



К.А. Юдин

Кандидат исторических наук, доцент кафедры
истории России ФГБОУ ВО
«Ивановский государственный университет»

Немецкий кинематограф конца 1920-х – 1980-х гг.: опыт идейно- теоретического и историографиче- ского осмысления

Настоящее исследование выступает логическим продолжением изысканий автора в области мирового театрально-кинематографического искусства и является пятой по счету публикацией в цикле статей историко-биографического и философского ракурса, вышедших за период с 2012 по 2016 гг. в различных периодических изданиях. Данная статья посвящена теоретическим проблемам становления и развития немецкого кинематографа 1920-1980-х гг. Предпринимается попытка рассмотреть основные тенденции историографического осмысления кинематографа Германии в четырёх ее культурно-цивилизационных ипостасях (Веймарская республика, Третий Рейх, ФРГ, ГДР) как интеллектуального феномена в контексте социально-политических, идеологических трансформаций XX столетия.

Ключевые слова: Германия, Веймарская республика, Третий Рейх, ФРГ, ГДР, немецкий кинематограф, теория кино, «гиперреальность», историография.

Поистине, грандиозным, знаменательным событием конца XIX – начала XX столетий стало появление на экзистенциально-онтологическом пространстве новой формы культуры, что явилось прямым следствием ускорения темпов цивилизационного развития и динамики циркуляции информационно-когнитивных потоков – **кинематографии**. С момента первых экспериментов по экранной визуализации реальности и до триумфа высокопрофессиональной режиссуры, подкрепленной современными научно-техническими возможностями, прошло немало времени, в течение которого кинематографическое искусство превратилось в из подающего робкие надежды на жизнеспособность и перспективу увеселительно-развлекательного бизнеса кинотрестов – в серьезный интеллектуальный и творческий феномен, открывавший горизонты качественно иного уровня восприятия, рефлексии и оценки как наличного бытия, так и обращения к исторической ретроспективе.

Особенностью кинематографической реконструкции действительности, отличавшую ее от остальных методов познания, можно считать уникальную способность по искусственному расщеплению онтологического пространства, условно разделяющегося на **«профаническую» реальность**, связанную со всеми организационно-техническими аспектами кинематографического процесса, и – непосредственного продукта, результата невероятных усилий, прилагаемых участниками «кинокорпорации» – **«гиперреальности»**, образно-игровой модели, воссоздаваемой на экране.

В силу подобной специфики за долгие годы своего существования кинематограф превратился в один из важнейших и порой незаменимых исторических источников художественного спектра, главным преимуществом которого можно считать **дискурсивную многогранность** презентации исторического процесса. Последний не просто одномерно и зеркально отражал-

ся в «гиперреальности», но приобретал сложное семиотическое прочтение, оригинальную концептуальную интерпретацию с элементами наглядной демонстрации идейных замыслов и устремлений, воссоздаваемых в ходе театрально-игрового взаимодействия актеров как носителей конкретных сущностных черт, типов характера и их многочисленных модификаций.

Более того, кинокартина, фильм даже в случае их первоначально утилитарно-прагматичного предназначения быть орудием, инструментом для достижения политических целей, пропагандистского эффекта – не только не утрачивали своей историко-культурной ценности, но, напротив, являлись «окном» в историографическое измерение, поскольку раскрывали обусловленные господствующей идеологией, национально-этнической ментальностью, политическими и идейно-мировоззренческими предпочтениями, традициями, стереотипами и иными факторами – аксиологическую парадигму, определяющую модальность, ракурс и степень изученности той или иной проблемы.

Поэтому вполне справедливым можно считать уже устоявшееся выражение, что «история кино – это история страны», которое в лаконичной форме выражает глубокую историко-историографическую и философскую репрезентативность кинофильмов как информационно-когнитивных следов ушедших эпох и времен.

Все эти суждения в полной мере применимы к истории немецкого кинематографического искусства, которое представляет собой один из интереснейших социокультурных феноменов, всегда привлекавший внимание исследователей.

Так, еще в 1940-е гг. появился на свет известный труд немецкого кинокритика, социолога Зигфрида Кракауэра, посвященный психологической истории кинематографа Германии. Несмотря на ярко выраженную идейно-методологическую тенденциозность, связанную с приверженностью автора фрейдистско-позитивистским теоретическим установкам, приводящим к порой редукционистскому восприятию кинематографа лишь как порождения «тем-

ных сил» – психоневротических диссонансов личности, общества и власти, безутешных страданий немецкой «коллективной души», «измученной навязчивыми образами тирании произвола в мире хаоса» [10, с. 113.], данная работа представляет собой оригинальный экскурс, хронологически простирающийся от эпохи «архаики», времени становления, зарождения киноиндустрии в Германии (1895-1918 гг.), и до агонии Веймарского республиканизма – «догитлеровского периода» (1930-1933 гг.). Кракауэр признает многофакторную обусловленность развития немецкого кинематографа, становление которого, как показывает он, было форсировано не только контрпропагандистской реактивностью на зарубежные киноленты антигерманской направленности, или всеобщим «интеллектуальным возбуждением» / взрывом (Aufbruch)» [10, с. 46] на почве гиперчувствительности к революционным потрясениям, но и продиктовано «стремлением создавать фильмы, которые бы характеризовали в целом германскую культуру и служили целям национального воспитания» [10, с. 44].

