

Мартин Лихтмесц

1945 ГОД В КИНО

Оригинал: Martin Lichtmesz. Das Jahr 1945 im Film

Источник: Часть I: <https://sezession.de/62832/das-jahr-1945-im-film-1>,

Часть II: <https://sezession.de/62834/das-jahr-1945-im-film-2-ich-war-neunzehn>

Перевод с немецкого, 2021 г. На русском языке публикуется впервые!

I

Эрик Ленерт спросил меня, могу ли я порекомендовать три выдающихся фильма о конце войны в 1945 году. Мне в голову не пришел ни один действительно хороший.

Я упомянул причину в своей первой книге серии 'Karlaken' «Оккупированная территория», трактате об изображении Второй мировой войны в кино, которому уже десять лет (и он уже распродан и не переиздавался). По сути, это не более чем трюизм, что победитель пишет историю в свою пользу, и часто не требуется много времени, прежде чем побежденные и покоренные станут смотреть на самих себя глазами победителя – в кино это происходит даже буквально.

В этой книге я процитировал французского кинорежиссера Жака Риветта, который в 1961 году писал: «Создание фильма означает показ определенных вещей с определенной точки зрения. (...) Не может быть абсолютной постановки, так же как не может быть постановки в абсолюте». Я прокомментировал это следующим образом:

Но также нет просмотра фильма в абсолюте, вокруг него всегда есть свое субъективное и фильтрующее резонансное пространство. Фильм о прошлом – это всегда фильм о настоящем как зеркало и проекционная поверхность для «духа времени». В этом исторические и фантастические фильмы похожи. Претензия кино как носителя «памяти» в смысле «Вот как это было!» обманчива, именно потому, что кино работает с вещественными доказательствами перед объективом камеры. Но уже одна только точка съемки и формат кадра, выбранные оператором, повлияют на высказывание о том, что изображено.

Даже в неигровых фильмах глаз кинокамеры может быть «объективным» лишь в ограниченной степени. Материалы, полученные «документально», также необходимо интерпретировать и классифицировать с помощью комментариев и монтажа. С самого появления фотографии мы знаем, что фотография тоже

[может лгать](#) или иметь какое-то мнение. В эпоху, насыщенную средствами массовой информации, эти знания относятся к прописным истинам.

Конечно, все это тем более справедливо относительно истории войн и революций двадцатого века, в которых массово использовались новые медиа – кино, фото, радио и телевидение (печатный станок был инструментом пропаганды уже в течение нескольких столетий), чтобы формировать наше восприятие и суждения о событиях, а также усиливать и контролировать наши эмоции. Это начинается уже во время Испано-американской войны (1898 г.) и не заканчивается операциями НАТО против Сербии (1999 г.).

Само собой разумеется, что военная пропаганда, независимо от того, какая сторона ее ведет, характеризуется крайне критически заостренным, утрированным изображением врага, в то время как собственные зверства скрываются, преуменьшаются или оправдываются. В разгар борьбы не на жизнь, а на смерть нет времени на дифференциацию, и часто требуется много времени и после этого, пока «горячая» фаза не остынет и не появятся более дифференцированные представления (затем это часто в осуждающем тоне называют «историческим ревизионизмом», хотя постоянный пересмотр, т. е. 'ревизия' – неотъемлемая часть работы историка).

Я мог бы сейчас продолжать говорить об этой теме бесконечно (читайте больше в «Оккупированной территории»), и я постоянно делал это в этом блоге более десяти лет... Фильмы, снятые о Второй мировой войне после окончания войны, всегда имеют политическую и временную подоплеку, и с точки зрения перспективы есть большая разница, были ли они сняты, скажем, в 1945, 1955, 1965, 1985 или 2015 году, были ли они сняты в ФРГ или ГДР, в Голливуде или на «Мосфильме», в стране восточного или западного блока, в стране, оккупированной Германией, или же в стране, которая во время войны была союзницей немцев.

