Кадр из фильма
«Прелюдия к войне»

«колокола свободы» – символический знак истинной цели участия Америки в этой войне: «спасти свободу во всем мире». Благодаря режиссуре Ф. Капры и мастерскому монтажу У. Хорнбека уже первая серия – «Прелюдия к войне» – внятно и образно объяснила простым парням Америки, что только их участие в войне может спасти мир. Интонация дикторского комментария и стилисти-

ка изложения материала сочетали в себе и высокую пафосность, и метафорическую образность, и сарказм контрапунктических сравнений. Объектами противопоставления стали краеугольные понятия жизни общества и человека: свобода, равные права, религиозные основы нравственности, национальное равенство, которыми славится американское общество и которые попираются в странах, вступивших на путь зла.

Энергетика монтажной речи, изобретательность емких экранных метафор, убедительность дикторского комментария сделали эту ленту значительным событием в кинематографической жизни, что выразилось в премии «Оскар». Наиболее волнующим эпизодом серии стал марш фашистов, который начинался кадрами, изображающими детей в военной форме, марширую-

щих перед дуче, фюрером и микадо, продолжался шествием юношей, затем штурмовиков, а завершался шеренгами солдат. Эпизод идет под барабанную дробь, по замыслу композитора серии Д. Темкина, ставшую музыкальным лейтмотивом фашизма.

Следующая серия «Разделяй и властвуй» посвящена событиям мюнхенской сделки, когда западные дипломаты в обмен на мир согласились с аннексией Австрии и разделом Чехословакии. Следует отметить, что в историческом повествовании практически отсутствует Советский Союз как действующая историческая сила, не получила должной оценки и гражданская война в Испании, которую фашизм использовал как своего рода полигон для маневров.

Первые военные операции фашистов против Польши, Дании, Норвегии, Бельгии, Голландии и Франции отражены в третьей серии цикла – «Нацисты наступают», созданной Ф. Капрой совместно с А. Литваком. Здесь также превалировала неприязненная точка зрения военного департамента на «старушку Европу», представлявшуюся им слишком усталой, управляемую стариками и раздираемую противоречиями Народного фронта.

Впоследствии серия «Почему мы сражаемся?» была дополнена фильмами «Битва за Россию» (1943), реж. А. Литвак, «Битва за Англию» (1943), реж. А. Вилер, «Битва за Китай» (1944), реж. А. Литвак и Ф. Капра. Строение «битв» представляло собой дайджест

из современной хроники, перемонтажа документальных фильмов, фрагментов игровых исторических лент. Так, к примеру, «Битва за Россию» открывалась энергичным коллажем из лент «Александр Невский», «Петр I», «Кутузов», подчеркивавшим свободолюбие русского народа, его неустойчивость в битвах за Родину. Затем следовало хроникальное изложение хода военных действий на Восточном фронте, где использовались

фрагменты из лент «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Сталинград», «Ленинград в борьбе». Несмотря на излишнее значение, которое придавалось «генералу Зиме» в оценке событий на русском фронте, в целом в фильме довольно уважительно говорилось о мужестве и патриотизме советского народа в битве с фашизмом. Кстати, именно это послужило причиной запрета администрацией Трумэна показа всей серии в послевоенные годы.



Кадр из фильма
«Прелюдия к войне»

Фильм «Битва за Англию» был дополнен картиной «Знать наших британских союзников» (1943), а лента о сражении за Китай фильмом «Знать нашего врага Японию» (1944), над которым трудился Й. Ивенс. Но, поскольку его взгляды на японского императора не совпали с позицией военного ведомства, Ивенс был отстранен от работы, монтаж был закончен впоследствии другими режиссерами. Картина о советских союзниках так и не была завершена. Более успешными были монтажные картины сотрудницы Ивенса, а затем и Флаэрти, Е. Ван Донген «История войны» и «Хроникальное обозрение №2», предлагавшие итоговое обозрение определенных периодов войны.

