

**Ключевые слова**

Советская культура сталинской эпохи, кинофильм «Падение Берлина», советская киномузыка, И.В. Сталин, М.Э. Чиаурели, П.А. Павленко, Д.Д. Шостакович, С.С. Прокофьев, Е.А. Мравинский, А.А. Ахматова.

*Раку М. Г.*

# «Падение Берлина» — фильм Михаила Чиаурели с музыкой Дмитрия Шостаковича: очерк истории одного артефакта сталинской эпохи

Статья посвящена одному из главных произведений советской киносталинии — фильму «Падение Берлина» (1949) — и участию в его создании Дмитрия Шостаковича. На основании корпуса архивных источников восстанавливается хроника возникновения музыкальной партитуры киноленты. Делается попытка оценить значение этой работы для творчества самого композитора и советского искусства. Впервые анализируются музыкальные автографы партитуры и эскизов «Падения Берлина», а также приводятся ранее неизвестные сведения об участии И.В. Сталина в редакции сценария фильма. Вносятся поправки к датировке стихотворения А.А. Ахматовой, посвященного киноленте и ее музыке.

**Key Words**

Soviet culture of the Stalin era, the film *The Fall of Berlin*, Soviet film music, Joseph Stalin, Mikhail Chiaureli, Petr Pavlenko, Dmitriy Shostakovich, Sergey Prokofiev, Evgeniy Mravinsky, Anna Akhmatova.

*Marina Raku*

***The Fall of Berlin* — A Film by Mikhail Chiaureli  
with Music by Dmitriy Shostakovich:  
An Essay on the History of One Artifact of the Stalin Era**

The article is dedicated to one of the most important works of Soviet Stalinist cinema, the 1949 film *The Fall of Berlin*, and to Dmitriy Shostakovich's role in its creation. Based on a body of archival sources, the chronicle of the origin of the film's musical score is reconstructed. An attempt is made to assess the significance of this work for the composer's oeuvre and the Soviet art in general. For the first time, the musical holographs of the full score and sketches for the *The Fall of Berlin* are analyzed, and previously unknown information is provided about Joseph Stalin's part in editing the film's script. Corrections are made to the dating of Anna Akhmatova's poem dedicated to the film and its music.

Двухсерийная военно-историческая эпопея Михаила Чиаурели по сценарию Петра Павленко «Падение Берлина» с музыкой Дмитрия Шостаковича была оттеснена на обочину истории уже через три года после своего триумфального появления в кинопрокате в 1950-м году. Фильм, постановочная группа которого в составе девяти человек, а также шесть исполнителей главных ролей, были удостоены высочайшей награды СССР — Сталинской премии первой степени, — безвозвратно исчез с экранов. Со смертью «вождя всех народов» на политическую арену вышли новые герои, претендовавшие на его неизменный почти в течение четверти века статус в общественной жизни, в том числе в культуре. И хотя того же по масштабам места они занять не смогли, его угрожающе монументальная фигура, созданная усилиями первых лиц советского искусства, была показательно свергнута с пьедестала. Об одном из главных памятников эпохи сталинизма, кинокартине «Падение Берлина», написано по-разному мало.

Это и понятно. Возвращаться к этой киноленте даже с чисто познавательными целями психологически довольно трудно — можно сказать, что с точки зрения сегодняшнего дня это просто «плохое кино», где мало что противоречит подобному прямолинейному определению. Прямолинейность, собственно говоря, соответствует эстетическому примитивизму самого фильма, парадоксально сочетающемуся с его технической сложностью: и колористическое решение одного из первых на советском экране цветных фильмов, и неслыханные по тем временам комбинированные съемки, и возведение грандиозных декораций, создававших аутентичный облик Берлина, и постановка массовых батальных сцен, — все это было выполнено на высочайшем профессиональном уровне. Но планка актерской игры в одних случаях не превышала портретного сходства с прототипами, в других — столь же схематичной лепки скульптурных образов положительных персонажей и утрировано карикатурных набросков отрицательных.

Между тем историческое кинополотно сосредоточило лучшие силы советского искусства. Помимо сценариста Петра Павленко и режиссера Михаила Чиаурели съемочная группа включала операторов Бориса Арецкого и Леонида Косматова, художников Владимира Каплуновского и Алексея Пархоменко, звукорежиссера Бориса Вольского и других проверенных специалистов. Все стихотворные тексты были написаны Е.А. Долматовским, не только признанным уже к этому времени поэтом-песенником, но и военкором, свидетелем взятия рейхстага и подписания договора о капитуляции Германии — исторического события, запечатленного в одной из сцен фильма. «Падение Берлина» стало продолжением блистательной киногографии Бориса Андреева (сталевар Алексей Иванов), началом всесоюзной известности будущего комика «Тарапуньки» Юрия Тимошенко (Костя Зайченко) и завершением артистической карьеры Михаила Геловани (Сталин). Последний, будучи однажды определен на роль вождя в кинофильме «Клятва», оказался обречен в дальнейшем играть только ее, а после «Падения Берлина» фактически был отлучен от профессии, дабы не бросать тень на образ вождя исполнением иных ролей<sup>1</sup>. В эпизодах появлялись лучшие артисты прославленных московских и ленинградских театров Алексей Грибов (К. Ворошилов), Николай Рыжов (Л. Каганович), Александр Ханов (Л. Берия), Гавриил Белов (М. Калинин), Максим Штраух (В. Молотов), Рубен Симонов (А. Микоян), Фёдор Блажевич (маршал Жуков), Андрей Абрикосов (генерал Антонов), Борис Ливанов (маршал Рокоссовский) и другие. В ролях второго плана были задействованы Виктор Станицын (У. Черчилль), Владимир Кенигсон (генерал Кребс), Верико Анджапаридзе (мать Ганса), Софья Гиацинтова (мать Алексея Иванова), Николай Боголюбов (директор завода Хмельницкий). Геринга сыграл знаменитый чешский комик Ян Верих, Гитлера — актер второго плана из Малого театра Владимир Савельев, для которого это стало звездной ролью. Наконец, в качестве собеседника и даже неуступчивого оппонента Сталина Старого садовника был первоначально заявлен многократно титулованный Николай Черкасов, который в результате на экране не появился, поскольку сам эпизод был купирован.

1 Его товарищ по этой киноленте Борис Тенин писал: «Роль Сталина была для Геловани — хорошего артиста и художника — надгробной плитой... Злая воля деспота приписала его к одной роли, и он ничего не мог изменить в своей судьбе. Очевидно, ему суждено было умереть Сталиным» (Тенин Б. Фургон комедианта. Из воспоминаний. М.: Искусство, 1987. С. 304). Действительно, что-то символичное видится в том, что М. Геловани умер в год развенчания сталинского культа через несколько дней после очередного дня рождения вождя.



Ил. 1. Дмитрий Шостакович

Кажется, почти никто из звезд советского кино и театра (их мужского состава по специфике военного сюжета) не оказался в стороне от этого проекта. Из когорты ведущих советских композиторов, в том числе и блистательных киномастеров, на роль автора музыки к этому фильму был отобран (впрочем, не сразу) Дмитрий Шостакович. Через 70 с небольшим лет, прошедших со дня выпуска фильма, вопросы о том, справедливо ли забыта столь масштабная партитура одного из крупнейших художников XX века, какое место она заняла в его биографии и творчестве, а также в истории советской музыки, и имеет ли право на возрождение, несомненно требуют ответа. Попробуемся над этим поразмыслить, а заодно и отчасти восстановить незаслуженно преданную забвению историю создания этого фильма, способную так много рассказать нам о своей эпохе.