Есть главы, аспекты и события войны, исторических событий, предшествовавших ей или последовавших за ней, которые либо вообще не показывались в кино, либо показывались редко или же показывались раздроблено, в очень мелких фрагментах. К ним относятся бегство и изгнание этнических немцев, все военные преступления союзников, преступления советских коммунистов, резня 'чисток' 1944–1945 годов (например, во Франции и Италии), но также и соучастие держав-победительниц в развязывании и эскалации войны или просто нефильТРованное изображение взглядов, позиций и мотивов держав Оси, их союзников и добровольцев.

Все эти вещи почти не присутствуют в коллективном сознании публики, потому что, в отличие от других тем, они гораздо реже становятся темой художественных фильмов, документальных фильмов и сериалов, а если это порой и происходит, то часто в очень смягченной форме.

Это приводит к различным ситуациям и перспективам в зависимости от страны: потребовались десятилетия, прежде чем польский кинематограф смог показать правду о Катыни и советской оккупации Польши, или страны Балтии смогли снять такие фильмы, как «1944», в котором эстонские добровольцы Войск СС показаны дифференцированно и представлены с понятными мотивами.

Но даже в таких странах, как Румыния, где коммунизм особенно свирепствовал после войны, трудно сочувственно изобразить антикоммунистическую сторону: фильм «Портрет бойца в молодости» (2010) об Ионе Гаврилэ Огорану, который свыше десяти лет руководил партизанской войной против коммунистической службы безопасности 'Секуритате', столкнулся с серьезным противодействием со стороны международного сообщества, потому что Огорану был членом молодежной организации «Железной гвардии».

При этом национальная история бесчисленных стран с востока на запад, с севера на юг объединяет общий опыт немецкой оккупации и освобождения от нее (это слово здесь также уместно): России, Польши, Украины, Чехии, Словакии, Дании, Норвегии, Франции, Бельгии, Нидерландов, Югославии, Греции. В своей новелле «Немецкий реквием» (Deutsches Requiem) Хорхе Луис Борхес писал: «Осажденный всем миром, погибал Третий Рейх: он был один против всех и все – против него». Таким образом, существует международный консенсус в отношении того, что Германия является настоящим злодеем войны, и для этого есть понятные причины.

В какой степени причиной этой военной экспансии во все стороны была динамика хода войны – это уже другой вопрос (для историков). Так, не может быть никаких сомнений в том, что «Операция Барбаросса» была упреждающим ударом, который предотвратил неминуемое нападение со стороны Сталина. Германо-советская война велась с беспрецедентной жестокостью с обеих сторон, но симпатии мира и рассказчиков историй всегда будут на стороне обороняющейся стороны, поэтому зверства Красной армии на немецкой земле даже сегодня рассматриваются многими как заслуженное возмездие и в соответствии с иерархией жертв ставятся на нижний уровень на шкале ужасов войны.

В 2020 году, через 75 лет после окончания войны, общественное представление о Второй мировой войне и о периоде нацистского правления (а также Веймарской республики) стало более плоским, банальным, кричащим и призрачным, чем когда-либо прежде. Александр Гауланд может, по сути, сказать об этом то же самое, что и Рихард фон Вайцеккер в своей знаменитой памятной речи 1985 года, посвященной сорокалетию окончания Второй мировой войны. Даже простая амбивалентность считается невыносимой, праворадикальной и протонацистской. Однако немцы никогда не умели переносить амбивалентность, и Торстен Хинц правильно заметил:

Чем дальше уходит в прошлое Третий рейх, тем маниакальнее он овладевает историей Германии. Упрощение исторической ситуации со всеми ее разнообразными обстоятельствами соответствует потребностям нивелированного общества, которое хочет избежать любого когнитивного диссонанса. А такой диссонанс был бы неизбежен, если бы этому обществу пришлось хотя бы даже начать сомневаться в честности своих победителей 1945 года, в которых оно под впечатлением перевоспитания признало также моральное превосходство. (...)

Две проигранные мировые войны, опустошение, потери и моральное бремя, разделение на два государства, которые были насильно включены противостоящими друг другу сверхдержавами в соперничающие блоки и таким образом снова стали прифронтовыми государствами, — это больше, чем может вынести один народ. Из-за внутренних невзгод и из-за нужды Федеративная Республика освободилась от Германии.

