

Трофейное кино в послевоенном мире

Марк Лоло

Что такое трофей?

Особая логика созидания послевоенного мироустройства присуща всем победителям с глубокой древности. В частности, оно связывалось с идеей трофея (от лат. *trophaeum, trophaeum*). Изначально этот термин не был однозначен понятию «добыча» в его материальном восприятии. Он означал некий сакральный объект, чаще всего представлявший столб или очищенное от ветвей и коры дерево, устанавливаемые на поле боя, чтобы победившие могли повесить на них доспехи побеждённого. Воины Древней Греции и Рима совершали этот акт, используя панцирь и шлем противника.

Есть известное выражение Плутарха, что одному из отцов-основателей афинской демократии Феми-

стоклу не давал спать трофей Мильтиада [1]. И хотя наши современники заменяют слово «трофей» на «лавыры», однако великий древнегреческий мыслитель подразумевал, что именно слава победы материализуется в победном трофее, т.е. реальном сооружении. В данном случае речь шла о том, что называли гробницей Мильтиада и показывали на поле Марафонской битвы. И только через несколько столетий трофеями стало считаться военное имущество противника, причём такое, которое ещё можно было использовать по прямому, т.е. военному, назначению.

Следующий шаг в развитии представлений о трофеях был связан уже не только с практической стороной добычи, но и с её духовным предназ-

ЛОЛО Марк Мерденович – кандидат политических наук, доцент Государственного университета управления. *E-mail:* Lolo.Marc@centpart.ru

Ключевые слова: мировая политика, Вторая мировая война, кинематограф, трофейное кино.

начением. И потому в число трофеев попали произведения искусства.

Так, первыми предметами художественного творчества, составившими значительную часть трофеев венецианцев в результате взятия Константинополя крестоносцами в 1204 г., явились образцы византийской культуры. Затем на поприще сбора художественно ценных трофеев отличился Наполеон. Правда, Франции большую часть захваченного после поражения Бонапарта пришлось вернуть хозяевам – европейским государствам.

Поскольку это оказалось чуть ли ни единственным примером возвращения художественных произведений, то в формируемом международном праве юристы посчитали необходимым оговорить порядок конфискации собственности оккупирующим государством, исключив из такого перечня произведения искусства.

Так, согласно ст. 53 Гаагской конвенции (1899 г.) и ст. 53 Конвенции о законах и обычаях войны (1907 г.), армия, занимающая область, может завладеть только деньгами, фондами и долговыми требованиями, составляющими собственность государства, складами оружия, перевозочными средствами, магазинами и запасами провианта и вообще всей движимой собственностью государства, могущей служить для военных действий. Такое имущество подвергается конфискации и достаётся в собственность оккупирующего государства.

В ст. 23 Гаагской конвенции (1907 г.) запрещалось захватывать неприятельскую собственность, кроме случаев, когда это настоятельно вызывалось военной необходимостью; ст. 28 воспрещала отдавать город на разграбление, ст. 46 и 47 защищали частную собственность [2].

Эти конвенции были выработаны до начала мировых войн, которые изменили отношение оккупирующих

государств к культурным ценностям занимаемых территорий на 180 градусов. Можно вспомнить реквизированные по всей Европе гитлеровцами произведения искусства, которые должны были пополнить различные коллекции Третьего рейха. Ответом на эти действия можно считать появление перемещённых культурных ценностей, увезённых СССР из Германии после Второй мировой войны. Специальный протокол Ялтинской конференции позволил Советскому Союзу включить в число своих репараций так называемые «культурные продукты» – немецкие книги, прокатные фильмы, театральные декорации, произведения скульптуры, живописи и пр.

Проблема трофейного искусства имеет несколько аспектов. *Одна группа* – это уникальные художественные творения, которые были созданы для конкретного места, в конкретных обстоятельствах, и потому истинное наслаждение ими возможно лишь в месте исконного экспонирования. *Другая* же составляющая касается тех произведений искусства, которые по-своему мобильны, тиражируемы, рассчитаны на широкую публику.