Практически всю первую половину XX столетия охватывает капитальный шеститомный труд французского историка кино Ж. Садуля, предпринявшего попытку «рассмотреть историю киноискусства как историю коллективного труда кинодеятелей всего мира» [27, с. 11]. Для достижения этой цели он предельно детальнейшим образом освещает всю «кухню киноиндустрии», раскрывает, как пишет тот же С.И. Юткевич «во всей полноте малопримечательную картину ожесточенной капиталистической конкуренции в борьбе за овладение новым видом воздействия на зрительские массы» [27, с. 12].

Если говорить о новейшей, современной литературе, то самой заметной вехой кинематографической историографии стал вышедшей по эгиде Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИКа) обобщающее издание научно-учебного характера, в котором присутствует изложение основных тенденции развития зарубежного кинематографа с 1945 года и вплоть до

2000 годов [9]. Все эти фундированные издания удачно дополняют работы историко-философской, культурологической направленности [11; 14], посвященные различным аспектам истории «волшебного мира» немецкого кино и его идейно-сущностного облика, в том числе – в сравнительно-историческом контексте и на материале современности [2].

Так, О.В. Буткова полагает, что причина популярности влияния немецкого киноискусства на мировую классику заключается в том, что в нем «была найдена наиболее оптимальная визуальная стратегия передачи «страшной истории» [4, с. 120]. К.В. Филенко и Н.Б. Рыбина сосредоточили внимание на роли немецкого кинематографа в контроле над информационно-политическом пространстве [15;12], однако в своих суждениях не выходят за пределы стереотипных представлений о кинематографе Третьего Рейха как преимущественно пропагандистского субпродукта, что опровергает в своем монографическом исследовании научно-популярного характера О.В. Васильченко, указывающий на явное превалирование кинокартин «легкого жанра» (термин «развлекательный» представляет вряд ли уместным) по сравнению с пропагандистскими, которых, как он справедливо отмечает, «можно пересчитать по пальцам» [5, с. 3].

Кроме того, автор обращает внимание и на то обстоятельство (и с этим мы тоже полностью солидаризируемся), что даже многие фильмы антисемитской направленности, такие небезызвестные «шлагеры», как «Роберт и Бертран» (1939), «Полотно из Ирландии» (1939) «Вечный жид» (1940), «Еврей Зюсс» (1940), «Ротшильды» (1940) обладали не только идеолого-пропагандистской, но и объективной художественной ценностью, связанной с изящной демонстрацией победы «нордической смекалки» над «еврейской изворотливостью» [5, с. 32].

В этом смысле, безусловно, данные картины отражали вовсе не только субъективно нацистскую нетерпимость к еврейской «расе», но и, пусть в концептуально гипертрофированном виде, показывали

общеизвестное негативное восприятие имманентных качеств «еврейского духа», связанных с меркантильностью, обостренным самомнением, тщеславием, склонностью к сектанско-групповой автаркичной корпоративности (сионизм), свойственных не только еврейскому этносу, но и всем, кто принимает этот низший, хтоническо-теллурический образ жизни, уподобляясь ортодоксальному иудейству как модели поведения.

В целом же, если давать идейно-теоретическую оценку, то приходится констатировать, что историография немецкого кинематографического искусства предельно институализирована и ограничивается либо профанической историей киноиндустрии – технико-экономическими, повседневно-бытовыми аспектами деятельности фирм, трестов, концернов, либо сводится к механическому концептуализированию, дискурсивной киноведческой феноменологии.

Поэтому, мы вынуждены признать, что большинство из публикаций в таких, казалось бы, солидных и известных периодических изданиях, как «Искусство кино», «Киноведческие записки» не представляют для нас, за редким исключением в виде отдельных статей, значительного интереса, поскольку воспроизводят, к сожалению, уже типичные для современного интеллектуального пространства, недостатки, связанные с настойчивой манифестацией индивидуализма, партикуляризма, когда методологической установкой историков кино, как и представителей современной философии, «стал воинствующий релятивизм, предполагающий претензию на свою «истину», источником которой выступают законы организации их индивидуального мышления, а зачастую просто воображения» [26, с. 33].

Все это, в конечном итоге, привело к самой тяжелой форме идейно-интеллектуальной патологии, выразившейся в практически полном и тотальном подчинении киноведения политической историцистике, заключающейся в сугубо конъюнктурной интерпретации образно-аллегорического символизма гиперреальности и населяющих ее персонажей.

Например, никому не приходит в голову отождествлять «немецкого Фантомаса» – персонажа, олицетворявшего «криминальную гениальность», «величайший злодейский ум», появившегося в 1979 г. в мини-сериале с Хельмутом Бергером в главной роли или вампира Ноосферату этого же периода («Ноосферату: призрак ночи» / *Nosferatu: Phantom der Nacht*, ФРГ, 1978) – с реальными диктаторами 1930-1950-х гг. А. Гитлером, Б. Муссолини и так далее.

В то же время, образы из так называемой «галереи тиранов», представленных экспрессионистскими картинами начала 1920-х гг., таких как «Кабинет доктора Калигари» / «*Das Cabinet des Dr. Caligari*» (1920 г., режиссер Роберт Вине), «Ноосферату: симфония ужаса» / «*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*» (1922 г., режиссер Фридрих Мурнау) или первые два фильма Фрица Ланга о хитроумных кознях еще одного гениального преступника, доктора-психоаналитика, мастера гипноза, обладающего талантом перевоплощений, вездесущего и многоликого доктора Мабузе («*Доктор Мабузе, игрок*» / «*Dr. Mabuse, der Spieler*», 1922; «*Завещание доктора Мабузе*» / «*Das Testament des Dr. Mabuse*», 1933 г. – см. иллюстрацию) – практически однозначно воспринимались как недвусмысленная аллюзия на Адольфа Гитлера, но все эти «зловещие тени» мгновенно рассеялись в более позднее время – 1960-х гг., когда это утратило свою исторически конъюнктурную актуальность или вернее сказать – злободневность.