Киногруппа под руководством Ф. Капры сделала немало короткометражных лент, имевших конкретные задачи. Так, например, в фильме «Привет Франции», адресованном десантным войскам, разъяснялись обычаи и особенности жизни французов. Картина «Солдат-негр» представляла участие в армии темнокожего населения. Из лент, смонтированных Ф. Капрой в последний период войны, следует выделить «Освобождение Рима», репортаж о ходе военных действий на пути к освобождению столицы Италии. Центральное место в фильме занял показ кровопролитной битвы за Монте-Кассино, стратегически важный пункт в обороне Рима. Авторам удалось показать не только доблесть американских войск, их особую роль в освобождении Италии, но и тяжесть потерь, страдания раненых и чудовищные разрушения, которым подвергались селения и города.

Каждый род войск стремился запечатлеть свою роль в ходе военных действий. Преобладающей формой этой кинопродукции были репортажи с поля боя. Они требовали от кинематографистов не меньшего мужества и храбрости, что и от солдат: во время съемок были ранены режиссеры Д. Форд, У. Уайлер... У. Уайлер снимал для военно-воздушных сил, его фильм «Мемфис Белл» (1943) – о бомбардировочной авиации, которая совершала налеты на Германию с английских аэродромов. Картина была снята на 16-миллиметровой цветной пленке, переведена на 35 мм. Благодаря цвету Уайлер открыл истинно кровавый лик войны, показав шокирующий натурализм страданий раненых и умирающих. О летчиках снимал хроникальные ленты и У. Дисней («Победа, одержанная воздушными силами», 1943).

Значительным событием в области военного репортажа стал фильм Д. Форда «Битва за Мидуэй» (1942). В годы войны Форд сотрудничал с киногруппой морского флота, и эта лента оказалась первым истинно боевым репортажем о сражении, нанесшем

Японии тяжелое поражение. Для картины характерен несколько отрывочный стиль, передающий напряженность и тяжесть военных усилий американской армии в борьбе со столь мощным противником. Снятая, как и многие военные репортажи, на 16-миллиметровой пленке «кодак-хром», лента была затем переведена на стандартную 35-миллиметровую пленку в «техникоре».

Столь же выразительным признавали современники и боевой репортаж «С морской пехотой на острове Тарава» (1944), снятый киностудией морского флота во главе с Л. Хэйвордом, известным голливудским киноактером. Одно из самых кровавых сражений, унесшее более восьми с половиной тысяч солдат с обеих сторон, было снято также в цвете. И именно красота коралловых лагун, пышной тропической природы остро контрастировала с жестокостью сражения, с яростью и невиданной жестокостью военной «мясорубки». С киностудией морского флота сотрудничал и Луи де Рошмон («Сражающаяся леди», 1944).

В армейской киностудии работал и Д. Хьюстон, который до войны успел заявить о себе лентой «Мальтийский сокол». Им были сняты ленты «Рапорт с Алеутских островов» (1943), «Битва за Сан-Пьетро» (1944), «Да будет свет» (1945). В отличие от боевых репортажей его ленты обращены к внешне неэффективной военной службе. Таков рассказ о военном подразделении, несущем службу на затерянном на полярном Севере островке. Но даже в событийном репортаже об одном из эпизодов итальянской кампании режиссер не стремится к острой драматизации боев. Для него война – это жестокость и унижение, но не патетика, не восторг. В бою за «стратегический объект» уничтожается старинный городок, brave солдаты выходят из сражения искалеченными и измученными. Фоном к рассказу о конкретной военной операции служит панорама бесконечных кладбищ вдоль дороги и групп голодных ребятишек.

Названные выдающиеся репортажные фильмы, созданные профессионалами, стремились не только передать ход военных сражений, но и открыть тяжесть и бесчеловечность войны. Нелучайно генералы с подозрением относились к этим лентам, а бывало, и добивались их запрета, как это случилось с лентой Д. Хьюстона «Да будет свет». В этой картине шла речь о лечении у солдат тяжелых неврозов, причиной которых стала война. Фильм производил столь гнетущее впечатление своим содержанием, что его пересняли с помощью актеров, а документальные кадры убрали.

Вместе с тем широким зрительским массам война преподносилась хроникой как увлекательное возбуждающее зрелище.