В комфортное и склонное к инфантилизму время понимание трагедии было утрачено, и поэтому прошлое становится проекционным экраном для черно-белых фильмов, аффектов, комплексов и всевозможных идеологических оправданий. Нас призывают 8 мая праздновать «освобождение» и преуменьшать, изгонять из нашего сознания и отрицать страдания и жертвы наших отцов и матерей, дедушек и бабушек, за прошедшее время уже ставших прадедушками и прабабушками, огульно презирать и осуждать все их поколение как «нацистов» и, в свою очередь, снова изображать их комическими демонами из голливудского фильма. Это должно показаться чрезвычайно мерзким каждому чувствующему и мыслящему человеку, который на самом деле не забыл историю.

Но вернемся к вопросу о том, как в кинематографе был запечатлен конец войны. Центральный тезис «Оккупированной территории» заключается в том, что с течением времени немцы все больше теряли свою собственную перспективу, и уже даже по одним только политическим и историческим причинам они не могли противостоять своей собственной травме, не надев очки интерпретации держав-победительниц (и не делать этого вовсе не обязательно означает носить вместо этого очки национал-социализма).

Конечно, даже в условиях этих рамок были созданы выдающиеся фильмы и художественная литература, которые смогли справиться с большей частью реальности, сохранить ее, интерпретировать и сделать понятной. Но нужно постоянно проверять эти фильмы и книги на предмет пробелов, ретуширования, подмен, того, что не было сказано, того, что было спрятано между строк или кадров, их исторического контекста.

Особенно показательно сравнить книгу «Одна женщина в Берлине» (*Eine Frau in Berlin*, 1959) с киноверсией Макса Фарбербёка, как я это сделал в 2008 году

в рецензии в еженедельной газете «Junge Freiheit». Речь идет не просто о кинодраматургических «переводах» в иное коммуникативное средство, а о целенаправленной «историко-педагогической» ретуши. Согласно пресс-релизу, Фарбербёк изначально планировал рассказать эту историю с точки зрения русского солдата – вряд ли можно более четко проиллюстрировать невротический страх порога немцев перед своей перспективой, перед собственной точкой зрения. Но точка зрения «Анонима» Марты Хиллерс была принята лишь частично, вместо этого предлагается взгляд на то, как можно сегодня воспринимать и классифицировать рассказы ее и других женщин о массовых изнасилованиях русскими солдатами, не слишком ставя под сомнение общий нарратив.

Я опускаю самый известный фильм о конце войны, «Der Untergang» (2004, в российском прокате «Бункер»), потому что здесь основное внимание уделяется судьбе Гитлера и других обитателей 'Фюрербункера', а не судьбе гражданского населения. Для фильма характерен повышенный реализм, который также был встречен с раздражением со стороны части критики. Гитлер кое-кому показался слишком «человечным», слишком реальным и менее одномерным демоном, чем в бесчисленном множестве других фильмов. Вим Вендерс жаловался, что это фильм без (достаточно антифашистской) «позиции», что является обычной реакцией, когда фильм о Второй мировой войне и национал-социализме выходит за рамки привычной интерпретации. В фильме «Der Untergang» некоторым не хватало 'поручня' образовательного «послания», и оно было помещено в фильм только в финальных титрах в форме нескольких самообвинений со стороны реальной Траудль Юнге.

Несмотря на впечатляющие сцены и актерскую игру, я воспринимаю его в целом немного пустым, он похож на позже спродюсированный Айхингером фильм «Комплекс Баадера-Майнхоф» (Der Baader-Meinhof-Komplex, 2008), технически совершенную и детализированную поездку-аттракцион «Дорога призраков» в историю Германии без особой глубины. Лично я предпочитаю «Последний акт» (Der letzte Akt, 1955) режиссера Георга Вильгельма Пабста с Оскаром Вернером и Альбином Шкодой (в роли Гитлера), который хотя и гораздо больше сфокусирован на послании (против войны, милитаризма и фашизма), чем фильм Айхингера, но выделяется своей исторически 'близкой' атмосферой, особенно в отношении габитуса солдат и военных вообще.