## Госзаказ шедевра: без права на ошибку

Съемки нового фильма о вожде были поручены режиссеру Михаилу Эдишеровичу Чиаурели и писателю-сценаристу Петру Андреевичу Павленко вскоре по завершении фильма «Клятва» (1946). Историческая лента охватывала события двадцати недавних лет — от 1924-го до 1945 года — от смерти Ленина до победы СССР над германским фашизмом. В центре этих двух десятилетий, согласно сюжету, оказывался И.В. Сталин. Получившая одобрение властей и самого вождя «Клятва» таким образом открывала совместную киносталиниану Чиаурели и Павленко, которую должно было продолжить «Падение Берлина» как часть более масштабной художественно-идеологической акции по развитию и укреплению сталинской мифологии. В послевоенной советской агиографии Сталина, создававшейся разными режиссерами, акцент делался уже не на его руководящей роли в революции и гражданской войне, а на решающем участии во Второй мировой. Жанр этой новой кинопродукции, трактовался как воссоздание исторической правды средствами игрового кинематографа. Действительной его задачей стало конструирование мифологии недавнего прошлого, согласно которой единоличным вершителем его оказывался Сталин. В ходе осуществления широко задуманного идеологического кинопроекта в так называемом «художественно-документальном жанре» под девизом «Десять сталинских ударов», идея которого принадлежала их заглавному герою, были осуществлены ленты «Третий удар» (1948, режиссер И. Савченко) и «Сталинградская битва» (1949, режиссер В. Петров). Фильм «Падение Берлина» стал третьим в этом списке.

Задача завершить эту трилогию из военной киносталинианы неслучайно была возложена на режиссера Михаила Чиаурели (1894–1974).

Уроженец Тифлиса (и следовательно земляк Сталина, что сыграло некоторую роль в приобретении им впоследствии статуса кремлевского «придворного художника»), он получил прекрасное и разнообразное художественное образование. Окончив в 1916 году Тифлисскую школу скульптуры и живописи (где его мастером был ученик О. Родена), Чиаурели в первой половине 1920-х стажировался в скульптурных мастерских Германии, после чего работал скульптором в Тбилиси, примкнув к движению Левого фронта искусств (ЛЕФу). Он стал первым в Грузии автором изваяния Ленина. Во второй половине 1920-х стал актером и режиссером «Красного театра» Пролеткульта, в 1926-м организовал и возглавил Грузинский театр музыкальной комедии. Еще в 1921-м Чиаурели пришел в кино, став исполнителем главной роли в первом грузинском художественном



Ил. 2. Михаил  
Чиаурели

фильме «Убийство генерала Грязнова» режиссера И. Перестиани (1921). Сыграв в нескольких картинах, в 1928 году стал режиссером Госкинопрома Грузии. Первые его киноработы были поставлены под влиянием авангардной эстетики эпохи и ее главных вдохновителей — Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Владимира Маяковского («1 час 45 минут», «Первый корнет Стрешнев», «Саба», «Хабарда»). С начала 1930-х Чиаурели подступает к теме революции и ее вождей («Последний маскарад», «Арсен»). В фильме Чиаурели «Великое зарево» (1938) на экране появился Сталин в исполнении М. Геловани, кандидатуру которого вождь одобрил впоследствии для съемок «Падения Берлина». Обратив на себя внимание вождя историческим фильмом «Георгий Саакадзе» (1942), созданным уже в эпическом стиле, Чиаурели перешел к созданию киносталинианы — сначала фильма «Клятва», а вскоре и «Падения Берлина».

Сценаристом картины о Великой Отечественной войне стал многоопытный Петр Павленко (1899–1951), признанный в сталинскую эпоху классиком советской кинодраматургии.



Ил. 3. Петр Павленко

Уроженец Петербурга, он провел детство в Тифлисе, который считал своим родным городом. Все это делало его кандидатуру весьма желанной в подобном проекте. Литературный сценарий «Падения Берлина» Павленко (в соавторстве с Чиаурели) был опубликован в 1946-м — вместе с текстами уже поставленных фильмов «Клятва», «Яков Свердлов» и «Александр Невский»<sup>2</sup>. И однако весной 1947-го уже опубликованный сценарий подвергся переработке. Чиаурели заявлял с газетных страниц: «Мы рассчитываем закончить сценарий осенью текущего года и сразу приступить к постановке фильма»<sup>3</sup>. Летом Чиаурели и Павленко выехали в Берлин, изучали натуру, побывав на местах сражений. В августе они вновь анонсировали свою будущую работу: «Наш новый фильм “Взятие Берлина” (условное название) будет посвящен борьбе двух миров — капиталистического

2 Павленко П., Чиаурели М. Клятва. Падение Берлина. Яков Свердлов. Александр Невский: Киносценарии. М.: Госкиноиздат, 1946.

3 Чиаурели М. «Последние дни Берлина» // Советское искусство. 1947. 1 мая.

и социалистического — и победе советской государственной системы и качеств советского человека. <...>. Мы предполагаем закончить сценарий к осени, с тем чтобы сразу же можно было приступить к съемочным работам и выпустить картину в 1948 году»<sup>4</sup>.

В бумагах Павленко на протяжении 1947–1949 годов киноповесть фигурировала также под названием «Во имя будущего»<sup>5</sup>, Чиаурели на страницах газеты «Советское искусство» весной 1947-го называет ленту «Последние дни Берлина». Павленко признавался: «Иногда начинало казаться, что мы не сумеем справиться с поставленной перед нами задачей, но в конце концов сценарий в 4 или 5 варианте, стал выглядеть более или менее удобочитаемым, а в последующих, в 7 или 8 варианте был в середине 1948 года утвержден и принят к постановке»<sup>6</sup>. Эти многочисленные варианты в основном сохранились в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), но очередность их появления с точностью установить невозможно, поскольку датировки версий отсутствуют.

В общих чертах последовательность сюжетных событий утвердилась для будущего сценария к осени 1948 года, когда киноповесть Павленко и Чиаурели под названием «Падение Берлина» была вновь опубликована уже в журнальном варианте. Его появлению предшествовало обнародование отдельных фрагментов переработанного текста. Газета «Советское искусство» констатировала: «Сценарий “Падение Берлина” П. Павленко и М. Чиаурели только готовится к постановке. Но прочитанный по радио и частично опубликованный он уже приобрел широкую известность»<sup>7</sup>. Об издании 1946 года не упоминалось — новой версией, прошедшей редактуру самого Сталина, она была фактически дезавуирована. Эту книгу тиражом в 40 тысяч экземпляров, указанную в различных справочниках, в настоящее время в библиотеках обнаружить не удалось. Возможно, что в связи с позднейшими переделками она была изъята из книгохранилищ.

Машинописный экземпляр текста киноповести, подготовленного к изданию 1948-го года, обнаружился в собрании документов «Мосфильма» в РГАЛИ<sup>8</sup>.