До сих пор наиболее впечатляющие апокалиптические картины военных сражений, снятые именно американскими хроникерами, активно используются в разнообразных монтажных контекстах, предлагающих очередные концепции войны. Самыми яркими стали хроники конца войны, когда вступили в бой японские камикадзе, бросавшие свои самолеты на военные корабли, которые в свою очередь защищались лавиной огня и армадой истребителей. Драматизм грандиозных сражений подчеркивал-



Кадр из фильма
«Победа в пустыне»

ся экспрессией воздушной съемки и эмоциональностью ручной камеры. Волнующие мгновения личного мужества матросов, спасающих летчиков из горящих кабин на палубе авианосца, отчаяние при виде прилетевшего «на одном крыле» и соскользнувшего в морскую пучину самолета, последняя исповедь капеллану у борта гибнущего корабля, тело солдата, которое будет скоро предано морю, ломающиеся и взрывающи-

еся на глазах как игрушки последние самолеты камикадзе, бешеная дрожь орудий, извергающих стену непрерывного огня... Это зрелище войны оказывало почти гипнотическое впечатление на зрителей, наполняло гордостью за мощь своей армии. Для солдат же монтировался специальный еженедельник «Солдатский киножурнал», где главным было не объективное отражение ситуации на фронтах, но поддержка патриотических чувств и готовности принести пользу своей воюющей стране.

* * *

К началу военных действий гитлеровская Германия подготовила не только мощь военной техники и армии, но и квалифицированных специалистов в области хроники и документального кино. Впрочем, понимание профессионализма здесь было связано отнюдь не с качественным репортажем и внятной системой киноинформации. На первый план были выдвинуты задачи создания идеализированного образа войны и непобедимого немецкого солдата. З. Кракауэр, анализируя картины начала военной кампании, подчеркивал особый метод подачи материала. Так, символом неудержимости немецкого наступления становится акцентированное внутрикадровое движение, хотя мера сопротивления врага не снижается, но всячески подчеркиваются его негативные национальные черты (французы – «декаденты»,

«деморализованные личности», поляки – «варвары»). Одно- временно немало места отведено кадрам, изображающим иде- ального солдата – крепкого, веселого, здорового, чувствующего себя комфортно и в походе, и на завоеванных территориях. Не- обходимым сентиментальным акцентом повествования стано- вятся пейзажи немецкой отчизны, о которой постоянно помнит солдат-завоеватель. Дикторский текст при этом откровенно под- тасовывает факты, обвиняя и Польшу, и Францию, и другие стра- ны в «нападении на Германию».

Таковы фильмы «Крещены огнем», «Марш на Польшу», «По- беда на Западе». Особое значение имели кадры, где были запе- чатлены грандиозные разрушения сопротивлявшихся городов и стран, в частности, впечатляющие кадры горящей Варшавы.



Кадр из фильма
«Слушайте
Британию»

Целью этих эпизодов было не толь- ко показать немцам мощь их оружия, но и продемонстрировать непобеди- мость немецкой армии всему миру, в первую очередь – будущим объек- там нападения. Неслучайно в мартов- ский вечер 1940 года в немецкие по- сольства в Копенгагене и Осло была приглашена на просмотр нового до- кументального фильма элита Дании

и Норвегии. Фильм оказался репортажем о жестоком завоева- нии Польши. На следующий день началось немецкое вторжение в Норвегию и Данию. Для чешского зрителя намеревались перео- звучить фильм на чешский язык.

В том же стилевом ключе были решены и фильм «Танки» реж. В. Руттмана, посвященный наступлению на Францию, и лента «Победа на Востоке», съемки которой начались в июне 1941 года. Первая часть этой картины широко демонстрировалась в рейхе и по всей оккупированной Европе. Во время съемок продолже- ния фильма на Восточном фронте В. Руттман погиб.

Кинооператоры, командированные на фронт, входили в роты пропаганды и снимали материал для постоянного киножурнала «Дойче Вохеншау», который с началом войны стал выходить в двух частях, а иногда и длиннее, он прокатывался на экранах значи- тельно чаще, нежели до войны. Количество копий увеличилось в прокате на территории Германии с 500 до 2400, кроме того, бо- лее 1000 копий отправлялось за рубеж в 34 страны на 29 языках.