Однако в годовщину капитуляции Германии я хотел бы подробнее рассмотреть и проанализировать другой, менее известный, но чрезвычайно интересный фильм: снятый восточногерманской киностудией DEFA фильм «Мне было девятнадцать» 1968 года, режиссера Конрада Вольфа, рекомендованный здесь Федеральным центром гражданского образования. Подробнее об этом во второй части этого поста.

II

Основываясь на своих мыслях о кинематографическом изображении истории, я хотел бы теперь более подробно рассмотреть фильм Конрада Вольфа «Мне было девятнадцать».

Фильм «Мне было девятнадцать» был снят в 1967 году при поддержке Советской армии и Национальной народной армии ГДР. Действие фильма происходит с 16 апреля по 8 мая 1945 года, когда Красная армия наступает на Берлин. Фильм был снят в оригинальных местах происходивших событий в нынешней земле Бранденбург и в Потсдаме-Бабельсберге, штаб-квартире киностудии DEFA (ранее UFA). Премьера состоялась в Восточном Берлине в феврале 1968 года, незадолго до Пражской весны, от которой чехи были освобождены в августе того же года, среди прочего, войсками Восточной Германии.

Киностудия DEFA, конечно, находилась под контролем СЕПГ, которая рассматривала кинематограф в первую очередь как средство пропаганды. «Антифашистские» фильмы стали традицией в ГДР с момента выхода самого первого фильма DEFA «Убийцы среди нас» (1946) Вольфганга Штаудте, и, конечно же, они в первую очередь показывали коммунизм в героическом свете, а Советский Союз как освободителя.

DEFA была основана под советским контролем в восточной оккупационной зоне. Высокопоставленный руководитель советской военной администрации так объявил о ее пропагандистских целях в одной торжественной речи:

.... Искоренение остатков нацизма и милитаризма в сознании каждого немца, борьба за воспитание немецкого народа, особенно молодежи, в духе реальной демократии и гуманизма.

Фильм «Мне было девятнадцать» рассказывает в эпизодической форме о периоде молодым советским лейтенантом немецкого происхождения, родители которого были коммунистами, и который эмигрировал в Советский Союз после прихода Гитлера к власти. Он возвращается на свою бывшую родину как иностранец и солдат, и неоднократно сталкивается со своим происхождением, что часто бывает для него мучительным. Его основная задача – пропагандистская работа: с помощью громкоговорителя он на немецком языке призывает солдат Вермахта сдаться.

Молодой лейтенант Грегор Хеккер (Йекки Шварц) — это 'альтер эго' самого режиссера Конрада Вольфа (1925-1982), который в этом фильме автобиографически обработал свой собственный военный опыт. Вольф был евреем по происхождению и происходил из семьи стойких коммунистов; его отец Фридрих Вольф (1888–1953) был автором антифашистской драмы «Профессор Мамлок», на основе которой в 1938 году сняли фильм в Советском Союзе, а его сын Конрад снял по ней же фильм в 1961 году в ГДР. Вольфы вернулись в

Германию в 1945 году и быстро стали частью истеблишмента ГДР, и не только в области культуры: Маркус Вольф (1923–2006), старший брат Конрада, с 1952 по 1986 год возглавлял Главное управление разведки, отдел Штази, который в основном занимался шпионажем за рубежом.

Сам Конрад Вольф подтверждал почти «документальный» характер фильма: «Обширные документы, политическая, военная, историческая литература» вместе с его собственными дневниковыми записями легли в основу сценария, в написании которого также участвовал Вольфганг Кольхаазе, часто сотрудничавший с Вольфом:

К этому добавился опыт Вольфганга Кольхаазе на другой стороне, пережитое молодым немцем, выросшим в фашистской Германии. Это позволило нам показать людям сегодняшнего дня все так, как это было на самом деле ...