Если в этом свете рассматривать трофейное кино, то к нему надо подходить именно с такой шкалой: отделять авторскую ленту, к которой прикасалась рука мастера и которая уже в силу этого является уникальным артефактом, от многочисленных копий. Естественно, властями СССР рассматривалась возможность использования тиражированного продукта.

31 августа 1948 г. Политбюро ЦК ВКП(б) издало документ «О выпуске на экран загра-

ничных кинофильмов из трофейного фонда», в котором говорилось:

«1. Разрешить Министерству кинематографии СССР выпустить следующие 50 зарубежных кинофильмов из трофейного фонда:

а) на широкий экран: «Ом Крюгер», «Каучук», «Сердце королевы», «Песня для тебя», «Бессмертный вальс», «Песнь одной ночи», «Фанни Эльслер», «Рембрандт», «Маленькая ночная музыка», «Индийская гробница» 1 и 2 серии, «Грёзы», «Мадам Бовари», «Нора», «Три Кодонас», «Мария Илона», «Нищий студент», «Звери Южной Америки», «Король Калифорнии», «Всегда, когда я счастлива», «Кого боги любят», «Джузеппе Верди», «Мададалена», «Премьера Мадам Баттерфляй», «Порт-Артур»;

б) на закрытый экран: «Собор Парижской Богоматери», «Отверженные», «Еврей Зюсс», «Принц и нищий», «Гроздь гнева», «Эмиль Золя», «Граф Монте-Кристо», «Капитан Ярость», «Президент Хуарес», «Приклю-

чения Марко Поло», «Суэц», «Лондонский Тауэр», «Под рёв толпы», «Тарантелла», «Я слишком мечтаю», «Молодой месяц», «Первая любовь», «Почтовый дилижанс», «О мышах и людях», «Ромео и Джульетта», «Без ума от музыки», «Давид Копперфильд», «Тупик», «Али-Баба и сорок разбойников», «Да здравствует Вилла!».

2. Поручить Министерству кинематографии (т. Большакову) совместно с отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) произвести в фильмах необходимые редакционные исправления, снабдив каждый фильм вступительным текстом и тщательно отредактированными субтитровыми надписями.

3. Обязать Министерство кинематографии (т. Большакова) обеспечить в течение 1948–1949 гг. чистый доход государству от проката 50 зарубежных кинофильмов на широком и закрытом экране в сумме не менее 750 миллионов рублей, в том числе 250 миллионов рублей по профсоюзной киносети» [3].

Привлекательность трофейных кинолент для власти и зрителей

Демонстрацию трофейной картины предварял текст следующего содержания: «Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома Советской армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году». Ещё одна редакторская правка заключалась в том, что в титрах не указывались создатели этих фильмов. Поэтому зритель не мог узнать, в какой стране снимался фильм, кто его авторы, какие актёры заняты в этой ленте. Ещё это был не просто какой-то «зарубежный фильм», а фильм переименованный. Напрашивается аналогия с усыновлённым ребёнком, которому дают не только фамилию новых родителей, но в метрике меняют ещё и имя, дату и место рождения. Поэтому мало кто из отечественных зрителей мог догадаться, что под названием «Чудесный ис-

целитель» (1943 г.) скрывается работа классика мирового кинематографа Георга Вильгельма Пабста, в которой главную роль сыграл знаменитый Вернер Краус, а фильм назывался по имени его героя – великого врача Парацельса. И так было почти со всеми другими фильмами.

Невзирая на подобную весьма жёсткую политико-культурную «обработку», иностранные «кинопобеги» на советской почве расцветали ярким цветом. Привлекательность трофейных кинолент объяснялась не только их высоким качеством, но и квалифицированным выбором. Надо отдать должное тем специалистам, которые их отбирали для показа в СССР. Выбор не был лёгким даже в силу обилия материала.