Однако столь масштабная деятельность касалась, в основном, первых трех лет победных наступательных операций немецкого вермахта. С 1942 года хроникальное отражение войны становит-

² См. Теплиц Е.
История
киноискусства
1939–1945.
М.: Прогресс,
1974. С. 142.

ся все более условным, мало соотносится с реальным ходом во- енных событий. Даже в немецкие газеты проникают сетования на то, что на экранах показывают одно и то же, что хроника стала монотонной и маловыразительной².

На место документальных фильмов о войне приходят лапи- дарные пропагандистские подделки геббельсовского ведомства, например, «Советский рай», использованный как часть выставки для европейских народов «Европа против большевизма». Другая картина – «Еврейская опасность» – также должна была устра- шить народы, пребывающие под «покровительством рейха». К этим киноопытам ведомства Геббельса относятся и коротко- метражки, адресованные людям на оккупированных советских землях и рекламирующие труд на заводах и фермах Германии. «Мы едем в Германию», «Письмо из Германии» и другие филь- мы представляли собой очевидные инсценировки, облеченные в псевдодокументальную форму. Кстати, именно эта внешняя оболочка обманула некоторых современных документалистов, рассматривавших эти ленты как реальную хронику и пытав- шихся предложить новую концепцию отношений наших людей к врагу в годы войны, опираясь на этот эрзац-материал.

Создание фильмов, отражающих участие британского народа в военных событиях, взяло на себя министерство информации и пропаганды (руководитель кинопропаганды А. Кавальканти). Это же ведомство отвечало за прокат и использование фильмов. Документалисты были мобилизованы и выполняли приказы по созданию необходимых фильмов. В орбиту их деятельности входили задачи как отражения военных событий, так и участия в решении внутренних проблем английского общества, с кото- рыми оно столкнулось в эти годы. В частности, документалисты снимали многочисленные учебные ленты, призванные, с одной стороны, обучить тысячи новобранцев военному делу, с другой – дать профессиональные знания тем, кто пришел на производ- ство и в сельское хозяйство, чтобы заменить ушедших на фронт специалистов. Прагматичная учебная задача нередко сочеталась с легким остроумным стилем изложения материала. Речь могла идти о рациональном питании в условиях войны, об экономии топлива, о роли утильсырья, о приемах труда в различных сфе- рах. Лаконичные, наглядно и внятно изложенные, но без тяже- ловесной назидательности, ленты легко воспринимались зрите- лями. (К примеру, картины «Урожай года», «Битва книг», «Как пахать», «Битва за музыку» и т.д.).

Конечно, основные силы хроникеров были сосредоточены на запечатлении реальных военных сражений, в которых участвовала английская армия. Прикомандированные к армии операторы снимали сюжеты, которые затем входили в еженедельный киножурнал «Новости с фронта», широко демонстрировавшийся в кинотеатрах. Структура киножурнала имела традиционную форму, где ведущим был дикторский комментарий, точно и внятно формулирующий основную информацию и пропагандистские оценки. Именно через оперативную кинопериодику общество узнавало о конкретном положении дел на фронтах и позиции Англии по тому или иному моменту развития военной ситуации. При всей очевидной ведущей роли дикторского текста все же главными для зрителей были кадры реальных событий, запечатленные фронтовыми операторами.

Помимо профессиональных операторов, которых явно не хватало, к съемкам были привлечены и так называемые «военные операторы», которых готовили на восьмимесячных курсах. По окончании курсов, где основное внимание уделялось навыкам работы с киноаппаратом, они получали звание сержанта и, вооруженные камерой и автоматом, становились в строй на различных участках фронта. Оставаясь полноценными солдатами, эти «бойцы с кинокамерой» успевали снимать весьма выразительные кадры боевых операций, в которых сами и участвовали.

Свидетельством мужества и отваги военных операторов является картина «Победа в пустыне», целиком смонтированная из снятых ими кадров. Выразительность репортажных наблюдений, сосредоточенных на показе мужества рядовых солдат, их самоотверженности в бою, была основана на личной храбрости снимавших, на их готовности идти в бой. Из 32 операторов, снимавших этот фильм, пострадали 14!