Сценарий с названием «Weg in die Heimat» (Путь на родину) был одобрен художественной группой Бабельсберга в 1966 году следующими словами:

Такой взгляд на важный этап в нашем национальном прошлом, эстетическое формирование и осознание этого грандиозного исторического достижения «Германской Демократической Республики» служат развитию национального и социалистического самосознания. Эффективное художественное оформление этой темы также стало бы важным художественным вкладом в борьбу за решение национального вопроса.

Итак, речь здесь тоже шла об исследовании, интерпретации и инсценированном представлении истории с целью определения национальной идентичности, даже, кхе-кхе, «национального и социалистического самосознания» – в отличие от национал-социалистического сознания, которое также семантически было выброшено с помощью избитого словечка «фашизм».

Насколько реальной может быть реальность, поставленная убежденным коммунистом, произведенная коммунистическим государством со строгим контролем над киноиндустрией, государством, которое чувствует этот фильм как образец своей культурной продукции? Тем более, что Вольф в полной мере считал себя режиссером «позиции», и неслучайно многие из его самых успешных фильмов были о национал-социализме. По его собственным словам:

До тех пор, пока есть война, пока есть классы в непримиримом противостоянии, и пока в мире есть тысячи и тысячи людей, которые противостоят друг другу в безжалостной вражде – часто они вообще не видят механизма войны – эта тема не исчерпана. В особенности для нашего народа не может быть подлинной и истинной дружбы с народами Советского Союза – включая поколения, которые придут после нас, – если люди не осознают эту общую часть прошлого. Это касается и других народов, пострадавших от фашизма. Одних школьных знаний для этого недостаточно. (1977)

В этом духе его еще в 1959 году прославляли в восточногерманском журнале «Deutsche Filmkunst» (Немецкое киноискусство):

Своими фильмами Вольф хочет просветить и предостеречь людей, чтобы ужасные дни прошлого никогда не вернулись. Для него искусство не самоцель, это, как и для его отца, оружие.

Так что фильм «Мне было девятнадцать» полностью соответствовал ортодоксии ГДР. Как и в сегодняшней ФРГ, в ГДР трактовка поражения 1945 года как «освобождения» была государственной доктриной. В фильме Вольфа русские и Советы – это силы социалистического, прогрессивного, просветляющего добра, которые в праведном гневе борются с фашистским, капиталистическим злом и привлекают зачинщиков преступной войны к ответственности за их преступления.

Тем не менее, фильм также хочет выполнить задачу по втягиванию немцев как народа в советско-социалистическую лодку, и поэтому проводит различие между немецкими фашистами и коммунистами и теми, кто еще может ими стать. Немцы, с которыми сталкивается Хеккер, по сути, делятся на понимающих, благоразумных, и непонимающих, безрассудных – в одной сцене он даже встречает буквально слепого немецкого солдата, который думает, что разговаривает с сослуживцем.

Он встречает бургомистра небольшого городка, который быстро и без лишних церемоний переделал свое знамя со свастикой на красный флаг, и заискивающе приветствует русских солдат бокалами с шампанским; встречает немецкого буржуазного интеллигента с большой библиотекой и коллекцией пластинок, который живет недалеко от концлагеря Заксенхаузен и произносит монологи о мировой философии, чтобы успокоить свою нечистую совесть молчаливого приспешника. Он встречает нацистского функционера, которого советские войска неожиданно застают за столом в его кабинете, и который просит разрешить ему позвонить по телефону в Берлин, чтобы корректно сообщить своему начальству о том, что он больше не может выполнять свои обязанности (его просьба удовлетворяется).

И еще он встречает молодую девушку, которая просит Хеккера, назначенного временным комендантом Бернау, предоставить ему жилье со словами: «Лучше с одним, чем со всеми». Это, по крайней мере, хоть и самым деликатным образом намекало на изнасилования со стороны солдат Красной Армии, но девушке немедленно устроила грубый разнос русская женщина-солдат, которая в ярости обвинила ее в преступлениях немцев в Советском Союзе. У этой русской женщины явно нет угрызений совести из-за того, что ее соотечественники насилуют немку, но отчаявшаяся немецкая девушка немедленно начинает защищаться: «Я же ничего не сделала. Я ничего не сделала! И если это все так, что я могу сделать, чем мне это теперь поможет?»