Пригород Берлина Бабельсберг, где кроме киностудий находился богатейший немец-

кий архив фильмов и документов, оказался в зоне советской оккупации. Уже в победном мае 1945 г. делегация Комитета по делам кинематографии при СНК СССР прибыла в Бабельсберг для инвентаризации фильмохранилища Третьего рейха. Собрание этого архива, насчитывающего почти четыре тысячи художественных и две с половиной тысячи документальных фильмов, было отправлено в СССР, где сотрудники Всесоюзного государственного фонда кинофильмов (Госфильмофонда), расположенного в подмосковном посёлке Белые Столбы, разбирали сотни немецких, и не только, фильмов.

Расходы на их подготовку к демонстрации были невелики и включали перевод, изготовление титров, плёнку и печать. А вот доходы от проката были многообещающими. В 1948 г., когда первые так называемые трофейные картины появились на советских экранах, государство входило в новый этап международных отношений – период холодной войны. И выстоять в условиях нового витка противостояния было невозможным без наращивания военной силы, без создания ядерного оружия. А для этого нужны были немалые средства. Доходы же от небольшого числа отечественных картин были минимальными. Однако объём трофейного кино был по сравнению с численностью фильмов в коллекции германского киноархива незначительным, до середины 50-х годов в отечественный кинопрокат вышло немногим более 120 художественных фильмов.

У такого соотношения были не только идейно-политические, связанные с содержанием картин причины, но и технические. Фактически до окончания Второй мировой войны в СССР не производилась цветная плёнка. Те цветные фильмы,

которые снимались в стране, были сделаны с помощью сложных, дорогих и ненадёжных трёхплёночных камер ЦКС-1. В Германии с 1925 г. снимались цветные фильмы на трёхслойной цветной плёнке *AGFA*.

Завод фирмы *IG Farben*, производящий эту плёнку, находился в городе Греппине и оказался в советской зоне оккупации с существенными запасами плёнки и оборудования для её производства.

На плёнке *AGFA* уже был снят Парад Победы в Москве, но монтаж и озвучивание фильма производились в Берлине. И только в процессе монтажа выяснилось, что большая часть ленты имела брак по цвету. Отсюда только 19 минут в полуторачасовом фильме оказались в цветном варианте.

Первым советским художественным фильмом, снятым на плёнке *AGFA*, был «Каменный цветок» Александра Птушко (1946 г.). И в том же году лента получила на Каннском кинофестивале «Приз за лучший цвет».

Также на плёнке *AGFA* в послевоенном Советском Союзе было снято около двух десятков фильмов («Клятва», 1946 г.; «Мичурин», 1948 г.; «Падение Берлина», 1949 г.). В Москву и Казань было привезено оборудование для производства цветной плёнки. И с конца 1947 г. началось её производство по германской технологии [4].

Начало производства цветной плёнки в СССР можно было считать частью плана по возрождению отечественного кинематографа за счёт выручки от проката зарубежных фильмов чтобы он вновь, как и до войны, стал прибыльной отраслью народного хозяйства.

Доходы от кинопроката занимали второе место после доходов от продажи водки в объёме наполнения государственного бюджета.

Поэтому на принятие решения о запуске в прокат фильмов, реквизированных в Германском киноархиве,

оказывали влияние как экономические факторы, так и понимание того, что после войны людям необходимо увидеть картинку мирной жизни, яркую, весёлую, вдохновляющую на смелые поступки и пр.

Разумеется, зарубежные фильмы вряд ли бы стали называться трофейными и также маловероятно, что какой-либо из них дошёл до советского зрителя, если бы на то не было распоряжения главного куратора кинематографа – И.В.Сталина. Он просматривал все отечественные художественные фильмы перед их выпуском в прокат. Эта же участь постигла зарубежные фильмы, которые Сталину переводил руководитель Комитета по делам кинематографии И.Г.Большаков. Для этого ему приходилось выучивать тексты реплик по специально сделанным переводам [5].