Сложившиеся в 30-е годы традиции кинодокументалистики в новых условиях оказались активно востребованными. Речь идет не только об организационно-производственном опыте создания документальных и учебных лент, хотя в случае с США эта организационная проблема потребовала некоторого времени для ее разрешения. Творческие силы английских документалистов были перемещены из ВКО, детища Д. Грирсона, в студию «Корона», принявшую все заказы отдела кинопропаганды под водительством коллеги и соратника Грирсона – А. Кавальканти. Эта студия специализировалась на создании лент, отличавшихся от обычных хроникальных выпусков, которые снимали армейские отделы. Ленты «Короны» также решали пропагандистские задачи, необходимые в годы войны, но шли не прямолинейным пу-

тем откровенной дикторской оценки событий. Они предлагали некую модель той или иной стороны жизни англичан в ту пору, разворачивая перед зрителем наглядную картину действительности, сотканную из калейдоскопа точных и метких наблюдений, выразительных и узнаваемых зрителями деталей непростого военного быта. Вместе с тем фильм не предлагал адекватный слепок реальности, не выступал за рамки запечатленной жизненной драматургии, за конкретику реальной мизансцены. Нет, авторы свободно включали в свое повествование не только репортажные кадры, но и прибегали к реконструкциям случившегося, часто используя реальных участников. Экранная модель выявляла скрытые движущие силы мужества и патриотической стойкости английского народа, его готовность сосредоточить все силы для победы над врагом.

Эта стилистика с наибольшей выразительностью была осуществлена в творчестве Хемфри Дженнингса. Придя в группу Грирсона в 1938 году, Дженнингс, к тому времени окончивший университет и попробовавший себя на профессиональной научной ниве, затем сменивший ее на нелегкий хлеб художника-сюрреалиста, оставался на вторых ролях при создании фильмов. Да и Грирсон не видел в нем больших творческих перспектив. Однако уже первый смонтированный в дни войны Дженнингсом совместно с Гарри Уоттом и Патом Джексонсом фильм «Первые дни» (1939) выявил особый подход к кинопропаганде, ставший отличительной чертой именно английского стиля в разговоре со зрителями о войне. Речь идет о стремлении сосредоточиться не столько на ужасе и тяготах военного лихолетья, сколько показать истинного англичанина, который сохраняет свой жизненный стиль и в условиях экстраординарных. Так рождается особый пропагандистский принцип: не прямая оценка фактов, но моделирование экранного примера, основанного на реальном жизненном материале. Более того, в фильмах Дженнингса, да и многих других английских лентах, нет прямых выпадов в адрес врага. Главный пафос направлен на создание выразительного имиджа Англии и англичанина, который сохраняет неизменным свой образ жизни среди любых испытаний.

В фильмах Х. Дженнингса («Лондон выдержит это», «Слушайте Британию», «Пожары начались», «Дневник для Тимоти») реальность страны, сопротивляющейся агрессии, передана как формула индивидуального противостояния простых людей безумию войны. И хотя в лентах нет героев, все они построены на конкретике наблюдения за повседневной жизнью англичан. Выбор объектов съемки подчиняется строгому отбору – в объектив

попадают преимущественно те объекты, в которых заключена узнаваемая традиция, – сюжетики обычной жизни, поданные без излишней драматизации и экспрессии. Даже когда объектом становится обстоятельство, вызванное войной, к примеру, работа пожарного звена, борющегося с пожарами после бомбардировок, стиливое решение экранного изложения – драматургия эпизодов, мизансцены моментов жизни экранных героев, ритмическая развертка действия – подчинено спокойной повествовательности. Наиболее адекватно авторская стиливая концепция выразилась в фильме «Слушайте Британию» (1942).

