

Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Научно-исследовательский институт киноискусства (НИИК ВГИК)

«ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ЗЕРКАЛЕ КИНЕМАТОГРАФА»

Материалы международной научно-практической
конференции



2014
ГОД КУЛЬТУРЫ

Москва
2014

Сборник статей

**Первая мировая война в
зеркале кинематографа.
Материалы международной
научно-практической
конференции 8–9 октября 2014 г.**

«ВГИК»

2014

УДК 778.5
ББК 85.37

Сборник статей

Первая мировая война в зеркале кинематографа. Материалы международной научно-практической конференции 8–9 октября 2014 г. / Сборник статей — «ВГИК», 2014

ISBN 978-5-871-49-170-6

В сборник статей и материалов по итогам международной научно-практической конференции, состоявшейся 8-10 октября 2014 г. в НИИ киноискусства ВГИКа, вошли выступления и доклады как киноведов, так и историков-архивистов и творческих работников кино, чьи научные исследования так или иначе связаны с событиями Первой мировой войны. В материалах российских и зарубежных участников конференции впервые вводятся в научный оборот архивные разыскания о малоизвестных и частично утраченных фильмах, кинооператорах, работавших на фронтах Первой мировой войны, комментируется атрибутированная в последние годы русская и зарубежная военная кинохроника, факты из истории российского и зарубежного кинопроцесса периода 1914–1918 гг. В ряде докладов тема Первой мировой войны исследуется на примере различных национальных и региональных кинематографий – Австралии, Великобритании, Ближнего Востока и др.

УДК 778.5
ББК 85.37

ISBN 978-5-871-49-170-6

© Сборник статей, 2014

© ВГИК, 2014

Содержание

Немецкая пропаганда в годы Первой мировой войны и зарождение документального кино	9
«Голгофа Сербии» – тема Первой мировой войны в сербском кино	14
Киносъемки операторов Военно-кинематографического отдела Скобелевского комитета в тылу и на фронтах Первой мировой войны	18
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Первая мировая война в зеркале кинематографа. Материалы международной научно-практической конференции 8–9 октября 2014 г. Ред-сост. Д.Л. Караваев, С.М. Ишевская, А.В.Лагутина

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова
Научно-исследовательский институт киноискусства (НИИК ВГИК)

Уважаемые коллеги!

Мне приятно поприветствовать вас в связи с началом конференции, которая, надеюсь, для всех нас будет полезной. Этот год удивительный в плане обилия событий и дат. В нашей стране он объявлен Годом культуры. Для ВГИКа он юбилейный: 95 лет назад в нашей стране, охваченной фронтами гражданской войны, в условиях тотального дефицита была создана первая в мире кинематографическая школа. В память об этом событии сегодня по бескрайним просторам России движется кинопоезд, подобно тем, что колесили по стране в год рождения ВГИКа. И конечно, главное событие этого года – одна из самых трагических дат в мировой истории – начало Первой мировой войны, которая стала переломной для многих стран мира, а для России обернулась революцией, в корне изменившей судьбу страны. Этой войне, долгие годы остававшейся для нас неизвестной, и посвящена наша конференция. Очень надеюсь, что обращение к кинонаследию, которое еще недостаточно изучено, многое из которого казалось утраченным и благодаря современным технологиям возвращается в общекультурный оборот, будет полезным. Организаторы конференции приложили немало усилий, чтобы сделать ее интересной для всех участников. В программе конференции – ознакомление с замечательной коллекцией фотографий, относящихся к периоду Первой мировой войны, которую нам предоставил Красногорский архив кинофотодокументов, за что мы им глубоко благодарны. В программе конференции и просмотры фильмов, тоже мало известных и тоже отражающих события Первой мировой войны. И конечно, мы рассчитываем на интересные выступления и их обсуждение в рамках общей дискуссии.

*Проректор ВГИКа по научной работе,
директор НИИ киноискусства ВГИКа
А.П. Николаева-Чинарова*

Уважаемые коллеги!