4 Павленко П., Чиаурели М. Фильм о борьбе двух миров // Огонек. 1947. № 33 (август).

5 См. РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп. 1, ед. хр. 32, 33, 34.

6 Павленко П.А. Как мы работали над сценарием «Падение Берлина». Выступление по радио. Ялтинский радиоузел, 28 января 1950 г. Машинопись // РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П. А.), оп. 1, ед. хр. 170. Л. 1–1 об.

7 Буров С. «Падение Берлина» // Советское искусство. 1948. 18 сентября.

8 «Падение Берлина». Киноповесть. Вариант. 1948 // РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп.1, ед. хр. 35.

Раку М. Г.

«Падение Берлина» — фильм Михаила Чиаурели  
с музыкой Дмитрия Шостаковича:  
очерк истории одного артефакта сталинской эпохи

149

Ф. № 2199, оп. № 1, ед. хр. № 35  
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ  
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА СССР

Павленко  
Петр Андреевич.

П. А. Павленко, М. Э. Чиаурели.  
«Падение Берлина». Киноповесть.  
Вариант.

Машинопись  
с [редакторской] правкой.  
Оубл.: «Падение Берлина», М., Госкиноиздат, 1950.  
жур. «Знамя», № 11, 1948 г.

Крайние даты: 1948 г.  
Количество документов:  
Количество листов: 112

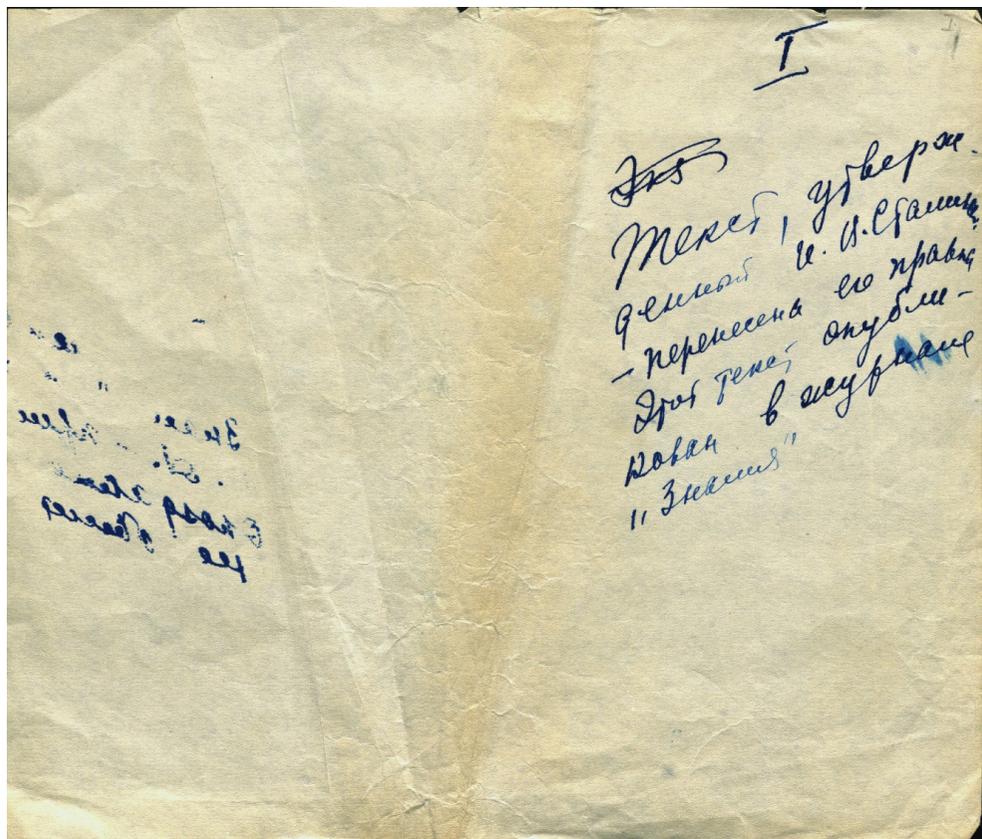
Единица хранения:  
ф. 2199 оп. 1 ед. хр. 35



133332424

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ  
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА СССР  
Ф. № 2199, оп. № 1, ед. хр. № 35

Ил. 4. Архивная папка машинописи одного из вариантов киноповести П.А. Павленко «Падение Берлина» с редактурой И.В. Сталина. 1948. РГАЛИ



Ил. 5. Машинопись киноповести П.А. Павленко «Падение Берлина». 1948. Редакторский экземпляр для публикации в журнале «Знамя». РГАЛИ. Вкладыш с указанием на редактуру И.В. Сталина.

С ним связана интригующая находка: в единицу хранения вложен вкладыш с пометкой светло-синими чернилами: «Текст, утвержденный И.В. Сталиным — перенесена его правка. Этот текст опубликован в журнале “Знамя”»<sup>9</sup>.

До сих пор наличие в этой машинописи правок Сталина не было отмечено ни архивистами, ни исследователями. Между тем многочисленные замечания по стилистике, правка опечаток, разметка отбивок текста и «красной строки», вставки и купюры отдельных фраз и слов, вопросы по содержанию и фактологические уточнения, галочки на полях, а также крестом вычеркнутые большие фрагменты

текста, действительно встречаются в машинописи. Некоторые из них прямо касаются изображения вождя. Их авторство легко атрибутируется как по почерку Сталина (образцы которого за разные периоды времени хорошо известны), так и по самому характеру замечаний. Несомненно, они представляют большой интерес для историка. Исправления, лично внесенные диктатором в свой «кинопортрет» могут уточнить представление не только о характеристиках его личности, но и о том, каким всемогущий правитель хотел видеть себя на экране, а следовательно, и в вечности. Вмешательство вождя в текст означало в первую очередь редактуру истории недавней войны и своей роли в ней — задача, которую Сталин продолжил в ближайшее время решать в отношении нарратива о Гражданской войне в фильме «Незабываемый 1919 год» (1951), поставленном вновь Михаилом Чиаурели (и вновь с музыкой Д. Шостаковича). В новом киноповествовании, невзирая на номинальное назначение главным героем «человека из народа» — сталевара Иванова, в центре вновь оказывался Сталин. «По сути, Алексей Иванов, чье присутствие занимает в “Падении Берлина” большую часть экранного времени, главным героем не является, чего не скрывают и создатели фильма. Этот персонаж — лишь единоличное усредненное воплощение многомиллионной массы, всецело и ликующе подчиненной Слову и Делу Вождя. <...> Главным же экранным героем отныне может быть только тот, кому это официальное Слово непосредственно принадлежит»<sup>10</sup>.

Сталин как фактически главный герой «Падения Берлина» априори должен был участвовать в обсуждении на различных этапах работы: по-видимому, на этапе замысла (коль скоро Чиаурели был его доверенным лицом и частым гостем на ночных посиделках у вождя), и со всей определенностью — на стадии показа членам Политбюро уже отснятого материала. Но подтверждением его непосредственной редакторской работы над текстом киноповести, ставшей основой будущего сценария, служит издательский экземпляр из РГАЛИ.