В этом небольшом двадцатиминутном фильме, сюжетно посвященном роли английского радио в годы войны, череда эпизодов охватывает жизнь всей страны – от Лондона до Шотландии. Логика выбора объектов авторского интереса определяется четким принципом: в калейдоскопе жизни англичан уловить определенную закономерность, сопрягающую их маленькие жизненные усилия в единый мощный «щит», противостоящий врагу. Перед зрителями проходят цеха заводов, где напряженно трудятся рабочие, лагеря эвакуированных детей, эшелоны новобранцев, посты пожарных, марши солдат по улицам маленьких городов. Одновременно с этими сюжетами, порожденными военным временем, экран показывает и привычные для мирного времени формы жизни: танцевальный бал, спокойное движение уличной толпы, шутки и народные песни шотландцев в военном эшелоне, залы национальной художественной галереи и концерты симфонической музыки. Правда, в залах музея на стенах нет иных картин, на боку классического английского клерка в неизменном котелке, отправляющегося на службу, болтается каска, а среди зрителей концерта, который идет в дневное время, много людей в военной форме и раненых в повязках. Показательно, что среди именно этих зрителей мелькает на среднем плане, без особого педалирования, лицо королевы, которая вместе со всеми слушает музыку.

В фильме нет дикторского текста – скрепляющую драматургическую основу осуществляет саундтрек, составленный из реплик радиодикторов, многочисленных производственных шумов, сочиненных из очищенных в звучании радиовариантов, и разнообразных музыкальных номеров – от фрагментов классической музыки до популярных шлягеров. Обращает внимание, что среди авторов музыки есть те, кто принадлежит к «вражеским» нациям, но более всего – общечеловеческой культуре. Шумомузыкальная композиция создает стремительный по напору впечатлений звуковой поток, определяющий смысловое

и эмоциональное воздействие на зрителя сродни энергичной кинопоэзии. Но вместе с тем экран сопрягает поток звуковых и музыкальных образов не с плакатной иллюстрацией жизни Англии, что вполне ожидаемо в произведении, тяготеющем к поэтическому обобщению. Зрительный ряд фильма представляет собой череду миниатюрных кинонаблюдений, отражающих жизнь.

Каждый эпизод представляет конкретное мгновение действительности, запечатленное во временном протяжении, что позволяет зрителю как бы прикоснуться к жизненной драматургии факта, ощутить свободу, осознав реальную мизансцену и органичность поведения людей. И хотя очевидны четкие драматургические и монтажные акценты при формировании обра-

за конкретного факта, внутренняя связь экранной модели с действительностью зрителем ощущается. Так, к примеру, построен эпизод в художественной галерее, где представлена выставка современных военных художников. Помимо афиши, информирующей о выставке, в эпизод включен кадр с матросом, который внимательно рассматривает картину с морскими судами. Акцентированная длительность кадра позволяет



Кадр из фильма
«Слушайте
Британию»

увидеть и заинтересованность, и известное недоверие матроса к нарисованному. Общая информация приобретает индивидуальную эмоциональную окраску.

Столь же тщательно выбираются детали и логика экранного изложения в эпизоде концерта «в рабочий полдень», когда популярные исполнители поют перед людьми в столовой, а те им подпевают. Усталые лица немолодых певцов комического дуэта соотносятся со столь же озабоченными лицами обедающих людей, которые в какой-то момент под влиянием мелодии начинают напевать, порой весьма фальшиво, но с необычайным воодушевлением. В монтажном изложении в эпизод включены многие детали, определяющие характер времени: одежда рабочих, мелькнувшее, и не раз, меню обеда с неизменными сосисками и картошкой. Но главное внимание сосредоточено на показе единения зала и исполнителей при звуках патриотической песни.

В большинстве эпизодов скрупулезный подбор знаковых деталей, которые строго следуют ведущей идее – спокойной стойкости англичанина перед лицом испытаний, посланных войной, не выводит их на поверхность повествования, но растворяет

в потоке обычной повествовательности. При просмотре все эти мелькнувшие в потоке экранного рассказа и, казалось, не акцентированные детали выстраиваются в сознании зрителей в четкую образную программу. Особую роль в картине играет гармоничный ритм монтажного решения. Энергичный лаконичный принцип монтажа конкретных эпизодов разворачивается в стремительный, но и неторопливый, без диссонансных акцентов, ритм всего экранного изложения. Сохраняя известную автономию строения каждого эпизода, картина все же осуществлена как целостное произведение с единой гармонической структурой, подчиненной тщательно выполненной шумомузыкальной композиции. Неслучайно многие критики определяли жанровое решение картины как «патетическое киностихотворение».