Я признательна всем участникам конференции и приветствую вас от имени Российского государственного архива кинофотодокументов, особо ценного объекта культурного наследия народов Российской Федерации. Наши фонды значительны, наш архив – один из самых старейших и крупнейших в мире государственных хранилищ аудиовизуальной информации. По истории Первой мировой войны на сегодняшний день у нас сохранилось около 1500 наименований киносюжетов, более 15 000 фотодокументов и 20 альбомов, на мой взгляд, представляющих несомненную ценность: с открытками, карикатурами, планами военных действий, газетными вырезками и некоторыми другими документами. Я считаю, что все это представляет несомненный интерес. Показатель общественной востребованности этих документов состоит

в том, что сейчас историки, общественность испытывают активный интерес к кинохронике – поводом послужило столетие начала Первой мировой войны. А ведь вы знаете, что многие годы эта война замалчивалась, и сейчас как раз есть возможность утолить наш информационный голод. Я надеюсь, что это подтвердят и участники конференции. На мой взгляд, кинохроника, сохранившаяся со времен Первой мировой войны, очень интересна. Она охватывает практически все значимые события Первой мировой войны, которые проходили на так называемом «русском фронте». А ценность фотодокументов – с некоторыми из них, с очень-очень малым количеством, Вы сможете здесь познакомиться – состоит в том, что некоторые из них здесь выставлены впервые, а во-вторых, помимо профессиональных фотографов, которые снимали события Первой мировой войны, здесь Вы увидите и фотографии просто фотолюбителей, которые снимали то, что было близко их сердцу. Одно из выступлений, как раз выступление сотрудницы нашего архива, расскажет о любительской фотографии Первой мировой войны.

Очень нужное и важное дело – изучать документы, в том числе аудиовизуальные, по Первой мировой войне. Нет такого региона России, который бы не интересовался этим событием. Все это нужно и важно, чтобы каждый народ осознавал себя частью России в наше непростое время. И я уверена, что эта конференция еще раз продемонстрирует то, что Россия – единая страна, конечно, со своими региональными особенностями, но когда лихое время наступает, страна становится единой. Желаю участникам интересной полемики и всего самого наилучшего.

Заместитель директора РГАКФД

Р.М. Мусеева

Уважаемые коллеги!

1 августа 1914 года началась Первая мировая война, глобальный конфликт, в котором не только официально участвовало 38 государств, в котором сложили свои головы свыше 10 млн человек, но и который разделил мир на две части – «до войны» и «после войны». Это событие, этот глобальный конфликт уже тогда был назван войной нового типа. Впервые в истории Европы и в истории мира сражались не отдельные армии и полководцы, а сражались одетые в шинели народы. Впервые военные действия проходили на земле, в небесах, под водой, под землей и на море. Впервые человек почувствовал, что никуда он не может укрыться от действительности войны, где бы он ни находился: непосредственно на линии фронта или же в глубоком тылу. Кроме того, Первая мировая война впервые явила не только оружие массового поражения, но и родила новый вид оружия, доселе фактически не известный. Это оружие – пропаганда. Впервые необходимо было для достижения победы создавать образ врага, впервые необходимо было обращаться к сознанию людей, дабы направить их на фронт, дабы заставить их делать в тылу все для фронта и все для победы. И как раз Первая мировая война стала первым событием, которое до нас дошло не только в фотодокументах, но и в кинохронике, а также война уже с первых месяцев стала объектом киноискусства. И в годы Первой мировой войны кино стало неотъемлемой частью того самого оружия, которое называется «пропаганда»: художественные и документальные фильмы должны были объяснить людям суть происходящих событий, должны были донести до них те идеи, которые витали и на полях сражений, и в тылу. И сегодня, когда речь идет о столетии этих событий, когда ученые, исследователи как бы отчитываются на своих конференциях о результатах своих исследований, делятся накопленными материалами, когда вводится в оборот большое количество новых письменных, устных источников, обращение к киноискусству, как одному из, скажем, жанров войны, является актуальным. Это не только введение в оборот и реконструкция фильмов периода Первой мировой войны, фильмов, в которых эта тема была отражена в 1920–30 годы, а также это репрезентация проблематики Первой мировой войны в современном сознании, в современном киноискусстве. Я очень рад приветствовать участников конференции. От имени исполнительной дирек-

ции Российского военно-исторического общества позвольте мне пожелать участникам и гостям конференции интересных докладов, плодотворной работы и выразить надежду, что итоги конференции послужат отправной точкой для дальнейших творческих и поисковых работ историков, киноведов, преподавателей и студентов ВГИКа.

Главный специалист научного сектора РВИО

Н.А. Копылов

Немецкая пропаганда в годы Первой мировой войны и зарождение документального кино

Александр Цоллер

До Первой мировой войны кино в Германии не пользовалось большим уважением. Его рассматривали как дешевое развлечение, а не как средство образования или форму искусства. Не был до конца понят и его идеологический потенциал. Под влиянием немецких фильмов и кинохроники 1914–1918 годов это отношение постепенно изменилось. Центральная роль здесь принадлежала Имперской немецкой армии, которая координировала производство и художественных, и документальных фильмов, использовавшихся в пропагандистских целях в самой Германии и за ее пределами.