В результате получается, что немецкий кинематограф рассматривается либо как исключительно социально-психологический феномен, появившийся под «давлением снизу», ставший отражением запросов «коллективного разума» и его фобий, либо уже как продукт государственного заказа, инструмент трансляции установок национал-социалистической идеологии.

Если воссоздавать общую картину историографической рефлексии, то складывается впечатление о том, что кинематографическое искусство Германии отсутствует как таковое, ибо путь его становления и развития представлял собой, исходя из оценочных суждений, присутствующих в литературе, затяжной, хронический и перманентный кризис, планомерную инволюцию: «мрачные годы предчувствий» неминуемого наступления гитлеровской диктатуры, запечатленных в кинокартинах 1920 – начала 1930-х гг., якобы сменились утилитарно-прагматичного использованием возможностей кино в пропагандистских целях Третьего Рейха, после крушения которого наступил, в свою очередь, кризис кинематографии двух его государственно-политических наследников – ФРГ и ГДР.

Объективно, такому восприятию, способствовал, во-первых, организационно-технический кризис, который был связан с разрушением институциональной инфраструктуры, распадом старейшей «фирмы» – концерна УФА, существовавшего с 1918 года). Как отмечал С. Брокман, несмотря на то, что «существовала государственная программа поддержки кинопроизводства, но так как кредит по этой программе мог быть выдан только на создание сразу восьми фильмов, на неё могли рассчитывать только крупные студии. И ни одна из студий, получивших такой кредит, не пережила 1960 год» [28, р. 289]. Пиком кризиса стало объявление о банкротстве отраслеобразующей студии УФА в 1962 году; все активы студии перешли через два года к концерну Бертельсманн. Как следствие, студии резко сократили финансирование. Так, если в 1956 году было выпущено 123 кинокартины, то в 1966 — всего 60 фильмов

[29, р. 39]. При этом «вся кинопродукция была пестрой по тематике, но абсолютно безликой» [1, с. 111].

А во-вторых, катастрофическими оказались последствия духовной и идейно-мировоззренческой коррозии немецкого общества, оказавшегося в послевоенные годы перед лицом новой опасности – лево-радикального реваншизма, проявившегося в постмодернистско-релятивистском художественном стиле «новой волны» со свойственным ему индивидуалистическим самовыражением, выпячиванием субъективно-эстетских предпочтений, когда героями фильмов становились совершенно бесхребетные, аморфные люди, чистокровные филистеры, принадлежащих к типу «человека ускользающего», либо «интеллектуалы-недоросли», через призму своих либерально-гуманистических иллюзий выносящие редуционистские суждения о ходе исторического процесса.

Именно в таком деструктивно-патологическом духе выдержано творчество большинства немецких режиссеров второй половины 1960-1980-х годов, которые поставили перед собой цель дискредитировать традиционную немецкую культуру, консервативную политическую традицию и воинско-героический этос, связанный с идейной напряженностью, осмысленностью бытия. Все эти благородные устремления вытесняются под предлогом «духовной терапии» немецкого общества, очищения от тоталитарного наследия, которой производилось путем применения грубого инструментария – «провокационно-фрагментарного антиметода» [30, р. 71], взятым на вооружение Александром Клуге. В 1967 и 1976 гг. появляются его фильмы с претенциозными названиями – «Акробаты под куполом цирка: беспомощны» и «Крепкий Фердинанд». Здесь в концентрированном виде представлены подрывная постмодернистская методология безыдейной эклектики, индивидуалистического произвола, справедливо осужденного в академической учебно-научной литературе. В этих картинах, отмечает Н.А. Агафонова, «скудость фабулы соединяется с импровизированными диалогами актеров-непрофессионалов, документаль-

ный (реалистический) материал смешивается с сюрреалистическим, факты – с фикцией...» [1, с. 111].



В этом же стиле выдержана удостоенная премии «Оскар» кинокартина режиссера Фолькера Шлөндорфа «Жестяной барабан» / «Die Blechtrommel» (1979), которая представляет собой достаточно примитивную в идейном отношении социально-психологическую антитоталитарную зарисовку, снятую по мотивам философско-политической притчи Гюнтера Грасса, повествующей о еврейском мальчике-инвалиде Оскаре Мацерате, физическая неполноценность которого самым поистине невероятным и одновременно нелепым образом сочетается с неистощимой силой интеллектуальной пронизательности, заключающейся в уразумении «психической патологии» немецкого общества, чье тяготение к «фашистской» эйдетики объясняется лишь «коллективным помешательством» взрослых, «разоблачить» все заблуждения которых якобы может лишь «кристально чистый» разум ребенка, неистово бьющего в свой детский барабан, что выступает символическим отображением «слепого протеста», обусловленного явным непониманием происходящего, неспособностью увидеть за внешне ритуализированными действиями глубокий внутренний смысл.