В одном из эпизодов русские приглашают недавно освобожденных немецких антифашистов на первомайский праздник в оккупированном дворце Сан-Суси, где их развлекают, кормят и обращаются к ним со словом «товарищи».

Один из немецких коммунистов яростно требует повесить любого, «кто только носит униформу»: «Вырвать с корнем, полностью искоренить эту банду, иначе через двадцать лет все повторится». Ревностного товарища призывает к благоразумию присутствующий русский генерал: эти чувства понятны, но «нельзя делать политику одними чувствами, а месть – плохой советчик, особенно на будущее».

В следующей сцене освобожденный немецкий пролетарий с морщинистым лицом объясняет (похожему на еврея) офицеру Гейману (актер Василий Ливанов, позже великолепный «русский Шерлок Холмс»), как тот, будучи учителем немецкого языка в Киеве, должен объяснять своим ученикам непонятный факт прихода Гитлера к власти:

Немецкий антифашист: - Промышленность платила ему, Рейхсвер поддерживал его, вся военная клика ... ему преподнесли власть!

Гейман: - Но как мне это объяснить, Гёте и Аушвиц? Два немецких имени на всех языках?

Немецкий антифашист: - Это и мой язык тоже.

В другом эпизоде фильма сдача крепости Шпандау изображается как «вежливая капитуляция», событие, которое, по-видимому, произошло в действительности.

Гейман и Хеккер появляются перед воротами крепости в качестве парламентаров, их поднимают по веревочной лестнице для переговоров с группой военнослужащих Вермахта и СС, которые демонстрируют разную степень идеологической обработки и иногда все еще верят в окончательную победу.

Комендант крепости – добродушный и несколько забавный шваб («Это уже вторая моя проигранная война»), явно уставший от войны; молодой и довольно лихой на вид офицер Вермахта с Железным крестом, который получает приказ от командира Войск СС стрелять в советских парламентаров, но отпускает их обоим и использует эту возможность, чтобы дезертировать. Таким образом, «фашисты» вообще никоим образом не демонизируются, однако иногда изображаются в карикатурном виде (особенно когда речь идет о якобы слепом «милитаризме» немцев), и даже отрицательно изображенные персонажи остаются по-человечески понятными.

Конечно, это также связано с тем, что фильм хочет построить своего рода исторический «мост», потому что из этой побежденной страны однажды должна

была выйти славная ГДР. Хеккер, который, как и сам Вольф, происходит из эмигрантской коммунистической семьи, но не показан как еврей, сначала движется по своей старой родине как инородное тело.

Он – связующее звено между социализмом и немецкой нацией, между русским и немецким народами, между Советским Союзом и будущей ГДР. Однако существует ряд человеческих, исторических и идеологических рвов, препятствий и расстояний, которые необходимо преодолеть.

Самый впечатляющий эпизод, пожалуй, последний, в котором буквально показана траншея, которую нужно преодолеть. Он символичен и конкретен одновременно. Это происходит в первых числах мая, Гитлер «капут», а Хеккер и его войска находятся на небольшой переправе через реку.

По другую сторону берега он видит, как тянется мимо как бы чужая для него, разбитая, побежденная Германия: бредущие беженцы с чемоданами и телегами, запряженными волами, женщины, дети, старики, жалкие на вид ополченцы из Фольксштурма с винтовками на шее, раненые солдаты. Он призывает их сдаться и переправиться в русский лагерь.

Постепенно люди с другой стороны переходят реку. Русские к ним хорошо относятся, обеспечивают их продовольствием. Особенно удачная сцена показывает, как русские солдаты, немецкие военнопленные и немецкие гражданские лица едят вместе. Все молчат, слышен только стук ложек по тарелкам и жестяным банкам.