Поскольку путь на экран всех зарубежных лент был одинаковым, то на нём перемешивались те фильмы, которые следовало относить действительно к трофейным, и те, которые на самом деле ими не являлись, но по иронии судьбы таковыми числились.

Например, фильм «Багдадский вор», пользовавшийся огромной популярностью у советских кинозрителей 40-х – 50-х годов, был во время Второй мировой войны подарен СССР известным английским продюсером, сценаристом, режиссером Александром Кордой. Через несколько лет этот подарок назвали трофеем [6].

И также в разряд трофейных попала подаренная Кордой кинолента «Книга джунглей» (в советском прокате «Джунгли»).

К трофейному кино стали относить два английских фильма «Джордж из Динки-джаза» («Предоставьте это Джорджу») и «Леди Гамильтон» («Эта женщина Гамильтон»).

Эти картины в Англии были выпущены в годы войны и демонстрировались в Советском Союзе в военное же время, поэтому вряд ли они могли попасть в киноархив Германии, а оттуда в СССР и стать частью трофейного кино.

Из английских фильмов, которые называли также трофейными, успехом пользовалась картина «Под красной мантией» («Под кардинальской мантией»), поставленная в 1937 г. шведским режиссёром Виктором Шёстрёмом. Главную роль в ней сыграл немецкий актёр Конрад Фейдт. В 1934 г. он исполнил заглавную роль в фильме «Еврей Зюсс» Лотара Мендеса по одноимённому роману Леона Фейхтвангера. Понятно, что после этого путь в Германию ему был заказан.

В трофейные ленты попали также чехословацкий фильм 1936 г. «Порт-Артур» («Спасённые знамёна») и поставленная во Франции эмигрировавшим из СССР Фёдором Оцепом приключенческая картина «Гибралтар» («Сети шпионажа») с Эриком Штрогеймом в одной из главных ролей.

Есть нестыковка с логикой отнесения к трофейному кино как фильмов из киноархива Германии, так и двух фильмов середины 30-х годов, поставленных режиссёром Германом Костерлицем с участием Франчески Гааль, – «Петер» и «Маленькая мама».

Режиссёр этих картин Костерлиц уже с 1936 г. не работал на венгерско-австрийской студии «Гунния-Юниверсл», а переехал в США, где под именем Генри Костера поставил десятки фильмов, в том числе и «Сто мужчин и одна девушка», пользовавшийся популярностью ещё накануне войны.

Причинами столь расширительного толкования понятия «трофейное кино» могла быть отнюдь не неосведомлённость советских прокатчиков о подлинном происхождении картины, а стремление этим показать мощь державы-победительницы и одновременно её добрую волю, связанную с нераспространением вражеских клише на произведения искусства. Тем более на подавляющее

большинство этих кинолент действительно можно было поставить знак качества, настолько хороши были и режиссура, и актёрская игра, да и не могли оставить зрителя равнодушными темы, которые поднимались кинематографистами, например, в исторических или биографических фильмах, а не только в мелодрамах и музыкальных комедиях.

Также к более широкому перечню трофейного кино относят фильмы, которые появились в СССР после присоединения Западной Белоруссии и Западной Украины (сентябрь 1939 г.). Об их выходе на экраны есть разные источники, в том числе дневники и воспоминания зрителей.