Всего машинопись содержит четыре слоя правки, сделанных простым тонким карандашом, жирными коричневым и синим карандашами, а также темно-синими чернилами. Все они делались рукой Сталина, на что указывает в первую очередь почерк. Поскольку эти четыре цвета использовались применительно ко всем случаям без какой-либо системы, складывается впечатление, что к тексту Сталин возвращался несколько раз на протяжении некоторого периода

времени. Он перечитывал отдельные фрагменты, как видно по страницам с двумя-тремя цветами пометок. Это неоспоримо свидетельствует об особой значимости для него данной работы. Поражает также дотошность, с которой глава огромного государства отлавливал в тексте мелкие опечатки или пропущенные знаки препинания, для которых достаточно было бы внимания корректора. Сталинские правки киноповести «Падение Берлина» были сделаны перед ее публикацией в ноябрьском выпуске журнала «Знамя» за 1948 год (№ 11), членом редколлегии которого был в это время Павленко. Вероятно, та тщательность, с которой Сталин отнесся к ее редакции, связана в том числе и с подготовкой показательного разгрома именно этого журнала буквально через месяц после публикации «Падения Берлина». В декабрьском Постановлении Оргбюро ЦК ВКП (б) «О журнале “Знамя”», в частности, говорилось:

<...> ЦК ВКП(б) отмечает, что редакция журнала «Знамя» не справляется с возложенными на нее задачами и в своей работе допустила ряд серьезных ошибок. Редакция не извлекла надлежащих уроков из постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград». 2. В течение 1948 года журнал «Знамя» снизил идейно-художественное качество публикуемых материалов. В журнале напечатан ряд идейно-порочных и неполноценных в художественном отношении произведений. <...>. За последнее время журнал ухудшил работу с авторами. Поступающие рукописи редактируются неряшливо, публикуются в сыром, незавершенном виде<sup>11</sup>.

Участие Сталина в подготовке ноябрьского номера, когда постановлением Оргбюро ЦК ВКП (б) от 4 октября уже было принято решение выработать проект специального постановления, посвященного журналу, говорит о том, что так был дан пример того, какие произведения должны печататься в центральных журналах и какой тщательной редакции они должны подвергаться. На страницах киноповести нашлось место и отголоскам недавней — февральской — антиформалистической кампании с акцентом на ее музыкальные коллизии:

Когда закончилось отделение и все вышли в буфет, Томашевич не отходил от Наташи, и Алексею, выпившему бутылку пива, не удалось вставить ни слова. Наташа и Томашевич говорили о Чайковском: — Это гений. От него пошли Дебюсси и Хиндемита — сказал он.

11 Цит. по: История советской политической цензуры. Документы и комментарии / Сост. Т. Горяева (отв. сост. и рук. творч. коллектива) и др. М.: РОССПЭН, 1997. С. 94–97.

Алексей покачал головой<sup>12</sup>.

Фраза Томашевича (между прочим, прекрасно политически подкованного комсорга завода) отмечена на полях жирным синим карандашом Сталина. Что могла означать эта пометка, судить трудно. В режиссерском сценарии Чиаурели, завизированном новоиспеченным Первым министром кинематографии СССР И.Г. Большаковым, та же фраза, но слегка подкорректированная, передана героине. Она произносит ее в ответ на замечание соседа по поводу исполненного на рояле Вальса из оперы «Елка» В.И. Ребикова (в сценарии автором популярной пьесы ошибочно назван Калининков). — Музыка написана под определенным влиянием Чайковского. — Чайковский — гений, от него пошли не только русские композиторы XX века, но и все Дебюсси и Хиндемиты<sup>13</sup>.

Можно предположить, что русские композиторы были внесены в список последователей Чайковского в ответ на замечание Сталина.

Этот диалог, столь удачно интерпретировавший тезисы антиформалистической кампании в области музыки, все же на экран не попал. Выпал из киноповествования и другой музыкальный фрагмент — сцена в гостях у Сталина, где члены Политбюро должны были по зачину сталевара Иванова спеть хором (вернее «вокальным квинтетом в сопровождении симфонического оркестра»<sup>14</sup> при участии вождя, а также Молотова, Жданова и Берии) русскую народную песню. Эпизод, хорошо иллюстрирующий пропагандистские приемы «интимизации политического», был исключен уже после показа ленты членам Политбюро, то ли неудовлетворенными интерпретацией своих собственных образов на экране, то ли отреагировавшими на опасное экранное панибратство с могущественным хозяином этой вечеринки.

## **Кандидатура композитора: парадоксы выбора**

Картина по первоначальным планам должна была сниматься на Тбилисской киностудии, художественным руководителем которой был тогда Чиаурели. Но в марте 1948 года ЦК Грузии обратилось к министру кинематографии СССР И.Г. Большакову с просьбой о переносе постановки на «Мосфильм» «ввиду сложности и общесоюзного

12 РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп. 1, ед. хр. 35. Л. 14.

13 Режиссерский сценарий Михаила Эдишеровича Чиаурели «Падение Берлина» (1-я серия), разработанный по одноименному литературному сценарию Петра Андреевича Павленко и Михаила Эдишеровича Чиаурели. 1948 // РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 2, ед. хр. 105. Л. 25.

14 Там же. Л. 39.



Ил. 6. Кадр из заключительной сцены фильма

значения темы», а также «занятости исключительно русских актеров»<sup>15</sup>. 19 марта Чиаурели с женой Верико Анджапаридзе, исполнительницей одной из ролей в будущем фильме, вылетел в Москву для работы над сценарием. Подготовительный период был назначен с середины июня до середины декабря 1948 года. Съемки планировались в течение всего 1949 года.

Масштабы двухсерийного батального полотна требовали особых финансовых вложений, на которые руководство в голодные послевоенные годы пошло без заметных ограничений. Исторический жанр современного по своему сюжету киноповествования предполагал повышенное внимание к деталям и точную их передачу. Между тем в фильме допущены вопиющие фальсификации всем известных реалий. Таковы, в частности, утверждение в титрах первой серии

15 Переписка с киностудией «Мосфильм» и сторонними организациями о кинофильме «Падение Берлина». О приобретении материалов, вещей импортных и отечественных, вооружения, техники, отправки имущества и актеров за границу. Об оплате актерам. Смета на производство фильма и др. 26 января 1948–25 апреля 1950 // РГАЛИ, ф. 2456 (Министерство кинематографии СССР), оп. 2, ед. хр. 74. Л. 8.

«Ни один немецкий самолет не прорвался к Москве», как если бы столица не пострадала от вражеских бомбежек, или прилет Сталина в только что взятый Берлин в конце второй серии. «Мифологичный» характер большинства военно-исторических лент этих лет и работ Чиаурели, в частности, неоднократно отмечался киноведами. Так, крупнейший историк советского кинематографа Евгений Марголит пишет:

<...> К концу сталинского периода в кинематографе получают полное и окончательное завершение те тенденции, которые в первом приближении были оформлены десятилетием ранее, в конце 1930-х годов. Победа в Великой Отечественной войне рассматривается как реальное завершение «последней битвы», в результате которой враг рода человеческого повергнут, воцаряется идеальный миропорядок и соответственно завершается время. В этом смысле действительно универсальна мифологическая модель, выстроенная М. Чиаурели вместе с литератором Петром Павленко в послевоенном фильме «Клятва» (1946; Тбилисская киностудия) и нашедшая полное воплощение в «Падении Берлина» — еще и по этой причине, очевидно, «Падение Берлина» снято в цвете, в отличие от «Третьего удара» и «Сталинградской битвы». Действительное осуществление идеала возможно лишь после «последней битвы», поэтому предвоенная идиллия занимает в обоих фильмах Чиаурели и Павленко столь значительное место.