Появляется еще одна символическая фигура: военнопленный Вилли Ломмер (актер Дитер Манн), измазанный землей берлинец, давно потерявший веру в окончательную победу. Так что он один из «понимающих» и заводит дружбу с Хеккером. Когда на другой стороне берега неожиданно появляется отставшее подразделение «неблагоразумных», «безрассудных» солдат Войск СС и начинает стрелять по русскому лагерю, Ломмер хватается оружие, лежащее поблизости, и бок о бок с Хеккером стреляет по «фашистам». Символизм и политический посыл этой сцены не нуждается в более подробном объяснении – аналогичные примеры героического перехода на другую сторону фронта можно найти и в других фильмах ГДР, таких как «Приключения Вернера Хольта» (1966), но также и в западногерманских фильмах, таких как «Штайнер – Железный крест 2» (где главный герой переходит на сторону американцев).

Бой в конце фильма – одна из немногих сцен в фильме, где показаны военные «действия». «Мне было девятнадцать» показывает войну почти без ужасов, насилия и сражений. Наступление русских на Берлин происходит быстро, почти весело и без какого-либо сопротивления, о котором стоило бы упомянуть. Красная армия, кажется, состоит только из симпатичных, дружелюбных и

уравновешенных людей, даже если они иногда выказывают гневное презрение к «фашистам».

В фильме сделан короткий намек на освобождение концлагеря Заксенхаузен и о зверствах в этом концлагере вспоминают во вставленном «документальном фильме». Здесь также советские военные выступают в качестве уполномоченных обвинителей и расследователей преступлений, почти как полицейские, которые пришли, чтобы арестовать преступников и отправить их в тюрьму. «Документальный фильм», однако, является пропагандистским сюжетом DEFA «Лагерь смерти Заксенхаузен» 1946 года, который поставлен в скучной и неуклюжей дидактической манере и, как это слишком очевидно, он постановочный и «притворно разыгранный». Один из палачей Заксенхаузена, сотрудничавший с лагерной администрацией заключенный Пауль Заковски, в деловом тоне объясняет нескольким советским офицерам функцию газового крана и устройства для выстрела в затылок, которые были «восстановлены» для съемок фильма и снова убраны в 1952 году. Подчеркивается, что жертвами в этом лагере стали люди всех национальностей, но особенно русские военнопленные. Об особой роли евреев среди жертв нацизма во всем этом фильме не говорится.

Фильм также не усложняет жизнь своим зрителям и ничего не говорит о «Спецлагере НКВД Заксенхаузен», где с 1945 по 1950 годы погибли тысячи людей (включая актера Генриха Георге). Не упоминается в фильме и тот факт, что Пауль Заковски, заключенный концлагеря, которого заставили работать в качестве пособника лагерной администрации и который сам подвергался жестоким побоям, был убежденным коммунистом, который, как и Конрад Вольф, происходил из семьи стойких коммунистов и впервые был арестован Гестапо и подвергнут издевательствам, когда ему было всего только четырнадцать лет. В своей пропаганде Советы сделали его «палачом Заксенхаузена» и на типично сталинском показательном процессе приговорили к пожизненным принудительным работам.

Заковски провел более тридцати лет своей жизни в тюрьмах и лагерях: в концлагере (Заксенхаузен), ГУЛАГе (Воркута) и различных тюрьмах НКВД и ГДР. Так что ему не повезло так же трагически, как и главному герою потрясающей правдивой истории, которую Эрнст фон Саломон рассказал в своей книге «Судьба А. Д. – человек в тени истории» (*Das Schicksal des A.D. – ein Mann im Schatten der Geschichte*, 1959/60).

Попытка приблизиться к исторической реальности с помощью этого «документального» отрывка, однако, эстетически дает обратный эффект. Это также отметил автор этой работы для Кёльнского университета (2005 г.), из которой я взял много информации и цитат о фильме:

Если связать это с утверждениями Вольфа, упомянутыми выше, то Вольф понял, что он может работать только с «настоящими» документальными съемками из Заксенхаузена, поскольку все остальное было бы неправдоподобным. Настолько можно понять ход мыслей Вольфа. Однако есть проблема в самих использованных фрагментах: документальный фильм кажется неправдоподобным, причудливым и постановочным, почти вымышленным из-за делового тона «палача» и присутствующих советских офицеров. Кроме того, все это прерывается сценами с Грегором и душем, что раздражает и сбивает с толку зрителей. Опрос молодых людей в 1968 году показал, что не все эти сцены воспринимались как документальные съемки. Кроме того, 27% оценили эти фрагменты как неубедительные.