До начала Первой мировой войны в Германии демонстрировалась преимущественно иностранная хроника, в основном французская, производства «Гомон» и «Пате». Сразу же после объявления войны 1 августа 1914 г. этот важный источник иссяк: вражеские фильмы были запрещены, и французские хроники перестали выходить в прокат. Образовался дефицит хроники, который немецкие студии не смогли сразу восполнить. Эту задачу решали две студии: «Messter-Woche», основанная пионером немецкого кино Оскаром Месстером, и «Eiko-Woche», подчинявшаяся немецкому издательству Scherl¹.

«Дух 1914» – изначальный энтузиазм (и опасение), с которым многие современники восприняли начало войны – требовал, чтобы в фильмах присутствовали кадры войны как таковой. Кинозрители желали видеть кадры с передовой, но немецкая кинохроника была не в состоянии сразу же удовлетворить эти потребности. В итоге 26 августа 1914 г. немецкий журнал «Kinematograph» писал: «Если немецкая киноиндустрия ничего не предпримет по поводу нехватки кинохроники, немецкие операторы должны сами отправиться на передовую и снимать эти исторические дни»². Несколько гражданских операторов именно так и поступили, но большинству не удалось добраться до фронта. А те, кто все же попал на передовую, столкнулись со скептическим – если не презрительным – к себе отношением со стороны военных. Нескольких операторов арестовали, другим велели убираться с поля боя из-за опасений, что их камеры могут быть ошибочно приняты за артиллерийское вооружение и вызвать огонь противника. К концу лета 1914 г. еще до официального объявления войны несколько немецких кинокомпаний попросили разрешения снимать на фронте. К осени 1914 г. с таким прошением обратились 64 компании. В итоге особое разрешение было предоставлено лишь нескольким из них, тем, которых военные сочли достаточно «патриотическими».

¹ «Messter-Woche» выходил с сентября 1914 г. первоначально под названием «Dokumente zum Weltkrieg» (Документы о мировой войне). Во время войны выпуск демонстрировались, в частности, в Швеции, Дании и Норвегии. Первый выпуск «Eiko-Woche» датируется мартом 1914 г.

² Kinematograph Nr. 400, 26.8.1914.



Немецкие военные операторы на фронте. Ок. 1917–1918.



Немецкие военные операторы на западном фронте. Июнь 1917.

Работе гражданских операторов на фронте мешало то, что они не были солдатами. Вот что писал об этом в 1915 г. оператор из Мюнхена Мартин Копп: «Особенно сложно снимать из окопов, поскольку они вырыты так, что подобрать хороший ракурс невозможно. Снимать

же бой еще сложнее, поскольку оператору, естественно, ничего не сообщается о планируемом наступлении»³.

Киноцензура усугубила эти проблемы: многие снятые сцены впоследствии запрещались по соображениям «шпионажа». В результате таких ограничений немецкой кинохроники собственно боевых действий за первые три года войны практически не существует. Не считая постановочных боев, имелись лишь кадры тыловой армейской жизни: войска готовятся к наступлению, процесс снабжения, полевые пекарни и госпитали, захваченные военнопленные. Все эти кадры можно рассматривать как суррогатные, которые вставлялись вместо хроники реальных боевых действий. И кинозрители, и газетчики прекрасно знали об этих ограничениях и с полным основанием критически отзывались о недостаточном объеме хроники актуальных событий. 6 февраля 1915 г. журнал «Lichtbild-Bühne» писал: «Нет репортажей о текущих событиях. Военная хроника – это случайный набор изображений и сцен, которые можно с равным успехом показывать и сейчас, и спустя несколько недель. <...> Зрители давно утратили интерес к подобным новостям»⁴.

Из-за растущих потерь и ухудшения ситуации с продовольствием, – до конца войны немецкая империя потеряла 500 тысяч человек в результате болезней и голода, – нарастающих антивоенных настроений и стремления немцев к миру критических замечаний раздавалось все больше и больше. В декабре 1915 г. в Берлине прошла первая из целой серии антивоенных демонстраций; 1 мая 1916 г. Карл Либкнехт выступил на антивоенном митинге в Берлине. Осенью 1916 г. немецкие военные попытались положить конец такому развитию событий, взяв под свой контроль службы новостей, бывшие ранее чисто гражданскими. Так 30 января 1917 г. возникла Bild- und Filmamt (BuFA)⁵. Существовавшие ранее в войсках кино- и фотоподразделения стали частью этого нового агентства. В BuFA, являвшейся составной частью Oberste Heeresleitung (OHL), работали исключительно военные. Таким образом, Германия догнала те воюющие страны, где процесс получения репортажей с фронтов был передан под контроль военных намного раньше.

