

*О. С. Нагорная, Т. В. Раева*

## ОБРАЗЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ НА ЭКРАНАХ МЕЖВОЕННОЙ РОССИИ И ГЕРМАНИИ: MEMORIALНАЯ ПОЛИТИКА И КОЛЛЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ\*

*O. S. Nagornaya, T. V. Raeva*

## SCREENED IMAGES OF WORLD WAR I OF INTERWAR RUSSIA AND GERMANY: MEMORIAL POLICY AND COLLECTIVE MEMORY

На основе сравнения образа Первой мировой войны, сформированного посредством кинематографа в межвоенной России и Германии, в статье рассматриваются общеевропейские тенденции и национальная специфика процесса инструментализации визуальных образов в структурах коллективной памяти о войне.

**Ключевые слова:** кино, Россия, Германия, Первая мировая война, образы, мемориальная политика, коллективная память, мемориальные стратегии.

**On the basis of comparison of the image of World War I, formed by the cinema in interwar Russia and Germany, European tendencies and national character of visual representation process in the structure of collective war memory are considered in the article.**

**Keywords:** movie, Russia, Germany, images, ideology, memorial policy, collective memory, memorial strategies.

Современные исследователи едины во мнении, что Первая мировая война приобрела свое значение как «Великая», «современная» и «тотальная» не в последнюю очередь благодаря роли визуальных медиумов в процессах социальной мобилизации, а также в формировании структур коллективной памяти о разразившейся катастрофе<sup>1</sup>. И если опыт Западного фронта и его роль в истории межвоенных европейских обществ широко и плодотворно обсуждается в научной литературе, то коллективная память о Первой мировой войне в Советской России/СССР до недавнего времени не являлась объектом анализа. Представляется, однако, что выявление специфики российской/советской культуры памяти о войне, а также помещение ее в европейский контекст позволит наиболее полно воссоздать картину влияния «родовой травмы столетия» на развитие и разломы эпохи Модерна.

Наиболее плодотворным для исторического исследования документальных фильмов о войне как средства формирования коллективной памяти будет преодоление строгих рамок киноведческого анализа, концентрирующегося на технических, стилистических или иконографических аспектах данного жанра. Ведь документальное кино нацелено на равной степени как на «эмоциональные массы», так и на «интеллектуально-рациональные элиты», стремится воздействовать и на нормативно-ценностные представления зрителей, и на их эмоции, превра-

щаясь таким образом в «носителя политических и идеологических посланий»<sup>2</sup>. Отсюда вытекает необходимость прочтения документального кино в историческом, литературном, научном, политическом, зрительском и международном контексте.

Не претендуя на полноту охвата и анализа материала, авторы данной статьи попытались наметить некоторые проблемные зоны при осуществлении сравнительного анализа развития пропагандистского документального кино в Германии и (Советской) России как одного из важных медиумов формирования коллективной памяти о Первой мировой войне.

### *Война как начало становления национальных киноиндустрий*

Во всех странах в преддверии Первой мировой войны кино превратилось в успешное коммерческое предприятие и институт развлечения, имевший ярко выраженный интернациональный характер. Особенностью довоенного кинопроката в России и Германии являлась его зависимость от импортного оборудования и фильмов. Начало военных действий, отрезавшее эти страны от налаженных каналов и подавляющей французской конкуренции, спровоцировало создание национальных кинопроизводств, которые, в том числе, были призваны обслуживать интересы военной пропаганды. В России этот процесс происходил медленнее, так как связи с Францией позволяли некоторое время покрывать потребности данного вида индустрии с помощью сотрудников зарубежных кинофирм.

\* Статья подготовлена при поддержке Гранта Президента РФ, проект МК-1239.2011.6, «Опыт Великой войны в Германии и России: мемориальная политика и коллективная память (1914—1941)».