Берлин здесь — в равной степени и конкретная столица враждебного государства, и имя мира зла. Гитлер же, в свою очередь, — и антагонист Сталина, и его комический двойник, особенно суетливый и напыщенный по контрасту с монументальным лаконичным Верховным главнокомандующим. И эта комическая, трикстерная суетливость, и неизменное в советских фильмах этого периода пребывание фюрера исключительно под землей рождает ассоциации с врагом рода человеческого в буквальном смысле — то есть с дьяволом. Тогда знаменитый по своему презрению к историческим фактам финал «Падения Берлина» может расцениваться как концептуально безупречный. Сокрушение Гитлера в его логове-бункере открывает путь к свободе из неволи узникам всех национальностей (причем, по логике повествования, и лагеря расположены тут же, в Берлине). Тем самым народы-страдальцы вознаграждены за свою праведность. Соответственно в этот момент с неба в белоснежных одеждах под приветственные клики спускается Сталин и возвещает о наступлении «мира во всем мире»<sup>16</sup>.

16 Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. С. 365–366.

Об этой своеобразной сказочно-фольклорной манере сталинианы режиссера с глубочайшей симпатией еще в 1941-м году писал С.М. Эйзенштейн, как бы благословляя режиссера на продолжение пути в том же удачно обретенном направлении:

В «Великом зареве» Чауурели показывает на экране образы Ленина и Сталина. Никто такими их не показывал.

В них нет той документальной тщательности, что есть в других картинах и сценариях.

В них гораздо больше от вольной кисти, чем в других фильмах.

Но в них есть та особая жизнерадостность, оптимизм, заставляющие понять самое главное в образах этих двух великих людей — неразрывную спайку с народом, веселым и мудрым, чья гениальность была неисчерпаемой сокровищницей мудрости и опыта обоих гениев вашей революции<sup>17</sup>.

И действительно, эпический сюжет «Падения Берлина», можно пересказать с позиций морфологии сказки В.Я. Проппа: русский богатырь, сраженный нечистой силой, пускается на поиски невесты, похищенной и заточенной в Кашеевом царстве. На этом пути он совершает невиданные подвиги с тем, чтобы победить мировое зло. Ему покровительствует святой старец, издавляя следящий за его успехами. В финале он, внезапно явившись перед молодыми героями у врат разрушенного Кашеева царства, благословляет богатыря и невесту-красу, освобожденную от злых чар сгинувшего в своем бессилии Кашея. Вместе с ней к жизни пробуждаются и другие жертвы нечистой силы.

Подобные свойства киноповествования Чауурели особенно пригодились в конце 1940-х для создания новой мифологии «сталинской победы». Однако весьма вольный по отношению к реальности «мифологизирующий» характер подачи событий режиссер пытался компенсировать достоверностью мелочей, которая должна была свидетельствовать о правде общего. Так, в первой половине сентября 1948-го Чауурели обратился к личному секретарю Сталина А.Н. Поскребышеву с просьбой осмотреть кабинет вождя для его наиболее точного воспроизведения на экране с объяснением: «В настоящее время я приступаю к большой ответственной работе — постановке «Падения Берлина»»<sup>18</sup>.

17 Эйзенштейн С. Своеобразие мастера // Искусство кино. 1941. № 5. С. 35.  
18 Цит. по: Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков. М.: РОССПЭН, 2005. С. 812.

Раку М. Г.

«Падение Берлина» – фильм Михаила Чиаурели  
с музыкой Дмитрия Шостаковича:  
очерк истории одного артефакта сталинской эпохи

157



Ил. 7. Пархоменко А.И. Эскиз декорации к фильму «Падение Берлина». Концлагерь. РНММ

К этому же времени относится, по-видимому, начало поисков композитора для будущей ленты. Сохранилось письмо от 21 октября, адресованное режиссером С.С. Прокофьеву:

Невзирая на Вашу большую занятость работой над балетом и, кажется, над оперой, я был бы Вам очень признателен, если-бы Вы согласились написать музыку для фильма «ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА», над которым я сейчас работаю. В случае Вашего принципиального согласия буду рад встретиться с Вами в ближайшее время. Уважающий Вас М. Чиаурели<sup>19</sup>.

Судя по телеграмме, отправленной на Потылиху тогдашнему руководителю музыкального отдела «Мосфильма» композитору

19 Письмо Чиаурели Михаила Эдишеровича Прокофьеву С.С. от 21 октября 1948 // РГАЛИ, ф. 1929 (Прокофьев С.С.), оп. 1, ед. хр. 733. Л. 1.

Н.Н. Крюкову, Прокофьев всерьез обдумывал эту возможность: «Прошу направить в среду Николина гору ответственного товарища сообщить точное количество музыки точные сроки размер гонорара — Прокофьев»<sup>20</sup>. Сверху на почтовом бланке приписка: «2 сер[ии] 78 м». И ниже — «50.000»<sup>21</sup>. В дневниковой записи М.А. Мендельсон-Прокофьевой от 19 мая 1949 года с сожалением констатируется, что после тяжелой болезни, перенесенной в 1945 году, композитору запрещалось «брать для заработка дополнительную работу, в частности работу в кино. Темп и напряженность такой работы ему вредны. Из-за этого Сереже пришлось осенью отказаться от фильма “Падение Берлина” (режиссер Чиаурели)»<sup>22</sup>.

Осенью 1948-го имя Чиаурели возникает на страницах Diary — ежедневника Шостаковича: запись от 1 октября 1948 года «В 11 Чиаурели» фиксирует встречу с ним. Однако в последующие месяцы там же неоднократно появляются записи о посещении «Мосфильма», связанные со съемками «Встречи на Эльбе» Г. Александрова и «Мишурина» И. Пырьева, а Чиаурели не упоминается.

Таким образом повод, по которому Чиаурели назначал встречу с Шостаковичем в начале октября 1948-го — в тот самый момент, когда он «приступил к большой ответственной работе» над постановкой «Падения Берлина», — неясен. Хотя предположить, что она состоялась именно по этой причине, резонно, и тогда это означает, что сначала выбор режиссера пал именно на него. Мог ли Шостакович отказаться от этого предложения из-за загруженности другими проектами? По-видимому, невзирая на особую важность этого госзаказа, мог, раз этой возможностью воспользовался Прокофьев. Все же отношения Чиаурели и Шостаковича возобновились, по-видимому, лишь в середине февраля 1949 года. В Diary за этот период имеются записи: 15 февраля — «В 12 Чиаурели», 19 февраля — «В 15 Чиаурели Мосфильм». Очевидно, именно в эти дни началась работа композитора над новым кинопроектом.