Стоит ли говорить, что все обстоятельства прихода национал-социалистического режима к власти, во-

просы генезиса идейного фронта «консервативной революции» и ее перспектив, связанных с попытками установления органичного миропорядка, основанного на воинско-героическом этосе, социально-интеллектуальной иерархии [См. подр.: 22] – все это оказывается полностью проигнорированным и обойденным, перед нами предстает привычная панорама контрольно-деспотического произвола, манифестации субъективно-институализированного спектра власти.

Поэтому не удивительно, что к концу 1980-х – 1990-м годам и современности немецкий кинематограф пришел в идейно-художественном смысле практически в полный упадок, пораженный смертельными вирусом индивидуализма, релятивизма и обывательского «натурфилософского» концептуализирования, ограничивающегося лишь наличным бытием.

Как верно отметила Е.А. Глухова, декадентские тенденции в режиссуре представителей так называемой «берлинской школы» выразились в их полном растворении в эмпирической реальности: «Режиссеры не сколько рассказывают, сколько наблюдают, фиксируют. Герои вообще не задумываются о прошлом и будущем, они живут строго в настоящем, и «берлинцы стремятся достичь как можно более чистого настоящего» [6, с. 11].

«Теперь уже никто не задается вопросом о сущности кино, как это было в восьмидесятые годы, – писал Б. Эйзеншиц, – ...все больше фильмов показывают на телевидении, а выбор фильмов в кинотеатрах становится все беднее. Кино чахнет, новые фильмы снимаются всё реже». И далее: «У Вендерса (Эрнст Вильгельм Вендерс (род. в 1945), немецкий кинорежиссер, сценарист, продюсер – К.Ю.) больше шансов быть услышанным во Франции, когда он говорит Данею (Серж Даней (1944-1992) – французский кинокритик. – К.Ю.) (21 сентября 1984 года): “Если кино пока еще хоть как-то выживает, то это не благодаря широкой, а благодаря избранной публике. То, что делается для широкой публики, уже нельзя назвать киноискусством: нет больше ни сюжета, ни стиля — ничего. Есть только псевдоки-

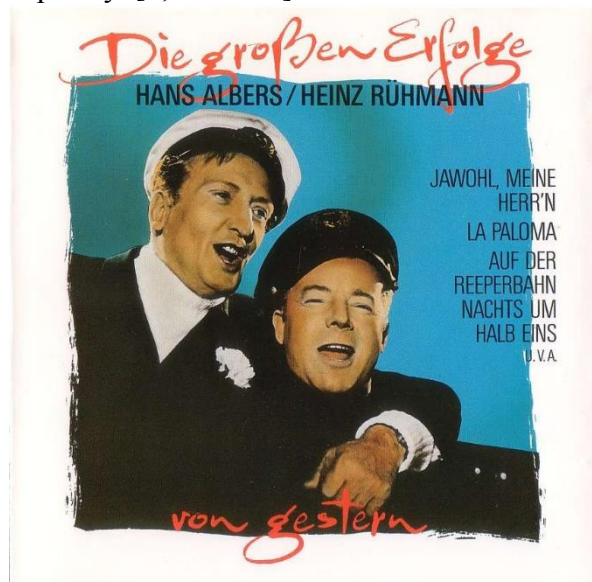
но, которое делает вид, будто рассказывает какую-то историю, а на самом деле рассказывает неизвестно что. У людей атрофировалось всякое желание создавать образы”» [17].

Произошла идейно-концептуальная и экзистенциально-онтологическая инволюция, некий деструктивный транзит, *переход от традиционной интеллектуальной культуры – к постмодернистским интеллектуалистским экспериментам*, представляющих собой многоспектральный в дискурсивном выражении вызов общепринятой системе ценностей, попытка дискредитации, ниспровержения которых проводилась путем зрелищно-эпатажного нигилизма. Постмодернисты «обращаются к «живой смерти», то есть – детализованному натурализму в описании обстоятельств наступления небытия на микроуровне. Это и должно было, по их мнению, вызвать экзистенциальную трансформацию индивида, в котором пробуждаются зачатки личности в ходе ритуалов саморазрушения, происходит инициация как переход на новый уровень развития, зрелости» [7, с. 71-72].

В действительности же все это вызвало только обратную реакцию, когда вместо отторжения, неприятия худших свойств и проявлений человеческой природы, представленных в их обнаженной, неприкрытой квинтэссенции, возникает когнитивная деструкция – все это воспринимается не как отрицательный пример, а как призыв к вседозволенности и анархии.

Все этим процессы напрямую можно спроецировать и экстраполировать на исторический путь Германии, претерпевшей насильственный геополитический раскол на две антагоничные по политико-идеологической ориентации зоны – ФРГ и ГДР, что привело к деформации социальной памяти, искусственному культивированию комплекса «коллективной ответственности», имплантированном форсированной денацификацией и ее адептами, сводившейся лишь к огульному очернению «фашистского» прошлого, что привело к хронической фобии, боязни любой более-менее обстоятельной исторической рефлексии, для которой серьезным препят-

ствием выступала имманентная идеологическая тенденциозность многих представителей творческой интеллигенции, чьи писательско-поэтические дарования, «не только не стали спасением от интеллектуальной, духовной близорукости, а, напротив, становились на службу, апологию леворадикальному революционному волюнтаризму. [8, с. 60-61].



Однако, тем не менее, всегда находились личности *особого консервативно-органичного типа*, подлинные нонконформисты, обладающие интеллектуальным иммунитетом против всех информационно-когнитивных диверсий, личности, видевшие свое предназначение в служении объективной истине, вечным, наиндивидуальным, антипартикулярным ценностям и идейно-эстетическим универсалиям, относящимся к «цивилизации бытия», мета-исторической онтологии, а не эпизодическо-конъюнктурной, преходящей экзистенции.