Несколько иное творческое решение использует Дженнингс в фильме «Начались пожары» (1943). Здесь нет той широкой картины жизни страны, как в ленте «Слушайте Британию». Внимание сосредоточено на повседневной работе пожарного звена во времена налетов на Лондон. Это не профессиональные пожарные, а те, кто на две недели становились пожарными и дежурили на крышах домов, чтобы гасить возникающие очаги пламени. Без особого пафоса, чередой конкретных эпизодов передана рутина ежедневного и очень небезопасного труда этих людей.

Своеобразие метода создания этой и некоторых других лент студии «Корона» заключается в том, что они сняты с использованием приемов реконструкции событий в специально созданных выгородках в павильоне студии. Исполнителями были реальные люди, которые воспроизводили перед камерой знакомые им по работе ситуации и диалоги. Этот метод был знаком английскому кинопроизводству еще с конца 30-х годов и активно применялся. В основе его – точность следования реальным фактам и героям, внимание к безусловным деталям и формам жизненной драматургии при воспроизведении их на экране постановочными приемами.

Тот же принцип применен и в последней военной картине Х. Дженнингса «Дневник для Тимоти» (1945), где автор, адресуясь рожденному в конце войны младенцу, повествует о стойкости и мужестве его родителей и всего английского народа в годы войны. И здесь постановочные сцены чередуются с реальной хроникальной летописью трудного времени в истории страны.

Принцип безусловной достоверности побудил режиссера, снимавшего экранную реконструкцию трагедии чехословацкой деревни Лидице, сожженной дотла немецкими карателями, прибегнуть в фильме «Маленькая деревушка» к помощи шахтеров

одного из поселков Уэльса, и они с точностью и сочувствием воспроизвели трагедию чехословацких горняков. Художественно-документальный жанр станет в послевоенной Англии одним из ведущих стилевых направлений в кино. Однако Х. Дженнингс не смог полностью раскрыть свой талант после войны – в 1950 году во время съемок в Греции он погиб в результате несчастного случая.

В русле «сдержанной патетики», столь очевидной для творчества Х. Дженнингса, работали и другие режиссеры студии. В частности, Г. Уотт снимает фильм «Цель на сегодня» (1941), посвященный работе аэродромных служб, готовящих бомбардировщики к вылету на задание – бомбить Германию. Деловая обстановка подготовки к полету показана без особой драматической интриги, чередой рядовых моментов из жизни аэродрома. Но режиссер через малозаметные детали и нюансы поведения людей выражает то напряжение, что объединяет и летчиков, и механиков перед трудным боевым заданием. И хотя большинство эпизодов снималось в павильоне, естественность поведения летчиков в снимаемых ситуациях, органичность интонаций, импровизированность мизансцен и общая стилистическая концепция рассказа заставляют зрителей воспринимать экранное зрелище как достоверное.

Одновременно с принципом реконструкции обыденных моментов жизненной драматургии, где ведущим оказывается выбор ситуации, включенной в повторяемый ритуал бытия, узнаваемой и привычной для зрителя, событийный материал требовал развития приемов репортажа. Таковым стал фильм «Победа в пустыне» (1943) режиссера Роя Боултинга, уже упомянутый выше. Только честный репортажный дневник военной операции в Северной Африке, где запечатлены и страдания раненых, и горечь потерь, и тяжесть ратного труда, смог передать зрителям настоящую цену победы. Экспрессия репортажного наблюдения, оплаченная порой жизнью военного оператора, не просто фиксировала ход военных перипетий, но давала почувствовать самоотверженность бойцов, накал ярости и боли, горе и отчаяние от утрат. Опыт этой картины был продолжен режиссером в лентах «Победа в Тунисе» (1944), созданной совместно с кинематографистами США, и «Победа в Бирме» (1945). И здесь ярко ощутима установка, отмеченная в творчестве Дженнингса: передать великое через усилия малых. Поэтому-то репортаж включает не столько масштабную панораму сражений, но сосредоточен на кадрах солдатского быта, поведении бойцов в окопах во время атаки и обороны, на тяжести изнурительных переходов, страда-

ниях раненых и работе врачей и госпиталей. Последним фильмом этого направления стала лента «Истинная слава» (1945), – совместная англо-американская постановка режиссеров К. Рида и Г. Канина.