### *Победители и проигравшие в противостоянии систем военной пропаганды*

В начальный период войны в Германии наряду с игровыми развлекательными фильмами на экранах началась демонстрация еженедельных военных обзоров, которые должны были аутентично представлять события на фронте. Предложения поставить кино на службу пропагандистским интересам были озвучены уже в октябре 1914 г.<sup>3</sup>, однако только к концу войны под влиянием успеха кинематографической пропаганды западных стран Антанты в немецких государственных органах возобладало восприятие документального фильма как действенного средства агитации. К тому времени развертывание конкурентоспособного аппарата оказалось невозможным из-за нехватки средств<sup>4</sup>.

В России летом 1914 г. право съемок в зоне военных действий получил только Скобелевский комитет, на военно-кинематографический отдел которого были возложены производство и прокат военно-агитационных «патриотических» картин. Помимо серийного киножурнала «Русская военная хроника», комитет выпускал на экраны документальные фильмы («Великая война народов», «Проволочные заграждения у Саракамышы» и др.), число которых к 1917 г. достигло семидесяти. Операторы остальных фирм были вынуждены производить съемки в тылу или демонстрировать хронику европейских фронтов<sup>5</sup>. Более масштабные государственные мероприятия по использованию кино как средства военной пропаганды не получили своего развития: не нашло поддержки предложение о монополизации кинематографа, не реализовался проект организации при Министерстве народного просвещения специального кинематографического комитета<sup>6</sup>.

Проиграв пропагандистскую войну на экране, обе страны, тем не менее, усвоили уроки использования кино как действенного средства мобилизации собственного населения, а также легитимации целей войны в глазах международной общественности. Отражением этого понимания в Германии становится основание в 1917 г. УФА, значительная доля уставного капитала которого принадлежала военному министерству. В Советской России Декретом Совнаркома РСФСР «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения» от 27 августа 1919 г. власть устанавливает полный контроль над массовым зрелищем. При этом В. Ленин говорил, что «...производство новых фильмов проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники...»<sup>7</sup>.

### *Эстетический традиционализм военной хроники*

В годы Первой мировой войны художественные приемы военной кинодокументалистики стали жертвой целеполагания военной пропаганды. Кадры хроники должны были легитимировать цели войны и мобилизовать собственное население на затяжное противостояние. Однако демонстрация истинного лика современной войны вызвала бы противоположный эффект, поэтому военная хроника обходила прямое изображение смерти и ранения, используя

традиционные методы инсценировки материала, либо демонстрируя зрителю только позитивную сторону событий<sup>8</sup>. К тому же фактическое отсутствие возможности вести съемки на линии фронта не позволяло отображать непосредственные военные действия.

В результате в центре внимания немецкого военного кино оказались «не современное оружие или окопная борьба... не поле битвы как таковое, а образы нации и народа»<sup>9</sup>. В российской военной хронике доминировали официальные картины (съемки императора, вел. кн. Николая Николаевича, генералитета в Ставке и на фронте) и военный быт (парады, смотры, награждения, молебны, похороны погибших, отдых солдат). Сцены боев замещались в фильмах стрельбой из орудий, видами поля битвы, образцовых окопов, перемещениями разных родов войск, конвоированием пленных, демонстрацией трофеев<sup>10</sup>. Изображение тыла демонстрировало его единство, всемерную поддержку и помощь фронту: патриотические манифестации, добровольческое движение, военные учения, увековечение славы героев войны, изготовление медикаментов и перевязочных материалов. Лишь изредка в лентах частных кинофирм появлялись сюжеты, репрезентирующие разрушительные последствия войны (беженцев, эвакуационный пункт Красного креста и др.)<sup>11</sup>.

### *Постановочное кино и восприятие зрителей*

Немецкие военные фильмы пытались приблизиться к тематике «мировой войны», изначально поставив перед собой невыполнимую задачу строго следования историческим фактам. Смонтированные на основе хроники ленты уделяли большое внимание историческим деталям декораций и костюмов, частично они были сняты на местах сражений, но не отображали их непосредственно. Неизбежным стало обращение производителей к распространенному еще до войны приему — постановочным сценам, что лишило документальное кино возможности удовлетворить требование публики о демонстрации реальной войны<sup>12</sup> и привело к снижению зрительского интереса.

