**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**КАФЕДРА ВСЕСВІТНЬОЇ ІСТОРІЇ ТА МІЖНАРОНИХ ВІДНОСИН**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

на тему **«Друга світова війна у кінематографі ФРН та НДР: порівняльний аналіз»**

Виконала: студентка ІІ курсу, групи 8.0321

спеціальності: 032 історія та археологія

освітньої програми: історія

Данилюк Карина Михайлівна

Керівник: доцент кафедри всесвітньої історії та міжнародних відносин, к.і.н.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Омельченко А.В.

Рецензент: доцентка кафедри всесвітньої історії та міжнародних відносин, к.і.н.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Казакова О.М.

Запоріжжя

2022 рік

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Історичний факультет

Кафедра всесвітньої історії та міжнародних відносин

Освітній рівень: магістр

Спеціальність: 032 історія та археологія

Освітня програма: історія

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**Завідувач кафедри**

**всесвітньої історії та міжнародних відносин**

**МАКЛЮК О.М.**

«\_\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_20\_\_ року

**З А В Д А Н Н Я**

**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТУ**

Данилюк Карини Михайлівни

1. Тема роботи: «Друга світова війна у кінематографі ФРН та НДР: порівняльний аналіз».

Керівник роботи: к.і.н., доц., Омельченко Андрій Вікторович, затверджені наказом ЗНУ від 03.06.2022 року № 608-с

1. Строк подання студентом роботи: листопада 2022 р.
2. Вихідні дані до роботи:
3. Зміст розрахунково-пояснювальної записки: опрацьовано джерельну базу, історіографію, методологію та термінологію дослідження…
4. Перелік графічного матеріалу: відсутній.
5. Консультанти розділів роботи:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Розділ** | **Прізвище, ініціали та посада консультанта** | **Підпис, дата** | |
| **завдання видав** | **завдання прийняв** |
| Вступ | Омельченко А.В., доцент | 04.02.2022 | 04.02.2022 |
| Розділ 1 | Омельченко А.В., доцент | 10.03.2022 | 10.03.2022 |
| Розділ 2 | Омельченко А.В., доцент | 15.09.2022 | 15.09.2022 |
| Розділ 3 | Омельченко А.В., доцент | 29.10.2022 | 29.10.2022 |
| Висновки | Омельченко А.В., доцент | 12.11.2022 | 12.11.2022 |

1. Дата видачі завдання:

**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **№ з/п** | **Назва етапів кваліфікаційної роботи** | **Строк виконання етапів роботи** | **Примітка** |
| 1 | Вивчення проблеми, опрацювання джерел та наукової літератури з теми | лютий 2022 | виконано |
| 2 | Вступ. | березень 2022 | виконано |
| 3 | Розділ 1. | квітень 2022 | виконано |
| 4 | Розділ 2. | вересень, жовтень 2022 | виконано |
| 5 | Розділ 3. | листопад 2022 | виконано |
| 6 | Висновки | листопад 2022 | виконано |

**Студент \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_К. М. Данилюк**

**Керівник роботи \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_А. В. Омельченко**

**Нормоконтроль пройдено**

**Нормоконтролер \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ С.С. Черкасов**

**РЕФЕРАТ**

**ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА У КІНЕМАТОГРАФІ ФРН ТА НДР:**

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

Кваліфікаційна робота складається з 74 сторінок, містить джерел….

**Категорії та поняття:** культура, нацизм, Третій Рейх, «нове німецьке кіно».

**Об’єкт дослідження:** німецький кінематограф у другій половині ХХ ст.

**Предмет дослідження:** порівняльний аналіз відображення Другої світової війни у кінематографі Східної та Західної Німеччини.

**Метою дослідження є** порівняльна характеристика тематики Другої світової війни у кінематографі ФРН та НДР.

**Наукова новизна роботи** **та теоретичне значення:** полягає у порівняльній характеристиці зображення Другої світової війни та її аспектів у кіно ФРН та НДР. Не зважаючи на велику кількість робіт з вивчення німецького кінематографу на сьогоднішній день немає жодної роботи, у якій було б здійснено комплексну порівняльну характеристику кінокартин обох держав. Дослідження трансляції військової тематики в німецькому кінематографі дасть повну картину сприйняття німцями війни 1939-1945 років. Таке порівняння допоможе ширше дослідити розвиток кінематографу Німеччини та визначить особливості на шляху відродження кіно після війни. Дане дослідження допоможе культурному переосмисленню поняття «війна» в сучасних умовах. Робота сприятиме рефлексії воєнних подій в сучасний час.

**Висновки:**

У кінематографі Німеччини з початком 50-х років відбуваються не менш значні трансформації: утворення двох німецьких держав з різними політичними системами та ідеологіями обумовлюють появу двох національних кінематографів, що розвиваються за діаметрально протилежними сценаріями. У Східній Німеччині, де кіновиробництво було націоналізовано, знімається безліч антифашистських стрічок із точним поділом на позитивних (комуністи, герої опору) та негативних (нацисти та їх посібники) героїв. Оскільки антифашизм лежав в основі східнонімецької ідентичності, що конструюється, створення фільмів цього роду віталося цензурою, навіть якщо в них спостерігалися відхилення від прийнятого в державі художнього стилю соцреалізм. У Західній Німеччині у першу половину 50-х років кінематограф обходив стороною теми Третього рейху та Другої світової війни. «Економічне диво» відволікало від тяжкої рефлексії минулого, а ринкові закони диктували студіям знімати те, що бажали бачити глядачі: конвенційне розважальне кіно. Проте ситуація змінюється з створення збройних сил ФРН 1955 року, оскільки виникає необхідність створення позитивного образу німецького солдата і офіцера. Так на зміну «культурі амнезії» приходить кінематографічне осмислення недавнього минулого у пошуках зразків доблесті та патріотизму. Була вироблена така формула: правляча еліта та офіцери СС – винуватці, а офіцери та солдата Вермахта – жертви обставин, які не згодні з політичним курсом, але з честю виконують військовий обов'язок.

У Німеччині з середини 60-х років, у зв'язку з публічним висвітленням нових фактів про злочини нацизму, відбувається значна зміна дискурсу: аж до середини 80-х років в обох Німеччинах в офіційній риториці та мистецтві переважатиме дискурс злочинця, а в кінематографі минуле та Нинішньої країни піддасться різко критичного осмислення. Банальність зла допоможе передати стилістику документального реалізму, а за глибоку рефлексію минулого відповідатиме Нове німецьке кіно – напрямок, який розвинув завдяки масштабній підтримці авторського кінематографу з боку держави.

З другої половини 80-х відбувається спад інтересу до теми Другої світової війни у кінематографі обох Німеччин. У кінематографі Східної Німеччини протягом 80-х років спостерігається стагнація, здебільшого знімаються художні фільми про повсякденне життя робітничого класу. У Західній Німеччині в цей період розгортається суперечка істориків, яка зумовила перехід до дискурсу жертви, хоч і не на офіційному рівні.

**SUMMARY**

The qualification paper consists of 74 pages, contains sources...

**Categories and concepts:** culture, Nazism, the Third Reich, "new German cinema".

**Object** of research: German cinematography in the second half of the 20th century.

**Study object:** comparative analysis of the depiction of the Second World War in the cinematography of East and West Germany.

**Research subject:** comparative analysis of the depiction of the Second World War in the cinema of East and West Germany.

**Aim:** comparative description of the theme of the Second World War in the cinematography of the Federal Republic of Germany and the GDR.

Scientific novelty of the work and theoretical significance: it consists in the comparative characteristics of the depiction of the Second World War and its aspects in the cinema of Germany and the GDR. Despite the large number of works on the study of German cinema, to date there is not a single work in which a comprehensive comparative characterization of the films of both countries was carried out. The study of the broadcast of military themes in German cinema will give a complete picture of the perception of the Germans of the war of 1939-1945. Such a comparison will help to more broadly explore the development of German cinema and determine the features on the way to the revival of cinema after the war. This study will help cultural reinterpretation of the concept of "war" in modern conditions. The work will contribute to the reflection of war events in modern times.

**ЗМІСТ**

**ВСТУП**…………………………………………………………………….............3

**РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ**………………………………………………………………...6

* 1. Джерельна база ……………………………………………………………6
  2. Історіографія дослідження………………………………………………...9
  3. Методологія і термінологія дослідження……………………………….12

**РОЗДІЛ ІІ. КІНЕМАТОГРАФ ЯК ГАЛУЗЬ НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ХХ СТОЛІТТІ** ……………………………………………………………….…16

2.1. Основні тенденції культурного життя Німеччини в перші повоєнні роки…………………………………………………………………………….…16

2.2. Традиції німецького кіномистецтва у ХХ столітті.…………………….25

2.3. Кінематограф ФРН та НДР: шляхи повоєнного розвитку……………..29

**РОЗДІЛ ІІІ. ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ НІМЕЧЧИНИ**……………………...36

3.1. «Нове німецьке кіно» як напрямок західнонімецького кіновиробництва…………………………………………………………………36

3.2. Друга світова війна в кінематографі ФРН та НДР……………………...41

3.2.1. Heimatfilm ‒ німецький «фільм про батьківщину»……… …………….41

3.2.2. Кіно про Третій рейх: фашизм в повсякденному житті……………..…50

3.2.3. Образ німецького солдата та мотив «примирення з ворогом»..………..53

3.2.4. Євреї в кінострічках Східної та Західної Німеччини…………………...58

3.2.5. Адольф Гітлер на екранах післявоєнних німецьких кінотеатрів............60

**ВИСНОВКИ**……………………………………………………………………..63

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**……………...70

**ВСТУП**

**Актуальність теми дослідження.** Друга світова війна стала наймасштабнішою та найтрагічнішою подією в Європі у ХХ столітті. Військові події 1939-1945 років є жахливими сторінками в історії країн-учасниць війни. Вражаючі наслідки стали поштовхом до переосмислення та рефлексії того, що відбулося. Люди намагалися будувати своє життя в нових реаліях руїн та повоєнної відбудови. Масштабних змін зазнала не лише політична, економічна та ідеологічна сфери, а й культура. Війна стала поштовхом до культурологічних розвідок, зокрема і в кінематографі.

Ця тема на сьогодні є дуже актуальною, оскільки наша країна знаходиться у стані збройного конфлікту з 2014 року, а з 24 лютого 2022 року перебуває в повномасштабній війні з Російською Федерацією. Сучасний кінематограф активно залучається до трансляції проблем та переживань українського народу. Фільми по війну на Сході України з 2014 року привертають увагу глядачів не лише нашої держави, а й європейських країн. Кінострічки «Добровольці Божої чоти» (2015), «Кіборги» (2017), «Невидимий батальйон» (2017), «Донбас» (2018) тощо, транслюють глядачам трагічні військові події, переживання на фронті та відважність української армії.

Не дивлячись на те, що Друга світова та українсько-російська війни різні, теми, які зображує кінематограф є дуже схожими. В різні часи людей хвилюють одні й ті ж питання та переживання. Руйнування, вбивства, смерть, страждання та водночас почуття кохання, любов до Батьківщини та самопожертва ‒ ключові теми воєнних фільмів усіх років.

**Об’єктом дослідження** є німецький кінематограф у другій половині ХХ ст.

**Предметом дослідження** є порівняльний аналіз відображення Другої світової війни у кінематографі Східної та Західної Німеччини.

**Метою дослідження є** порівняльна характеристика тематики Другої світової війни у кінематографі ФРН та НДР.

Відповідно до мети сформований ряд **науково-дослідницьких завдань**:

1. проаналізувати історіографію та джерельну базу для дослідження;
2. характеризувати стан культурного розвитку Німеччини після війни;
3. визначити традиції німецького кіномистецтва у ХХ столітті;
4. з’ясувати післявоєнну державну політику Східної та Західної зон окупації щодо німецького кінематографу;
5. розглянути «нове німецьке кіно», як один із напрямків розвитку кіновиробництва повоєнного періоду;
6. прослідкувати зображення тематики Другої світової війни в кіно обох держав: heimatfilm, Третій рейх, євреї та образ німецького солдата;
7. визначити роль образу Гітлера в повоєнних німецьких кінострічках.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюютьперіод з 1949 по 1990 рік. Нижньою межею роботи є 21 вересня 1949 року ‒ дата утворення Федеративної Республіки Німеччини. Згодом за цією подією 7 жовтня 1949 року ‒ було проголошено Німецьку Демократичну Республіку.

Верхня межа обумовлена приєднанням Німецької демократичної Республіки і Західного Берліну до Федеративної Республіки Німеччини у 1990 році.

Виходячи з необхідності комплексної оцінки розвитку німецького кінематографу у ХХ столітті, подекуди дослідження виходить за межі позначених хронологічних рамок.

**Територіальні межі охоплюють** Федеративну Республіку Німеччини та Німецьку Демократичну Республіку.

**Наукова новизна** роботи полягає у порівняльній характеристиці зображення Другої світової війни та її аспектів у кіно ФРН та НДР. Не зважаючи на велику кількість робіт з вивчення німецького кінематографу на сьогоднішній день немає жодної роботи, у якій було б здійснено комплексну порівняльну характеристику кінокартин обох держав. Дослідження трансляції війни в німецькому кінематографі дасть повну картину сприйняття німцями війни 1939-1945 років. Таке порівняння допоможе ширше дослідити розвиток кінематографу Німеччини та визначить особливості на шляху відродження кіно після війни.

**Структура роботи:** складається зі вступу, 3-х розділів, 13-ти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та літератури (..) . Обсяг основного тексту 56, всього 74.

**РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**1.1. Джерельна база**

Виходячи із заявленої мети основним джерелом даного дослідження є візуальні джерела. За допомогою кінофільмів можна почерпнути цінну інформацію про події політичного, економічного та культурного життя будь-якої країни. Фільми, виступаючи історичним джерелом розкривають події та факти у вигляді статичних або динамічних зорових образів. Візуальні джерела відображають такі деталі та нюанси, які не в змозі передати інші види джерел. Фільми можуть виступати як джерело не тільки з політичної, а й повсякденної історії, оскільки дають змогу пізнати побутову частину життя: предмети обстановки, вигляд міст, моду, поринути у те, здавалося б незначне і непомітне, що оточує людину.

Кінокартини відтворюють на екрані образи створені сценаристами, кінорежисерами, художниками, операторами, акторами тощо. Тим самим вбираючи в себе засоби літератури, музики, живопису і т.д. На відміну від писемних джерел візуальні дають нам можливість перенестися в минуле, зануритися в історичну дійсність та стати учасником минулих подій.

Важливим аспектом аналізу є питання про точність та повноту відомостей, що містяться в кіно як історичному джерелі. Тут необхідно мати на увазі, що ці джерела є в першу чергу є авторськими, тобто виражають думку авторів і не претендують на відображення всієї епохи в цілому, але в своїй сукупності вони можуть дати досить повне уявлення про досліджуваний період. Німецький соціолог масової культури Зігфрід Кракауер дійшов висновку, що кіно тяжіє до відтворення реальності: «Як не дивно, але інсценування справжньої події може дати на екрані сильнішу ілюзію, ніж подія. Зняте хронікально. Можливо, що більшість нашого оточення — як природної, так і створеної руками людини — не піддається точному копіюванню» [2, с. 117].

Німецькі фільми про Другу світову війну передають колорит епохи, динаміку подій, образи людей. В них зафіксовані окремі моменти або події певного даного історичного періоду, що забезпечує широкі знання деталей, які не можливо почерпнути з інших джерел. В роботі використані кінострічки Федеративної Республіки Німеччини та Німецької Демократичної Республіки основним мотивом яких є Друга світова війна., істориків кіно.

У 1970-х рр. французький історик Марк Ферро, який досліджував фільм як історичне джерело, скаржився, що кінокартини недооцінюють як джерела [2, 29]. Незважаючи на те, що через 30 років він сам стверджував, що ситуація змінилася [2, 9], ця оптимістична оцінка, здається, перебільшена, беручи до уваги кількість робіт, присвячених методології досліджень кіно при вивченні історії та публікацій, які включають фільми.

Екранні образи мають великий вплив на уявлення про історію. Багато людей дізнаються про минуле, перш за все, з художньої літератури та кінематографу. Це пов’язано з тим, що, по-перше, художні образи яскравіші і вражаючі, ніж образи історії у наукових працях. По-друге, кінематограф та література мають, безперечно, значний ореол поширення у суспільстві, на відміну від наукових праць.

Що стосується минулого, найпоширеніший феномен – це ідентифікувати історію з її представленням у кіно. Це явище, «prosthetic memory», описала, зокрема, Алісон Ландсберг [8, 2]. Цей тип пам’яті, однак, не збігається з колективною пам’яттю. Вона є «оброблена» через вплив індивідуального досвіду, походження, соціальної сфери, освіти аудиторії, глядача. У найпростіших словах – історичне зображення фільму може, залежно від помічених факторів, спровокувати зовсім інший погляд на події з минулого.

За допомогою візуальних джерел (фільмів чи кадрів з фільмів) можна виявити художньо-стилістичні особливості, жанр, тематику тощо. Дані джерела дають нам змогу ознайомитися з провідними акторами та режисерами даного періоду. Більшість візуальних джерел є загальнодоступними для перегляду в мережі Інтернет. Окрім самих фільмів, матеріали цих джерел надають комплексну інформацію про інформаційні довідки, статтями кінокритиків

**1.2. Історіографія дослідження**

Другу світову війну показано на екрані в більш ніж сотні фільмів ‒ від бойових стрічок до драм військовополонених і трагедій у концентраційних таборах. Багатьох дослідників та науковців цікавить зображення тематики Другої світової війни в кіно. За допомогою вивчення даного виду мистецтва можливо детальніше пізнати особливості та риси притаманні цьому історичному періоду.

Першою комплексною роботою про німецький кінематограф стала книга «Німецьке національне кіно» [ ], авторка якої культуролог Сабіна Хаке. У праці особлива увага приділена військовому кінематографу. Дослідниця розглядає кіновиробництво в економічному, соціальному, політичному та культурному контекстах.

Збірка під назвою «Історія німецького кіно» [ ] є колективною роботою німецьких кінознавців та істориків. Роботу було випущено під керівництвом видавців Вольфганга Якобсена, Антона Кеза та Ганса Хельмута Принцлера. Автори досконально описують періоди розвитку національного кінематографу.

Результати дослідження кіно-джерел історик Давид Уелч опублікував у своїй роботі «Пропаганда та німецьке кіно 1933 – 1945» [ ]. У книзі викладені відомості про сюжети та концепти нацистської діяльності, що нав’язували населенню свою пропаганду.

Також варто згадати монографію німецького історика Лукаса Бартолом’ю «Картини злочину та невинності. Художні фільми про націонал-соціалізм у Східній і Західній Німеччині» [ ]. У ній автор досліджує, наскільки у німецькому кінематографі відображається чи заперечується дискурс провини, а також чи відрізняються практики презентації націонал-соціалізму залежно від епохи, чи навпаки – простежуються явні паралелі.

Кінознавець Соня Шульц у своїй книзі «Націонал-соціалізм у кіно. Від «Тріумфу волі» до «Безславних ублюдків» [ ] для розвідки охоплює світовий кінематограф. В роботі вона досліджує як змінюються образи націонал-соціалізму в кіно від десятиліття до десятиліття, чим відрізняються його репрезентації в США, Німеччині, країнах Східної Європи та Ізраїлі, і як це впливає на актуальні дискусії про вино та її заперечення, про злочинців та жертв, про національне самовизначення та державну політику пам'яті.

Німецький історик доктор філософських наук Ларс Карл у своїй книзі під назвою «Про героїв та людей. Радянське кіно про війну. Погляд із НДР» [ ] аналізує радянські військові фільми та їх сприйняття у Німецькій Демократичній Республіці. Автор досліджує проблеми кіно та його місця у пропаганді, політичну ситуацію в НДР та Союзі у 60-х роках та виділяє кіно як одне із джерел для історичної науки.

Тематикою політики пам’яті в німецькому кіномистецтві та літературі займалася гуманістка Ганні Фукс [ ]. Німецький кінознавець Томас Ельзессер є автором книги про культурну пам'ять Німеччини в її кінематографічному вимірі ‒ «Німецьке кіно – терор і травма: культурна пам'ять з 1945» [ ].

Зігфрід Кракауер ‒ німецький кінокритик, розглядає кіно як відбите втілення потоку реальності, потоку подій. Основною естетичною властивістю кіномистецтва він проголошує «зображення та розкриття фізичної реальності», іншими словами – відображення реальної дійсності [25]. Кракауер зазначає, що фільми відрізняються один від одного сферами застосування виразних засобів і побудовою. Кінорежисери найчастіше знімають фізичну реальність перед кінокамерою. Однак кіно з самого початку свого існування прагне проникнути у сфери історії та фантазії. «Фільми кінематографічні лише тоді, коли вони віддають належне реалістичній тенденції, коли вони зосереджені на справжньому фізичному бутті. Іншими словами, кіно, всупереч своїй здатності відтворювати всі зримі факти без винятків, все ж таки тяжіє у бік не інсценованої дійсності» [26] Кракауер вважав, що кіно повертає глядачу чуттєвий і безпосередній контакт з життям, реальністю, яка не піддається виміру, воскрешає чуттєвий досвід дитинства, пригнічує почуття розгубленості перед складними діючими силами, процесами, механізмами, що формують сучасний світ.

Рудольф Гармс, німецький кінокритик, естетик та спеціаліст в області філософії кіно, у своїй книзі «Філософія фільму» 1927 року пише, що кіно має вплив на зовнішній облік суспільного життя та про те, як кіно має змогу впливати на суспільство, як люди сприймають кінематограф.

Кінематограф напряму пов'язаний з масовою культурою, адже вони формувалися та розвиваються пліч о пліч. Одними з перших, хто торкнувся розгляду сучасної теорії масової культури Г. Лебо та Г. Тард, які вивчали теорії психології мас. А детальний аналіз масової культури та оцінку масового суспільства досліджували Т. Адорно, Дж. Рітцер, М. Хоркхаймер, Х. Ортега-іГассет.

Отже, велика кількість наукових праць, збірок, публікацій свідчить про активний інтерес істориків, культурологів, кінокритиків, славістів, кінознавців до висвітлення подій Другої світової війни в кінематографі. На сьогодні існує широка база історіографічних досліджень які спрямовані на дослідження війни в кінематографі. Таким чином, підсумовуючи різноманіття дослідників, які розглядали кіно, мистецтво та масову культуру у суспільстві, можна сказати, що проблематика дослідження Другої світової війни у німецькому кінематографі є досить поширеною серед наукової спільноти. Аналізуючи минулий вклад у розробку знання про німецьке кіно у суспільстві, стає можливим порівняння кінострічок, знятих у Федеративній Республіці Німеччині та Німецькій демократичній республіці після війни 1939-1945 років.

**1.3. Методологія і термінологія дослідження**

Теоретико-методологічну основу даного дослідження складають принципи об’єктивності, історизму та комплексності.

Принцип об’єктивності в даному дослідженні реалізується через комплексний аналіз сукупності літератури та джерел, які стосуються досліджуваної теми. Кожен кінофільм аналізується з об’єктивної точки зору, спираючись на факти в їх справжньому оригінальному змісті. Будь-яке явище розглядається в його різноманітності та суперечливості, в повній сукупності позитивних та негативних проявів.

Історизм допомагає нам розглядати всі історичні факти, події та явища відповідно до конкретних історичних обставин. Будь-яке історичне явище слід вивчати в динаміці ‒ від початку виникнення та охоплюючи всі етапи розвитку. Оперуючи даним принципом ми прослідковуємо розвиток німецької культури та кінематографу на кожному етапі історичного розвитку. Історичні явища досліджуються у зв’язку з конкретним досвідом історії. Цей принцип не дозволяє перетворювати історію на випадковий набір суб’єктивно підібраних фактів, явищ та подій.

Принцип комплексності в роботі забезпечує всебічне дослідження та охоплення більшості аспектів кіновиробництва Німеччини після Другої світової війни. Об’єкт дослідження тісно пов’язаний з іншими процесами та явищами. Кожен ампект необхідно розглядати в його багатогранності і суперечливості, вивчати всі факти в їх сукупності як позитивні, так і негативні.

Зазначені принципи реалізуються через застосування комплексу методів, як інструментарію безпосереднього аналізу історичної дійсності. Під час проведення дослідження було застосовано ряд методів наукового пізнання, а саме загальнонаукові (історичний, логічний, метод класифікації, аналізу) та власне історичні (хронологічний, періодизації, порівняльно-історичний).

Історичний разом із методом періодизації забезпечують розгляд досліджуваного явища в хронологічній послідовності від початку виникнення, формування та розвитку. В дослідженні ми маємо змогу прослідкувати етапи від зародження кінематографічних традицій, розквіт кіномистецтва у роки існування Третього рейху, повоєнне кіновиробництво та його діяльність до об’єднання ФРН та НДР.

Використання логічного методу дає можливість розглядати розвиток об’єкта дослідження у просторі і часі.

Метод класифікації дозволив виділити загальне й особливе в явищах, систематизував значне і сприяв теоретичним узагальненням, виявленню нових тенденцій і закономірностей

Застосування аналізу дозволяє нам охарактеризувати кіновиробництво НДР та ФРН спираючись на його складові частини з метою їх детального та всебічного вивчення.

За допомогою історично-порівняльного методу відбулося співставлення однорідних фактів та подій між собою у просторі та часі для з’ясування подібних та відмінних ознак. В роботі порівняно розвиток кіновиробництва Федеративної Республіки Німеччини та Німецької Демократичної Республіки.

Термінологія дослідження представлена ключовими поняттями, що відповідають проблематиці роботи. Значення поняття «культура» є дуже багатогранним та різноманітним. На сьогодні велика кількість дослідників та науковців трактують цей термін по різному. Проаналізувавши велику кількість тлумачень даного терміну ми визначили, що культура ‒ це сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених людством протягом його історії.

Поняття «нацизм» або «націонал-соціалізм» позначає тоталітарну імперську політичну ідеологію, яка була політичною доктриною керівництва Німеччини та правлячої Націонал-соціалістичної робітничої партії. Базується на оповідях про історичну велич своєї нації, її належність до «вищої раси», що, на думку ідеологів нацизму, дає їй право на розширення так званого «життєвого простору», захоплюючи території інших держав та проводячи на них політику геноциду.

«Геноцид» – сукупність дій, або політика, спрямовані цілковито або частково на винищення національної, етнічної, расової, релігійної чи соціальної спільності людей. Політика Геноциду притаманна тоталітарним режимам, зокрема – гітлерівському в Німеччині (знищення мільйонів євреїв в окупованих країнах).

Вживаним у роботі є термін «ідеологія» ‒ це система політичних, правових, моральних, релігійних, естетичних і філософських поглядів та ідей, у яких усвідомлюються й оцінюються ставлення людей до дійсності.

«Тоталітаризмом» називають політичну систему, одну із форм авторитарної держави, якій притаманний повний контроль над всіма сферами життя суспільства та людини в цілому.

Отже, дане дослідження базується на принципах об’єктивності, історизму, комплексності. В ході роботи було застосовано ряд загальнонаукових та власне історичних методів пізнання, а саме: історичний, логічний класифікації, аналізу та хронологічний, періодизації, порівняльно-історичний.

**РОЗДІЛ ІІ. НІМЕЦЬКА КІНЕМАТОГРАФІЧНА ТРАДИЦІЯ В СЕРЕДИНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

* 1. **Вплив політичної діяльності на розвиток культури розділеної Німеччини**

Поразка Німеччини в Другій світовій війні 8 травня 1945 року призвела до розколу держави на чотири зони окупації: американську, британську, французьку та радянську. Основні принципи післявоєнного устрою країни були розроблені на Потсдамській конференції влітку 1945 р. «Нульові роки» для Німеччини ‒ це період повоєнних реформ з 1945 по 1949 роки, коли держава була окупована союзниками антигітлерівської коаліції.

Влітку 1946 року між СРСР та західними державами виникли принципові розбіжності щодо німецького майбутнього. 2 грудня 1946 р. Великобританія та США підписали угоду про об’єднання їхніх зон окупації (Бізонія). У лютому 1948 р. до цієї угоди приєдналася Франція, що трансформувалося в Тризонію. На 1949 рік до їх складу входило 11 земель (43 млн. осіб), кожна з яких мала свою конституцію, законодавчі, виконавчі та судові органи. Таким чином 23 травня 1949 було утворено Федеративну Республіку Німеччини. Представники СРСР на знак протесту проти дій Великобританії та США вийшли зі складу Союзної контрольної ради.

Радянська сторона в свою чергу проголосила утворення Німецької Демократичної Республіки (НДР) 7 жовтня 1949 року. На дві зони також було поділено Берлін. Східна частина міста стала столицею НДР.

Вираз першого Президента ФРН Теодора Хойса є дуже актуальним сьогодні. Він говорив: «З політикою культури не створити, але з культурою можна робити політику». Дійсно, культура залишається потужним інструментом, здатним ефективно сприяти вирішенню зовнішньополітичних завдань, зміцнювати симпатії до держави за кордоном, множити його друзів і сприяти реалізації політичних проектів.

Культура розділеної після Другої світової війни Німеччини вирізнялася дуже складним та специфічним характером. В ній поєднувалася відмова від нацистської ідеології, німецького націоналізму кайзерівської епохи та від романтичних настроїв Веймарської республіки. На місці цих явищ виникла повна політична індиферентність. Західні зони ФРН мали відчутні федералістські настрої та явно виражені симпатії до європейської єдності. Радянська влада, що тримала в своїх руках керівництво над НДР ставила головну ціль – антифашизм.

Бажання встановити контроль над духовним життям Німеччини виникало у союзників антигітлерівської коаліції ще під час війни. Без цього неможливо було здійснити денацифікацію та демократизацію. Публіцистична діяльність німців у засобах масової інформації однією з перших потрапила під повну заборону. Влада дозволяла перехід журналістів до ліцензованих газет і радіостанцій тільки після проходження денацифікації.

У США було висунуто тезу про «колективну провину» німецької нації за злочини нацистів. Так як німецький народ не міг самостійно позбутися спадщини гітлеризму, було розроблено план «перевиховання» (Re-education) за допомогою культури, який пізніше став сприйматися як переорієнтація (Re-orientation) і мав, на думку американців, призвести до радикальних демократичних змін у громадському житті Німеччини.

Американська влада розпочала створення так званого «резерву духовної еліти». Весною 1945 р. у штаті Род-Айленд був організований «Навчальний центр для військовополонених». До нього з 400 000 німецьких солдатів та офіцерів, що утримувалися в 133 американських таборах, було відібрано лише кілька тисяч. Всі вони слухали лекції з історії США та Німеччини, з економіки, соціології та ін. Викладачами центру були американські професори, їм асистували німецькі емігранти. Військовополонені вивчали ази американської демократії, яка звеличувалася як найкраща у світі модель державного устрою. Загалом же в американських таборах для німецьких військовополонених виходило 137 газет та журналів.

У СРСР військовополонені відвідували курси та «антифашистські школи», де основною тезою занять була думка, що найкращою у світі моделлю державного устрою є «радянська соціалістична демократія».

В підготовці спеціально профільованих офіцерів («культ офіцерів») були задіяні насамперед США та СРСР. Навчання проводилося за різними сферами німецького буття: історія, філософія, література, живопис, музика. Увагу приділяли також звичаями та традиціями окремих німецьких земель. Вчителями були австрійські та німецькі інтелектуали, що навесні 1945 року як реемігранти повернулися до Німеччини. Наприклад, відомий письменник Альфред Деблін працював як «культур-офіцер» у французькій окупаційній зоні.

Більшість дослідників стверджують, що після закінчення війни серед населення Німеччини спостерігався неймовірний «культурний голод». Тогочасна влада проводила широку денацифікацію у культурній сфері. Наприклад, в американській зоні впливу близько 1400 діячів культури мали пройти процедуру денацифікації. До них входили працівники преси, видавництв, радіо, телебачення, театрів тощо. Близько 600 із них були повністю відсторонені від роботи.

У післявоєнний період між західними державами та СРСР спостерігалася конкуренція у галузі культури. Кожна з країн пропагувала серед німців свої звичаї, традиції, власну національну культуру. Такий «культурний експорт» здійснювався через пресу, радіо, кінотеатри чи спеціальні «будинки» («Америка-хаус», «Будинок радянської культури» тощо).

Було затверджено низку обмежень: цензура преси, дозвіл на постановку вистав, видача ліцензій на видання газет та журналів, заборона критики окупаційної влади тощо. Не дивлячись на це культурне життя повільними кроками розвивалося у всіх чотирьох зонах. Загальною тенденцією духовного життя повоєнного часу було повернення до цінностей класичної культури та мистецтва, особливо епохи «Веймарського класицизму».

Важливу роль у духовному відродженні відігравала церква. У своїх проповідях священники торкалися питання необхідності визнання провини німців за військові злочини. Через релігійні погляди вони намагалися пояснити «німецьку катастрофу» як зречення чи відхід від Бога.

Важливою культурницькою подією післявоєнної Німеччини стало заснування 4 липня 1945 року «Культурбунда» – спілки діячів німецької культури з демократичного оновлення країни. Ініціаторами створення були Б. Келлерманн, Й. Р. Бехер, доктор Ф.Фрцденсбург та інші. Люди різноманітних професій були об’єднані в цьому угрупованні: актори, журналісти, вчені, письменники, музиканти, художники, педагоги, лікарі тощо. Учасники займалися науковими розвідками, а саме обговорювали історичні умови виникнення націонал-соціалізму, намагалися зясувати причини поширення расових теорій, антисемітизму, мілітаризму та ін. На 1946 рік налічувалося 42 групи «Культурбунда» по всі території Німеччини. За дворічний період існування було проведено численні дискусії з найактуальніших проблем минулого та майбутнього Німеччини. Вагомим був внесок у розуміння походження та сутності нацизму, у причини «німецької катастрофи».

Для того щоб позбавити фашизм свого духовного коріння влада почала масове чищення бібліотек. Вилученню підлягали всі друковані видання, що мали нацистський, расистський чи мілітаристський характер. У Берліні було створено спеціальну «міську екзаменаційну комісію» для видалення з книгарень «нацистської літератури». Під заборону потрапили близько 700 авторів художніх творів та приблизно 1500 авторів політичних та наукових праць різних часів. «Видалялися» і окремі твори деяких авторів, наприклад, К. Гамсуна, X. Трейчке, X. Фалади, Ф. Ніцше та ін.

У травні 1946 року бібліотекою Лейпцига був створений список, що включав 15000 найменувань книг та 150 назв журналів «фашистського та мілітаристського змісту». Вважалося, що ці примірники пропагували расові теорії чи були спрямовані проти політики союзників та підлягали вилученню.

Зміни в культурі торкнулися й сфери радіо. Перші повоєнні місяці був гострий дефіцит газет через нестачу паперу, фарби, транспорту тощо. Саме радіо почало виконувати функції раніше використовуваних плакатів, дошок оголошень, рекламних листів та ін. Згодом почали з’являтися дитячі, жіночі та літературні програми. Пізніше його почали використовувати не лише як джерело інформації, а й слухати радіостанції Лондона, Парижа, Нью-Йорка, Москви, насолоджуватися джазом та іншою, «неарійською» музикою. У радянській окупаційній зоні з літа 1945 року, а в західних зонах з осені того ж року стали регулярними радіозвернення до населення від німецьких політиків та профспілкових діячів. Шляхи розвитку радіомовлення у радянській та західних зонах швидко розійшлися. У Тризонії восени 1948 р. та навесні 1949 р. на зразок англійської Бі-Бі-Сі було засновано 6 громадських радіостанцій. У Східній Німеччині вже наприкінці липня 1945 р. Радянська військова адміністрація в Німеччині (СВАГ) поставила радіо під нагляд центрального управління народної освіти, де переважали комуністи. А 15 серпня 1946 р. радіостанції Лейпцига, Веймара та інших міст були оголошені «народною власністю» і стали найважливішим пропагандистським засобом поширення впливу комуністичних ідей.

Наступним важливим джерелом інформації були газети. «Тегліхе рундшау» (Щоденний огляд) – головна газета радянської військової адміністрації у Східній Німеччині. Перший номер був надрукований 15 травня 1945 року. Її випускали в найбільшому тиражі (1947 р. – 1,2 млн. примірників) серед газет союзників. В західних зонах окупації нова преса являла собою вісім газет при штабах англо-американських армій. До літа 1945 р. їх загальний тираж складав майже 4 млн екземплярів. Ці видання – «Кельнський кур'єр», «Аугсбурзький вісник» стали регіональними. 27 червня 1945 року було видано першу ліцензію на друк, а до вересня 1949 року у чотирьох зонах окупації було видано близько 400 ліцензій на випуск газет та журналів. Західна окупаційна зона принципово надавала ліцензії приватним особам, в той час як у радянській зоні впливу право видавали газети та журнали, створювати власні видавництва отримали перш за все партії та громадські організації.

Післявоєнний Берлін, розділений на чотири сектори, мав інтенсивний культурний розвиток. Це місто переживало «культурну весну» театрів і кабаре ( в період з червня до грудня 1945 року там відбулася 121 прем’єра). В слід за Берліном і в інших містах відновився концертно-театральний сезон. 8 липня 1945 р. мюнхенська філармонія зустрічала глядачів на концерт. В Ганновері 11 липня відбулася прем'єра опери «Паяци», в Ессені 12 серпня розпочалися «моцартівські концертні вечори». Поряд із класикою звучала музика міжвоєнного модерну 20-30-х. Найвідомішими зірками того часу були Бела Барток, Ігор Стравінський, Пауль Хіндеміт. Постановки німецької класики переважали серед спектаклів: «Іфігенія в Тавриді» І.В. Гете, «Натан Мудрий» Г.Е. Лессінга та ін.

Сфера книговидання відроджувалася дуже повільними кроками. Перші повоєнні місяці нестача паперу, зруйноване обладнання та процеси денацифікації сповільнювали друк. Видавництва випускали переважно брошури не більше ніж 30 сторінок на дешевому газетному папері. Здебільшого перевидавалася літературна класика та науково-технічні публікації. Художня література публікувалася переважно в журналах. В перші повоєнні роки помітно спостерігалася «журнальна лихоманка». До 1947 року у всіх чотирьох зонах впливу випускалося близько 150 різноманітних журналів, 72 з яких – літературні. Попитом користувалися примірники «Франкфуртер Хефте», «Ді Вандлунг», «Ланцелот», «Гайстіге Вельт», «Гегенварт» та ін. «Дер Руф» («Призов») був найпопулярнішим у 1946-1949 роках. Його тираж у 1948 р. (100.000 примірників) перевищував навіть тираж популярного ілюстрованого тижневика «Шпігель» (65.000 екземплярів).

Таким способом німецькі інтелектуали виражали своє ставлення до долі батьківщини. Часто виникали творчі об’єднання за інтересами. Найвідомішим стало письменницьке угрупування – «група 47», що було засноване у вересні 1947 року як творчий союз молодих літераторів. Серед учасників були Альфред Андерш, Вальтер Кольбенхоф, Ханс Вернер Ріхтер, Генріх Белль тощо.

Поширеним явищем стали літературні читання, на яких письменники знайомили слухачів зі своїми новими творами. Велику популярність отримали романи Елізабет Ланггессер «Незабутній друк», Германа Козака «Місто за річкою», Бернхарда Келлермана «Танець смерті», Ханса Фалади «Кожен вмирає наодинці». Найбільший успіх мав роман Германа Гессе «Гра в бісер».

Величезний вплив на повоєнне покоління справили оповідання Генріха Бьолля та Вольфгана Борхерта. У своїх творах вони намагалися реалістично передати картину фашизму і війни, піднімали питання про винуватців даних подій. Наприклад, у п’єсі В.Борхерта «На вулиці перед дверима» головний герой Бекман постає в образі ошуканого нацистами покоління, всіх солдатів, що повернулися з війни.

Видатними поетами тих часів були Йоханнес Р. Бехер та Бертольт Брехт. Перший у 1946 році став автором збірки віршів «Повернення на батьківщину». Цей доробок насичений тягарями перших повоєнних років, радістю від повернення солдат, вірою в нове життя. Ще одним його творчим доробком, опублікованим у 1947 році стала праця – «Анахронічна хода, або свобода і демократія», у якій зіставлено розвиток у західній та радянській окупаційних зонах, явно віддавши перевагу останній.

Активну роль для духовного відродження та знищення нацистської ідеології відігравав театр. Приблизно із 200 німецьких театрів 90 було зруйновано. Попри це театральний сезон було розпочато вже восени 1945 р. Квитки до театру були достатньо дорогими, але німці знаходили способи для культурного просвітництва (обмінювали брикети вугілля на квиток до театру).

Публіці найбільше полюбилися п'єси Карла Цукмайєра – «Генерал диявола», Германа Козака – «Місто за річкою», Вольфганга Борхерта – «На вулиці перед дверима», Бертольта Брехта – «Матуся Кураж». Особливе місце займали екзистенціалістські п’єси Жана-Поля Сартра, Теннессі Вільямса, Альбера Камю. Більшість цих постановок мала одну мету – пояснити через мистецтво хто винен у катастрофі. Головна думка, яка об’єднувала ці дійства: навіть найжорстокіша держава нездатна умертвити головні прояви життя –любов дружбу, вірність християнським принципам та чеснотам.

Центральним місцем для розваг тогочасної молоді стали колишні бомбосховища, підвали будинків, вар'єте, «джаз-підвали», «підвали-ресторани» з музичними ревю та шоу. Всюди виникали школи танців і танцювальні клуби. Найпопулярнішим напрямком серед молоді був джаз, але літні німці все ж таки не визнавали «негритянське мистецтво».

На порядку денному стояли питання пов’язані із системою освіти. Основним завданням було розпочати навчальний рік у школах та вузах вже восени 1945 року. Перепоною до цього був той факт, що багато шкільних будівель використовувалися як лазарети, табори для біженців чи для тих, хто втратив житло внаслідок бомбардувань. Наприклад, серед 400 гамбурзьких шкіл, які уціліли у вересні 1945 р. використовувалися лише 60. Актуальною була й проблема викладання. У Баварії в 1946 р. на одного викладача припадало 65 учнів (1939 р. було 44); у Шлезвіг-Гольштейні – 78 чоловік (1939 р. - 39) тощо. Велика кількість педагогів загинули на війні, багато хто зазнав денацифікації. В американській окупаційній зоні за 1945 рік від викладання було відсторонено 50% вчителів, а у радянській зоні цей відсоток досягав 70.

Нестача звичайного шкільного обладнання (парт, дошок, крейди, зошитів тощо) ставала на заваді розвитку освітнього процесу. Катастрофічною була обмаль підручників, особливо з історії, літератури, географії. Нацистські підручники, які були надруковані мільйонними тиражами вилучалися. Їм на зміну надходили нові або перевидані книжки періоду Веймарської республіки.

Все ж таки восени 1945 р. у багатьох школах та вузах усіх зон окупації почалися заняття. Західні зони поширювали концепцію аполітичності школи. В свою чергу радянська зона за період 1945-1946 років кардинально реформувала систему освіти. Головною метою стала побудова соціалізму в Східній Німеччині.

В західних зонах впливу втручання окупаційної влади в культурній сфері було скорочено до мінімуму. В той же час у радянській зоні дедалі більше почали пов’язувати культуру з ідеологічною боротьбою.

У 1948 р. відбувся різкий поворот від щодо ліберальної політики у сфері культури до «радянізації» культурного життя, i насадження ідеології «марксизму-ленінізму-сталінізму». Було розгорнуто гучну кампанію проти «формалізму», «екзистенціалізму», «соціатдемократизму», «антирадянства» та «декадентського» впливу в мистецтві.

Отже, нацистська культура та нацистська ідеологія була дуже швидко відкинута більшістю німців. Цьому посприяли зусилля союзників, чий курс на те, що за допомогою культури можна здійснити «перевиховання» і «переорієнтацію» німців, в цілому виявився вірним.

**2.2. Традиції німецького кіномистецтва у ХХ столітті**

Кінематограф є наймолодшим видом мистецтва. Його виникнення пов’язане з розвитком науково-технічного прогресу, а саме оптики та фотографії. Це явище поєднує в собі елементи живопису, літератури, музики, хореографії, театру тощо. Кіномистецтво ‒ одне з найважливіших складових галузей культури Німеччини. Німецький кінематограф є важливою ланкою світового кінематографа і включає в себе незліченні кінематографічні шедеври, починаючи від німого кіно і закінчуючи творами сучасних авторів.

Дослідниця німецького кіно Лотта Ейснер написала про німців: «Німці – дивні люди. Для них нещастя, якщо справи йдуть надто добре. Чим більше ускладнюється політична ситуація, тим більше вони віддаються в обійми творчої музи. Німецькі художники повинні жити в умовах відчаю і в якомусь сенсі екзальтації, щоб створювати значні твори. Як під час наполеонівського гніту розцвіла велика німецька поезія — від Гете до Шіллера! І пізніше, в 20-і роки, коли політичне і економічне життя стало просто нестерпним, народилась велика кінематографічна культура: Ланг, Мурнау, Пабст, Бергер. Аналогічні явища спостерігаються і сьогодні. До тих пір, поки у ФРН панувало «економічне диво», не було кінопродукції, яка б мала вагу і значення».

Розвиток німецького кінематографу бере свій початок в 1895 році з першою появою кіно. Випереджаючи на два місяці братів Люм'єр у берлінському палаці Вінтергартен брати Складновські за допомогою власного авторського винаходу ‒ біоскопу, підготували до перегляду короткі стрічки. Але через високу вартість даної технології вони не змогли конкурувати з Люм'єрами, що використовували проекції не лише для зображення але й для зйомки. Можна стверджувати, що німецький кінематограф з перших років існування відрізняється самостійністю та неординарністю.

Ця культурна сфера з початку свого розвитку отримала визнання у всіх колах громадськості Німеччини. Фільми були доступними для всіх ланок суспільства від вищих прошарків до простого народу. Демонстрація стрічок відбувалася на ярмарках в спеціально обладнаних наметах, які мали назву «кінотоппи». Їх тривалість була близько декількох хвилин. Особливий інтерес глядачів був викликаний не тільки змістом, а й новими технологіями, за допомогою яких ці фільми представлялись. За сюжетом часто це були побутові або комічні картини.

Поступово почали з’являтися спеціальні майданчики для перегляду. На 1905 рік у Берліні налічувалося 165 кінотеатрів. Показ зазвичай відбувався цілий день з ранку до вечора та користувався широкою популярністю у людей різних соціальних груп. Кіно з самого початку розвитку зазнавало критики як «…загроза буржуазній культурі та суспільству» [103]. В 1906 році було введено першу державну цензуру. []

Для 20-х років характерний розвиток кінопромисловості Німеччини. В цей період на території держави діяли сотні кіностудій. Звукові фільми прийшли на заміну німому кіно. Найпопулярнішими акторами того періоду були Мерлен Діртріх та Елізабет Бергнер; відомий режисери Фріц Ланг.

В період з 1918 по 1933 роки довоєнне німецьке кіно мало досить неординарні риси. «Німецький експресіонізм» ‒ таку назву отримав цей стиль, вирізнявся особливими характеристиками, а саме: похмура естетика, сюрреалістичний підхід. Яскравими зразками цього жанру є кінострічки Das «Cabinet des Dr. Caligari» («Кабінет доктора Каллігарі», 1919) Роберт Віне [ ], «Носферату: Симфонія жаху» Фрідріх Мурнау (за романом Брема Стокера; 1922) [ ], «Втомлена смерть» Фріца Ланга (1921) [ ], «Музей воскових фігур» Пола Льоні (1922). В кінофільмах вперше було використано спецефекти для створення атмосфери жаху та нереальності подій.

З приходом у Німеччині до влади націонал-соціалістів кіно було взято під повний державний контроль. У 1933 році було засновано Імперську палату кінематографії як підрозділ Імперської палати культури. У виробництві фільмів було формально дозволено брати участь лише членам Імперської палати[99]. За словами керівника кіноіндустрії нацистської Німеччини Йозефа Геббельса німецьке кіно мало бути розважальним і не відверто пропагандистським, але націонал-соціалістичним за духом [100].

У 1934 році держава запровадила попередню цензуру фільмів. У 1936 році Геббельс своїм рішенням заборонив кінокритику: до друку допускалися лише нейтральні огляди кінокартин, але з глибоким аналізом, тим паче критичним. З середини 1930-х держава почала поступово викуповувати активи у їх власників і до 1942 об'єднала всі кіностудії на території рейху, включаючи протекторат, в рамках одного концерну UFA-Film [102].

Вже наприкінці березня 1933 керівництво UFA прийняло рішення звільнити зі студії співробітників-євреїв [103]. Починаючи з 1933 року з країни емігрували, переважно до США, близько півтори тисячі кінематографістів[105], у тому числі режисери Фріц Ланг, Ріхард Освальд, Дуглас Сірк, Біллі Уайлдер, Роберт Сіодмак, провідний драматург UFA Роберт Лібман; актори Конрад Фейдт, Петер Лорре, Елізабет Бергнер.

Перші пропагандистські фільми‚ що прославляли націонал-соціалізм з'явилися в 1933 році, але, наприклад, на UFA за рік таких картин вийшло лише дві ‒ «Hitlerjunge Quex» («Юний гітлерівець Квекс») Ханса Штайнхофа та «Flüchtlinge» («Біженці») Густава Учицькі.

Особливе місце у кінематографі Третього рейху займає Лені Ріфеншталь. Вона дебютувала в кіно як актриса у середині 1920-х років у «гірських фільмах» Фанка. У 1932 році, вже отримавши популярність як актриса, зачарована одним із виступів Гітлера Ріфеншталь, добилася особистої зустрічі з фюрером. Їхнє знайомство переросло в плідну співпрацю, в 1933 році жінка стала режисером документального фільму про з'їзд НСДАП, який отримав назву «Der Sieg des Glaubens» («Перемога віри»). Наступний з'їзд вона зняла у фільмі «Triumph des Willens» («Тріумф волі»). У 1936 році поставила документальний фільм «Olympia» («Олімпія») про літні Олімпійські ігри 1936 в Берліні. Фільми Ріфеншталь, насамперед «Тріумф волі», завдяки своїм художнім достоїнствам вважаються втіленням естетики тоталітаризму та однією з вершин документалістики та пропаганди. Навколо них досі не припиняються дискусії про співвідношення політичної пропаганди та мистецтва.

Після початку Другої світової війни характерним жанром німецького кіно стали Durchhaltefilme ‒ «фільми про стійкість», завданням яких було підтримати високий дух населення, яке страждало від бомбардувань та розлуки з коханими. Два з таких фільмів ‒ «Wunschkonzert» («Концерт за заявками», 1940) Едуарда фон Борсоді і «Die große Liebe» («Велике кохання»‚ 1942) Рольфа Хансена. Ці стрічки стали найпопулярнішими в Третьому рейху. Шведська актриса і співачка Сара Леандер, що виконала у «Великому коханні» головну роль, стала однією з найоплачуваніших зірок німецького кіно.

У 1940 році вийшли пропагандистські відверто антисемітські фільми: «Jud Süß» («Єврей Зюсс») Файта Харлана, «Der ewige Jude» («Вічний жид») Фріца Хіпплера і «Die Rothschilds» («Ротшильди») Еріха Вашнека. Усі вони представляли євреїв як головну негативну силу європейського минулого, пропонуючи в такий спосіб джерелом сучасного антисемітизму нацистів європейську традицію.

Ідеали націоналізму та принцип фюрерства прославлялися у біографічних фільмах: «Robert Koch, der Bekämpfer des Todes» («Роберт Кох, переможець смерті»‚ 1939) Герберта Майша, «Bismarck» («Бісмарк») Лібенайнера, «Der Triumph eines Genies» («Фрідріх Шіллер – тріумф генія») Майша і «Ohm Krüger» («Дядечко Крюгер», 1941) Штайнхофа.

Отже, німецький кінематограф почав свій активний розвиток з кінця ХІХ століття. Кіномистецтво отримало визнання у всіх колах громадськості країни. На кожному етапі історичного розвитку кіноіндустрія мала певні особливості. Для 20-х років характерною була поява великої кількості кіностудій. Після Першої світової війни виник німецький експресіонізм. Переломним моментом в історії німецького кінематографу став прихід фашистів до влади. Багато видатних діячів кіно іммігрували. Актори з єврейським корінням опинилися поза законом. Гітлер заборонив велику кількість стрічок, які, на його думку, не відповідали нацистській ідеології. Для цього періоду було характерним кіно націоналістської спрямованості. Лені Ріфеншталь, Фріц Хіплер та Фейт Харлан наповнили кінематограф прямою пропагандою. Нацисти поширювали пропагандистські фільми про війну та ескапістські драми. У воєнні роки у кінематографі переважали розважальні картини, художні фільми про фронт не знімалися. З метою пропаганди використовувалися хронікальні кадри, змонтовані таким чином, що війна представлялася якимсь спортивним змаганням, в якому Німеччина без жертв і втрат завойовувала нові території, звільняючи населення від гніту місцевих режимів.

* 1. **Кінематограф ФРН та НДР: шляхи повоєнного розвитку**

Друга світова війна стала однією з найбільших трагедій для мільйонів людей та наймасштабнішим випробуванням, що пережили держави, які брали участь в ній. Після її завершення країни мали не лише розбирати завали і будувати нове життя, але й переосмислити всі ті події, що сталися. Чудовим способом рефлексії на події війни став кінематограф та зображення війни на німецьких екранах.

Після закінчення Другої світової війни та розділу Німеччини на дві держави кінематограф також зазнав розколу. У перші повоєнні роки кіновиробництво зупинилося. В західнонімецькій зоні окупації демонстрували голлівудські стрічки та жанрові розважальні картини Третього рейху, які були допущені до показу окупаційною комісією. В радянській окупаційній зоні в кінотеатрах глядачам показували кіно виробництва СРСР та нові німецькі фільми.

В ФРН успіхом користувалися документальні фільми, які були присвячені відновленню зруйнованої країни. Режисери художніх фільмів брали за зразок італійські та французькі стрічки, які користувалися попитом на Заході. Для НДР, яка жила в атмосфері соціалізму, були актуальні ідеї антифашистської пропаганди та нового життя. Східнонімецька зона впливу за допомогою DEFA щорічно випускала десятки документальних, художніх та дитячих фільмів.

Після війни короткий період часу переважав соціальний кінематограф. На його зміну повернулося розважальне кіно, переважно патріотичної тематики, що викликало хвилю критики з боку арт-кінематографу (маніфест Обергаузена 1962 року). Велика кількість повоєнних фільмів Західної Німеччини були рімейками старих кіно-продуктів, що були зняті на студії UFA. Криза західнонімецького кіно була спричинена через розвиток телебачення.

Міжнародне значення тогочасного німецького кіно стрімко знижувалося. Причиною цього стала вторинність та вузькість тем німецьких фільмів. Зарубіжні глядачі сприймали дані кіно-продукти як провінційні, то ж вони програвали французькому, італійському та японському кінематографам того часу.

Кіноіндустрія Федеративної Республіки Німеччини була досить закритою для спільних кінопроектів з іншими державами. Проте, за даними кіно-аналітиків з 1946 по 1956 рік відбувалося стрімке збільшення кількості глядачів у кінотеатрах. Це явище отримало назву ‒ «Кінодиво» та досягло свого максимуму в 1956 році, коли кількість людей налічувалася близько 817 мільйонів на 6,5 тисяч екранів. Наприклад, для порівняння у 1946 році кількість кіноглядачів в Західній Німеччині склала 300 мільйонів чоловік на більш ніж 2 000 кіноекранів.

Головною темою 50-60-х років для німецького кіно була національна катастрофа. Поділ Німеччини на Східну та Західну породив два шляхи розвитку німецького кінематографу. У той час, коли герої фільму, знятого під керівництвом західного режисера Курта Хоффмана, «Ми – вундеркінди» розмовляють про скоєні дії нацистської Німеччини та їх наслідки на нинішнє життя, кінострічка талановитого режисера східної кіностудії DEFA Конрада Вольфа тримається осторонь як і весь кінематограф у НДР. Його мелодрама «Розколоте небо» оповідає історію людських взаємин і розповідає про пошук себе у розділеній державі.

Східнонімецьке кіно мало більш сприятливі умови для повоєнного розвитку. Значна частка кіно-інфраструктури (колишні студії УФА) знаходилися в Радянській зоні окупації, що дало змогу виробництву фільмів відновити свою діяльність швидше ніж у західнонімецькій частині. З метою відновлення кінопромисловості радянською владою було видано наказ про відкриття кінокомпаній та контроль виробництва кіно-продуктів**.** 17 травня 1946 року у радянській зоні окупації була заснована перша кінокомпанія – DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft). Такий активний спосіб відродження кіноіндустрії був гарним засобом для перевиховання німецького населення після дванадцяти років нацизму.

Директорами кінокомпанії стали Альфред Ліндеман, Карл Ганс Бегман, Герберт Фолькман; Ганс Клерінг – адміністративний секретар. Штаб-квартира знаходилася у Берліні. З 13 травня 1946 року був виданий офіційний дозвіл від Радянської військової адміністрації на випуск фільмів. 13 серпня 1946 р. компанію офіційно зареєстрували як акціонерне товариство.

Саме ця кінокомпанія випускає в 1946 році фільм «Die Mörder sind unter uns», («Вбивці серед нас») режисера В.Штауде, який відкриває цілу низку фільмів, що згодом отримали назву Trümmerfilme ‒ «Кіно руїн». У стрічках цього під-жанру міститься не лише полеміка про варварські дії нацистів, а й твердження про причетність усіх тих, хто не зміг протидіяти режиму. У вищезгаданій стрічці міські руїни наче дзеркало відбивають душевний стан героїв і символізують перешкоду на шляху до нового життя. Їх драматичний характер наочно помітний у сцені, коли колишня офіцер Мертенс, що полюбили один одного, страждає від глибокої депресії від усвідомлення своєї причетності до злочинів нацизму. Показовим є момент, коли, відзначаючи Різдво, німецькі солдати вішають одяг на хрест із розп'яттям Ісуса. Акцентуючи увагу на цій деталі, режисер нагадує про християнську релігію, основи якої не повинні більше бути зневажені, щоб не допустити повторення фатальної помилки.

Таким чином, для «кіно руїн» характерні деполітизований гуманізм, а також мелодраматичний сюжет з елементами експресіоністського стилю. Підкреслені тіні символізували неприємне минуле, а похмурі кадри міських руїн відбивали душевний стан персонажів. Руїни були необхідним драматургічним тлом для таких почуттів героїв як сором, вина, надія; вони не лише були символом руйнування, а й символом початку нового життя, якогось «нульового часу» для нації. Наприкінці фільму на глядачів чекав якщо не хепі-енд, то як мінімум перемога сил добра. За допомогою сфокусованості на людських стражданнях, головні протагоністи в них виявлялися жертвами обставин, анонімних сил, що принесли з собою руйнування.

У перші повоєнні роки студія DEFA, на якій в основному і виходили «фільми руїн», намагалася залишатися аполітичною та незалежною від державних ідеологій, але з утворенням НДР та націоналізацією компанії комуністичні ідеї витіснили гуманістичні.

Кіноіндустрія в Західній Німеччині розвивалася за законами ринкової економіки, а в Східній перейшла під державний контроль. Не лише економічні підстави кінематографа ФРН і НДР були діаметрально протилежні, їх тематики також перебували в антагонізмі. На Сході кінодіячі воліли знімати антифашистські картини, дитяче кіно, а також сцени із життя робітників у стилі соцреалізму. На Заході Федеральний уряд контролював випуск нових картин відповідно до двох головних принципів: відсутність прокомуністичних поглядів у фільмі та відповідність цінностям Західного альянсу для успішної інтеграції до нього.

З моменту створення німецької соціалістичної держави НДР кінематограф дедалі помітніше ставав одним із інструментів державної пропаганди. Однією із засад нової національної ідентичності стала антифашистська тема. Яскравим прикладом є фільм «Rotation» («Ротація», 1949), режисером якого був В. Штаудте. Ханс Бенк звичайний робочий, який виступав проти німецької ідеології. Через свої погляди чоловік міг залишитися без роботи‚ що й сприяло вступу до нацистської партії. Даний сюжет привернув увагу багатьох глядачів‚ бо описував події які довелося пережити німцям. У 2012 році цей фільм було нагороджено «Золотим леопардом» на Міжнародному кінофестивалі в Локарно [ ] .У стрічці Курта Метцига «Рада Богів» (1950) Der Rat der Götter [ ] винуватцями створення націонал-соціалістичного режиму показують великих німецьких капталістів, які дозволили Гітлеру взяти владу в свої руки. З цього вибудовувався логічний ланцюжок, згідно з яким капіталізм неминуче веде до фашизму, що обумовлено актуальним у період Холодної війни ідеологічним протистоянням.

14 липня 1947 року DEFA офіційно перемістила свою штаб-квартиру в студію Бейблсберг, а 13 листопада 1947 року «акції» компанії перейшли до Соціалістичної єдиної партії, яка капіталізувала організацію. Після того, як Ілля Трауберг та Олександр Волькенштейн приєдналися до ради директорів під керівництвом Соціалістичної єдиної партії було створено комітет для розгляду проектів та екранізації.

Друге покоління режисерів студії ДЕФА, серед яких Хайнер Каров, Конрад Вольф, Франк Бейєр після кіноконференції 1958 року, звернулися до антифашистського кіно, оскільки цей свідомо коректний з погляду ідеології жанр надавав кінодіячам можливість вільніше експериментувати з формою. Знятий у брехтівській стилістці фільм «Вони звали його Аміго» (Sie nannten ihn Amigo, 1958, реж. Х. Каров), досить аполітична «Зірка» (Sterne, 1959, реж. К. Вольф), в якій німецький офіцер закохується в єврей , що ув'язнена в концентраційному таборі, і намагається врятувати її від неминучої смерті. Незвичайні перспективи та контрастний монтаж націлені на те, щоб підкреслити почуття протагоністів за їх неможливості бути разом.

DEFA припинила свою діяльність у 1992 році, після возз’єднання ФРН та НДР. Об’єднані студії були продані французькому конгломерату Compagnie Générale des Eaux, пізніше Vivendi Universal. У 2004 році власником студій став приватний консорціум.

Кіно-продукти, що були створені DEFA після Другої світової війни налічували приблизно 950 художніх, 820 анімаційних, більш ніж 5800 документальних та кінохронік та 4000 фільмів іноземними мовами в німецькому дубляжі (придбані за кошти приватизованої колишньої східнонімецької. дистриб'юторської монополії ПРОГРЕС).

Невдовзі студія почала створення художніх фільмів. Спочатку DEFA спеціалізувалася на кінокартинах про німецьких антифашистів та серіалах про життя Ернста Тельмана й других діячах комуністичної партії Німеччини.

DEFA приймала участь у спільних зйомках з іншими кіностудіями соціалістичних країн. Наприклад‚ колективною роботою‚ знятою разом з радянськими студіями був фільм «Fünf Tage – Fünf Nächte» («П'ять днів, п'ять ночей», 1960).

Велика кількість східнонімецьких режисерів зробили значний внесок у формування східнонімецького кінематографу, а саме Франк Бейєр, Ервін Гешоннек, Гізела Мей, Рудольф Весселі, Отто Таузіг, Петер Штурм, Рольф Херріхт та Хайнц Шуберт. Пізнаваними також були актори ‒ Манфред Круг, Армін Мюллер-Шталь, Катарина Тальбах, Ангеліка Домрезе, Ернст Буш, Фріц Діц, Катрін Мартін і інші.

Військові стрічки виробництваНДР були широко відомі радянським глядачам. У деяких фільмах, як і в західнонімецьких, увага приділялася моральній трансформації німецьких солдатів та офіцерів. Багато кінострічок було присвячено німецьким підпільникам. Червона Армія показувалася як дружня визволительниця німецького народу. Часто у східнонімецьких картинах зображувалися радянські актори. Наприклад, Василь Ліванов у фільмі «Мені було дев’ятнадцять» 1968 року разом з головним героєм лейтенантом РСЧА Грегором Хеккером допитували колишніх наглядачів концентраційного табору Заксенхаузен.

Відмінністю німецьких воєнних фільмів від кіно-продуктів інших країн є те, що німецькі фільми позбавлені показової видовищності. Орієнтація спрямована більше на психологію головних героїв, ніж на декорації чи спец-ефекти. Ще однією особливістю є відсутність відвертого реваншизму чи відбілювання злочинів націонал-соціалізму. Кінорежисери завжди показують чим закінчується захоплення першими успіхами Третього рейху і як все змінюється розчаруванням і почуттям каяття.

Отже**,** після завершення Другої світової війни та розділу Німеччини на Федеративну Республіку Німеччини та Німецьку Демократичну Республіку кінематограф також був розділений. В перші повоєнні роки спостерігався застій кіновиробництва. В західнонімецькій зоні окупації демонстрували голлівудські стрічки та жанрові розважальні картини Третього рейху, які були допущені до показу окупаційною комісією. В радянській окупаційній зоні в кінотеатрах глядачам показували кіно виробництва СРСР та нові німецькі фільми. До теми війни західнонімецький кінематограф повернувся лише в 50-х роках із зовсім іншим ставленням. В ньому була представлена більш реалістична картина минулого з одним відмінним нюансом: німецькі солдати, які «захищають Батьківщину» і «тільки підкоряються наказам», не мають гріхів, а навпаки постають «трагічними героями» в таку буремну епоху. Це стосувалося і простих солдатів, і полководців, і командирів Рейху. Східнонімецький кінематограф перейшов під повний державний контроль та випускав стрічки переважно антифашистської тематики. У ФРН кіноіндустрія розвивалася за законами ринкової економіки та випускала картини відповідно цінностей Західного альянсу для успішної інтеграції до нього.

**РОЗДІЛ ІІІ. ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ НІМЕЧЧИНИ**

**3.1. Нове німецьке кіно як напрямок західнонімецького кіновиробництва**

У період з 1962 по 1982 роки активним явищем німецької кіноіндустрії була поява «нового кіно». Його засновником став німецький режисер письменник та продюсер Александр Клуґе разом із групою 26 режисерів. Постановники того часу знімали актуальні новаторські фільми. Деякі з них через широку увагу зуміли збудувати кар’єру в Голівуді. Нове кіно змогло пожвавити кіноіндустрію сміливими, захоплюючими та революційними стрічками.

Процес створення нового німецького кіно виник як реакція на кіноіндустрію Західної Німеччини початку 1960-х років. Через занепад цієї сфери почали з’являтися багато традиційних, консервативних фільмів. Тогочасні режисери вважали, що західнонімецькі фільми перебувають у періоді мистецького та економічного застою. Вони стояли на думці, що західнонімецьке тогочасне кіно нудне та неякісне, тому нове молоде покоління режисерів забажало більшого.

У 1962 році групою західнонімецьких кінематографістів було підписано Оберхаузенський маніфест, в якому висловлювалося невдоволення німецьким кінематографом. Їх лозунгом було гасло – «Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen» («Старий кінотеатр мертвий. Ми віримо в новий кінотеатр»). Головною метою цього маніфесту було створення інноваційного кінотеатру, який би навчав та захоплював аудиторію. Через те, що німецька кіноіндустрія перебувала в серйозному занепаді, випуск традиційних і політично глухих фільмів був нескінченним. Саме це і змушувало тогочасних кінематографістів виступати за нове кіно. Серед таких були Фолькер Шлендорф, Аро Зенфт, Едгар Рейц. Вони підтримували новаторське бачення фільмів.

Активно погоджувалися з цими художніми та політичними невдоволення відомі німецькі режисери та сценаристи: Райнер Вернер Фассбіндер, Вернер Херцог, Вім Вендерс, Маргарет фон Тротта та Хельке Сандер. Вони відкидали стандартний процес кіновиробництва.

Однією з актуальних проблем процесу була фінансова державна підтримка для реалізації амбітних творчих задумів. На початковому етапі нове німецьке кіно зіткнулося з фінансовими труднощами. Німецький уряд у 1965 році започаткував Kuratorium Junger Deutscher Film (Комітет молодого німецького кіно) для матеріальної підтримки амбітних кінематографістів. Молоді режисери могли спробувати власні сили в таких програмах, як окремий драматичний та документальний серіали Das kleine Fernsehspiel (The Little TV Play) або телевізійних фільмів кримінального серіалу Tatort. Однак телерадіомовники шукали телевізійні прем'єри для фільмів, які вони підтримували фінансово, а театральні покази відбувалися пізніше. Як наслідок, такі стрічки, не мали успіху в касах. Тож молоді режисери для заробітку грошей були залежні від телевізійних постановок і починали знімати німецькі телешоу або документальні фільми.

Ця ситуація змінилася коли в 1974 році між Федеральною радою з кінематографії Німеччини та телекомпаніями ARD та ZDF було затверджено Film/Fernseh-Abkommen (Угоду про кіно і телебачення). Документом було передбачено‚ що телевізійні компанії надають щорічну суму для підтримки виробництва фільмів, придатних як для театрального розповсюдження, так і для телевізійних презентацій. З підписанням угоди режисери нового німецького кіно почали отримувати стабільний потік доходів, що дозволяв їм знімати свої фільми. Загальна сума коштів‚ що надавалися варіювалася від 4,5 до 12,94 мільйонів євро на рік. Згідно з умовами угоди, фільми, які створені за рахунок цих коштів можуть буди трансльовані на телебаченні лише через 24 місяці після їх виходу в кінотеатрі. Варто зазначити, що новому німецькому кіно було важко залучити велику внутрішню чи міжнародну аудиторію. Угода діє і досі.

Нові німецькі фільми також коментували культурні потрясіння, які на той час пережила Західна Німеччина. Деякі з цих проблем включали високий рівень безробіття, примирення з нацизмом, страх перед войовничою фракцією Червоної армії та зростаючий розрив між поколіннями. Знову ж таки, опис цих культурних проблем послужив підриву та критиці західнонімецького істеблішменту. Нові німецькі кінорежисери використали питання культури, щоб пропагувати новий спосіб життя у Німеччині.

В перших стрічках представники цього руху мали на меті критично осмислити реалії Західної Німеччини. Ці картини не були стандартною комерційною продукцією, а торкалися тем кризи буржуазного суспільства, конфлікту поколінь тощо. Героями стрічок були звичайні люди з їх повсякденними проблемами. Першими зразками цього руху стали: «Unbezwingbar» («Неупокорений») Жана Марі Штрауба (1965), «Es» («Воно») Ульріха Шамоні (1966), «Der Junge Törless» («Молодий Тьорлесс») Фолькера Шльондорфа (1966), «Die Fuchsjagd ist verboten» («Полювання на лисиць заборонене») Петера Шамоні (1966) та «Прощання з минулим» Александра Клуґе (1966).

Райнер Вернер Фассбіндер був найпопулярнішим та найуспішнішим серед представників «нового німецького кіно». Режисер у своїх стрічках висвітлював протиріччя німецької історії. Його найпопулярнішими картинами були: «Die Ehe der Maria Braun» («Заміжжя Марії Браун», 1978); «Berlin Alexanderplatz» («Берлін Александерплац», 1980); «Lola» («Лола», 1981). Фільм «Die Sehnsucht der Veronika Voss» «Сум'яття Вероніки Фосс» у 1982 році був нагороджений головним призом Берлінського кінофестивалю.

У Західній Німеччині кінодіячі віддавали перевагу опосередкованому підходу і зверталися до історії та культури країни, щоб через таку призму аналізувати сьогодення. У картині «Abschied von gestern» («Прощання з вчора», 1966) режисер Клюге застосовує епізодичні наративні структури, техніки аналітичного монтажу та документальний відеоряд, щоб привернути увагу суспільства до феномену культурної амнезії, що розростається. Працюючи з темою психології фашизму, Шлендорф досліджує динаміку брутальності та придушення у фільмі «Der junge Türless»‚ («Юний Терлес», 1966).

У похмурій соціальній драмі Вольфганга Штаудті «Kirmes»‚ («Ярмарок», 1960) забуття нацистського минулого постає в образі скелета дезертиру, який випадково знаходять установники ярмаркових атракціонів. Подальша оповідь відсилає нас до останніх днів війни, де ми дізнаємося про історію знайденого солдата. Це рефлексія про минуле, яке було витіснене, а не перероблене належним чином, тому продовжує отруювати сьогодення. Штаудте не намагається читати мораль, він констатує та підкреслено тверезо зображує останні дні нацистського панування. Його цікавить травма, від якої страждають німці, яка стала наслідком власної бездіяльності та злочинів, і яка стала причиною фальшу та обману в житті.

У шістдесятих роках у Західній Німеччині відбуваються ряд подій, що призвели до значних змін у суспільному дискурсі. Франкфуртський процес 1963-1965 р.р. у справі концтабору Освенцім багатьом розплющив очі на злочини націонал-соціалізму. Книга Ханни Арендт «Банальність зла: Ейхман в Єрусалимі» також зробила свій внесок у осмислення колективної провини. А п'єса Рольфа Хоххута "Депутат" (Der Stellvertreter) розвіяла зручну ілюзію, що хоча б церква робила все можливе, щоб чинити опір нацистській владі. У ході осмислення перелічених подій образ Німеччини у свідомості більшості німців був трансформований: тепер це не суспільство, яке страждало від тоталітарного режиму, але, насамперед, суспільство, що несе відповідальність за злочини своїх батьків.

Протягом 70-х у кінематографі Західної Німеччини спостерігається відхід у особистий простір, переважають настрої меланхолії, гіперчутливість та рефлексивність, а також самовідчуження. Криза патріархальних установок, наклавшись на травму минулого, знайшла своє вираження в нерішучих і сумнівних персонажах, які, в прагненні не повторити помилки батьків, віддавали перевагу бездіяльності дії.

Упродовж 1970-х років нове німецьке кіно процвітало. Саме в це десятиліття було знято та випущено найважливіші та знамениті фільми даного напрямку. Такі режисери, як Вернер Херцог та Райнер Верне Фассбіндер, зняли свої найбільші кінострічки. Німецькі фільми стали помічати в усьому світі. Багато з них отримали міжнародне визнання та схвалення критиків. Фільми хвалили за їхній різкий і реалістичний тон.

Успіх критиків руху «нового німецького кіно» повернув німецькій кіноіндустрії міжнародне значення. Цього статусу не було ще з часів Веймарської республіки 1920-х років. У 1979 році кінострічку Фолькера Шольфа «Die Blechtrommel» («Бляшаний барабан», 1979) було нагороджено «Золотою пальмовою гілкою» на Канському кінофестивалі. У 1980 році цей фільм отримав нагороду «Оскара. В цій філософській кінодрамі режисер повертається до незручного німецького минулого через позицію юнака, який, як і країна загалом, відмовляється вирости та побачити реальність націонал-соціалізму. Кінорежисер Вім Вендерс у 1984 році здобув «Золоту пальмову гілку» за стрічку «Paris, Texas» («Париж, Техас», 1984). У 1987 році сценарист випустив фільм «Der Himmel über Berlin» що став кінокласикою. Вернер Герцоґ у 1982 році знявши стрічку «Fitzcarraldo» («Фіцкарральдо») був нагороджений премією за кращу режисерську роботу на фестивалі у Каннах. Маргарете фон Тротта прославилася своїми роботами, в яких зобразила яскраві жіночі образи: «Die bleierne Zeit» («Свинцеві часи», 1981), «Rosa Luxemburg» («Роза Люксембург», 1986) тощо.

Проте лише визнання критиків не допомогло цьому напрямкові. Більшість фільмів не мали касових зборів і були провальними з комерційної точки зору. Через невдалі касові збори та відсутність підтримки в країні рух поступово занепав, а 1982 року практично припинився. В результаті «нове німецьке кіно» так і не набуло заслуженої уваги та визнання. Проте кілька фільмів «нового німецького кіно» стали культовими. Варто згадати

Отже, з появою в Західній Німеччині руху «нове німецьке кіно» відбувся розквіт кіновиробництва. Воно символізувало зміну поколінь і додало до кінематографу нові естетичні засади. Цей курс мав намір піти проти основних німецьких фільмів. Режисери руху відкинули старі методи кіновиробництва і натомість наповнили свої фільми власними ідеями та художнім баченням. Ці погляди перебували під сильним впливом лівої політичної ідеології. Тому в багатьох нових німецьких фільмах політика та мистецтво поєднуються з критикою буржуазних інститутів.

**3.2. Друга світова війна в кінематографі ФРН та НДР**

**3.2.1. Heimatfilm ‒ німецький «фільм про батьківщину»**

Більшість фільмів, випущених у перші повоєнні роки, відрізнялася консерватизмом цінностей та політичних установок, саме кіно сприймалося насамперед як засіб розваги, що позбавляло його художніх амбіцій та критичного потенціалу. І східно- і західнонімецьке кіно успадкувало кіно-естетику UFA, що виражалося в роботі з камерою, освітленні, побудові мізансцен, а також у клішованих зображеннях емоцій.

Heimatfilm, як жанр кіномистецтва був схвально оцінений публікою в 1920-х роках. З плином історії ці фільми почали заохочуватися нацистським режимом, який вбачав у них невинну розвагу. Стрічки Лені Ріфеншталь та Луїса Тренкера були часто пов’язані з цим напрямком. Найбільшої популярності ця течія набула після Другої світової війни. Для німецької громадськості, що була випробувана війною такі фільми слугували засобом заспокоєння та переключення уваги на мальовничі пейзажі країни.

Глядачі самі показували прихильність до розважальних жанрів, не виявляючи інтересу до критичного мистецтва. Ймовірно, такий ескапізм можна пояснити бажанням не думати про минуле, що травмує, і зосередитися на сьогоденні, що знайшло вираз у так званій «культурі амнезії».

В Західній Німеччині після війни 1939-1945 років у коновиробництві з’явився жанр ‒ Heimatfilm (хайматфільм), що дослівно переводиться як «фільм про батьківщину». Студія Berolina Film, розташована в Берліні, була рушійною силою розвитку цього напрямку. До 1960 року було знято понад 300 фільмів Heimat. Стрічки про батьківщину забезпечили підтримку, яку так прагнули багато людей після жорстоких руйнувань війни та повної поразки. Соціальні наслідки війни, такі як осиротілі сім'ї, втрата цінностей, втеча і вигнання також були змальовані за допомогою ідилічних контробразів. Heimatfilm також показував ніби-то усталений спосіб життя з традиційним одягом та фермерськими будинками, типовими для регіону, який насправді, також через економічне диво та пов'язану з ним модернізацію, мав зникнути.

Однак багато фільмів Heimat 1950-х та 1960-х років були прямими ремейками фільмів UFA епохи націонал-соціалістів. У 1947 році Контрольна рада союзників класифікувала матеріали цих часто тривіальних фільмів як нешкідливі і схвалила їх для рімейків.

Кінокритик Ганс Гюнтер Пфлаум прокоментував успіх Heimatfilm: «Я вважаю, що успіх Heimatfilm у 1950-х роках пов'язаний із руйнуваннями Другої світової війни. Люди жадали ідеального світу, чогось недоторканого. (...) Прагнення людей випробувати щось недоторкане - чисту воду, блакитне небо, квітучі луки - можна назвати душним. Але це цілком законно» [88]. Він особливо виділяє німецьких біженців і вигнанців, які прагнули проекційних зображень після втрати своєї батьківщини, що відбилося у таких фільмах, як «Grün ist die Heide» («Вереск зеленіє», 1951). Головний герой Норберт успадкував будинок у Люнебурзькій пустці, де мав намір культурно відпочити зі своїми друзями Мепсом та Берні. Сюжет наповнюють любовні лінії героїв з дівчатами Ханною, Анітою та Урсулою.

Місцева влада, лікарі, лісники, священики, мери зазвичай знаходяться в центрі уваги фільмів цього жанру. Добро і зло чітко розділені, конфлікти часто пов'язані із суперечками про спадщину або браконьєрством, сюжет переважно передбачуваний, але ускладнений затягнутими моментами. У цих стрічках завжди фігурують люди, які глибоко закохані та який довгий час заважають бути щасливими зовнішні перешкоди, такі як різниця у статусі, ворожнеча між батьками, інтриги тощо. Найбільш популярними були стрічки «Die Fischerin vom Bodensee» («Рибачка озера Бодензе», 1956), «Immensee» («Амнезія», 1957), «Und ewig singen die Wälder» («І вічно співають ліси», 1959) тощо.

Якщо до Другої світової війни це були виключно сентиментальні мелодрами з героями у традиційному регіональному вбранні та на тлі мальовничих німецьких пейзажів, то після подій 1939-1945 років кінематографісти зверталися до цього жанру, рефлексуючи над темами спільності, батьківщини та ідентичності. Апеляція до регіональних, а не національних інтересів, сільської культури та традиційного суспільства попередили появу контрнаративів ідентичності, які залишалися релевантними протягом 80-х і 90-х років.

Особливістю стрічок цього жанру були сентиментальні музичні номери. Яскравими прикладами цього жанру можна виділити: «Schwarzwaldmädel» («Дівчина зі Шварцвальда», 1950) Ганса Деппе; «Briefträger Müller» («Листоноша Мюллер», 1953) Джона Рейнхарта; «Wenn der weiße Flieder wieder blüht» («Коли цвіте білий бузок», 1953) Ганса Деппе; «Die Mädchen vom Immenhof» («Дівчата з Імменхофа» Вольфганга Шляйфа 1955). Безтурботні ідилічні картини мали на меті переконати глядачів, що страх війни та масований потік біженців зі сходу не зламали національний характер німців. Велика кількість військових фільмів показували німців як жертв зіткнення двох диктаторських режимів. Радянські солдати в більшості кінострічок зображувалися в ролі варварів. Відмінною рисою повоєнного кіно був ескапізм, що намагався вберегти глядачів від перегляду злочинів нацизму.

Найбільш популярним представником жанру «Heimatfilm» був «Die Brücke» («Міст», 1959). Події відбуваються в маленькому німецькому місті в останні дні війни. Нацисти йдуть на крайні заходи залишаючи для охорони мосту семеро хлопців-школярів. Згодом з’ясувалося, що цей об’єкт був призначений для підриву і загибель юнаків виявилася нерозумною та безглуздою. Всередині країни та за кордоном цей фільм був сприйнятий як протест проти ремілітаризації Федеративної Республіки Німеччини.

У Німецькій Демократичній Республіці теж знімалися фільми 1950-х і 1960-х років але не були тотожними зі справжнім Heimatfilm. Їх головною відмінністю було переважання соціалістичної пропаганди. Сюжет хаймат-фільмів НДР розглядався з проблемами інтеграції індивідуалістичного сільського світу в колективне суспільство. Прикладом є музичний фільм Конрада Вольфа «Einmal ist keinmal» («Один раз не рахується») 1955 року ‒ історія про композитора Петера Вазеліна, який приїхав до Дюссельдорфу у відпустку.

Отже, сентиментальні мелодрами, зняті в мальовничих німецьких місцевостях ‒ heimatfilm були комерційно успішнішими на Заході Німеччини ніж в Східній частині. Жанр відродився після руйнування Німеччини у Другій світовій війні та залишався популярним з кінця 40-х до початку 60-х років. Фільми зображували романтичний світ, який не зачепила війна та небезпеки реального життя. Берлінська студія Berolina Film була рушійною силою розробки Heimatfilme. Їх характерними рисами були сільська обстановка, сентиментальний тон та спрощена мораль, і вони були зосереджені на коханні, дружбі, сім'ї та заміському житті. Вони також стосувалися відмінностей між старими та молодими, традиціями та прогресом, сільським та міським життям. Ці фільми про рідний край, кохання та дружбу. Зображують ідилічний ландшафт та побутові сцени із життя «простих людей». Популярність таких стрічок після Другої світової війни пояснюється ностальгією людей за довоєнним життям, необхідністю в спокійній картинці в період між жахливим минулим та невизначеним майбутнім.

**3.2. Кіно про Третій рейх: фашизм у повсякденному житті**

У кінематографі Федеративної Республіки Німеччини в часи керівництва Конрада Аденауера (1950-1966 рр.) та вражаюче швидкого розвитку економіки переважали конвенційні жанрові картини. Кіно відображало зміни, що відбувалися в суспільстві: умови життя, що покращувалися, конформізм у соціальних і культурних питаннях і небажання повертатися до травмуючого минулого. Ця тенденція визначила витіснення з громадського дискурсу та кінематографу в першу половину 50-х років таких тем як Третій рейх, Друга світова війна та Голокост.

Однак з моменту створення державних збройних сил ФРН і вступом країни до НАТО в 1955 році, Друга світова війна повернулася до кінематографу Західної Німеччини і стала темою для цілого жанрового ряду: від історичних драм до військових комедій. Почали з’являтися сюжети з доблесними офіцерами, які хай і не погоджуються з політикою режиму, але виконують свій службовий обов’язок. Розв’язана нацистською Німеччиною Друга світова війна видається як неминучий удар долі. Сама по собі війна не осмислюється критично, а от відображення мілітаристської раціональності та військових успіхів набуває позитивного відтінку. До винуватців політичного божевілля відносять правлячу еліту і СС, а офіцери та солдати Вермахту розташовуються з іншого боку барикад. У більшості військових фільмів цього періоду закріплюється така позиція: німецькі солдати змушені були воювати, щоб запобігти найгіршому. І це представляло різкий контраст по відношенню до східнонімецького кінематографу студії DEFA, де війна залишалася якоюсь відсутньою, але певною темою, поглиненою дискурсом антифашизму.

Західнонімецькі фільми про Третій рейх можна, на думку Сабіни Хаке, поділити на дві категорії. Перші досліджують історії видатних постатей та подій, а також фашизм у повсякденному житті. До цієї групи належить стрічка «Aus einem deutschen Leben» («З одного німецького життя», 1977) – історія про коменданта концтабору Аушвіц, який з байдужою холоднокровністю винищує ув'язнених. Режисер фільму Теодор Котулла вибрав усунений документальний стиль, щоб передати банальність зла. Стримана фактуальність й у картині «Die Wannseekonferenz» («Конференція у Ванзеї», 1984). Другий тип фільмів про Третій рейх сконцентрований на середньостатистичних характерах, типових ситуаціях та житті звичайних людей. Як приклади тут можна навести картини «Die Kinder aus Nr. 67» («Діти з № 67», 1980), «Berlinger» («Берлінгер», 1975). Ці фільми пропонували альтернативні точки зору, що виходять за межі дихотомії провини та невинності, і приділяли більшу увагу питанням індивідуальної суб'єктності та особистої відповідальності.

Загалом у західнонімецькому кінематографі протягом 80-х років наступна зміна дискурсу стає очевидною: відбувається повернення до статусу жертви. При цьому колишня конкретизація зміщується у бік абстрактного концепту жертовності та його наслідків для наступних поколінь.

Падіння Третього рейху метафорично передає мотив потопленого судна у військовій драмі «U 47 – Kapitänleutnant Prien» («U-47 ‒ капітан-лейтенант Прін», 1958) [ ]. Заснована на реальних подіях картина розповідає про те, як під час Другої світової війни командир підводного флоту Німеччини Карл Деніц віддав наказ найуспішнішому командиру підводного човна капітан-лейтенанту Гюнтеру Пріну про особливу місію. План полягав в тому, щоб захопити британську військово-морську базу в Скапа-Флоу і завдати там якомога більше шкоди ворожому флоту. У ніч з 13 на 14 жовтня місія завершилася: були потоплені британський лінкор HMS Victorian Tree і авіаносець HMS Pegasus. Ця атака відкрила для підводного човна U-47 серію успішних маневрів.

Кінострічка «Der Stern von Afrika» («Зірка Африки», 1957) описує життя, бойовий шлях та смерть аса-винищувача Ганса-Йоахіма Марселя. На його рахунку було 158 збитих літаків противника. Під час зйомок було використано справжні предмети уніформи, озброєння та літаки, що залишилися після Другої світової війни. Консультантами фільм були колишні друзі та товариші по службу Марселя. Не дивлячись на великий комерційний успіх даної стрічки, вона зазнала широкомасштабної критики за мілітаризм та «прославляння тевтонського духу».

Військова західнонімецька драма «Cross of Iron» («Залізний хрест», 1977) показує далекий 1943 рік, коли німецька армія з кровопролитними боями йшла у відступ на Східному фронті. Командувачем підрозділу призначено пихатого прусського аристократа капітана Штрански. Після бою з Червоною армією, в якому загинув лейтенант Мейєр, що очолював наступ, капітан, який відсидівся в тилу, заявив, що це він очолював бій, і став вимагати, щоб його нагородили Залізним хрестом. Штранськи мав на меті задовольнити свої амбіції та зміцнити ім'я своєї аристократичної родини. Він просить фельдфебеля Штайнера бути свідком‚ але той незадоволений командуванням відмовляється брати участь у підробці фактів. Заключним епізодом фільму є картина‚ де Штрански не ставить до відома підрозділ Штайнера про команду від керівництва‚ цим самим прирікаючи їх на смерть.

Одним із найдостовірніших фільмів ФРН про Другу світову війну є «Das Boot» («Підводний човен», 1981). За сюжетом ‒ бойовий похід німецького підводного човна, що вийшов в Атлантику на перехоплення англійських морських конвоїв‚ а потім отримав смертельний наказ прориватися через Ґібралтарську протоку в Середземне море. У стрічці чітко виражене почуття обов'язку моряків-підводників із розумінням приреченості справи, переплетене з простим намаганням вижити. Головною думкою твору є необхідність вбивати задля виживання‚ коли доля й обставини поставили в досить скрутну ситуацію. По обидві сторони фронту в будь-якій війні солдати приречені бути жертвами. Процес створення фільму був затяжним: підготовка до створення тягнулася протягом п’яти років‚ процес зйомок був продовж року та ще рік відео-монтажу. Для консультацій під час зйомок був запрошений реальний командир U-96 Генріх Леман-Вілленброк. Фільм був оцінений багатьма кінокритиками як антивоєнний, оскільки дозволяє глядачеві пережити весь жах морських баталій разом із героями стрічки. Досягається цей ефект присутності за допомогою суб'єктивної камери, що пробирається слідом за персонажами темними і вузькими коридорами, і натикається на своєму шляху на різні перешкоди. У фільмі переважають великі плани, а напружені моменти військового зіткнення зняті довгими планами всередині підводного човна, що посилює ефект ув'язнення. Відчуття напруги створює і темрява: нечисленні джерела світла визначені, а у разі їх відсутності глядачі бачить лише відблиски від світла ліхтаря. Особливе напруження пристрастей несе в собі сцена з падінням підводного човна на дно, де відображена свого роду криза маскулінності: матроси і офіцери від страху смерті, що наближається, потіють, тремтять і плачуть. Показово те, що представники екіпажу підводного човна зображені не як німецькі солдати, а насамперед як особи, жертви війни. Вони не носять уніформу, замість неї на них одягнені светри. У фільмі також практично немає символіки Третього рейху, в кадр жодного разу не потрапляє зображення свастики. Єдиний, хто носить уніформу – це помічник капітана, етнічний німець, який народився в Мексиці та добровольцем вступив на службу. За свою виражену відданість нацистській ідеології він стає мішенню для глузування та зневаги з боку решти екіпажу судна. Цікаво також те, що підводний човен за весь фільм так і не наближається до німецької землі, переміщаючись уздовж країн Південної та Західної Європи. Єдиний маркер того, що моряки є німцями – це фотографії батьківщини, до яких вони звертаються в особливо сентиментальні моменти фільму. Таким чином, щодо мови, сюжету, символів і форми «Підводний човен» є прикладом детериторизованого німецького кіно і переслідує таким чином дві мети: досягти комерційного успіху на міжнародному рівні, а також відобразити нову повістку Німеччини, в центрі якої відкритість світу і глобалізація. Своєю орієнтацією на комерційний успіх та міжнародну публіку цей фільм знаменує неоліберальний поворот у німецькому кіно.

У кінокартині «Deutschland bleiche Mutter» («Німеччина, бліда мати», 1980) розповідь ведеться від імені Анни ‒ німкені, яка народилася під час Другої світової війни. Жінка переказує про своє дитинство та долю батьків. Ганс та Лене незадовго до війни одружилися. Невдовзі чоловіка призвали до армії та відправили до Польщі. Не дивлячись на вагітність Лене стосунки між подружжям почали погіршуватися. Після закінчення війни жінка з дочкою та сестрою опинилися в американській окупаційній зоні. Незабаром повернувся Ганс, але відносини між подружжям не вдалося налагодити: чоловік сумнівався у вірності дружини. Лене ж у свою чергу думає, що Східний фронт зробив із її колишнього милого і романтичного Ханса жорстокого і байдужого чоловіка. Фінальною є історія як головна героїня робить спробу покінчити життя самогубством, проте її зупиняє донька. В 1980 році цей фільм було номіновано на Золотого ведмедя. Того ж року режисер Хельма Сандерс-Брамс здобула гран-прі на Міжнародному жіночому кінофестивалі.

Кінофільм «Sharks and Little Fish» («Акули та маленькі риби», 1957) про екіпаж німецьких субмарин було знято за однойменною книгою Вольфгана Отта. Події розгортаються навколо чотирьох випускників морської кадетської школи, які у 1940 році вступили на службу до підводного флоту в Крігсмаріні. Глядач на власні очі може побачити всю жорстокість підводної війни, стратегію і тактику ведення морського бою, зануритися в складну психологічну атмосферу важких буднів підводників.

У Східній Німеччині Друга світова війна і Третій рейх осмислювалися в антифашистських фільмах, які розповідали про героїв опору режиму. У цих стрічках солдат Червоної армії був виключно позитивним персонажем, а самі німці нерідко воювали за Радянського Союзу. Антифашизм був для Східної Німеччини свого роду державотворчим ідеологічним початком, тому фільмам виділялася щедра фінансова підтримка, а їх режисери могли дозволити собі експериментувати з кіномовою, що практично неможливо було в інших жанрах.

Воєнна драма «Königskinder» («Королівські діти», 1962) описує життя Магдалени, Міхаеля та Юргена ‒ дітей з робочих сімей Берліна. За ходом дій фашистський переворот, а потім війна розлучили закоханих Міхаеля та Магдалену. Хлопець був звинувачений в антигітлерівській пропаганді та відправлений на східний фронт, а дівчина займалася активною підпільною діяльністю.

«Meine Stunde Null» («Мій нульовий час», 1970) ‒ східнонімецька кінокартина про берлінця Курта Хартунга, який під час служби на східному фронті потрапив у російський полон. Через неприхильність до нацистів він зрадів цьому‚ але подальші обставини спонукали його співпрацювати з росіянами.

Фільм «Jakob, der Lügner» («Якоб-брехун», 1974) зображує варшавське гетто в окупованій Німеччиною Польщі. За сюжетом хлопець Якоб, який працює на розвантаженні вагонів був доставлений до німецької комендатури через порушення комендантської години. Там він дізнався про наступ Червоної Армії, про що одразу розповів своїм друзям, коли втік з комендатури. Ця кінострічка була номінована на премію «Оскар» як найкращий фільм іноземною мовою. У 1975 році нагороджено «Срібним ведмедем» на Берлінському кінофестивалі.

Історична драма «KLK an PTX ‒ Die Rote Kapelle» («Червона Капелла», 1970) розповідає про діяльність антинацистської організації Харнака/Шульце-Бойзена. Події фільму охоплюють період від першої зустрічі «Товариства вивчення планової економіки в СРСР», організованої Альфредом Харнаком у 1932 році і закінчуються арештами членів групи у вересні 1942-го після перехоплення гестапо відкритої радіограми з Москви з іменами лідерів організації.

Події фільму «Am Ende der Welt» («На краю світу», 1974) відбуваються в невеличкому німецькому місті‚ що залишалося незайнятим союзниками у травні 1945 року. Солдат Міхаель Дуда після повернення з війни до свого рідного міста зустрів бійця німецького опору Арно Лаубе, який втік із концентраційного табору. Невдовзі Дуда став мером міста і мав на меті вирішення ряду складних завдань: інфраструктура була зруйнована, біженцям потрібна допомога, а фашисти все ще ховалися у лісах. Коли Дуда потрапив до їхніх рук, друг Лаубе врятував його‚ але й сам незабаром загинув.

Історія «Mama, ich lebe!» («Мама, я живий!»,1976) про долю чотирьох німецьких військовополонених СРСР, які готувалися для роботи проти німецького вермахту. Кожен із цих солдатів має власну історію, переживання та мотив, який дав поштовх піти на такий крок. В Червоній Армії спочатку їх не приймають та ставляться з презирством. В наскільки складну ситуацію вони потрапили хлопці починають розуміти лише перед першою бойовою операцією.

Східнонімецька картина «Ich will euch sehen» («Я хочу вас бачити», 1978) де події відбуваються взимку 1941 року, коли німецький солдат Фріц Шменкель через особисті душевні переживання, розчарувавшись у війні перейшов лінію фронту в лісах Смоленщини, де зустрів партизанський загін. Вони насторожено ставляться до військового, але невдовзі відношення кардинально змінилося. Фріц почав брати участь в небезпечних операціях, був розвідником за лінією фронту та навіть отримав позивний «Ваня». В 1943 році він потрапив до рук фашистів та був страчений. Шменкель був нагороджений орденом «Червоного прапора» та посмертно удостоєний звання «Героя Радянського Союзу».

Військова драма «Pugowitza» («Пуговиця», 1981) описує кінець Другої світової війни. Паніка мешканців через прихід радянських військ спричиняє масові втечі населення. Головний герой фільму ‒ Генріх ‒ дванадцятирічний хлопчик-сирота на прізвисько «Пуговиця» також був серед біженців. В одному з сіл він зустрівся з радянськими солдатами, які не залишилися байдужими до його долі та почали піклуватися про нього.

«Der Mann von der Cap Arcona» («Людина з Кап-аркону»,1982) фільм про трагічні події 3 травня 1945 року. Тисячі людей на німецькому лайнері «Кап-Аркона» загинули внаслідок атаки англійських літаків. Виконавцем однієї з головних ролей був Ервін Гершвіннек‚ який був учасником трагічних подій.

Основою фільму «Der Sieg» («Перемога», 1984) стали політичні події ‒ Потсдамська конференція глав трьох держав 1945 року та Гельсінська нарада європейських країн за мир та безпеку 1975 року. В стрічці стикаються два світи ‒ соціалізму та капіталізму. Ідеологічна основа фільму побудована у повній відповідності до реалій часу створення. Актори зображували реальних історичних персонажів Сталіна, Черчілля, Трумена та інших. До фільму включено документальні кадри 1975 року з Брежнєвим, Черненко, Хонеккером, Чаушеску, Фордом, Вільсоном, Тіто, Громико тощо.

Отже, тематика Третього Рейху та військової повсякденності знайшла відображення в німецьких кінострічках. Кіно Федеративної Республіки Німеччини та Німецької Демократичної республіки про Третій рейх та повсякденне життя військового періоду відрізняються між собою. У ФРН на екранах транслювали сюжети з доблесними офіцерами, які зовсім не погоджувалися із тоталітарним режимом, але чесно виконували свій службовий обов’язок. Війна, ініціатором якої була нацистська Німеччина зображувалася як неминучий удар долі. Більшість західнонімецьких кінокартин описували історії видатних постатей або фашизм у повсякденному житті. В Німецькій Демократичній Республіці тематика війни та Третього рейху висвітлювалися виключно в антифашистських кінострічках про героїв опору тоталітарному режиму. Солдати Червоної армії зображувалися лише в позитивному світлі, а німці в фільмах часто переходили на бік Радянського Союзу. Для Східної Німеччини антифашизм був однією з головних складових державотворення.

**3.2.3. Образ німецького солдата та мотив «примирення з ворогом»**

Відомими є низка фільмів про німецьких військових, які блискуче виконують свої обов’язки та при цьому не являються нацистами і засуджують діяльність Адольфа Гітлера.

У фільмі «Die grünen Teufel von Monte Cassino» («Зелені дияволи Монте Кассіно», 1958) [ ] розповідається про битву при Монте Кассіно ‒ ключовою точкою німецької оборони в Італії під час війни. В монастирі зберігаються шедеври світової культури, а саме ‒ картини Рубенса. Німецьке командування, прагнучи зберегти Монте-Кассіно від руйнування, наказали парашутистам зайняти лінію оборони набагато нижче монастирських стін і вивезти шедеври до Ватикану. Під час жорстокого знищення італійського монастиря літаками німецькі десантники рятують твори мистецтва та допомагають місцевому населенню. Вони виконували свій обов’язок, а їх ставлення до нацистських злочинів проявилося у невиконанні наказів про розстріл полонених.

Воєнні фільми західнонімецької зони окупації акцентували увагу на проблемі лояльності до гітлерівського режиму. Часто за сюжетом герої стоять на роздоріжжі між почуттям військового обов’язку та усвідомленням злочинного характеру їх дій. Яскравим прикладом цього є кінокартина «Des Teufels General» («Генерал диявола», 1955). Картина розгортається у 1941 році, коли нацистська Німеччина ще мала певні військові успіхи, але народ вже почав втрачати віру в непорушність націонал-соціалізму. Головний герой генерал Гаррі Харрас ‒ високопосадовець німецької авіації‚ самовіддано служить Гітлеру, проте в той же час зневажає його та весь нацистський режим. Невизначеність генерала обурює прибічників гітлерівського режиму та й члени антифашистського підпілля не довіряють Гаррі, через його діяльність на боці націонал-соціалізму. Двозначність головного героя призвела його до трагічного кінця: генерал загинув під час польоту через зіпсований антифашистською групою опору літак. Схожим за сценарієм є сюжет кінострічки «Canaris» («Канаріс» або «Канаріс: майстер шпіонажу», 1954) [ ], що знімалася за реальними подіями війни. Фрідріх Вільгельм Канаріс був головою військової розвідки та контр розвідки Військового управління Воєнного міністерства Німеччини ‒ Абвера. Його діяльність була дуже успішною: він активно сприяв перетворенню Абвера в найважливіший інструмент, що сприяв би просуванню гітлерівської політики. Гітлер в свою чергу матеріально допомагає йому, але головний герой намагається уникати нацистських лідерів та не підтримує їх ідеологію. Канаріс планував вбивство Гітлера, але через його невдалу спробу 20 липня 1944 року був заарештований та розстріляний. Німці в даних фільмах були зображені як герої для свого народу, що відважно справлялися з поставленими задачами та обов’язками з одного боку, але в той же час засуджували ідеологічну політику Гітлера.

Рішучий перелом у війні в 1943 році зображується в кінофільмі Східної зони окупації «Die Abenteuer des Werner Holt», («Пригоди Вернера Хольта», 1964). Італія капітулювала, а авіація завдавала нищівних бомбових ударів по німецьким містам. Вернер Хольт та Гільберт Вольцов шкільні друзі, яким було лише по 17 років призвалися до гітлерівської армії. Гілберт став типовим фанатичним солдатом, а Вернер в свою чергу почав розуміти всю безглуздість війни.

Західнонімецька кінокартина «Hunde, wollt ihr ewig leben» («Собаки, ви хочете жити вічно?», 1959) [ ] зображує розгром німецької 6-ї армії генерала Паулюса під Сталінградом. Головний герой ‒ молодий лейтенант Віосе після виписки з госпіталю в Харкові був відправлений до румунської армії генерала Кодряну як офіцер зв’язку. Сповнений ентузіазму, довіри до керівництва та рішучості воювати хлопець в ході розвитку подій у Сталінграді починає сумніватися у правоті командування. Кульмінацією фільму стає його відмова підкорятися наказам майора Лінкманна. Лінкманн втілює в собі некомпетентність, боягузливість і негуманність. У першій сцені, де він з'являється, він грає в солітер, тоді як російські війська наступають на німецьку армію. Цей образ повторюється протягом фільму для демонстрації його непрофесіоналізму та відставання від реальності. На відміну від Віссе, що постійно зображується у присутності інших солдатів, Лінкман у кадрі залишається самотнім та ізольованим. Як і в більшості західнонімецьких фільмів 50-х років, режисер Вісбар тут приписує відповідальність за катастрофу Гітлеру і його фанатичним послідовникам, представленим у фільмі образом Лінкманна. Різні аспекти підкреслюють страждання німців через неграмотне командування: муки солдатів у руках ворога, холодна погода, поранення з ампутованими кінцівками. Тобто замість того, щоб запропонувати німцям відрефлексувати їхні власні дії під час Другої світової війни, фільм дозволяє глядачеві зробити висновок, що німецький народ став просто жертвою некомпетентності власної еліти і вищого командування. Щоб дозволити звичайним німцям дистанціювати себе від націонал-соціалізму, фільм зображує нацистів як божевільних боягузів. Віссе, у свою чергу, має всі риси, необхідні для образу солдата Німеччини часів військової реформи: сміливість (навіть з однією рукою він продовжує атаку з танка), чесність (він розповідає своїм солдатам правду про їхнє жалюгідне становище), компетенція (він здібний військовий начальник), прихильність до свого колективу (він залишається зі своїми солдатами до кінця). У той самий час, не відчуває неприязні стосовно радянських противників: йому симпатична російська дівчина, а спійманого солдата Червоної Армії він відпускає на волю. Як і інші фільми цього десятиліття, наратив підкреслює небезпеку сліпого підпорядкування та необхідність сумніватися у правоті влади. Вина за результат битви покладається на безграмотні рішення Гітлера та Паульса, а підкреслюється це документальними кадрами з новин. Режисер знову і знову звертається до причинно-наслідкової парадигми, використовуючи архівний матеріал. Кадри військового параду в Берліні з військовими змінюються хронікальними кадрами мертвих солдатів у засніженому російському степу. Це зіставлення припускає, що мілітаризм Третього рейху неминуче вів до смерті та руйнувань. Зменшення здібностей противника з боку воєначальників у фільмі змінюється хронікальними кадрами успіхів та військової могутності Червоної Армії. Заперечення прихильності солдатів Вермахту до нацистської ідеології відображено в сцені в польовому шпиталі: поранені і хворі обурюються промовою Герінга, в якій він намагається надихнути всіх на подальшу боротьбу. Кульмінацією цієї сцени стає момент, коли капелан ламає радіо, що транслює владну пропаганду. Не дивлячись на скепсис щодо офіційної ідеології, всі солдати і молодші офіцери, крім нациста Лінкманна, є героїчними бійцями, чия смерть представлена як гідна, але безглузда. Будучи демонстрованим перед західнонімецькою аудиторією в період переозброєння, фільм засуджує найвищий рівень командування але не критикує війну. Не відображаючи жахливих аспектів військових битв, картина Вісбара пропонує глядачам світ, у якому військовий кодекс честі, з його поняттями вірності, обов'язку, жертовності, сміливості може існувати у разі грамотного командування. Для тих німців, які підтримували націонал-соціалізм, цей фільм заперечує необхідність критично осмислювати свої дії в недавньому минулому, а натомість пропонує спрямувати свою віру на ідеали нової Західної Німеччини. Сцена з останнім літаком, що вилітає зі Сталінграда, відображає не тільки бажання солдатів врятуватися, але і їхню прихильність до батьківщини і тугу за нею. Щоб наголосити на цьому, камера фіксує дорожній знак із покажчиками відстані до російських міст і наближається до рядка, на якому вказано величезну, з погляду сприйняття німців, відстань до Берліна – 3000 кілометрів. Значне місце у фільмі займає сцена з імпровізованим святкуванням Різдва – мотив, характерний для більшості західнонімецьких військових фільмів 50-х років, що відображає бажання зберегти вплив християнської культури. Останнє було актуальним у контексті того, що популярний у народі федеральний канцлер Федеративної Республіки Німеччини Конрад Аденауер, який обіймав цю посаду з 1949 по 1963 рік, був засновником і головою партії Християнсько-Демократичний Союз (ХДС), у центрі якої була християнська етика як основа нового громадського устрою.

Особливу увагу слід приділити мотиву «примирення з ворогом». Ця тематика була популярною в західнонімецьких фільмах та найчастіше зображувалася в любовній лінії між героями.

Західнонімецький фільм «Der Arzt von Stalingrad» («Лікар зі Стлінграду», 1958) [ ], розповідає про хірурга Бехлера, який після сталінградської битви опинився у радянському полоні. Власними зусиллями, всупереч суворим умовам табору НКВС, чоловік намагався надавати допомогу своїм товаришам. В тім, лікарка табору Олександра Касалинська через своє жорстоке поводження з військовополоненими зводить нанівець усі зусилля головного героя. Жорстоке ставлення до німців також показано через образ Петра Маркова, який був закоханий в Олександру і такою своєю поведінкою хотів привернути її увагу. Через захворювання сина коменданта табору йому знадобилася термінова операція, котру міг провести лише досвідчений лікар. Разом з німецьким хірургом Олександра Касалинська рятували життя хлопчику. Ця ситуація змінила ставлення жінки до німців. Невдовзі між Фріцем та Олександрою виникли романтичні почуття. Фінал виявився доволі трагічним: через ревнощі Марков застрелив лікаря, а жінку через зв'язок з німцем відправили на заслання до Сибіру. Цікавим моментом у кінострічці є епізод‚ коли німецький військовополонений малював російській санітарці два портрети: на одному вона – у військовій формі в СРСР, на іншому – якою «могла б бути, якби жила в Німеччині» – в образі світської діви в розкішному одязі. На наступному кадрі можна помітити погляд санітарки, звернений на написані з неї картини, при цьому камера наближається саме до малюнка в образі німецької дами. Таким чином, в одному символічному русі камери фіксується і характерний для військового періоду мотив «звільнення від гніту більшовизму» та актуальний для шістдесятих років мотив протиставлення західнонімецького суспільства загального добробуту та радянського мілітаризму.

**3.2.4. Євреї в німецьких фільмах**

Травма фашистського минулого міцно укорінилася в історичну пам'ять. Все ж таки німці піднімати тематику євреїв у післявоєннихкінострічках.

У східнонімецькій кінострічці «Marriage in the Shadows» («Шлюб у тіні», 1947) режисера К. Метцига головний герой Ганс Віланд не зважаючи на сильний тиск нацистської влади не погоджується розлучитися зі своєю дружиною акторкою Елізабет, яка була єврейкою. Він бере її з собою на прем’єру одного зі своїх фільмів, де жінка знайомиться із високопосадовцем нацистської партії. Дізнавшись про національність Елізабет він наказав її арештувати, а Ганса змушували розлучитися із дружиною. Подружжя скоїло самогубство не скорившись нацистській владі.

Ще один фільм Східної Німеччини «Affaire Blum» («Справа Блюма», 1948) Еріха Енгеля заснований на реальних подіях, описує суд за вбивство над німецьким євреєм-промисловцем. Єврея звинувачують у вбивстві свого бухгалтера. Слідчий суддя був німецьким націоналістом та хотів кинути за грати Блюма, але справжнім вбивцею виявився колишній член вільного корпусу. Цей фільм поширює ідею, що коріння націонал-соціалістичної ідеології криється в антисемітизмі Веймарської республіки.

В основу кінокартини «Nackt unter Wölfen», («Голий серед вовків»,1962) закладено реальні події весни 1945 року в Бухенвальді. Старий польський в’язень, що прибув із Освенцима провіз з собою у валізі малого єврейського хлопчика. Йому допомогли сховатися члени підпільного комітету табору, але німецька адміністрація дізналася про це. Шляхом застосування нелюдських репресій вони вимагали викриття хлопчика, але зламати опір в’язнів не вдалося, внаслідок чого спалахнуло повстання.

Фільм Конрада Вольфа «Sterne» («Зірки», 1959) був спільним виробництвом Німецької Демократичної Республіки (DDR) і Болгарії. В ньому розповідається про Вальтера ‒ нацистського офіцера, який закохується в Рут ‒ єврейську дівчину. Головний герой вступає в до болгарського опору, щоб врятувати дівчину від депортації до Освенцима. Коли він прибув на станцію, то зрозумів, що його обдурили щодо відправлення поїзда, який вже віз євреїв до концтабору. Зрештою він вирішує приєднатися до болгарського комуністичного опору проти нацистської окупації. У Болгарії фільм заборонили на тій підставі, що він показував німецьких солдат в позитивному світлі, тоді як болгари були зображені як колабораціоністи.

Кінокартина НДР «Stielke, Heinz, fünfzehn...» [ ] («Штільке, Хайнц, п’ятнадцять…», 1987) показує історію п’ятнадцятирічного хлопчика, який був членом гітлерюгенду та дуже пишався своїм батьком, який хоробро загинув на війні. Пізніше з’ясувалося, що герой мав єврейське коріння, за що був виключений зі школи та відсторонений від друзів. Хлопця чекала складна доля.

У Федеративній Республіці Німеччині фільми про євреїв також з’являлися на екранах кіноглядачів. Кінокартина «Bittere Ernte» («Гіркі жнива»**,** 1985), події там відбуваються у Польщі в 1943 році. Заможний польський селянин Леон знайшов у лісі знесилену єврейку Розу, яка рятувалася від нацистів. Чоловік допоміг дівчині та надав притулок. Леон не повідомив Розу, що її чоловік живий, натомість всілякими способами намагався завоювати її. Через деякий час між ними виникли почуття, але характери простого селянина та жінки з буржуазного середовища виявилися не сумісними. На Канському кінофестивалі 1059 року фільм отримав спеціальний приз від журі.

Підводячи підсумок ми можемо стверджувати, що фільми пов’язані з євреями у ФРН та НДР знімалися з особливою обережністю. Це пов’язано з трагічними подіями, яких зазнало єврейське населення в період Третього рейху та керівництва Адольфа Гітлера. Як в Східній так і в Західній Німеччині кінострічки про євреїв перепліталися з темою кохання. Найчастіше це мотив спасіння єврейок або любові німецького солдата з єврейською дівчиною.

**3.2.5. Адольф Гітлер на екранах німецьких кінотеатрів**

Адольф Гітлер є загальновідомим історичним діячом у всьому світі. Велика кількість дослідників, науковців, культурологів цікавляться образом фюррера. Інтерес до його персони спричинений передусім етичними аспектами індивідуальної провини, колективної пам’яті та відповідальності. Відображення диктатора знайшло свої прояви у мистецтві, а саме в кінематографі. Багато картин про Другу світову війну переплітаються з його образом. Зображуючи Гітлера на екрані режисер має намір передати

З 1960-х років німецький кінематограф поступово почав повертатися до образу Гітлера для посттравматичного завершення питання нацизму, що до цього часу замовчувалося. Його стали зображувати смішним, але цей сміх був відверто зневажливий. Адольф Гітлер все рідше почав з’являтися як головний герой. Питання нацизму цікавило тогочасну кінематографію більше ніж він.

Багато досвідчених артистів пробували власні сили в ролі Гітлера, але справді ввійти в образ вдалося лише одному. Найвидатнішим фюрером ХХ століття став німецький актор Фріц Діц. Не зважаючи на успіх образу, чоловік ненавидів диктатора. На початку свого творчого шляху він зробив пародію на фюррера. Фріц на сцені кабаре з наклеєними вусами рукою показував звичайний жест, а народ вигукував «Хайль, Гітлер!», на що той у свою чергу відповідав ‒ «Ось на таку висоту стрибає мій собака». У 1932 р. актор вступив до комуністичної партії Німеччини, через що був звільнений з роботи, а невдовзі змушений виїхати з країни.

Після закінчення Другої світової війни чоловік повернувся до Східної Німеччини та зіграв Гітлера в декількох кінострічках 1950-1960-х років. Саме в той час на нього звернув увагу радянський режисер Юрій Озеров, який запропонував Фріцові ту ж роль у стрічці «Звільнення» 1967 ‒ 1972 р. («Освобождение»). Спершу актор кардинально відмовився від пропозиції, через страх стати заручником однієї ролі, але через наполегливий вплив Еріха Гонекера погодився.

В 1970-х роках актор в цій вже звичній ролі постав у фільмах «Солдати свободи» («Солдаты свободы», 1977 р.) та «Сімнадцять миттєвостей весни» («Семнадцать мгновений весны» 1972 р.). Юрій Візбор, який зіграв Бормана, згадував, що у фінальній сцені «Сімнадцяти миттєвостей весни» всім було ніяково від того, наскільки жахливим і страшним був Гітлер у виконанні Діца. В результаті його назвали найкращим виконавцем ролі фюрера в кіно ХХ ст., який зобразив його злим генієм війни та параноїком. Окрім Діца, у радянському кіно роль Гітлера кілька разів виконав Станіслав Станкевич («Блокада», «Зухвалість», «Корпус генерала Шубнікова»).

В Західній Німеччині також прослідковується інтерес до образу фюррера. Фільм Ганса Юргена під назвою «Hitler, ein Film aus Deutschland» («Гітлер. Фільм із Німеччини», 1977) досліджує колективні фантазії, пов'язані з Гітлером через суміш модерністського монтажу і постмодерністського цитування, одночасно нагадує пародію.

Знята у ФРН в 1977 році стрічка «Hitler – eine Karriere» («Кар’єра Гітлера») викликала неабиякий резонанс після прем’єри в Німеччині та інших західних країнах. В кіно за допомогою використання архівних матеріалів докладно розглядається прихід Гітлера до влади та його подальша діяльність. Режисер Йоахим Фест має на меті пояснити, чому люди, що жили в тогочасній Німеччині так любили та прислухалися до Гітлера. Постановник стверджує, що фюррер був розумним, підступним і неймовірно легко пристосовуваним політиком, який прагнув використати будь-яку слабкість, яку він бачив у політичній системі та в масах, що були принижені результатом Першої світової війни. Спочатку фільм викликав суперечки у деяких критиків, особливо у Німеччині. Американський історик Дебора Ліпштадт писала, що показуючи великі картини про Гітлера з пропагандистських фільмів і повністю ігноруючи Голокост, Фест займався прославленням вбивці. [50]

У кіно Гітлер зображений інтриганським, неймовірно адаптивним (спочатку) і розрахованим політиком, який прагнув використати будь-яку слабкість, яку він бачив у політичній системі та в масах, які, принижені наслідками Першої світової війни, чекали голосу, який би заговорив за них. У своїй картині Фест також ретельно описує важко здобуті ораторські здібності Гітлера; знову ж таки всупереч поширеній думці, він не одразу мав успіх у натовпу. Йому довелося навчитися на них впливати, використовуючи образи, взяті з давньо-германського фольклору, які були приправлені його промовами, а також ретельно продуману подачу, укомплектовану вивченою мімікою та сценічними рухами тіла, на які він витратив роки для вдосконалення.

Отже, довгий період часу в німецькому кінематографі образ Адольфа Гітлера не згадувався. Починаючи з 60-х років йому почали надавати все більше уваги та транслювати у кінострічках. Найвідомішим фюррером ХХ століття став німецький актор Фріц Діц, який неодноразово поставав в цьому образі у кінострічках східнонімецького повоєнного кінематографу. Західнонімецьке кіно також не залишило без уваги його постать. В німецьких повоєнних стрічках диктатор переважно зображується як безжалісний, хитрий політик, що дуже добре усвідомлював порожню природу не лише марних мрій націонал-соціаліста про арійську перевагу, але й власної ретельно розробленої персони. Герой швидко опускається до божевілля, повіривши власному галасу та прийнявши те, що німецький народ ставився до нього як напівбога.

**ВИСНОВКИ:**

В Німеччині в передвоєнні роки кінематограф мобілізував населення до майбутньої війни через звернення до історії, до військових подвигів народу в колишніх битвах. Крім історичних картин знімалися стрічки про приниження етнічних німців за кордоном та злочини більшовиків, що мало легітимувати напад на майбутніх противників.

Друга світова війна протягом усього періоду після її закінчення була важливим місцем пам'яті, а також фактором, що формує національну ідентичність. В Німеччині, де необхідно було виправдати військові вторгнення, знімалися стрічки про утиск етнічних німців на території інших держав, а також про підступні режими влади, що склалися в них. Таким чином, конструювався образ німецької армії як армії визволителів пригноблених народів. Націоналізація кінематографа зумовила жорсткий контроль не лише за змістом, а й за кіномовою картин, що зробили кіно ефективним інструментом державної пропаганди в Третьому рейху.

Протягом війни перед Німеччиною стояло завдання піднесення бойового духу своєї армії та населення. Як головний інструмент для виконання цього завдання і Німеччина використовував кінематограф. В Німеччині більшу частину кінопродукцій складали комедії та мелодрами, що не торкаються цієї теми. Художні фільми про фронт не знімалися, а про стан справ населення інформували за допомогою хронікальних кадрів, що супроводжувалися коментарями диктора, з полів битв, знятих таким чином, щоб у глядачів складався образ непереможної німецької армії, яка впевнено крокує вперед без будь-яких жертв.

У перші повоєнні роки війна та її наслідки осмислювалися через так зване «кіно руїн» – просякнуті гуманізмом фільми про адаптацію населення до мирного життя, зняті на тлі зруйнованих міст, що виступало як важливий елемент драматургії, оскільки підкреслювало внутрішній стан героїв.

Після створення двох німецьких держав ФРН та НДР їхні кінематографи стали розвиватися за протилежними один одному сценаріями: на Сході виробництво фільмів було націоналізовано, а на Заході відбувалося за принципами ринкової економіки.

У Східній Німеччині Друга світова війна і Третій рейх осмислювалися в антифашистських фільмах, які розповідали про героїв режиму опору. У цих стрічках солдат Червоної армії був виключно позитивним персонажем, а самі німці нерідко воювали за Радянський Союз. Антифашизм був для Східної Німеччини свого роду державотворчим ідеологічним початком, тому фільмам виділялася щедра фінансова підтримка, а їх режисери могли дозволити собі експериментувати з кіно-мовою, що практично неможливо було в інших жанрах.

У перше повоєнне десятиліття у Західній Німеччині про недавнє минуле воліли мовчати, що породило так звану «культуру амнезії». Знімати фільми про Другу світову війну почали з середини 50-х років, коли Німеччина вступила в НАТО, оскільки виникла потреба створити позитивний образ німецького солдата. З цього періоду складається наступна формула ставлення до нацистського минулого: правляча еліта та офіцери СС – винуватці, а офіцери та солдата Вермахта – жертви, які не згодні з політичним курсом, але з честю виконують військовий обов'язок.

З початком шістдесятих, коли завдяки Франкфуртському процесу у справі концтабору Освенцім, широкому загалу стають відомі нові факти про злочини нацизму, зароджується рух, який критикує політику замовчування минулого. Аж до середини 80-х років в обох Німеччинах в офіційній риториці та мистецтві переважав дискурс злочинця, а в кінематографі минуле і сьогодення зазнавало критичного осмислення.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що культурна травма Другої Світової війни має продуктивний характер для німецької національної ідентичності. Для Німеччини національна ідентичність, що конструюється в роки Третього рейху, стала свого роду антиприкладом, а сучасні демократичні установки Німеччини, її відкритість світу і толерантність багато в чому зобов'язані тоталітарному минулому, яке протягом десятиліть країна прагнула подолати. У кінематографі це виявляється в обов'язковому скепсисі позитивних героїв щодо націонал-соціалістичної ідеології, пропаганди та критики влади.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

**Джерела:**

1. «Das Cabinet des Dr. Caligari» (1919) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rX_hSznxMU8>
2. «Der junge Engländer» (1958) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0172634/>
3. «Fünf Tage – Fünf Nächte» (1960) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cxfCGhUxMIE>
4. «Nosferatu, eine Symphonie des Grauens» (1922) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=IvICRbUj-po>
5. «Stielke, Heinz, fünfzehn...» URL : <https://www.youtube.com/watch?v=azQvmtIkSRE>
6. «U 47 – Kapitänleutnant Prien» (1958) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=T04nt4hZJhI>
7. «Семнадцать мгновений весны» 1972 URL : <https://rezka.ag/series/drama/12051-semnadcat-mgnoveniy-vesny-1973.html> (дата звернення 15.10.2022).
8. Affaire Blum (1948) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0040079/>
9. Am Ende der Welt (1974) URL : <https://www.moviepilot.de/movies/insel-am-ende-der-welt>
10. Bidasses s'en vont en guerre (1974) URL : <https://kinoflux.org/16506-novobrancy-idut-na-voynu-1974-les-bidasses-sen-vont-en-guerre.html>
11. Bittere Ernte (1985) URL : <https://www.imdb.com/title/tt3182620/>
12. Canaris (1954) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0046819/>
13. Chingachguk Bolshoi Zmei 1967 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B4hoRv2jpmo>
14. Cross of Iron (1977) URL : <http://baskino.me/films/boeviki/5000-zheleznyy-krest.html>
15. Das Boot (1981) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=J1G14MJBx4w>
16. Der Arzt von Stalingrad (1958) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0051376/>
17. Der Mann von der Cap Arcona (1982) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0393453/>
18. Der müde Tod (1921) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CYDTiKjyS74>
19. Der Rat der Götter (1950) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0042877/>
20. Der Sieg (1984) URL : <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/der-sieg-teil-1-2/>
21. Der Stern von Afrika (1957) URL : <https://kinoflux.org/49536-zvezda-afriki-1957-der-stern-von-afrika.html>
22. Des Teufels General (1955) URL : <https://kinoflux.org/73894-general-djavola-1955-des-teufels-general.html>
23. Deutschland bleiche Mutter (1980) URL : <https://fbw-filmbewertung.com/film/deutschland_bleiche_mutter_1>
24. Die Abenteuer des Werner Holt (1964) URL : <https://kinoflux.org/77088-prikljuchenija-vernera-holta-1964-die-abenteuer-des-werner-holt.html>
25. Die Brücke (1959) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j7HbtZnCV-w>
26. Die grünen Teufel von Monte Cassino (1958) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0051684/>
27. Hunde, wollt ihr ewig leben (1959) URL : <https://kinoflux.org/75539-sobaki-hotite-zhit-vechno-1959-hunde-wollt-ihr-ewig-leben.html>
28. Ich War Neunzehn (1968) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VKDgIKCXCnQ>
29. Ich will euch sehen (1978) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iUUB-zze_-w>
30. Jakob, der Lügner (1974) URL : <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/jakob-der-luegner/>
31. KLK an PTX - Die Rote Kapelle (1970) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0067284/>
32. Königskinder (1962) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0056161/>
33. Mama, ich lebe! (1976) URL : <https://filmix.ac/films/muzkl/67697-mama-ya-zhiv-mama-ich-lebe-1977.html>
34. Marriage in the Shadows (1947) URL : <https://www.imdb.com/title/tt0039351/>
35. Meine Stunde Null (1970) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uDdHqYIml0w>
36. Nackt unter Wölfen (1962) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xHFRcSpCLyM>
37. **Old Shatterhand** **Shatterhand (**1964) **URL :** <https://kinoflux.org/55216-vinnetu-vozhd-apachej-1964-old-shatterhand.html>
38. Pugowitza (1981) URL : <https://w139.zona.plus/movies/pugovitsa>
39. Rotation (1949) URL : <https://www.kinopoisk.ru/film/72796/>
40. Sharks and Little Fish (1957) URL : <https://kinogo.best/57132-akuly-i-melkie-rybeshki-film2-1957.html>
41. Wenn der weiße Flieder wieder blüht 1953 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vv6jQqvPTCI>

Література:

1. Ларс Карл Карл, Л. О героях и людях. Советское кино о войне. Взгляд из ГДР. М.: Памятники исторической мысли, 2011. – 254 с.
2. Baraban, E. Forget the War: Wartime Subjectivity in Post-Soviet Russian Films // Canadian Slavonic Papers, 2012. – № 54(3-4). – P. 295-317.
3. Norris, S. Guiding stars: the comet-like rise of the war film in Putin's Russia: recent World War II films and historical memories // Studies in Russian and Soviet Cinema, 2007. – № 1(2). – P. 163-189.
4. Hake, S. German National Cinema. London, New York: Routledge, 2008. – 271 p.
5. Jacobsen, W., Kaes A., Prinzler H. Geschichte des deutschen Films. Stuttgart: Metzler, 1993. – 596 S.
6. Welch, D. Propaganda and the German Cinema, 1933-1945 (Cinema and Society). New York: Clarendon Press of Oxford University Press, 1983. – 352 p. Давид Уелч
7. Bartholomei, L. Bilder von Schuld und Unschuld: Spielfilme über den Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland. Münster: Waxmann Verlag, 2015. – 340 S.
8. Schultz, S. M. Der Nationalsozialismus im Film: von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds. Berlin: Bertz + Fischer, 2012. – 559 S.
9. Fuchs, A. Phantoms of War in Contemporary German Literature, Films and Discourse: The Politics of Memory. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. – 254 p.

10. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера : пер. с нем. / З. Кракауэр. М.: Искусство, 1977. Ст 7

11. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Вступит статья Р. Н. Юренева / З. Кракауэр. М.: Искусство, 1974. 94-95

12. MUH – Bayerische Aspekte, Ausgabe 13, 2014, Heimat & Film – Der Heimatfilm zwischen alten Klischees und neuen Wirklichkeiten, Seite 20и88

13. [Липштадт, Дебора](https://en.wikipedia.org/wiki/Deborah_Lipstadt" \o "Дебора Липштадт) (1993) «[Отрицание Холокоста](https://en.wikipedia.org/wiki/Denying_the_Holocaust) ». *Свободная пресса* . п. 212. Проверено 24 августа 2021 г.

14. 2, с. 117. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

15. Макиенко М. Г. Художественная реальность исторического кинематографа // Молодой ученый. 2009. №6. С. 199-201.

16. [3, 118] White H., Historiografia i historiofotia. Film i historia: antologia. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008. 359 с.

17. 4, 255 Witek P., Metodologiczne problemy historii wizualnej. Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки. Вип. 7. Київ: Інститут історії України, 2013. С. 244–260

18. 103. Хейк С. , Фильм в Германии, 2004 г.; стр. 32

19. 104. См. Хейк С. , Фильм в Германии, 2004 г.; стр. 31 – 32

20. Хейк, Сабина. Немецкое национальное кино . Нью-Йорк: Рутледж, 2002.

21. Фон Мольтке, Йоханнес. Нет места лучше дома: местонахождение Heimat в немецком кино . Беркли: Калифорнийский университет Press, 2005.

22. Хёфиг, Вилли. Der deutsche Heimatfilm 1947–1960 (Штутгарт, 1973)

Декларація

академічної доброчесності

здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Данилюк Карина Михайлівна, студентка 2 курсу магістратури, історичного факультету, спеціальності 032 історія та археологія, денної форми здобуття освіти, підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Друга світова війна в кінематографі ФРН та НДР: порівняльний аналіз» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена.

Заявляю. що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії.

Згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності та архівування результатів проведеної перевірки.

25.11.2022

Науковий керівник А.В. Омельченко

Студентка К.М. Данилюк