Таковыми личностями, принадлежащими к театрально-кинематографическому «сословию», творчество которых выступило связующим звеном для интеграции социокультурных пространств «двух Германий» – Третьего Рейха и ФРГ – стали **Хайнц Рюманн, Ганс Альберс, и Герт (Карл Герхард) Фрёбе**, ставшие, как ни странно, для кинематографической историографии почти что «персонами нон гра-та»: ни в одной из вышеперечисленных работ (даже многотомных трудов) по истории кино фамилии этих величайших ак-

теров даже не упоминаются, хотя Х. Рюманн, Г. Альберс и Г. Фрёбе являются признанными мэтрами-классиками немецкого кинематографа. Их объединяет не только общность экзистенциально-онтологического маршрута, начатого в Третьем Рейхе и завершено на театрально-кинематографическом пространстве Федеративной Республики Германии, но и то обстоятельство, что, что оба они принадлежали к выдающейся плеяде актеров – исполнителей остро *характерных ролей*.

Благодаря уникальному типу, особой колоритной фактурной внешности, им всегда удавалось с наибольшей степенью глубины, достоверности, в максимально концентрированно-репрезентативном виде отобразить все видовые модификации человеческого характера, выступающего ядром внутренней сущности персонажа, получавшей полностью аутентичную образно-визуальную артикуляцию во время театрально-сценического действия.

Все это по больше части оказывалось недоступным для актеров с, как принято говорить, «модельной внешностью», таких как А. Делон, Жан-Клод Бриалли, Хельмут Бергер и др., поскольку «эстетическая идеальность» облика выступала как не всегда уместная маска, вводящая в заблуждение своей предельно эксплицитной привлекательностью, сверкающей, подобно яркому лучу, но высвечивающему совершенно не то, что ожидалось в соответствии с художественным замыслом.

Поэтому, как мы уже отмечали в наших публикациях [18,19,20,21], и так называемые «эпизодники», и, тем более, представители актерского состава «среднего звена» выступают не только равноценно-полноправными участниками кинематографического процесса, но и нередко, доминируют над главными героями, создают свои, параллельные системы координат, островки информационно-когнитивного воздействия, что происходит потому, что они олицетворяют собой интегральную внешнюю типологию, обладающую национально-ментальной универсальностью, усиленной специфическим индивидуальным своеобразием.

Таким незаменимым во всех кинематографических жанрах во Франции был Бернар Блие [18], но в не меньшей степени это относится и к его немецким коллегам – Х. Рюманну, Г. Альберсу, Г. Фрёбе, по уровню стилистической визуализации образов, глубине и масштабам отображения внутреннего мира их героев совершенно не уступавших своим французским коллегам – Жану Габену, Мишелю Симону, Лино Вентуре, Мишелю Буке, Филиппу Нуаре и др., о чем можно судить даже только на основании избранной фильмографии (не включая кинокартины, фактически, изъятые из обращения, проката по причине низкого рейтинга, либо ленты, не дублированные на русский язык) немецких актеров, насчитывающей более 100 работ у каждого.

В силу этого актуальным направлением исследований в сфере мировой художественной культуры и театрално-кинематографического искусства как ее составляющей является *историко-биографический ракурс*, связанный с рассмотрением развития киноискусства через призму портретной нарративистики, предполагающей комплексную реконструкцию жизненного пути и творческой деятельности актеров, режиссеров с углубленной оценкой, анализом конкретных киноработ, выявлением их не только художественной, но и идейно-концептуальной ценности вне историцистической тенденциозности, т.е. суждений, интерпретаций, детерминированных «духом времени».

Если говорить кинематографу другого немецкого государственно-политического образования второй половины XX века, а именно – Германской Демократической Республики (ГДР), то в целом в историографии доминирует негативная или, в лучшем случае, скептическая оценка этого периода в развитии киноискусства. Как полагает С. Брокман, восточногерманское кино «характеризуется постоянным чередованием жесткого идеологического диктата и периодов относительной стабилизации» [28, р. 214].

Тем самым, фактически, подчеркивается имитационно-подражательный характер кинематографической продукции,

идейно-концептуальная направленность которой в подавляющем большинстве случаев была детерминирована просоветским политическим режимом, статусом ГДР как сателлита социалистического лагеря, информационное пространство которого полностью контролировалось партийным руководством.

В тоже время, представляется, что рассматривать восточногерманский кинематограф, как и театральное и кинематографическое искусство стран социалистического лагеря в целом исключительно как некий субпродукт вряд ли правомерно, поскольку всегда существовали такие проблемно-тематические области, посвященные реальным или вымышленным событиям национальной истории, при реконструкции которых воздействие идеологической опеки, как над фабулой, сюжетной линией кинофильмов, так и над самой художественной концепцией было предельно минимальным. Например, до сих пор, из всех многочисленных экранизаций знаменитого романа Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» самой удачной является чехословацкая версия, воплощенная в двух кинематографических работах режиссера Карела Стекла «Бравый солдат Швейк» / «Dobrý voják Švejk» (1957) и «Швейк на фронте» / «Poslušne hlásím» (1957/1958), в которых главную роль исполнил Рудольф Грушинский.