Обе кандидатуры, намеченные Чиаурели, — и Прокофьева, и Шостаковича — на фоне идеологических коллизий 1948 года представляются с современной точки зрения неожиданными. Очевидно, что каждый из участников сколь почетного столь и опасного для его

20 «Падение Берлина» — 1-2 серии. Композитор Шостакович Д.Д. // РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 17а. Дата почтового отправления — 25 октября, сразу по получении письма.

21 Там же.

22 *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / Подгот. текста, науч. коммент., указ., вступ. ст. Е.В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012. С. 402.

руководителей проекта киносталинианы подбирался с особой тщательностью. Однако режиссер последовательно обращался к двум главным фигурантам знаменитого февральского постановления 1948-го, всего лишь за полгода до того назначенным главными виновниками «формализма» в советском музыкальном искусстве и продолжавшим оставаться таковыми в глазах общества. Клеймо «антинародных» композиторов не было снято ни с одного из его фигурантов. Это не помешало главному кинобиографу вождя обращаться к наиболее представительным из них с предложением принять участие в главном идеологическом проекте этого времени. Логика такого поворота представляется труднообъяснимой, как и во многих подобных ситуациях сталинской эпохи: лишь весной 1949 года по личному распоряжению Сталина сразу после его звонка композитору 16 марта произошла отмена приказа Главреперткома от 14 февраля 1948 года. Показательно, что именно 16 марта состоялся также выход на экраны фильма «Встреча на Эльбе» Г. Александрова с музыкой Шостаковича. А уже 20 марта композитор по личной просьбе вождя вылетает в составе советской делегации в Нью-Йорк представлять литературу и искусство СССР на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры в защиту мира. В состав делегации вошли также его будущие соавторы — Петр Павленко и Михаил Чиаурели.

Очередная демонстрация того, что вождю лучше знать, кого казнить и кого миловать, не отменяла неизгладимого впечатления, произведенного февральским совещанием на всех участников показательного процесса. Память об этом событии осталась с ними на всю жизнь. Отмена приказа Главреперткома о запрете исполнений опальных авторов означала лишь то, что его адресатам была предоставлена возможность «отмаливать грехи» перед партией, правительством и всем советским народом своим ударным трудом на благо общества. И Шостакович в ближайшее время шаг за шагом осуществляет поставленную перед ним, как и перед его товарищами по искусству, задачу. Оратория «Песнь о лесах», написанная в 1949-м, фактически сыграла роль приношения к 70-летию Сталина, в оргкомитете подготовки которого композитор состоял в ноябре–декабре того же года. Весь 1949-й в значительной части оказался посвящен работе над двухсерийным «Падением Берлина», за парадным фасадом которой таилось сочинение композитором Четвертого струнного квартета. Создававшийся с мая по декабрь этот камерный опус был обнародован лишь после смерти Сталина — в 1953-м. С конца 1940-х все, что выходит из-под пера Шостаковича, начинает отчетливо подразделяться на высказывания «официальные» и сугубо личные, таящие в себе потенциал «эзопова

языка»<sup>23</sup>. Если Четвертый квартет относится явно ко второму типу сочинений этого времени, то музыка к «Падению Берлина» — ярчайший образец официального искусства, созданного по всем канонам, предъявлявшимся к соцреализму его идеологами.

## Партитура ударными темпами

Кандидатура Шостаковича была утверждена на Мосфильме 2 марта 1949 года<sup>24</sup>. Там только что завершилась его работа над фильмом «Встреча на Эльбе» Г. Александрова. В *Diary* 20 марта появляется запись «Берлин». А 22 марта Шостакович вылетает в США. На протяжении этих дней он будет постоянно общаться с Чиаурели, также включенным в состав советской делегации. Но оставалось ли время в плотном графике официального приема на обсуждение будущего фильма, неизвестно.

В Москву из США Шостакович возвратился 10 апреля. Предварительное соглашение киностудии с композитором на разработку экспликации музыки «Падения Берлина» было подписано 20-м апреля, хотя в это время Шостакович находился в Ленинграде. Согласно договору, аванс и гонорар за экспликацию суммарно составили 7.500 рублей<sup>25</sup>.

Уже 25 апреля музыкальным отделом Мосфильма была принята экспликация музыки к 1-й серии, составленная Шостаковичем<sup>26</sup>. А 11 мая Шостакович написал заявление в дирекцию Ленфильма о расторжении договора на киноленту «Александр Попов» в связи с началом работы над «Падением Берлина»<sup>27</sup>. Подобное решение могло быть принято лишь по обоюдному согласию с руководством культуры.

Тем не менее сразу к написанию музыки Шостакович не приступил. Записные книжки композитора с мая по октябрь с удивительным постоянством фиксируют лишь результаты футбольных матчей и медицинские процедуры. С октября эти сведения

23 См.: Раку М. «Музыкальная пауза» середины пятидесятих: Шостакович и другие // Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954). Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы / Ред.-сост. В.Ю. Вьюгин. СПб.: ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), 2018. С. 428–464.

24 См.: РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 28.

25 См.: Там же

26 См.: Там же. Л. 30.

27 Договоры с авторами. Договор к/ст «Ленфильм» с Д.Д. Шостаковичем о сочинении музыки к фильму «Александр Попов» // ЦГАЛИ СПб, Р-257 (Ленфильм), оп. 17, д. 63. Л. 139. Сообщено А.Н. Крюковым.

начинают разнообразиться посещениями концертов, репетиций и встречами с коллегами. К этому времени была завершена «Песнь о лесах» и готовилась ее премьера. Автор текстов к ней Долматовский постоянно сотрудничал в эти годы с Шостаковичем. Возможно, его стихи к новому фильму уже были готовы или сочинялись в это время. Вторая половина октября была посвящена Шостаковичем поездкам в Закавказье (Баку, Ереван, Тбилиси). Чиаурели осенью тоже был в отъезде. От его имени выступала музыкальный редактор «Мосфильма» и, в частности, «Падения Берлина», Р.А. Лукина, с которой композитор должен был переговорить 22 сентября: «В 16 будет звонить Лукина» записано в этот день в *Diary*. Из Баку 13 октября Шостакович отправляет Лукиной телеграмму: «Телеграфьте пожалуйста когда ожидается возвращение Чиаурели Привет Шостакович»<sup>28</sup>. И на следующий день получает ответ: «Чиаурели Москве Сообщите Ваш срочный приезд Привет Лукина»<sup>29</sup>.

Возвратившись в Москву 22 октября, Шостакович сразу же едет на Мосфильм. Несомненно целью поездки были вопросы, связанные с «Падением Берлина». Именно тогда началось плотное взаимодействие композитора с режиссером. Записи в *Diary* свидетельствуют о почти ежедневных встречах с ним, а также постоянных посещениях Мосфильма, которые продолжались до начала декабря и в последние дни года завершились приемкой фильма:

23.10.1949 В 12 в Мосфильм  
24.10.1949 В 20 Мосфильм  
28.10.1949 Вечером Чиаурели  
29.10.1949 Вечером Чиаурели  
02.11.1949 В 19 Мосфильм  
06.11.1949 В 12 в Мосфильм  
08.11.1949 В 20 Чиаурели  
09.11.1949 В 11 в Мосфильм  
20.11.1949 Вечером Чиаурели  
23.11.1949 В 10 в Мосфильм  
04.12.1949 В 13 Мосфильм  
В 16 Мосфильм  
24.12.1949 В 11 Худсовет в Мосфильме.

Эти записи подтверждают свидетельство Павленко о том, что музыка к фильму была написана Шостаковичем «положительно

28 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 16.

29 Там же. Л. 17.

в несколько дней»<sup>30</sup>. Мы не знаем, какого именно числа Шостакович приступил к этой работе, но около половины фрагментов из будущей партитуры были сданы им 9 ноября, о чем свидетельствует акт музыкальной редакции Мосфильма о приемке материалов:

Прослушаны и одобрены эпизоды:

Детская песенка

Река (после клуба)

Сад — утро

Степь и начало войны

Немецкий марш

Одер наступление

Зееловские высоты

Аэродром

Эпилог<sup>31</sup>.

В чистовой партитуре записано 16 номеров, пронумерованных как 18 — отсутствуют № 10 и № 14. Все они не озаглавлены, за исключением № 3 «Финал». Заголовки почти не отражены в эскизах. Однако Шостакович и сам с небольшими вариантами иногда использовал их для ориентации. Так, сделанные им для непонятной цели выписки тем из нескольких своих фильмов конца 1940-х — начала 1950-х в некоторых случаях эти заголовки содержат<sup>32</sup>. Там же слева от нотных строчек иногда указаны инструменты. По-видимому, уже после выхода «Падения Берлина» на экраны композитор составил список всех 16 номеров с заголовками, как представляется, для того, чтобы собрать у себя их разрозненные экземпляры: судя по его пометам около названий номеров, они указывают на лиц, у которых в это время находились в работе их ноты<sup>33</sup>. Этот источник, который дальше мы будем называть Списком Шостаковича, пригодится нам для атрибуции фрагментов музыки к фильму.

Период от просмотра снятого материала до показа фильма на худсовете составил в общей сложности 2 месяца. За это время, кроме написания музыки, состоялась ее запись и был осуществлен звуковой монтаж ленты. Оркестром Министерства кинематографии СССР

30 РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп. 1, ед. хр. 170. Л. 1 об.

31 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 1.

32 «Молодая гвардия», «Пирогов», «Мичурин», «Падение Берлина». Музыка к фильмам. Выписки музыкальных тем. [1947-1949] // РГАЛИ, ф. 2048, оп. 3, ед. хр. 35, 2 л.

33 Шостакович Д. Список номеров из музыки к кинофильму «Падение Берлина». Автограф [Б.д.] // РНММ, ф. 32 (Шостакович Д.Д.), № 1956, 1 л.

на записи руководил А.В. Гаук. Его имя стоит в начальных титрах, а в чистовой рукописи партитуры<sup>34</sup>, по которой, по-видимому, он дирижировал, встречается подпись простым карандашом «АГ» (как например, на л. 11 и л. 17), которая обычно «визировала» сделанную купюру текста. Однако на первом листе № 8<sup>35</sup> («Степь и начало войны»), как значится в акте приемки, — одном из наиболее масштабных и драматичных музыкальных эпизодов фильма, когда герои в момент любовного объяснения настигнуты военной грозой), стоит подпись дирижера тогдашнего Оркестра Управления по производству фильмов «Г.С. Гамбург» и ремарка «Озвучен», датированная 29-м января 1950-го года. Возможно, речь шла о переозвучке неудачно записанного эпизода, поскольку премьера фильма состоялась неделей ранее. Понятно, что в титрах имя Гамбурга не могло появиться. А вот другие участники записи фонограммы — Государственный хор СССР, возглавлявшийся А.В. Свешниковым (дирижер В.Г. Захаров) и Государственный народный хор и русский народный оркестр им. М.Е. Пятницкого (руководитель хора и дирижер П.М. Кузьмин, дирижер оркестра народных инструментов В.В. Хватов) — в титрах не указаны, по-видимому, из-за «многонаселенности» ленты<sup>36</sup>.

30 декабря 1949 года согласно Заклчению Художественного совета Министерства кинематографии СССР фильм был рекомендован к выпуску на экран. Отдельно была отмечена «хорошая, выразительная музыка» к фильму Д. Шостаковича<sup>37</sup>. В списке сочинений Шостаковича музыка получила опус 82.

Отметим, что за несколько дней до этого Указом Президиума Верховного совета от 21 декабря 1949 года Шостакович был введен в Оргкомитет празднования 70-летия Сталина, став там единственным представителем от композиторского сообщества, что в обход итогов антиформалистической кампании 1948 года автоматически закрепляло за ним статус «первого» из советских композиторов. Законно предположить, что если бы Прокофьев по состоянию здоровья не отказался принять участие в «кинооде» Сталину, то этой чести должен был бы удостоиться он.

34 Шостакович Д. Чистовая партитура и эскизы музыки к фильму «Падение Берлина» // РНММ, ф. 32 (Шостакович Д.Д.), № 66. Л. 1-72 об.

35 Там же. Л. 26.

36 См.: РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 7.

37 Материалы по режиссерскому сценарию Михаила Эдишеровича Чиаурели «Падение Берлина», разработанному сценарию Петра Андреевича Павленко и Михаила Эдишеровича Чиаурели. (Заклчения по режиссерскому сценарию и материалу фильма Министерства кинематографии СССР) // РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 2, ед. хр. 107. Л. 11.

## «Сухой остаток» верховной редакции

Перескажем вкратце содержание обеих серий таким, каким оно сложилось в результате многочисленных исправлений, продолжавшихся вплоть до выпуска «Падения Берлина» на большой экран: от редакции Сталиным киноповести Павленко до просмотра фильма членами Политбюро.

Вопреки окончательному названию ленты, определенно заявляющей военно-историческую тему, адресуемую к последним дням завершившейся недавно Великой Отечественной войны, картина начинается задолго до них — в мирной предвоенной обстановке.

Содержание 1-й серии.

Пионеры небольшого рабочего поселка на юго-западе России собираются на экскурсию на металлургический завод. На заводе их учительница Наташа Румянцева (М. Ковалева) знакомится с передовиком сталеваром Алексеем Ивановым (Б. Андреев). Коллектив завода награждает за успехи. Директор Хмельницкий (Н. Боголюбов) поручает Наташе сделать вечером в клубе доклад об Иванове, поставившем очередной профессиональный рекорд. Девушка приходит к матери Алексея (С. Гиацинтова) для сбора материалов о нем. Вечером в клубе на фоне портрета Сталина девушка делает доклад об ударнике Иванове. Ее речь заканчивается благодарностью вождю, которого она мечтала бы увидеть воочию, но «увидеть которого невозможно», как признается она аудитории. Алексей и Наташа знакомятся. По дороге домой девушка читает парню стихи Пушкина и Маяковского. Рабочий стесняется своей необразованности, но приглашает девушку на концерт.

Вечером в клубе звучат Скрябин и Чайковский в исполнении артистов художественной самодеятельности. Наташа поглощена этой музыкой, но Алексею такое искусство не близко. В смятении он покидает зал, пытаясь наедине с природой разобраться в своих чувствах.