Одним из них был сын Марины Цветаевой Георгий Эфрон. 9 апреля 1940 г. он записывает в своём дневнике: «...В Москве со вчерашнего дня идёт новый американский фильм, который называется «Сто мужчин и одна женщина». В выходной день я на него пойду – Муля

обещал достать билеты для меня, Ириши, мамы и себя самого. Ведь не шутка! Американский фильм в Москве!» [7]

Разумеется, в те годы появление американского фильма в советском прокате было явлением крайне необычным. Об этом пишет В.А.Пирожкова, эмигрантка второй волны, в мемуарах, которые в 1998 г. были опубликованы в журнале «Нева»: «Я помню, какой фурор произвели оба американских фильма, ленты которых оказались “военной добычей” короткого похода в Польшу. Оба фильма были музыкальные, один об Иоганне Штраусе, “Большой вальс”, другой – “100 мужчин и одна девушка”, с знаменитым дирижёром Леопольдом Стоковским.

Советское кино решило само поставить музыкальный фильм; так появилась “Музыкальная история” с Лемешевым, но куда ей было до тех двух фильмов!» [8]

Особенности демонстрации трофейного кино

На примере фильма «Под красной мантией» можно было видеть применение приёма нацеливания зрительского внимания на определённые аспекты сюжета, лежащего в основе картины. После напоминания о том, что зритель видит трофейную ленту, в титрах ему объяснялось, что «действие этого фильма происходит во Франции, в начале XVII в., в годы царствования Людовика XIII. Вся полнота власти принадлежала в то время кардиналу Ришелье, который беспощадно преследовал гугенотов – противников абсолютизма и католической церкви» [9]. Возможно, желание сблизить исторические сюжеты, касающиеся французского абсолютизма и германского тоталитаризма,

чтобы зритель проникся симпатией к «свободолюбивым гугенотам», а не абсолютизму и Церкви, стали причиной причисления данной картины к трофейным. Заметим, что подобные редакторские пояснения к трофейным лентам, хоть и преследовали цель направить внимание зрителя на социально и политически значимые проблемы, не вызывали отторжения фильма у публики и не мешали знакомству с выдающимися произведениями зарубежного экранного искусства.

Следует заметить, что в СССР принимали наличие прав производителей фильмов. Отсюда шло распределение заграничных лент по разрядам кинотеатров. Например, италья-

янки, австрийские, немецкие, мексиканские картины шли в широкий прокат, а фильмы, созданные в США, Великобритании, Франции, было разрешено показывать лишь в малых кинотеатрах, клубах, в провинциальных и курортных городах. Этим стремились избежать необходимости покупать у Голливуда и других западных студий права на коммерческий прокат. И в то же время могли найти объяснение в случае обвинений в нарушении авторских прав, списав пуск такого фильма в прокат на местную инициативу. Возможно, осторожность не была напрасной. В период демонстрации трофейного кино ни одна западная киностудия так и не предъявила советскому правительству материальных претензий по фактам незаконного коммерческого проката.

Необходимо было отметить, что показ картины не предварялся никакими рекламными приёмами. На афишах писали коротко: «Сегодня заграничный фильм». Поэтому только со слов увидевших его раньше можно было понять, хотя бы к какому жанру он относится. И уже посмотрев, зритель сам мог вынести суждение о качестве сюжета, режиссуры, актёрской игры, операторской работы, монтажа и пр. Также нельзя забывать удивительную социолингвистическую особенность трофейного кино. Англо-американские фильмы, найденные в немецких фильмохранилищах, были дублированы, и американцы с советских экранов говорили на чистейшем немецком языке. Поэтому советские зрители понятия не имели о реальном происхождении картины, но быстро учились читать субтитры, а ещё весьма охот-

но впитывали звучание иностранной речи. Отсюда последовало болезненное восприятие первых дублированных картин, которые появились в СССР только в 50-х годах [10].

Естественно, организаторы просмотров не ставили задачу дать широким слоям населения хотя бы зачатки лингвистических знаний, приобщая их к зарубежной кинопродукции. Но вот задача повышения общего уровня образования стояла, что прямо следует из анализа номенклатуры трофейного кино.