Многие фильмы, созданные за период с 1949 по 1990 гг. представляли собой не только талантливые экранизации литературных произведений, но и выступали достаточно достоверным историческим источником о состоянии социальной/коллективной памяти той эпохи, являлись оригинальной иллюстрацией идейно-мировоззренческой конфронтации, связанной с антагонизмом на почве тотальной, доходящей до абсурда политизации мышления, растворяющегося в партийной дискурсивности. К числу таких специфических кинолент можно отнести снятый по одноименной пьесе Фридриха Вольфа фильм «Профессор Мамлок» / «Professor Mamlock» (ГДР, 1961 г.) посвященных драматическим событиям первой полови-

ны 1930-х гг. – приходу А. Гитлера к власти, стремительной нацификации Германии.

Несмотря на обстоятельства создания фильма и политические пристрастия режиссера, коммунистическое сопротивление как оппозиционный внутренний фронт не только гипертрофированно не идеализируется как якобы единственная альтернатива гитлеризму, но, напротив, рассматривается даже в почти эксплицитной негативной коннотации как феномен, препятствующий объективной оценке действительности, растворяющейся в дискурсивной эквивокации.

Так, все попытки профессора Мамлока, его настойчивые увещания, обращенные к своим коллегам и связанные со стремлением вдохновить их на оказание сопротивления, или, по крайней мере, морально-психологического противодействия насильственной и грубой сегрегации по расовому признаку, натуралистическому отбору по «чистоте крови», антисемитской агрессии, оказываются неудачными, ибо борьба за торжество общечеловеческих ценностей, которые носят универсальный, интегрально-гуманистический, антипартилярный, наднациональный характер, в немецком обществе, совершенно неправомерно ассоциируются с леворадикальным активизмом. «Вы рассуждаете как коммунист» – самоуверенно заявляет Мамлоку его ассистент-медсестра, – и он понимает, что сражение за «овладение умами» полностью проиграно, ибо иных политических спектров, кроме проявлений механистического национал-социализма, уже на ранних стадиях инволюционирующего от попыток осуществления «консервативной революции» и установления органичного миропорядка до хтоническо-теллурического культа «крови и земли», с энтузиазмом насаждаемого «сверху», и «красной угрозы» никто уже был не в состоянии различить.

Поэтому, можно говорить о том, что в данной кинокартине присутствует зеркально-билатеральная критика, когда две антагонистические идеологические парадигмы и обусловленные ими политические практики подвергаются взаимосвязанному осуждению. Как представляется автору,

такое достаточно свободное истолкование исторической реальности, избавленной от коммунистической навязчивости, вполне согласуется со спецификой политического режима в ГДР и его оценками в литературе. Так, и в немецкой, и в русскоязычной, современной историографии нередко можно встретиться с такими терминами, как «заботливая диктатура» [3], «авторитарное государство обеспечения» («*autoritärer Versorgungsstaat*») [33, s. 242] или «тоталитарное государство обеспечения и присмотра» («*totalitärer Versorgungs- und Überwachungsstaat*») [31, s. 632-633.].

Конечно, в первую очередь под ними подразумевается специфика социально-экономического регулирования, когда, как резонно отмечал А.М. Бетмакаев, «власть использовала элементы социального государства, не являясь социальным государством» [3, с. 24], однако, этот механизм может вполне быть перенесен и на культурно-идеологическую сферу, при регламентации которой принцип патерналистской опеки, заключающийся в имитации идейного плюрализма «сверху», оставался ведущим методом воздействия на общественное сознание.

В данном случае, он выражался в целенаправленной демонстрации пределов допустимой критики по отношению к коммунистическому «фронту» и возможности сосуществования с «буржуазным объективизмом» в виде ориентации на универсальные, общечеловеческие ценности, признание гуманистической функции науки без классовых и географических границ – подобные позиции после хрущевской «оттепели», десталинизации уже не рассматривалась как проявление «безродного космополитизма».

В целом же, идейно-интеллектуальные цикл развития *восточногерманского кинематографа* можно сравнить с небезызвестным для российской истории парламентским механизмом «октябристского маятника», суть которого заключалась в коалиционных играх, когда партия «октябристов» выступала то за законопроекты, исходящие от проправительственного, правоконсервативного состава III Государственной Думы, то поддержи-

вала либерально-демократические инициативы кадетов.

Аналогичная обстановка создалась на социокультурном пространстве ГДР, когда кинематографисты вынуждены были примерить на себя роль партии «Союза 17 октября», что выразилось в необходимости лавировать между партийно-государственной патетикой и собственными идейно-концептуальными предпочтениями и приоритетами, связанными со стремлением в более откровенном ракурсе показать личную, частную жизнь немцев, их духовные искания, экзистенциальные страхи, не вписывающиеся в парадигму «социалистического благоденствия».

Например, в 1960-1970-х гг. появились восточногерманские мелодрамы, такие как «Расколотое небо» / «Der Geteilte Himmel» (1964, режиссер К. Вольф), в 1973 г. – «Легенда о Пауле и Пауле» / «Die Legende von Paul und Paula» Хайнера Карова, что стало возможным в условиях некоторого ослабления идеологического диктата, хойнекеровско-брежневского «умиротворения».

В то же время, многие кинематографические произведения продолжали подвергаться жесткой цензуре и были осуждены как «идеологически вредные». В частности, уничижительной оценке был подвергнут фильм Х. Карова «Русские идут» / «Die Russen kommen» (1968), запрещенный за то, что режиссер позволил себе не следовать ортодоксальной идейной модальности, связанной с пафосно-помпезной манифестацией восторженной встречи русских войск как освободителей западной Европы, поэтому полная версия картины (если не считать перемонтированный вариант 1971 г.) вышла на экраны только в 1987 г.