В России из-за сходного дефицита военных сюжетов кинопроизводители прибегали к монтажу хроники с использованием довоенных съемок, фальсификации и инсценировке военных бытий<sup>13</sup>. Широко распространенным приемом были многословные надписи, сопровождающие документальные кадры, которые служили формированию «правильных» образов и созданию «нужного» настроения. Поименование действующих лиц, места и содержания происходящего события являлось залогом аутентичного отражения действительности документальным фильмом.

Подделка хроники Первой мировой войны вызвала возмущение современников: «И вот наши кинематографические “герои”, вооруженные вместо съемочных аппаратов большими ножницами, идут, но только не на поле брани, а в темные подвалы, где навалены кучи различного хлама — старых кинематографических картин. “Старые маневры бельгийской кавалерии”. “Вырезайте, Иван Иванович, сделаем надпись — Бельгийская кавалерия идет в

атаку на германскую пехоту”. “Смотр французской пехоты в присутствии военного министра”. “И это сойдет, Иван Иванович, сделаем надпись — как немецкие варвары готовились к войне”. “Но позвольте, ведь это французские солдаты во французской форме!..” “Какой вы наивный, Иван Иванович, будет там публика разбираться в форме одежды солдат! Надпись сделаем покрупней, тогда и французы за немцев сойдут. Обыкновенная моторная лодка за австрийский миноносец сойдет и потопит его пуля из кремневого ружья турка с надписью серб...”»<sup>14</sup>.

Расхождение зрительских представлений и ожиданий с эмоционально-содержательным наполнением военной хроники затрудняло ведение прямой политической агитации. Трудности фронта и тыла, отсутствие их репрезентации в документальном кино снижали интерес публики к военным агиткам и способствовали популярности малохудожественных, но отвечающих эмоциональному настрою фильмов о войне (с критическими и пессимистическими нотками («Умер бедняга в больнице военной»)).

#### *Документальный образ войны как метарассказ*

В Веймарской республике память о войне превратилась в арену политического и социального противостояния, место столкновения различных идеологических лагерей, групп и институций. Военное переживание в этот период превратилось в культурный конструкт, который, с одной стороны, являлся отражением господствующего политического порядка, а с другой — социальным капиталом, служившим легитимации отдельных групп, в том числе стремящихся этот порядок разрушить. В создании и трансляции образов культурной памяти кино играло далеко не последнюю роль<sup>15</sup>. Основой успеха военных фильмов в Германии являлось отражение ими уже устоявшихся кодировок войны, принадлежавших определенным политическим группам. Подобные фильмы воспроизводили сложившийся метарассказ и конструировали сражающихся солдат как сообщество героев и жертв<sup>16</sup>.

Советское документальное кинопроизводство в той же степени являлось отражением сложившейся в коммеморативном пространстве ситуации. Важным отличием, однако, стало отсутствие процесса плюрализации — альтернативные толкования военных переживаний не допускались к изображению на экране, — кино было призвано создавать единственную идеологически правильную реальность. Среди применяемых для этого средств особенно выделялся монтаж, использование поясняющих надписей, а также непосредственная инсценировка исторических событий и наложение на них современных социально-экономических и политических трактовок.

Несмотря на фактическое отсутствие самостоятельных документальных фильмов о Первой мировой войне, ее образ становится важной частью метарассказа, представляющего революцию как венец всей предыдущей истории<sup>17</sup>, где война преподносится как наивысшая точка кризиса старого мира и царизма.

#### *Юбилей войны в советском документальном кино*

Советская власть, для которой память о Первой мировой являлась важным вспомогательным культурным конструктом, обращалась к военному опыту прежде всего в юбилейные годы революции и начала мировой войны. К этим датам приурочивался выпуск документальных фильмов и киножурналов. Короткометражные агитки, имевшие мобилизационную функцию, акцентировали внимание на отдельных эпизодах прошедшей войны (прежде всего на ее социально-экономических последствиях), современном антивоенном движении в СССР и готовности советского народа к новому противостоянию. Ориентируясь на массовую аудиторию, они широко использовали выразительные средства (мультипликацию, рисунки, графики и др.)<sup>18</sup> — приемы, которые были в той же степени характерны для немецкого документального кино о войне.

Документальные фильмы, наиболее значимые из которых «Падение династии Романовых» (1927, Э. Шуб), «Мировая война» (1929, Е. Якушкин, Э. Медведева), использовали монтаж русской и иностранной хроники военного периода. Интерпретируя события мировой войны в рамках официальной концепции империалистических войн, режиссеры начинали киноповествование задолго до объявления мобилизации, указывая на капиталистические противоречия как основную причину Первой мировой и ответственность всех стран (и отдельных лиц) за ее развязывание.

Во временном континууме войны выделялись два главных рубежа — 1914 г. и 1917 г., тем самым нивелировалась собственно событийная фронтовая история. Кадры военных действий в фильмах были лишены атрибуции: орудийные выстрелы, взрывы, разрушения, атака, изображения раненых, убитых, пленных, солдат в окопах, боевой техники, картин военного быта, — апеллировали к стереотипным представлениям о войне как таковой. При этом акцент делался на демонстрации ее тягот: неустроенного окопного быта, большого количества убитых и раненых, — усугубляемых ничтожностью военных целей и циничным отношением к народу правящего класса. Демонизация Первой мировой войны становилась для большевиков важным источником духовной мобилизации.

В документальном кино география войны существенно расширялась за счет включения тыловых событий, которые представлялись даже более важными, чем фронтовые. В новом политическом контексте дореволюционная хроника, репрезентирующая патриотические манифестации, проводы мобилизованных, благотворительную деятельность, интерпретировалась как шовинистический угар определенных социальных групп. Используя картины разоренных хозяйств, беженцев, нехватки продовольствия, тяжелого труда женщин, заменивших мужчин, праздной буржуазии, богатейшей на войне, документалистика закрепляла у зрителей сознание коллективной жертвы, в общем созвучное групповой памяти современников войны. Фильм «Мировая война», легитимируя новую власть, включал в историю тыла Первой мировой войны деятельность большевиков, их аресты, рост политической созна-

тельности рабочих и крестьян и распространение в их среде большевистских идей.

Фильмы Э. Шуб и Е. Якушкина предлагали различные техники монтажа военной хроники и приемы воздействия на зрителя. Картина «Падение династии Романовых» содержала четкие надписи-указания. Военная хроника была подана в виде полных логически выстроенных эпизодов без надписей. Продолжительная семиминутная репрезентация картин войны достигает пика эмоционального напряжения и завершается надписью: «Убитых, раненных, искалеченных в войне 35 миллионов».

Лента «Мировая война» имеет обратную логику построения: здесь титры иллюстрируются документальными кадрами. Часто надпись выражала незавершенную мысль (но задавала ей «правильное» направление), которую зрителю на основе однозначных кадров предлагалось закончить самому. В картине широко использовались приемы психологического воздействия на публику, создания нужного настроения: крупный размер шрифта наиболее значимых титров, постановочные сцены, создающие эффект включенности зрителя в происходящее на экране.

### Резюме

Таким образом, сравнительное исследование развития и использования образов Первой мировой войны в кинодокументалистике России и Германии позволяет выявить общеевропейские тенденции и национальную специфику использования хроники как инструмента формирования культуры памяти о войне, легитимации/низвержения военных целей и социальной (ре)мобилизации. В дореволюционный период мы обнаруживаем сходные явления в использовании кино как средства военной пропаганды: становление национальных киноиндустрий, недооценка агитационных возможностей кино, жесткая государственная и самоцензура, следование традиционным эстетическим представлениям, использование постановочных сцен и, как следствие, отсутствие зрительского успеха. В межвоенных обществах при использовании фактически одинаковых приемов обращения с хроникой (эмоционально заряженные титры, монтаж, мультипликация) наблюдается принципиальная разница в использовании кино как механизма конструирования памяти. Если в Германии документальные фильмы являлись отражением одного из многих метарассказов о войне, сосущее

ствующая с альтернативными толкованиями (пацифистов, социал-демократов и т. д.), то в Советской России они были вписаны в единый метарассказ о революции. Образ Первой мировой войны активно инструментализировался советским юбилейным документальным кино, при этом имеющиеся кадры хроники получали абсолютно новую трактовку и оценку.