Чувствуя недостаток своих знаний, Алексей приходит к директору завода с просьбой отправить его на учебу. Но тот сообщает ему, что передовика вызывают на аудиенцию к самому Сталину. Иванов пытается отказаться: «Даже представить себе не могу. Ну как я говорить-то буду с ним?». В ответ же слышит: «Говорить ему надо! Алеша, с тобой будут говорить. Ты только слушай, да ума набирайся».

Сталин (М. Геловани) в саду окапывает деревья. К нему приводят Алексея. Тот от смущения путает имя-отчество вождя — «Здравствуйте, Виссарион Иванович». Вождь с улыбкой ему представляется. Начатая беседа продолжается за кадром.

По возвращении домой Алексей рассказывает Наташе о своем разговоре со Сталиным и о том, как поведал вождю о своей любви к Наташе: — А он что? — Ничего, — говорит, — не пугайтесь стихов. Любите ее, и она вас любить будет. — Выдумываешь ты всё. Ни за что не поверю! — Ей богу, так и сказал. А если, — говорит, — она вас любить не будет, вот тогда мне напишете.

**«Падение Берлина» — фильм Михаила Чиаурели  
с музыкой Дмитрия Шостаковича:  
очерк истории одного артефакта сталинской эпохи**

Любовная сцена обрывается нашествием немецких захватчиков. Начинается война. Летят самолеты, падают бомбы, едут мотоциклисты. Алексей контужен взрывной волной.

Через три месяца Алексей, наконец, приходит в сознание в госпитале. Его товарищ по работе Костя Зайченко (Ю. Тимошенко) приходит, чтобы позвать эвакуироваться в тыл — на завод. Он рассказывает, что немцы под Москвой, однако Сталин не покинул столицу. Алексей, узнав о том, что Наташу увели в германский плен, рвется на фронт.

Совещание в кремлевском кабинете Сталина о положении на фронтах. Он решает провести военный парад на Красной площади в честь очередной годовщины Октябрьской революции.

Среди бойцов, идущих с парада прямо на фронт, Алексей Иванов.

В Берлине перед приемом иностранных послов фюрером по поводу победы над Москвой трансляцию парада слушает по радио Геринг (Я. Верих). Гитлер (В. Савельев) принимает поздравления дипломатов разных стран. Фюрер демонстрирует им процессию проходящих по улицам Берлина пленных советских «рабов», среди которых Наташа. Она не верит в падение Москвы. Немецкий генерал сообщает Гитлеру о реальном положении под Москвой и невозможности в ближайшее время взять ее.

Эпизоды битвы за советскую столицу. Титры: «Ни один немецкий захватчик не прошёл к Москве».

В Берлине Гитлер беснуется при известии о поражении немецких войск: «Это зима задержала меня, а не русские». Военачальники предупреждают его о том, что победить Россию невозможно. Взбешенный фюрер принимает на себя обязанности главнокомандующего. В речи, обращенной к генералитету, он перечисляет все мировые правительства и финансовые круги, на которые он рассчитывает, включая «мнимых союзников СССР» — США и Великобританию. Своей следующей целью он называет Сталинград: «Я возьму Россию в гигантские клещи». Геринг рассказывает ему о своей предстоящей встрече с представителем бизнес-элиты Англии, тесно связанным с ее правительственными кругами. Гитлер одобряет его.

В своем огромном замке Геринг показывает английскому гостю богатейшую коллекцию экспроприированных ценностей из музеев Европы и оккупированных территорий СССР. Он просит о поставках хрома и вольфрама, необходимых для производства танков и уверяет в грядущей победе под Сталинградом при условии экономической помощи Запада. Эта помощь ему обещана.

Маршал Чуйков (Б. Тенин) награждает гвардии сержанта Алексея Иванова орденом за подвиг в боях под Сталинградом. Алексей обращается к нему с вопросом: — Товарищ командующий, разрешите обратиться. <...> Слух есть: товарищ Сталин приехал, здесь находится. — А разве было такое время, когда мы воевали без Сталина? Сталин всегда с нами.

Сталин в Кремле обсуждает со «всесоюзным старостой» Калининым (Г. Белов) победу под Сталинградом: «За последние тридцать лет Германия дважды оказалась битой. И неслучайно».

Проходит время. Советские войска возвращаются к западным границам. Алексей Иванов с товарищами освобождает родной поселок. Кругом пепелище и развалины. Алексей обещает пленному фашисту, что разрушит его дом в Берлине, как тот разрушил его. Советская армия уверенно продвигается на запад.

Ялтинская конференция. Американцы и англичане колеблются в вопросе открытия Второго фронта. Особенно неуступчив Черчилль (В. Станицын). Советское командование предъявляет свои доводы. Главы трех делегаций обсуждают исход войны.

Содержание 2-й серии.

Заседание генерального штаба в Кремле о планах взятия Берлина – «последнего сражения».

Бойцы на передних рубежах ожидают сигнала наступления на Берлин. Друг Алексея Иванова Костя Зайченко рассказывает о своей мечте после войны стать оперным певцом и напевает романс Чайковского. Звучит приказ о начале битвы. Начинается атака.

Гитлер в бункере с ужасом встречает новые сообщения с передовой. Геббельс (Н. Петрункин) рапортует о разногласиях между английским и американским командованием. Это дарит фюреру надежду.

Алексей Иванов поднимает бойцов в атаку: «Вперед на Берлин!». Немецкий офицер, взятый в плен, сообщает, что Гитлер отдал приказ удерживать русских от взятия Берлина до подхода американской армии. Сталин в Кремле отдает приказ взять немецкую столицу в кольцо.

При приближении советских войск фашисты пытаются уничтожить узников концлагеря, среди которых Наташа. Алексей безуспешно ищет ее в толпе освобожденных.

В ставке Гитлера слышны звуки авиационного налета, он вынужден спуститься в бункер, но уверяет своих военачальников в грядущей победе, которая будет достигнута с помощью раздора между западными союзниками Сталина.

Геббельс выступает по радио с победоносной речью. Скептически комментируя его речь в своем замке, Геринг руководит отправкой своей коллекции и готовится к бегству.

Гитлер получает ультиматум Геринга с требованием передать ему верховную власть, что вызывает его бессильное бешенство.

Советские части соединяются, завершив полное окружение Берлина.

Гитлер в бункере узнает о попытке Гимmlера заключить мир с американцами на любых условиях. Раздавленный изменой своих ближайших соратников Гитлер решает покончить с собой. Ева Браун (М. Новакова) просит его заключить брак с ней до того, как придется погибнуть.

Советские войска в Берлине. Гитлеру докладывают о боях в метро. Он приказывает затопить подземные станции, невзирая на то, что там находятся немецкие раненые и мирные жители.

Гитлер венчается на фоне разрывов снарядов и звуков бомбежки.

**«Падение Берлина» — фильм Михаила Чиаурели  
с музыкой Дмитрия Шостаковича:  
очерк истории одного артефакта сталинской эпохи**

Покинувшая бункер секретарша Гитлера (В. Анджапаридзе) на улице находит мертвым сына и проклинает своего бывшего идола.

Гитлер объявляет гостям о желании покончить с собой. Брачующимся передают капсулы с ядом. Ева опробует одну из них на любимой собаке. Средство оказывается надежным.

В штаб Чуйкова является начальник генерального штаба сухопутных сил генерал Кребс (В. