Антифашистский кинопроект фронтовых документалистов **А.** Медведкина и **М.** Берова

Ремишевский К.И.

ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», Минск

Статья знакомит с результатами изучения кинохроникального наследия периода Великой Отечественной войны. Приводятся новые сведения об антифашистском кинохроникальном очерке-памфлете «Как жил Эмиль Лемке», снятом белорусским фронтовым оператором Михаилом Беровым совместно с российским кинорежиссером и сценаристом Александром Медведкиным 22–23 апреля 1945 года в Кёнигсберге. На примере этого новаторского неигрового кинопроекта проанализирован диапазон творческих возможностей советской военной кинодокументалистики на заключительном этапе войны.

Обоснован высочайший информационный потенциал особой разновидности первичных исторических документов — операторских съемочно-монтажных листов, а также организационно-распорядительной документации периода Великой Отечественной войны для решения прикладных киноведческих задач. Описаны важнейшие этапы и условия проведения историко-искусствоведческой атрибуции кинодокумента в соответствии с оригинальной авторской методикой. Подвергнуты критическому анализу критерии отбора фронтового кинохроникального материала для его дальнейшего использования в фильмах и кинопериодике (в киножурналах), а также для включения в Фонд кинолетописи. Рассмотрена существенно важная для драматургического построения неигровых лент проблема, связанная с выходом за «привычную территорию» экранного документализма, а также созданием средствами экрана мысленных структур, несводимых к вещной реальности.

Ключевые слова: советская кинодокументалистика военных лет, фронтовая кинолетопись, феномен достоверности, жанрово-стилевая модель, антифашистское кино, кинопамфлет, сценарная заявка, операторский монтажный лист.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 35–40)

Anti-fascist Film-pamphlet of Combat Filmmakers A. Medvedkin and M. Berov

Remishevski K.I.

Centre for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk

The article introduces the results of the study of the newsreel heritage of the Great Patriotic War period. It provides new information about the anti-fascist newsreel film-pamphlet "Emil Lemke's life" ("German's apartment"), shot by the Belarusian front-line cinematographer Mikhail Berov together with the Russian film director and screenwriter Alexander Medvedkin on April 22–23, 1945 in Konigsberg. The range of creative possibilities of Soviet documentary filmmaking at the final stage of the War is exposed and described as a result of a comprehensive analysis of this unique film project.

The highest information potential of a special variety of primary historical documents – cameramen's film-making sheets, as well as organizational and administrative documentations of the Great Patriotic War period is grounded. The most important stages and conditions of historical and art-historical attribution of the newsreels in accordance with the original author's methodology are described. The criteria for selecting front-line newsreel material for its further use in short- and full-length films, as well as for inclusion in the Fund of combat newsreel, were critically analyzed. An essential problem for the dramatic construction of non-fiction tapes is considered, which is related to the exit from the "traditional territory" of documentalism, as well as the creation by means of the screen, of mental structures that are not reduced to object reality.

Key words: Soviet documentary films of the War period, front-line newsreels, the phenomenon of authenticity, genre and style model, anti-fascist cinema, film pamphlet, scenario application, cinematographer's shooting and editing report.

(Art and Cultur. - 2022. - № 1(45). - P. 35-40)

Адрес для корреспонденции: e-mail: remika1963@gmail.com – К.И. Ремишевский

Изучение и популяризация содержательно ценного, эстетически выразительного и чрезвычайно разнообразного в жанрово-стилевом отношении корпуса кинодокументов, созданных в годы Великой Отечественной войны фронтовыми кинооператорами, продолжает оставаться весьма актуальной теоретической и прикладной научной задачей.

Об одном из таких неожиданных по целеполаганию и киноязыку хроникальному кинорепортажу, исследовательская глубина которого на момент съемок определенно выходила за рамки канонических правил, и пойдет речь в данной научной публикации.

Цель статьи — изучение особенностей хроникально-документального кинопроцесса на заключительном этапе Великой Отечественной войны.

Авторство кинокадров, ставших объектом исследования, принадлежит замечательному белорусскому фронтовому оператору Михаилу Семеновичу Берову [1]. Генератор идеи и автор сценарной заявки – выдающийся кинорежиссер Александр Иванович Медведкин, возглавлявший на момент съемок киногруппу 3-го Белорусского фронта, куда с апреля 1944 года входил кинодокументалист М.С. Беров. Творческий альянс двух талантливых кинематографистов сложился отнюдь не стихийно: задолго до исследуемых событий, еще в ходе сражения за Витебск А. Медведкин поручал М. Берову наиболее сложные в творческом отношении съемки, высоко ценил его художественный вкус и профессионализм.

Немой хроникальный материал, снятый М.С. Беровым в Кёнигсберге 22 или 23 апреля 1945 года, все послевоенные годы находился на хранении в Центральном государственном кинофотоархиве СССР, находящемся в подмосковном Красногорске (ныне Российский государственный архив кинофотодокументов, далее РГАКФД). Материалы этой, на первый взгляд «мирной», хроникальной съемки по своему содержанию стояли особняком от остального материала, кровью добытого в Восточной Пруссии в дни окончательного разгрома немцев в районе Пиллау и на Земландском полуострове.

Кинокадры М.С. Берова долгие годы оставались на периферии внимания историков нашего кино именно потому, что не содержали экранной информации о ходе военных действий. При их беглом просмотре могло показаться, что пленка потрачена на съемку какого-то малозначительного интерьера: объектив фиксировал отдельные детали заурядной квартиры кёнигсбергского горожанина. Ничуть не приоткрывало завесу тайны и то обстоятельство, что кинофиксация убранства

жилых и вспомогательных зон некогда обитаемого интерьера была проведена необычайно скрупулезно. Более семи десятилетий о мотивах съемки этого материала какая-либо информация отсутствовала.

Предпосылки историко-искусствоведческой атрибуции кинодокумента. Возможность получения новых сведений, необходимых для атрибуции фронтовых кинодокументов, существенно расширилась начиная с 2017 года, когда российский историк кино, доктор искусствоведения В.И. Фомин представил общественности уникальную коллекцию документов (14 папок с операторскими съемочно-монтажными листами 1942—1945 годов), полученную им от своего наставника — архивиста и киноведа Владимира Петровича Михайлова, первого из ученых вплотную подошедшего к изучению феномена советской фронтовой кинохроники с системных позиций [2].

Часть коллекции В.П. Михайлова (одновременно с предложением взять на себя изучение документов, относящихся к белорусской тематике) поступила в распоряжение автора этой статьи весной 2020 года. Первое счастливое совпадение, позволившее сделать важный шаг в атрибуции «кёнигсбергского материала» М.С. Берова, заключалось в установлении нерасторжимой связи между операторским съемочно-монтажным листом, составленным белорусским кинорепортером 25 апреля 1945 года, и шестистраничной сценарной заявкой, написанной кинорежиссером Александром Ивановичем Медведкиным.

Текст монтажного листа приведем полностью, поскольку именно этот документ стал отправной точкой исследования.

«Пояснение к снятому материалу

3-й Белорусский фронт, оператор М. Беров, всего снято 260 метров.

Досъемка к выпуску "Кёнигсберг"

- 1. Стрельба гвардейских минометов на разных планах.
- 2. Танки и самоходки идут в атаку, вдали движется пехота.
 - 3. Горящая немецкая техника.
- 4. Захваченный нашими войсками аэродром противника (северо-западнее Кёнигсберга).
- 5. Немецкая квартира (так как это было снято вместе с тов. Медведкиным, подробное описание этого материала будет сделано А.И. Медведкиным)».

К моменту изучения этого монтажного листа блестящее по стилю «пояснение» начальника киногруппы автору статьи было уже знакомо. Установление родства между протокольной пояснительной запиской М. Берова и сценарной заявкой А. Медведкина упрощалось тем,

что выдающийся кинорежиссер, невзирая на статус руководителя фронтовой группы, не забыл указать в заголовке имя своего белорусского коллеги и соавтора, ознакомить его с замыслом и даже предложить оставить свой автограф на последней странице.

Содержание и авторская специфика заявки на фильм-памфлет. Комментарий к отснятым кадрам следует считать именно сценарной заявкой – режиссер А. Медведкин сделал гораздо больше, чем от него требовалось. Внешне текст вполне соответствует «инструментальной» функции «пояснения-поводыря» по отсылаемым на студию кинокадрам, в то время как по своей философской, исторической и социально-политической глубине он вполне мог бы стать основой для сценария полнометражной ленты. Спектр мыслей и наблюдений, зафиксированных в заявке, взывает к привлечению гораздо более широкого массива экранных доказательств, нежели те «пробные» кинокадры, что были сняты 22-23 апреля 1945 года.

Представляется полезным процитировать фрагменты этого эмоционального и, вместе с тем, аналитического текста достаточно широко. Разработку темы оголтелого мещанства и накопительства – как неотъемлемой черты идеологии нацизма - А. Медведкин начинает на первой же странице заявки: «Здесь, на втором этаже снимал квартиру средней руки кёнигсбергский коммерсант Эмиль Лемке. У Лемке было много денег, но мало вкуса. Поэтому его квартира выглядит до странности пестро. Под потолком гостиной старательно привешено чучело ворона – не то символ мудрости хозяина, не то знак его непроходимой простоты и глупости. Какие-то удивительные бисерные занавеси. Сентиментальные статуэтки. Нелепые цветы, скульптурные завитушки. Все это кажется таким мирным и далеким от войны! Но так только кажется...».

На второй странице А. Медведкин переходит к анализу глубинной сущности агрессивной политики «завоевания жизненного пространства». Автор пишет: «В таких тихих особняках разбойничий прусский милитаризм всегда находил самую верную опору. Заглянем в библиотеку Эмиля Лемке. Из 86 книг второй полки 60 — о войне. Мольтке, Вильгельм II, Шлиффен, Гинденбург, Макензен и Людендорф, Гитлер. И вот — разбойничья рожа немецкого солдата. Это — не карикатура нашего художника. Это — сделанный руками самих немцев образ детоубийцы — "героя" Майданека».

Следующий объект изучения — кабинет Лемке. Здесь автор конспективно отмечает детали, свидетельствующие отом, что нацистская

идеология вошла в плоть и кровь «мирного» коммерсанта: на письменном столе — пачка писем. 11 ноября 1942 года его сын, офицер, писал еще из Минска.

Рядом со справочником «Вся Пруссия»— настольная книга «Моя борьба» Гитлера (книга «Майн кампф» в Российской Федерации признана экстремистской литературой в 2010 году, в Республике Беларусь — в ноябре 2016 года. — К.Р.).

Пачка деловых бумаг. Даже коммерческий счет о продаже свиной щетины и отправке вагона стекла кончался словами «Хайль Гитлер!». Лемке приспособил бесноватого фюрера к своей коммерции и выколачивал барыши, успешно пользуясь его бредовыми идеями.

Далее А. Медведкин продолжает поиск истоков агрессивной германской геополитики, но уже в разрезе исторических персоналий: «Здесь, в кабинете, скульптура Гинденбурга и медальон с изображением Фридриха "Великого". Это ему кто-то [уже] отбил голову.

На стене – все тот же фюрер (на хроникальных кадрах видно, что стекло, покрывающее портрет Гитлера, разошлось узором из радиальных трещин. – *К.Р.*). Наши первые автоматчики, еще отстреливаясь из окон квартиры, всегда успевают на ходу стукнуть по портрету прикладом автомата. Не знаю, можно ли это показывать, но так делают во всех квартирах.

Рядом карта Европы. Линия фронта прочерчена где-то под Москвой и Сталинградом. У Лемке давно пропала охота передвигать флажки».

Следующий аргумент А. Медведкина — исторический. Он обращает внимание, что «если заглянуть в семейный альбом фотографий, легко установить, Эмиль Лемке был офицером в Первую мировую войну.

Его фото. Фото его друга с усами. Лица говорят сами за себя.

Его сыновья – тоже офицеры. Один из них успел побывать в Минске и Юхнове».

По оставленным на полке малоразмерным моделям самолетов автор делает заключение, что в квартире нередко бывали внуки коммерсанта. Режиссер А. Медведкин изучает их предпочтения и приходит к выводу, что «его малолетние дети признавали игру только в войну».

Следующий объект – кухня, где зоркий автор тоже находит подтверждения милитаристских наклонностей прусского торговца: «Все для войны! Дух ее прокоптил всю жизнь в этой "тихой" квартире. Даже на кухне солдатским строем выстроились банки со специями: каждая как на строевой перекличке отрывисто кричит: Соль! Сода! Перец! Кофе! Сахар!»

Автор не проходит мимо темы немецкого «орднунга» – идеального порядка всегда

и во всем: «Никаких вольностей! Никакого беспорядка! На солонке написано "Соль"! На кофейной мельнице — "Кофе"! Даже щетки, мухобойки, ершики выглядят нестроевой командой…».

Вывод А. Медведкина лаконичен: «Так жил рядовой "мирный" коммерсант Эмиль Лемке. Так жили сотни тысяч незаметных разбойников, служивших безотказной опорой кровавому немецкому империализму. Разоряя эти разбойничьи гнезда, Красная Армия навсегда избавляет человечество от самых страшных очагов войны и безумных авантюр немецкой военщины».

Анализ текста сценарной заявки, в которой автор первым в советском кинематографе подошел к сложной теме поиска истоков нацистской идеологии, был бы незавершенным без ответа на вопрос о том, на чьи суждения, оценки и политические прогнозы опирался А. Медведкин при разработке материала.

Обращает на себя внимание совпадение тезисов А. Медведкина с историческими выводами, изложенными в фундаментальной работе академика Е.В. Тарле «"Восточное пространство" и фашистская геополитика», написанной для антифашистского сборника Института истории Академии наук СССР и впервые опубликованной в журнале «Историк-марксист» в начале 1938 года [3].

Для подтверждения широчайшей начитанности и интеллектуальной готовности кинорежиссера к экранной интерпретации темы приведем несколько цитат из этого этапного научного труда.

Говоря о готовности немецких промышленников к стремительному освоению новых территорий на востоке, Е.В. Тарле пишет: «...перед окончательной капитуляцией и разгромом Германии [в 1918 году] уже распределялись электростанции между Сименс-Гальске и другими фирмами: кому взять Томск, кому электрифицировать Ташкент. Уже высчитывалась нагрузка рельсопрокатных заводов Германии ввиду близкой необходимости дублировать Сибирскую железную дорогу...» [3, с. 92].

Подводя итог, академик Е.В. Тарле с сарказмом резюмирует: «Их "геополитика" гармонически соединяется со смелым "новаторством": они полагают, что истинный "геополитик" должен стремиться к овладению именно только землей, а вовсе не населением, которое на этой земле живет. Это население должно быть без потери времени выведено в расход, ибо оно может в дальнейшем лишь испортить чистоту расы северных долихокефальных, светлокудрых германских победителей» [3, с. 97].

Что же касается темы патологического накопительства, занимающей одно из главных мест в заявке А. Медведкина, то ее появление вытекает из идеалистического романтизма режиссера, его фанатичной преданности коммунистической идее и приверженности славянским фольклорным мотивам. Идея нестяжательства, реализованная в форме сатирического гротеска или шаржа, занимала центральное место в знаменитой медведкинской кинокомедии «Счастье» (1934). Символично, что этот фильм, в лубочной форме повествующий о злоключениях нищего крестьянина, поначалу назывался «Стяжатели», а в его титрах сохранился подзаголовок «Сказка о горемычном стяжателе Хмыре, его жене Анне, о сытом соседе Фоке, а также о попе, о монашках и других чучелах» [4].

Творческо-производственная судьба авторского антифашистского проекта. Третий письменный источник, проливающий свет на творческо-производственную судьбу очеркафельетона, – это Заключение отдела фронтовых киногрупп на последние съемки киногруппы 3-го Белорусского фронта. Его датировка 17-м июня 1945 года указывает на то, что проявка, печать позитива, просмотр и составление заключения заняли около 25 дней. Получатель документа – Политуправление 3-го Белорусского фронта. Приведем текст заключения полностью, поскольку он дает возможность ликвидировать еще одну лакуну в истории нашей фронтовой кинодокументалистики: «Материал Берова "Как жил Эмиль Лемке" по теме интересен, выполнен слабее. Фотография серая, местами затемнена. Обрывисто короткие планы. В настоящий момент материал использован быть не может. Передан в Летопись. Отмечаем хорошо составленный монтажный лист.

Подписи: Большинцов, Штатланд (Мануэль Большинцов, сценарист, режиссер, с 1 августа 1944 — главный редактор ЦСДФ; Виктор Штатланд, фронтовой оператор, с мая 1944 по май 1945 — заместитель начальника Управления фронтовых киногрупп и заместитель начальника киногруппы 1-го Белорусского фронта, с 6 июля 1945 — начальник киногруппы советских оккупационных войск в Германии. — К.Р.)» [5].

Нельзя не обратить внимания на откровенную издевку, внедренную в текст заключения, – хвалить оператора М. Берова за «хорошо составленный монтажный лист», намекая на шестистраничную сценарную заявку А. Медведкина (пусть даже и подписанную двумя именами), было очень злой шуткой. Можно предположить, что именно таким образом М. Берову и другим операторам киногруппы 3-го Прибалтийского фронта подавался сигнал о том, что их обожаемый боевой

руководитель А.И. Медведкин впал в немилость, карьерных перспектив в советском кино не имеет, и, вообще, лучше бы держаться от него подальше...

Архивные документы Комитета по делам кинематографии и отдела фронтовых киногрупп ЦСДФ не дают прямого ответа, почему весьма своевременная и глубоко проработанная заявка А. Медведкина была положена под сукно, а киноматериал после проявки стремительно отправлен на хранение в специальный Фонд кинолетописи.

Рассуждая о перипетиях творческого пути самородка советского кино А.И. Медведкина, известный киновед В.И. Фомин говорит о корпоративной специфике как главном факторе, препятствующем прохождению его проектов: «Медведкин писал в стол с 1938 года и до войны, за это время он сделал невероятно много, но все это так и осталось в черновиках. В Музее Кино есть фонд Медведкина, глядя на который можно утонуть в слезах — там целое кладбище нереализованных сценариев, которые блистательны, необычны, да просто уникальны.

О причинах такой ситуации говорить горько, ведь его биография была чистейшей — казалось, что в эту эпоху перекрыть путь в кино могли только грубые идеологические промахи, но подвели режиссера его необычные, яркие способности, и страх, ревность и зависть коллег по цеху» [6].

Что же касается белорусского фронтового кинорепортера М.С. Берова, соавтора хроникального киноочерка «Как жил Эмиль Лемке», то уже к августу 1945 года Михаил Семенович занимает подобающее его таланту и опыту место в белорусской кинодокументалистике. Начиная с осени победного года без его репортажей не обходится ни один выпуск национального киножурнала «Савецкая Беларусь». В 1946 году, когда общесоюзный Кинокомитет всерьез берется за повышение качества расширившейся кинопериодики, имя М.С. Берова называется среди тех немногих, кому рекомендуется поручать съемки авторских сюжетов для центральных киножурналов. При этом уточняется, что М. Беров способен снимать сюжеты на любые темы – общественно-политические, производственные, сельскохозяйственные, спортивные.

Когда в конце 1970-х А.И. Медведкин посетил «Беларусьфильм», его встреча с М.С. Беровым была крайне эмоциональной и радостной. Вспоминали они об исторической киносъемке в квартире кёнигсбергского коммерсанта Лемке или нет, свидетельств, к сожалению, не сохранилось.

Генезис антифашистской кинодокументалистики. Факты и выводы, полученные

в результате проведенного исследования, позволяют выдвинуть ряд гипотез о гипотетическом влиянии антифашистского хроникального очерка-памфлета «Как жил Эмиль Лемке» на более поздние кинопроекты, посвященные истокам нацизма.

Лаконичные намеки на возможные связи – имеется в виду знаменитая кинокартина М.И. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965) в российских СМИ уже появлялись. Киновед Н. Изволов, обладающий опытом творческой реставрации утраченных кинолент и внесший вклад в популяризацию результатов киносъемки Медведкина-Берова средствами Интернета [7], назвал этот незавершенный проект «зародышем, эмбрионом будущей картины» Михаила Ромма. Можно предположить, что такое суждение продиктовано тем, что список кинолент, в которых авторы сосредотачиваются на выявлении глубинных истоков человеконенавистнических практик, на поверку оказывается весьма коротким.

В этой связи небезынтересно обратиться к текстам интервью с М.И. Роммом, вышедшим в свет вскоре после мирового признания его антифашистской ленты [8]. На вопрос о том, связаны ли, по его мнению, корни фашизма с мелким мещанством, которому в фильме уделено немалое внимание, режиссер отвечает: «Первое, о чем я подумал, начиная работу над фильмом, что Гитлер пришел к власти на плечах мелких немецких бюргеров. [...] Однако после двух лет работы мы с моими соавторами (киноведами М. Туровской и Ю. Ханютиным. – К.Р.) поняли, что все было сложнее. [...] ...основы фашизма четко обозначаются при рассмотрении интересов монополистического капитала. Но тем самым мы выходим за рамки одной Германии...» [8, с. 188-189]. Чуть выше по тексту М. Ромм отмечает, что более всего его внимание привлекали технологии оболванивания масс: ... нацисты «убедили меня, что как пропагандисты они были мастерами своего дьявольского ремесла. Человека обрабатывали со всех сторон, и весьма тщательно, хотя телевидения тогда еще не было. Но уже были радио, существовали газеты. Существовали и театр, и кино, и журналы. А отсутствие телевидения возмещалось неслыханно большим количеством собраний». И далее: «...перед смертью Гинденбурга в 1934 году только за один месяц он [Гитлер] выступил, если не ошибаюсь, около двухсот раз, причем на грандиозных массовых собраниях. Его слышали тогда несколько миллионов человек» [8, с. 187].

Таким образом, предположение киноведа Н. Изволова о том, что проект Медведкина—Берова явился «эмбрионом», в дальнейшем

эволюционировавшим до роммовского «Обыкновенного фашизма», фактического подтверждения пока не находит. Творческие интенции двух авторов лежали в разных плоскостях и не пересекались.

Более плодотворным представляется иной вектор поисков, направленный не вовне, а внутрь кинематографического сообщества. Здесь снова придется обратиться к философии нестяжательства: антигедонистический идеал, составляющий ядро мировоззрений А. Медведкина, в последней фазе войны воспринимался некоторыми его коллегами и начальниками в качестве прямого вызова. Действительно, о каком самопожертвовании и добровольном самоограничении могла идти речь в апреле 1945 года, когда размах мелкобуржуазных инстинктов достиг высшей за всю войну отметки?! [9, с. 401–402].

Проблема преодоления кинохроникальной «вещественности». От анализа идейного наполнения следует перейти к тому, что, несомненно, представляет в кинопроекте «Как жил Эмиль Лемке» наибольший искусствоведческий интерес — к проблемам сюжетосложения и его киноязыку.

Кинодокументалистика — в большей степени, чем другие искусства — все предметы и явления окружающего мира привыкла представлять в зримой, буквально узнаваемой форме. Кракауэровский феномен достоверности, базирующийся на «авторской сборке и кодировании», а затем «зрительском узнавании и декодировании» предметной реальности, с момента рождения кино был и остается одной из его наиболее привлекательных черт [10].

Со времен Грирсона и Флаэрти документалисты интуитивно, а порой и сознательно выбирают свои съемочные объекты там, где господствует физическая реальность [11]. Не исключение и уникальная кинолетопись Великой Отечественной — все фронтовые репортажи и очерки повествуют о конкретных материях, имеющих вполне овеществленную оболочку, причем ценность таких кинокадров обусловлена, в значительной степени, их достоверной «привязкой» к месту, времени и обстоятельствам съемки. Оговоримся, почти все репортажи и очерки...