Отличительной особенностью именно английской традиции кинодокументалистики войны является ее преимущественно позитивная интонация. Фильмы ставили целью акцентировать внимание не столько на создании образа врага и активизации ненависти к Германии и немцам, сколько на поддержке стойкости и независимости от испытаний, свойственных истинно английскому менталитету.

Впрочем, следует отметить и некоторые исключения. К примеру, ленту А. Кавальканти «Желтый Цезарь» (1940) – гротескный портрет итальянского дуче Муссолини. Интересным был и монтажный опыт Кавальканти, представивший картину сопротивления в оккупированной Европе «Три песни Сопротивления» (1943). Кинокадры для этого фильма были с большим трудом и путем разных ухищрений доставлены с континента. Материалы, снятые подпольщиками, стали бесценными свидетельствами и преступлений фашистов, и мужества бойцов Сопротивления.

Экранная летопись Второй мировой войны легла в основу многочисленных исторических лент, адресованных новым поколениям второй половины XX века, стремившихся к самостоятельному переосмыслению ключевого исторического события века. Чтобы подтвердить истинность своих концепций «великого противостояния», авторы исторических картин обращались к хронике, снятой фронтовыми операторами. И тот факт, что каждый обновленный взгляд на прошлое находит впечатляющее подтверждение в хроникальных кадрах, свидетельствует, что истина никогда не бывает одномерной, она многогранна. Экранная летопись войны смогла запечатлеть не сиюминутную злобу дня, но глубокую многозначность происходившего, а потому будет востребована каждым новым поколением. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Ж. Садуль. Всеобщая история кино, т. 6. М.: Искусство, 1963.
2. В. Колодяжная, И. Трутко. История зарубежного кино, т. 2. М.: Искусство, 1970.
3. Е. Теплиц. История киноискусства (1939–1945). М.: Прогресс, 1974.
4. Кино Великобритании. М.: Искусство, 1970.
5. Б. Медведев. Свидетель обвинения. М.: Искусство, 1971.
6. Д. Лейда. Из фильмов – фильмы. М.: Искусство, 1966.
7. З. Кракауэр. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977.
8. J. Ivens. The camera and I, N-Y, International Publishers, 1974.
9. E. Barnouw. Documentary, Oxford University Press, 1983.



В преддверии эстетического поворота: западный художественно-документальный фильм 1940–1945 годов

В.А. Утилов

доктор искусствоведения, профессор

АННОТАЦИЯ

Статья раскрывает процессы, развивавшиеся в западном кинематографе в период Второй мировой войны, рассказывает о создании известными режиссерами тех лет учебно-пропагандистских фильмов, которые вначале преследовали сугубо утилитарные цели, но в конечном счете способствовали рождению новых форм и новой эстетики в киноискусстве.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Вторая мировая война, страны-участники антигитлеровской коалиции, западный кинематограф военного времени, документальное и игровое кино

В эпоху Второй мировой войны документальное кино – «Золушка киноискусства» – стало одним из самых эффективных средств в психологическом поединке между нацизмом и странами антигитлеровской коалиции. Документальные фильмы получили массовую аудиторию и поддержку правительств. Французский кинокритик А. Базен объясняет всеобщий интерес к кинохронике «желанием современного человека присутствовать в Истории»¹. По его мнению, официальная поддержка документального кино выражала столь же простой факт: «правительства хорошо поняли это («желание присутствовать в истории» – В.У.), и потому они стремятся предоставить нам кинематографический репортаж обо всех своих исторических актах: подписании договоров, встречах Трех, Четырех или Пяти Великих и т.д.»².

Базен не прав. Стремительный взлет документального кино в годы Второй мировой войны – естественное следствие его огромных пропагандистских возможностей. Интерес зрителей – результат непосредственной заинтересованности каждого человека в исходе справедливой войны с фашизмом – отражает всенародный характер Второй мировой войны для участников антигитлеровской коалиции. Характерно, что документальное кино фашистской Германии деградирует, подчеркивая тем самым непреодолимую грань между пропагандой

¹ A. Bazin. Qu'est-ce que le Cinéma. Vol. 1, p. 38. Paris, 1958, Editions de CERF.

² Там же.