В первую очередь следует отметить стремление повысить музыкальную культуру. Этому способствовали экранизации опер, например, оперного наследия Джакомо Пуччини («Богема», «Тоска», «Чио-Чио-сан»). Люди с удовольствием шли в кино смотреть фильмы с участием знаменитых певцов Беньямино Джильи и Энрико Карузо, музыкальные ревью с Марикой Рекк. Парадокс, но посредством зарубежного кино зрителю удавалось знакомиться и с выдающимися отечественными исполнителями: фильм «Дон Кихот» (Великобритания – Франция, 1933 г.) был первой звуковой киноверсией эпического романа Мигеля де Сервантеса в интерпретации великого оперного баса Фёдора Ивановича Шаляпина. Интерес к истории выдающихся личностей удовлетворялся биографическими фильмами о Марко Поло, Рембрандте, Моцарте, Шиллере, Золя. Зритель знакомился с экранизациями выдающихся произведений Шекспира, Дюма, Гюго, Флобера, Уэллса.

Особый блок составляло приключенческое кино. Иосиф Бродский напишет о нём: «Наверное, именно потому, что все эти королевские пира-

ты и Зорро были бесконечно далеки от нашей действительности, они повлияли на нас совершенно противоположным образом. Преподносимые нам как развлекательные сказки, они воспринимались скорее как проповедь индивидуализма. То, что для нормального зрителя было костюмной драмой из времён бутафорского Возрождения, воспринималось нами как историческое доказательство первичности индивидуализма» [11].

С поэтом можно согласиться лишь отчасти. Фильмы-приключения, конечно, влияли на молодых людей. Но послевоенному поколению, воспитанному на героических примерах не только масс, но и одиночек, мгновенно принимавших решение ценой собственной жизни остановить врага, вовсе не были чужды лучшие проявления индивидуализма, воплощаемые в самопожертвовании, готовности к подвигу.

Несмотря на жёсткую цензуру, количество зарубежных кинофильмов, показанных в Советском Союзе после Второй мировой войны, позволяет говорить о совершенно особом качестве этого художественного трофея. Он стал в полном смысле этого понятия народным или даже всенародным трофеем. Практически во всём Советском государстве не было человека – старого и молодого, разных социальных групп, живущих в разных частях страны, – кто хотя бы раз не увидел какого-либо фильма из этого разряда. И у любого из них эти фильмы вызывали одинаковые чувства, помогающие преодолевать трудности, верить в то, что светлое, счастливое время обязательно наступит.

Примечания

1. *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. Фемистокл // URL: http://www.krotov.info/lib_sec/16_p/plu/tarh_femistokl.htm.
2. *Мартенс Ф.Ф.* Современное международное право цивилизованных народов / ред. Л.Н.Шестакова. М.: Юридический колледж МГУ, 1996. Т. 2. С. 313.
3. Цит. по: *Жирнов Е.* Дело о частных советских кинотеатрах // *Коммерсантъ-деньги*. 2013. 29 июля.
4. *Ширококорд А.Б.* Великая контрибуция. Что СССР получил после войны. М.: Вече, 2013.
5. *Сулькин М.С.* «Трофейное» кино?.. Нет, ворованное. Советские кинотрофеи в Америке // *Искусство кино*. 2002. № 9.
6. Новые фильмы. М.: Государственный комитет СССР по кинематографии; Всесоюзное объединение Союзинформкино, 1990. № 6.
7. *Эфрон Г.С.* Дневники: в 2 т. Т. 1. 1940–1941 годы. Российский государственный архив литературы и искусства. М.: Вагриус, 2004. С. 35.
8. *Пирожкова В.А.* Потерянное поколение: Воспоминания о детстве и юности // *Нева*. 1998.
9. Под кардинальской мантией (Под красной мантией) // URL: // <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2984346>
10. *Кичин В.С.* Звезде музикино Марике Рекк – сто лет // *РГ*. 2013. 2 ноября.
11. *Бродский И.А.* Трофейное // URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/br_spoils.txt