### Примечания

1. См. напр.: Baumeister M. Erster Weltkrieg und Weimarer Republik // Krieg und Militaer im Film des 20. Jahrhunderts / hg. von B. Chiari u. a. — Muenchen, 2003. — S. 239—243.
2. Oppelt U. Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealitaet im Aktualitaeten — und Dokumentarfilm. — Stuttgart, 2002. — S. 357.
3. Muehl-Benninghaus W. Vom Augustuserlebnis zur UFA-Gruendung. Der deutsche Film im Ersten Weltkrieg. — Avinus Verlag. — S. 7.
4. Oppelt U. Op. cit. — S. 358.
5. Баталин В. Н. Документы Российского государственного архива кинофотодокументов о событиях Первой мировой войны // Последняя война Российской империи. — М., 2006. — С. 153—157.
6. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918—1934 годы [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.bibliotekar.ru/kino/3.htm> (дата обращения 10 июня 2012 г.)
7. Там же.
8. Oppelt U. Op. cit. — S. 361.
9. Baumeister M. Op. cit. — S. 239—243.
10. РГАКФД. № 13007, 1074, 12483, 13076, 23161, 683.
11. РГАКФД. № 12483, 12444.
12. Muehl-Benninghaus W. Op. cit. — S. 17.
13. Малышева Г. Е. К истории кинематографической деятельности Скобелевского комитета. 1913—1914 гг. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.vestarchive.ru/istochnikovedenie/1674-k-istorii-kinematograficheskoi-deiatelnosti-skobelevskogo-komiteta-1913-1914-gg.html> (дата обращения 10 июня 2012 г.)
14. Немое кино [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.actorskino.ru/kino-rossii-1895-1930/416-nemoe-kino.html> (дата обращения 10 июня 2012 г.)
15. Baumeister M. Op. cit. — S. 239—243.
16. Zereis B. Kriegsgeschichte im Spielformat. Der Erste Weltkrieg im Tonspielfilm der Weimarer Republik // Krieg und Militaer im Film des 20. Jahrhunderts / hg. von B. Chiari u. a. — Muenchen, 2003. — S. 297—318.
17. Зоркая Н. М. У «них» и у «нас». Развитие мифа о вредителе [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.portal-slovo.ru/art/429/?PAGEN\\_1=5](http://www.portal-slovo.ru/art/429/?PAGEN_1=5)
18. РГАКФД. № 11960, 1040.

Поступила в редакцию 14 июля 2012 г.

**НАГОРНАЯ Оксана Сергеевна**, доктор исторических наук, проректор по научной работе, Южно-Уральский институт управления и экономики. Научные интересы: культурная история, сравнительная история России и Германии в 19—20 вв., история Первой мировой войны. E-mail: [nagornaja.oxana@mail.ru](mailto:nagornaja.oxana@mail.ru)

**NAGORNAYA Oksana Sergeevna**, Doctor of Science (History), Vice-Rector for Scientific Work of South Ural Institute of Management and Economics. Research interests: cultural history, comparative history of Russia and Germany in the 19<sup>th</sup>—20<sup>th</sup> centuries, history of World War I. E-mail: [nagornaja.oxana@mail.ru](mailto:nagornaja.oxana@mail.ru)

**РАЕВА Татьяна Витальевна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории, Южно-Уральский государственный университет. Научные интересы: культурная история, история России в 20 в. E-mail: [7901634@gmail.com](mailto:7901634@gmail.com)

**RAEVA Tatiana Vitalievna**, Candidate of Science (History), Associate Professor of the Department of History of South Ural State University. Research interests: cultural history, history of Russia in the 20<sup>th</sup> century. E-mail: [7901634@gmail.com](mailto:7901634@gmail.com)