В качестве примеров, образцов для подражания настойчиво популяризовались официальные киноэпопеи, посвященные историко-революционной проблематике. Так, в 1965 и 1972 гг. соответственно вышла диалогия Гюнтера Райша о Карле Либкнехте – «Пока я жив» / «Solange Leben in mir ist» и «Несмотря ни на что» / «Trotz alledem!», а в середине этого хронологического интервала появился совмест-

ный советско-немецкий проект на классическую тему – «лениниану», который так и назывался «На пути к Ленину» / «Unterwegs zu Lenin» (1969) с известным советским актером Михаилом Ульяновым в главной роли.

Если возвращаться к обзору западногерманской театрально-кинематографического творчества, то уже в силу отчасти выше обозначенных причин качество кино ФРГ и, соответственно, его репутация, в 1960-1980-е гг. продолжали неуклонно снижаться. В 1961 г. в ФРГ никто из режиссеров не был удостоен национальной кинонаграды за лучший немецкий фильм года, а в одном из номеров известного британского журнала «Sight & Sound» («Зрение и звучание») Германия фигурировала не иначе, как страна – «кинематографическая пустыня» [32, р. 29], где, если продолжать эту метафору, господствовали только низшие, примитивные формы жизни, свидетельствующие о наступлении *эры гинекократии* – крайней степени экзистенциально-онтологической патологии, когда «цивилизации которые теряют духовные ориентиры, лишаются идейного стержня, становятся теллургическими или хтоническими, живущими по «Закону матери» [23, с. 120]. «Это культура, – как пронизательно замечал Ю. Эвола, – основанная на бледном и пустом интеллектуализме, стерильная культура, отделенная от жизни, способная только на критику, абстрактные спекуляции и самовлюбленное «творчество»: культура, доведшая материальную утонченность до крайности, в которой женщина и чувственность становятся господствующими мотивами почти до патологической и навязчивой степени» [16, с. 184].

На социокультурном пространстве ФРГ, в театрально-кинематографическом сообществе все эти патологические устремления выразились в апофеозе, увлечении, начиная с 1960-х гг., так называемым «эксплуатационным кино», экспериментальными жанрами, представляющими из себя гибрид сюрреалистического театра абсурда – неотъемлемого атрибута художественного направления «новой волны» с элементами почти откровенной порногра-

фии, маскируемой под медико-биологическую документалистику учебно-просветительского характера. Самой известной картиной подобного рода можно считать работу Э. фон Бендера «Хельга» (1967) с детализованной демонстрацией процессов живорождения, а в плебейско-филистерской аудитории также пользовались спросом фильмы Х. Хофбауэра («Доклад о школьницах», 8 частей, 1970-1974; «Международный доклад о домохозяйках», 1973 г. и др.).

Не удалось подняться на должную идейно-эстетическую высоту и современному кинематографу уже объединенной Германии.

Поэтому остается только, подводя итоги, констатировать, что вряд ли стоит придерживаться радикально-пессимистической позиции, согласно которой немецкий кинематограф не существует как самостоятельный художественный концептуально-стилистический феномен, а представляет из себя лишь некий вторичный, подражательно-имитационный субпродукт. Даже все выше описанные негативные тенденции развития немецкого кинематографа и критические суждения, присутствующие в историографии не являются достаточным основанием для такой, по существу, нигилистической позиции.

Театрально-кинематографическое искусство Германии занимает свою, особую нишу, обусловленную спецификой пройденного исторического пути. В XX столетии Германия стала страной, в наибольшей степени, чем другие, пострадавшей от глобальных цивилизационных, геополитических катаклизмов. Постоянная смена политических режимов (Германская империя, Веймарская республика, Третий Рейх, ФРГ, ГДР, наконец, объединенная Федеративная республика Германия) и вызванная этим обстоятельством хроническая неустойчивость информационно-когнитивных приоритетов, идейно-мировоззренческих координат, привели к самым тяжелым последствиям, заключавшимся в нарушении цельности и органичности культурного пространства при обладании дискретной модели развития,

детерминированного конъюнктурными «точками отсчета», искусственно устанавливаемыми дискурсами – установками на «преодоление прошлого», «очищение» коллективной памяти от всех не вписывающихся в стандарты уже американизированной Европы – буржуазно-материалистической прогрессистской «цивилизации становления», в которой «никакая форма умственной активности не имеет ценности, если она не является “работой” – “производительной работой” – выступающей как “служба обществу”». [16, с. 140-141].

Все эти деструктивные процессы могли не повлиять и на театрально-кинематографическое сообщество и сферу как таковую, также подвергшейся почти варварской профанизации, идейной дезориентации, наиболее явно и болезненно осязаемому расколу кинематографической корпорации на тех, кто капитулировал и принял все условия и повеления подрывного стиля «новой волны» в немецком варианте, и тех немногих, кто сохранил верность традиционной и классической культуре, *подлинной интеллигентности* [См. об этом: 24, 25], связанной с консервативно-органичной актуализации личности, обладающей воинско-героическим менталитетом, нонконформистским этосом, предполагающим служение должному, наиндивидуальным и антипартикулярным ценностям, идеалам *и в жизни, и на экране*.