Как и ожидалось, Федеральный центр гражданского образования не столь критично рекомендует этот фильм для школьных уроков и не говорит ни слова о его твердолобом коммунистическом прошлом. Родители главного героя Грегора Хеккера описываются лишь как «политически активные», а автор набрасывается прямо на самые слабые места фильма, намекая, что его антифашизм «с сегодняшней точки зрения» недостаточно глубокий:

Грегор Хеккер не столько активное действующее лицо, сколько внимательный наблюдатель. Он пытается понять, как смогло дойти до зверств национал-социалистов, что иллюстрируется в фильме сценами из документального фильма студии DEFA «Лагерь смерти Заксенхаузен» (Ричард Брандт, Германия, 1946). На уроках истории можно обсудить, достаточны ли объяснения, предложенные в фильме – немецкий дух покорности, прусское чувство долга, ослепленный фанатизм – с сегодняшней точки зрения.

В общем, то, что Эрик Ленерт, сам «осси» [Прим. ред. BBC: так западные немцы называют восточных.], пишет в готовящемся к выходу томе издательства «Antaios» *Das Buch im Haus nebenan* о «Приключениях Вернера Хольта» Дитера Нолля, также справедливо и по отношению к фильму «Мне было девятнадцать»: *Эта книга хоть и «пропитана идеологией ГДР, но она достоверна, по крайней мере, во многих ее частях».*

Несмотря на всю историческую бессвязность и воспитательные намерения, этот визуально сильный фильм содержит множество сцен и персонажей, которые на вкус «аутентичны» и, несомненно, отражают опыт и переживания Вольфа.

«Мне было девятнадцать» в своей неидеологической сути, это законный экземпляр субъективно пережитой истории. Но не следует забывать, что существует бесчисленное множество историй о Второй мировой войне, которые так и не стали кинематографическим материалом и, вероятно, не станут им в долгосрочной перспективе. Сейчас я думаю, например, о книге человека, который, как и Вольф, родился в 1925 году и как военнослужащий Войск СС был

на другой стороне фронта: шокирующий автобиографический рассказ Вольфганга Фенора «Die Abwehrschlacht» (Оборонительная битва) показывает, что также эту часть сражающихся войск нельзя огульно осуждать или без разбору демонизировать (что и Курт Шумахер, и Конрад Аденауэр публично подтвердили в 1950-х годах).

Более вероятно, что и в будущем в основном будут смотреть фильмы о немецких зверствах и преступлениях, такие как «Капитан», сюжетом которого стала кровавая «Кёпеникиада» другого 19-летнего немца 1925 года рождения Вилли Херольда.

Наконец, следует подчеркнуть, что молодой красноармеец Конрад Вольф не считал себя «освободителем» немецкого народа:

Я был военнослужащим Советской армии. Мои чувства не сильно отличались от чувств моих товарищей и друзей в этой армии. Я видел в солдатах гитлеровской армии своих противников, развязавших эту преступную войну. Они разрушили страну, которая была мне очень близка. Серьезные страдания были причинены людям, с которыми я вырос. Когда мы пришли на территорию Германии, впервые возникло двойственное чувство. (1977)

С историческим правом мы говорим об освобождении сегодня, но мы не использовали этот термин по отношению к немцам – и, конечно же, немцы не воспринимали это так! Для меня это тоже не был «час ноль»: для меня это были двенадцать часов, кульминация, цель, наконец, достигнутая. Большой праздник. Удовлетворение. (...) Я был в Майданеке, в Заксенхаузене, видел Варшаву во время и после восстания. Для меня Берлин был символом того, откуда все это появилось: страдания, миллионы смертей, безумие, фанатизм. Берлин больше не был городом, это был труп. (1964)

[Библиотека Велесова Слобода, 2021 г.](#)