Помимо военных фотографов BuFA создала шесть киногорупп, во главе каждой из которых стоял офицер. Они были направлены на все фронты. В отличие от гражданских операторов, которые просто «наведывались» на фронт, члены этих групп были солдатами, подчинявшимися офицерам и военным приказам. Это позволило получать реальные съемки с фронта, что ранее было невыполнимо.

BuFA также взяла на себя роль центрального органа цензуры (ранее эти функции выполнялись различными агентствами, включая немецкую полицию), что позволило снять некоторые ограничения и продемонстрировать более реалистические фотографии и хронику. Снятые BuFA кадры включались в немецкую кинохронику 1917, 1918 годов, повышая ее актуальность и реалистичность.

До окончания войны BuFA выпустила несколько сотен документальных фильмов, многие из которых пропали во время Второй мировой войны. В отличие от пропагандистских материалов Антанты, где делался акцент на «свободу» и «демократию», в продукции BuFA подчеркивалась идея превосходства Германии и значения Германской империи для будущего Европы. С точки зрения содержания и стиля эти фильмы не отличались утонченностью; они доказывают ошибочную веру военных в то, что такая пропаганда может возыметь моментальное влияние на зрителя⁶.

³ Kinematograph Nr. 437, 12.5.1915.

⁴ <http://www.filraportal.de/thema/filmbranche-und-propaganda-1914-1918>.

⁵ Более подробно о BuFA и ее деятельности см. Hans Barkhausen: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim 1982.

⁶ Wolfgang Miihl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg. Berlin 2004, p. 209.

Помимо документальных фильмов о войне BuFA и другие контролируемые военными киностудии выпускали художественные фильмы и продукцию культурного характера⁷. Часть из них была явно пропагандистской, другие же, такие как фильмы Генри Портена или кинокомпании «Нордиск», представляли собой развлечение в чистом виде и прокатывались вместе с пропагандистскими фильмами единым блоком⁸. Поскольку немецкие военные стремились объединить пропагандистские усилия на внутреннем и внешнем рынке, эти фильмы предназначались как для зрителей в самой Германии, так и для Центральных держав и нейтральных стран Европы.



Мирные переговоры в Брест-Литовске. Февраль 1918

Документальная продукция BuFA отличается тем, что некоторые фильмы имели значительную продолжительность, а отдельные достигали метража художественного фильма. В отличие от кинохроники, предлагавшей набор коротких «зарисовок», в этих военных фильмах делалась попытка поведать некую историю от начал до конца в хронологической последовательности. Более того, они тяготели к большей реалистичности⁹. В них исследовались новые возможности кино, включая «съемку с тележки»¹⁰. Один из таких фильмов BuFA «Oesel

⁷ Любопытный пример финансирувавшегося военными художественного фильма, который использовался в пропагандистских целях во время Первой мировой войны, приводится в книге: Britta Lange: Die Entdeckung Deutschlands. Science-Fiction als Propaganda. Berlin 2014. Речь идет об изобретательно снятом фильме «Открытие Германии» [«Die Entdeckung Deutschlands»] [1916/1917, реж. Георг Якоби], в котором марсиане прибывают в охваченную войной Германию, где узнают, что распространенные Антантой слухи о скором крахе немецкой военной промышленности не соответствуют действительности.

⁸ Хроника или документальные фильмы обычно демонстрировались перед художественным, таким образом побуждая (или заставляя) зрителя посмотреть и то, и другое. Такая же тактика использовалась нацистской Германией в годы Второй мировой войны.

⁹ В фильме BuFA «Взятие Риги» («Riga genommen») (1917) есть крупные планы убитых русских солдат, что говорит о большей готовности военной цензуры допускать такой реализм.

¹⁰ Ранний пример съемки с тележки есть в фильме 1916 г. «Триумф Макензена в Добрудже» («Mackensens Siegeszug durch die Dobrudscha»), который был снят компанией «Militarische Film- und Photostelle», предшественницей BuFA.

genommen» («Взятие Эзеля») о захвате в 1917 г. балтийского острова Эзель, называют самым ранним немецким документальным фильмом¹¹.