Заключение. Погружая зрителя в мир осязаемых фактур квартиры прусского коммерсанта, Медведкин и Беров перебрасывают мостки в область философских размышлений. Авторы одновременно и документируют реалии быта, и выходят за узкие рамки материальности кинодокументального бытия. Речь совсем не о том, что отдельные кадры из киноочерка «Как жил Эмиль Лемке» обладают качествами, присущими не только документу, но и авторской метафоре, — подобное с талантливо снятой кинохроникой случается довольно часто. Исключительность анализируемого киноматериала в том, что А. Медведкин еще на этапе замысла осознал сложность предстоящей задачи. Ее необычность заключалась в том, чтобы с помощью зримых картин осуществить сложнейшую теоретическую задачу, не имеющую прямого изобразительного аналога, — препарировать идеологию национал-социализма.

Очевидно, А. Медведкин понимал, что «привычная территория» экранного документализма, во-первых, хорошо освоена, а во-вторых, имеет вполне явные границы. Чтобы вырваться за эти пределы, «киноигру» пришлось вести почти исключительно с символами и мысленными структурами, несводимыми к вещной реальности. Будучи прирожденным художником-новатором, он решился использовать кёнигсбергскую квартирку на Германн-аллее в качестве лаборатории для экспериментов, принципиально важных для будущего всей кинодокументалистики.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Ремишевский, К.И. Бессмертная кинолетопись Михаила Берова: сотворить искусство изадаземного / К.И. Ремишевский // СК-Новости. 2020. 16 марта. С. 21.
- 2. Музей ЦСДФ [Электронный ресурс] / По итогам круглого стола «Памятник Известному солдату» (памятник фронтовому кинооператору). М., 2017. Режим доступа: https://csdfmuseum.ru/articles/144-плачьте-но-снимайте. Дата доступа: 25.10.2020.
- 3. Тарле, Е.В. «Восточное пространство» и фашистская геополитика / Е.В. Тарле Историк-марксист. 1938. № 2(066). С. 89—105.
- 4. Музей ЦСДФ [Электронный ресурс] / Пятиминутный фильм «Комната немца» как исторический документ войны. Интервью с киноведами В. Фоминым и Н. Изволовым. Автор Станислав Анисимов. Режим доступа: https://csdfmuseum.ru/events/699-Пятиминутный-фильм-Комната-немца-как-исторический-документ-войны. Дата доступа: 05.08.2021.
- 5. Заключение отдела фронтовых киногрупп на последние съемки киногруппы 3-го Белорусского фронта, 17 июня 1945 года // РГАЛИ. Ф. 2487. Оп. 1. Д. 1007. Л. 232.
- 6. Музей ЦСДФ [Электронный ресурс] / «Окаянная сила». Александр Иванович Медведкин. Автор В.И. Фомин. – Режим доступа: https://csdfmuseum.ru/articles/895-окаянная-сила-александр-иванович-медведкин. – Дата доступа: 05.03.2021.
- 7. Телеканал Россия-Культура, ГТРК «Нижний Новгород» [Электронный ресурс] / Пятиминутный фильм «Комната немца» как исторический документ войны. Режим доступа: https://vestinn.ru/news/society/164324/. Дата доступа: 06.08.2021.
- 8. Берлингхауз, Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени / Г. Берлингауз. – М.: Радуга, 1986. – 360 с.
- 9. Фомин, В.И. Победа навсегда! / В.И. Фомин. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2021. — 720 с.
- 10. Кракауэр, 3. Природа фильма. Реабилиация физической реальности / 3. Кракауэр. М.: «Искусство», 1974. 256 с.
- 11. Листов, В.С. Документальное кино времен диалогов и безвидностей / В.С. Листов // Киноведческие записки. -2000. -№ 49. Цит. по эл. версии статьи: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/356/.

Поступила в редакцию 15.11.2021