Библиографический список:

1. Агафонова Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов. Минск: Тесей, 2006.
2. Андропова И.О. Россия и Германия: параллели творчества (к вопросу о заимствованиях в сфере театра и кино первой трети XX века // Вестник Гуманитарного института ТГУ. Спецвыпуск. Материалы международной научной конференции «Диалог между Россией и Германией», 14-15 мая 2010 года. Тольятти, 2010. Вып. 1(7). С. 192-196.

3. Бетмакаев А.М. «Заботливая диктатура» (о специфике социальной политики в ГДР) // Вестник Кемеровского государственного университета (КемГУ). 2013. № 2(54). Т. 3. С. 21-25.
4. Буткова О.В. «Страшная сказка» немецкого кино 1920-х годов // Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2013. № 7(108). С. 113-121.
5. Васильченко О.В. Проектор доктора Геббельса. Кинематограф Третьего Рейха. М., 2010.
6. Глухова Е.А. Специфика повествовательного и изобразительного киноязыка в современном кинематографе Германии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 4. С. 7-12.
7. Зимин М.О., Юдин К.А. Деструктивная «гиперреальность» в современной постмодернистской прозе (на примере романа Иэна Бэнкса «Осиная фабрика») // На пути к гражданскому обществу. 2016. № 2 (22). С. 71-76.
8. Зимин М.О., Юдин К.А. Эрих Вайнерт и «левая» художественная интеллигенция Германии: война, общество, личность в немецкой литературе второй четверти XX века // На пути к гражданскому обществу. 2016. № 1 (21). С. 60-71.
9. История зарубежного кино (1945-2000) / Отв. ред. В.А. Утилов. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
10. Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М., 1977.
11. Попова И.М. Кино Германии второй половины XX века: культурологический аспект // Вестник Гуманитарного института ТГУ. Спецвыпуск. Материалы международной научной конференции «Диалог между Россией и Германией», 14-15 мая 2010 года. Тольятти, 2010. Вып. 1(7). С. 197-201.
12. Рыбина Н.Б. Методы управления массовым сознанием в тоталитарных и авторитарных режимах (А. Гитлера, Б. Муссолини, Ф. Франко) // Голос мившего. Кубанский исторический журнал. 2012. № 1-2. С. 129-135.
13. Садуль Ж. Всеобщая история. В 6 тт. М., 1958-1963.
14. Сальникова Е.В. Образ насилия в западном кинематографе 1910-1920-х гг.: ментальный субстрат «перманентной войны» // Вестник славянских культур. 2014. Т. 4. № 34. С. 178-195.
15. Филенко К.В. Роль кинофильмов Третьего Рейха в пропаганде нацистской идеологии: антисемитский аспект // Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире. 2015. № 11-3. С. 141-144.
16. Эвола Ю. Традиция и Европа. Сб. ст. Тамбов, 2009.
17. Эйзеншиц Б. Немецкое кино. 1945-1998 // Киноведческие записки. 2002. Вып. 59. Доступно на: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/274/> (дата обращения: 02.01.2017).
18. Юдин К.А. Бернар Блие и театральнокинематографическая интеллигенция Франции 1930 – 80-х гг. // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2016. Вып. 4. С. 25-37.
19. Юдин К.А. Западноевропейская консервативная политическая традиция в зеркале французского кинематографа эпохи голлизма (1959—1969 гг.) // На пути к гражданскому обществу. 2012. № 1-2(5-6). С. 80-83.
20. Юдин К.А. Жан Габен: «диктатура в образе». Очерки истории французского кинематографа. Середина 1930 – начало 1970-х гг. // На пути к гражданскому обществу. 2016. № 4(24). С. 30-44.
21. Юдин К.А. Луи де Фюнес и кинематограф Франции эпохи «славного тридцатилетия»: от Шарля де Голля до Франсуа Миттерана. Опыт историко-философского анализа // На пути к гражданскому обществу. 2014. № 3(15). С. 64-77.
22. Юдин К.А. Национал-социализм, фашизм во взглядах Юлиуса Эвола и некоторые теоретические проблемы консерватизма // На пути к гражданскому обществу. 2015. № 1 (17). С. 52-62.

23. Юдин К.А. Традиционализм барона Юлиуса Эволя: об идейных исканиях консервативного революционера // Философские науки. 2013. № 7. С. 113-128.
24. Юдин К.А., Бандурин М.А. «Интеллигенция» и «интеллектуалы» (историографические, социально-философские и общетеоретические аспекты понятий) // Общественные науки и современность. 2016. № 2. С. 108-120.
25. Юдин К.А., Бандурин М.А. Интеллигенция как социально-интеллектуальная сила: идейно-теоретическая топография. История и современность // На пути к гражданскому обществу. 2016. № 2 (22). С. 56-66.
26. Юдин К.А., Бандурин М.А. Что стало с философией или темные лабиринты познания // На пути к гражданскому обществу. 2012. № 1-2(5-6). С. 32-36.
27. Юткевич С.И. Жорж Садуль и его «Всеобщая история кино» // Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. Изобретение кино. 1832-1897. Пионеры кино (от Мелбеса до Патэ). 1897-1909. М., 1958.
28. Brockmann S. A Critical History of German Film. Camden House, 2010.
29. Cultural policy in the Federal Republic of Germany. 1973. Vol. 17.
30. Franklin G. New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg. Boston, 1983.
31. Schröder, K. Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949 – 1990 / K. Schröder. München, 1998.
32. Watson, W. S. Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art. Univ of South Carolina Press, 1996.
33. Zeit der Armut. Lebensläufe im Sozialstaat / S. Leibfried [et al.]. Frankfurt am Main, 1995.

© Юдин К.А., 2017