Брест-Литовский мирный договор между новым большевистским правительством России и Центральными державами, подписанный 3-го марта 1918 г., положил конец участию России в войне. О предшествовавших договору переговорах и сопровождавших его событиях рассказывает фильм BuFA «Friedensverhandlungen in Brest-Litowsk» (Мирные переговоры в Брест-Литовске)¹². Помимо съемок делегаций и переговоров в нем есть замечательные кадры того, как немецкие и русские солдаты встречаются и торгуются в окопах. Эти кадры составляют резкий контраст принятому ранее изображению русских солдат как военнопленных или мертвых врагов и свидетельствуют о том, что ради пропагандистского воздействия кинокартины BuFA была готова пересмотреть социальную роль группы людей (русских солдат). Незадолго до того, как в силу вступил подписанный мирный договор немецкая киноиндустрия попросила разрешения демонстрировать свои пропагандистские картины в России, являвшейся ранее важным прокатным рынком¹³. Подписание договора почти совпало по времени с важным событием в немецкой киноиндустрии – образованием Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), который на протяжении десятилетий вплоть до 1945 г. будет оставаться крупнейшим и самым важным немецким киноконгломератом. UFA, как и «Bild- und Filmamt», был создан по инициативе немецких военных как средство продвижения немецких фильмов и их использования в пропагандистских целях, особенно в целях культурной пропаганды. Эти попытки базировались на убеждении одного из отцов-основателей UFA генерала Эриха Людендорфа, что «война продемонстрировала выдающуюся мощь фотографии и кино как инструмента пропаганды и манипуляции сознанием»¹⁴.

Таким образом, можно сделать вывод, что ограничения, с которыми встречались немецкие операторы на фронтах, были преодолены к концу 1916 г. благодаря созданию Bild- und Filmamt, которая отправляла на фронт военных операторов, имевших возможность получать свежие – и порой действительно аутентичные – кадры с фронта. Как результат, в немецкой кинохронике, где в последние два года войны широко использовались материалы BuFA, стал вырисовываться более реалистичный образ войны. И тем не менее в целом немецкая кинопропаганда в годы Первой мировой войны не выполняла своих задач. Ее влияние на формирование общественного мнения, как в Германии, так и за ее пределами было незначительным. Зато в Германии она сыграла другую роль, заставив признать документальное кино как заслуживающую уважения форму не только просвещения, но и искусства, равно как и средства доведения до масс и распространения идеологических взглядов.

Хотя операторы BuFA не были художниками и не отличались оригинальностью видения, они исследовали возможности нового жанра: документальный фильм, излагающий события в хронологической последовательности в соответствии с тем, как они происходили на самом деле. Многие такие фильмы кажутся скучными и лишенными вдохновения, но в некоторых есть повествование и даже кинодраматургия. Фильмы BuFA как таковые и их последующее использование в военной кинохронике имперской Германии представляют собой пример ранних, еще несформировавшихся документальных фильмов, предвещающих использование этого жанра в целях военной и идеологической пропаганды в двадцатом веке и позднее.

Перевод с англ. М. Теракопян

¹¹ Martin Loiperdinger: World War I Propaganda and the Birth of Documentary, в книге: Daan Hertogs, Nico de Klerk (eds.): Uncharted Territory: Essays on Early Non-Fiction Film. Amsterdam 1998, pp. 25–31.

¹² Friedensverhandlungen in Brest-Litowsk, BuFA 1918, 202 m.

¹³ Mtihl-Benninghaus 2004, p. 212.

¹⁴ Mtihl-Benninghaus 2004, p. 275.

«Голгофа Сербии» – тема Первой мировой войны в сербском кино Александар Эрдельянович

Белградская кинокомпания «Артистик филм» (владельцы Андрея-Андра Глишич и Зарийа-Зара Дьокич] была основана в 1926 году как «магазин для покупки, продажи и сдачи в аренду готовых фильмов». В начале 1930-х годов компания переориентировалась на производство собственных фильмов и сокращенный импорт иностранных картин. Компания имела современную многофункциональную кинолабораторию широкого применения и свое собственное звукозаписывающее оборудование. Также у «Артистик филм» был отдел, который поставлял полный комплект звукового оборудования, кинопроекторы, запасные части и аксессуары для всевозможных киноаппаратов в кинотеатры.

Это был период, когда кинотеатры по всему миру внедряли звуковую кинопроекцию. В немалой степени их репертуар состоял из документальных фильмов, которые рассказывали о недавно закончившейся Первой мировой войне и послевоенных травмах среднестатистического европейца. В течение 1928 года у сербских зрителей был шанс увидеть «Мировую войну» (Weltkrieg) режиссера Лео Ласко, который представлял относительно объективную немецкую точку зрения на войну. «Балканская война», документальный фильм, снятый Иосипом Новаком и Миланом Хофманом, напомнил зрителям о героических и славных сражениях сербских солдат в Балканских войнах. Этот фильм был почти целиком сделан из архивного киноматериала, снятого сербским первопроходцем кинематографа Дьордем-Дьоккой Богдановичем.







Материал был выкуплен у его вдовы.

Испытав влияние этих фильмов, Дьокич и Глишич, у которых был некоторый опыт в кино еще с военных лет, наняли видного журналиста и кинорежиссера Станислава Кракова (обладателя 18 боевых наград за участие в Первой мировой войне!) написать сценарий и поставить исторический документальный фильм об «эпопее сербского народа в Великой войне».

Плодом их сотрудничества стала «Голгофа Сербии», которая изначально была выпущена 1 мая 1930 года под названием «За честь Отечества». Несмотря на растущую популярность уже появившихся к тому времени звуковых фильмов, эта немая картина имела немалый коммерческий успех. Однако главной проблемой этого фильма был недостаток подлинных документальных материалов о страданиях и возрождении сербского народа во время Великой войны. Дело в том, что какое-то количество фильмов, снятых в период с 1914 по 1918 годы, были утеряны во время войны или даже намеренно уничтожены. Поэтому некоторые куски нужно было впоследствии реконструировать (например, эпизоды, запечатлевшие сербскую армию, пересекающую Албанию, повседневную жизнь в оккупированной Сербии, освобождение городов Ниш и Белград, а также вхождение войск в освобожденную столицу). Благодаря великолепной работе оператора Стевана Мишковича и поддержке министра обороны Сербии генерала Стевана Хаджича, который обеспечил участие сербских солдат в съемках 1929 года, были сняты впечатляющие и убедительные игровые эпизоды, для непрофессионального взгляда практически неотличимые от подлинных документальных.

Тем не менее на этом амбиции авторов не исчерпались – они решили расширить свой проект и создать полнометражный документальный фильм со звуком. Несмотря на их постоянную занятость в многочисленных постановках фильмов (по сей день снискавших уважение историков кино), они нашли время и ресурсы, чтобы объездить многие страны мира в поисках любого сколько-нибудь значимого киноматериала о Сербии в Первой мировой войне. Их цель была «поднять патриотические чувства в народе, показывая на киноэкране реальные картины прошлого, и рассказать молодежи о страданиях и жертвах, принесенных во имя свободы нашего Отечества...» – так сформулировали свою идею сами авторы. Таким образом, был осу-

ществлен этот предельно амбициозный проект, с оригинальной музыкой Миленко Живковича и множеством патриотических музыкальных мотивов. Чтобы добиться объективного подхода в своем сценарии, Станислав Краков придумал объясняющие интертитры – цитаты выдающихся государственных деятелей, историков и военных обозревателей из разных стран мира, описывающих роль Сербии в Первой мировой войне. Итогом результатом всех этих усилий стало настоящее произведение искусства, которое покорило зрителей достоверным портретом тяжелых времен и болезненных событий, без сомнения лучший документальный фильм, снятый в Югославии, и уж точно самый правдивый фильм о страданиях сербского народа в течение пяти ужасающих лет войны.

Премьера была намечена на начало 1940 года, но была отложена из-за шокирующего решения цензоров наложить запрет на показ фильма с такой формулировкой: «фильм испортит наши отношения с зарубежными странами». Запрет не был снят до августа 1940 года – авторы были вынуждены выбросить некоторые эпизоды (например, объясняющие роль Болгарии в Первой мировой войне) и перемонтировать фильм. «Голгофа Сербии» (альтернативное название – «Балканы в огне») была показана по всей стране с огромным успехом. В начале войны владельцы фирмы спрятали (в прямом смысле закопали) копии в деревне Мионица. Их нашел (откопал) в ноябре 1944 года Андра Глишич под руководством офицеров ОЗНА (недавно возникшей коммунистической государственной секретной службы). Несколькими годами позже Югославская фильмотека получила сохранившуюся пленку, но только в 1970-х годах остальной материал (которым оказалась пропавшая вторая часть запрещенной версии) был выкуплен у семьи Глишич, и силами экспертов во главе со Стеваном Йовичичем, бывшим главой Киноархива, была создана новая и полностью восстановленная версия с сохранившимися оригинальными интертитрами.

Второй, триумфальный показ «Голгофы Сербии» состоялся 24 февраля 1992 года в Сава-центре. Фильм закрепил за собой репутацию кинематографической работы исключительного исторического и культурного значения для сербского народа и сербского государства.

Самая последняя оцифрованная копия фильма, обработанная экспертами Секции цифрового восстановления Югославского киноархива 2013/2014, была включена в программу Международного фестиваля немого кино в Порденоне, Италия, в октябре 2014 года.

Пер. с англ. А. Закревской

Киносъёмки операторов Военно-кинематографического отдела Скобелевского комитета в тылу и на фронтах Первой мировой войны **Галина Малышева**

Меняются времена и оценка событий историками и кинематографистами. Но у архивистов главная задача – не оценивать, а собирать, хранить, изучать, проводить научно-техническую реставрацию киноматериалов и предоставить их пользователям.

Киноматериалов периода Первой мировой войны в РГАКФД (среди которых российские и зарубежные документы) на данный момент насчитывается свыше 500 единиц учета. Комплекс этих киносъёмок, в основном, был изучен спустя десятилетия после окончания войны. У этого были вполне объективные причины – отсутствие специализированного архива в первые годы Советской власти, проблемы с собиранием, комплектованием и учетом кинодокументов после его открытия, Великая Отечественная война, принятие после победы на учет материалов, снятых на войне. Когда наступило время заняться анализом съёмок Первой мировой войны, то только просмотр документов (с составлением рабочей картотеки), выявленных по книгам учета, занял более года. Перед архивистами открылась удручающая картина: лишь незначительное количество фильмов и журналов сохранилось в первоначальном монтаже. В большинстве роликов элементы комплекта не соответствовали друг другу, в них были объединены фрагменты, никакого отношения не имевшие друг к другу (у многих не было заголовков или части внутренних титров), а дубли разной полноты были рассредоточены по всему фонду и не опознаны¹⁵. Надо отметить, что старые описи, составленные в конце 30-х гг., не проясняли ситуацию – они были обобщенные, съёмки не всегда датированы, люди и события не расшифрованы, а из-за отсутствия заголовков материалам присвоили условное название типа «Хроника империалистической войны». Но, просматривая киносъёмки, в некоторых титрах мы прочитали название производителя – Скобелевский комитет. Так как в роликах была полная неразбериха, предстояло изучить историю комитета и других киноорганизаций периода войны. В библиотеках мы выявили кинематографические журналы с рекламой выходящих на экран фильмов и киножурналов, с содержанием и сведениями о некоторых операторах. Большую помощь в работе оказал исторический журнал «Летопись войны», который статьи с мест событий иллюстрировал фотографиями. Изучались также работы историков и киноведов. В РГВИА ознакомились с материалами Штаба Верховного Главнокомандующего, а в Госфильмофонде – с машинописным вариантом справочника В.Е. Вишневого «Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916 гг.» и «Инвентарем картин прокатного кинематографического отдела Скобелевского просветительного комитета в Петербурге (на 1-е апреля 1918 г.)»¹⁶. Были просмотрены архивные фотоальбомы и отдельные снимки по теме.

¹⁵ Более 10 лет национализированные в 1918–1919 гг. документы лежали на складах неучтенными. Открытое в 1928 г. первое кинохранилище в Лефортове не в состоянии было поддерживать правильный режим хранения, что привело к гибели части коллекции. Отсутствие опыта у первых архивистов привело к тому, что при приеме на учет они объединили в одних и тех же учетных номерах чужеродные фрагменты, а негативы и копии приняли на разные номера. Состоянию документов нанесли серьезный вред вырезания фрагментов, которые осуществляли вплоть до 1940-х гг. [несмотря на постоянные протесты руководства архива] работники киностудий при монтаже новых фильмов.

¹⁶ Журналы «Вестник кинематографии», «Пегас», «Кине-журнал», «Сине-фоно», «Кинема» /«Синема»/, «Проектор», «Кинематограф». Газеты «Время» и «Русские ведомости» за 1914–1917 гг., иллюстрированные журналы «Летопись войны» за 1914–1917 гг., материалы Ставки Верховного Главнокомандующего (РГВИА, оп.1, ф.2003); «Инвентарь» [Госфильмофонд. Архив В.Е. Вишневого. Ед. хр.18]; Кинословарь, т. 2. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919». 2002 г. *Садуть Ж.* «Всеобщая история кино». М. 1961. т. 3, *Вишневский В.Е.* «Документальные фильмы дореволюционной России». 1907–1916. М. 1996. *Гинзбург С.* «Кинематография дореволюционной России». М. 1963. *Лихачев Б.*

Затем мы внимательно изучили внешние признаки сохранившихся фрагментов: графическое оформление заголовков и внутренних титров, авторские надписи и нумерацию негативных сюжетов. Выяснилось, что с самого начала войны и до конца 1916 г. Штаб Верховного главнокомандующего возложил на Скобелевский комитет¹⁷ монопольное право съемок на театре военных действий¹⁸. У комитета еще с 1913 г. имелся опыт создания фильмов о войсковых частях (хотя тогда он еще не располагал материальной базой, а военно-кинематографический отдел был официально открыт только в марте 1914 г.)¹⁹.

Допуск к съемкам производился на основании заявления в штаб фронта с приложением документов о лице, производящем съемки. Условия и программа съемок, контроль за работой операторов, цензурирование и учет хранящихся у них материалов устанавливались и контролировались штабом фронта. «Вестник кинематографии» № 100 за 1914 г. и «Сине-фоно» № 9 за февраль 1915 г. сообщали о том, что в распоряжение Скобелевского комитета на съемки военных действий были прикомандированы опытные операторы Н.М. Топорков, И. Доред (работавший долгое время для американских фирм), операторы балканской войны П. Новицкий (бывший оператор акц. о-ва «Гомон») и П.В. Ермолов, Г. Эрколь (от представительства Бр. Пате в Лондоне), К.К. Труше, несколько второстепенных операторов, режиссеры В.А. Старевич, А.И. Иванов-Гай и Гарри²⁰.

Русские кинохроникеры работали на фронте в исключительно трудных условиях, пользовались громоздкими, неудобными для репортажных съемок аппаратами со слабой оптикой и пленкой недостаточной чувствительности (которая вообще с начала войны перестала поступать в Россию). «Вестник кинематографии» № 100 за 1914 г. на 13-й странице писал: «Все-таки, несмотря на величайший запрет, некоторым корреспондентам удалось проникать в самый пыл сражения с кинематографическим аппаратом и проводить съемки нелегально»²¹. А 101-й номер журнала на восьмой странице констатировал: «Кроме случайных, может быть даже контрабандных, снимков наши электротeatры в настоящий момент совершенно не располагают «военной натурой». Надо отметить, что в начале войны на экран под видом съемок с мест событий стали выпускаться фильмы довоенного времени, рекламирующие иностранные армии. Имели место и фальсификации – режиссеры проводили монтаж из сюжетов, никакого отношения к происходящим событиям не имевших.

Скобелевский комитет приступил к выпуску киножурнала «Русская военная хроника» (РВХ) и фильмов с фронтов войны. Операторы снимали в Ставке, посещение императором российских городов, приезды в Россию иностранных делегаций, парады и смотры войск. Первую серию «РВХ» анонсировали «Сине-фоно» № 1–2, 100-й номер «Вестника кинематографии» и «Кине-журналы» № 19–20 за 1914 г.²²

Материалы к истории кино в России [1914–1916] //Из истории кино. № 3. М. 1960. *Ростунов И.И.* «Русский фронт первой Мировой войны». М.1976. *Магидов В.М.* К истории киноорганизаций в России [Скобелевский комитет] //Труды ВНИИ-ДАД.1978. т. VII. ч. 1. *Магидов В.М.* Зримая память истории. М. 1984. *А.Ю. Кальянов* «Воочию увидеть на экране правдивое воплощение подвигов наших героев, наших чудо богатырей [история создания и деятельность Военно-кинематографического отдела Скобелевского комитета]» // Военно-исторический журнал. № 9. 2001. и др.

¹⁷ Скобелевский комитет «Для выдачи пособий Потерявшим на войне способность к труду Воинам» при Николаевской Военной Академии Генерального штаба был основан в ноябре 1904 г. По поручению Военного министра производил документальные фильмы из жизни и деятельности войсковых частей. С декабря 1917 г. переименован в Скобелевский просветительный комитет. 15 апреля 1918 г. упразднен.

¹⁸ «Вестник кинематографии» № 100 за 1914 г.

¹⁹ См. *Мальшева Г.Е.* К истории кинематографической деятельности Скобелевского комитета 1913–1914 гг. Опыт и методика исследовательской работы специалистов Российского государственного архива кинофотодокументов [РГАКФД] // Вестник архивиста. № 1. 2012.

²⁰ Гарри – возможно, им был хорунжий Фельдгод-де-Грав Эс- Лорен- Гарри (РГВИА. Ф. 2003, он. 2, д. 15).

²¹ Какие это были съемки и кто их сделал, мы пока не знаем. Возможно, что они сохранились в РГАКФД среди «россыпи», без титров.

²² «Кине-журнал» № 21–24 и «Кинематограф» № 2–3 за 1914 г. сообщали о выходе на экран 2-9-й серий «РВХ», «Кине-

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.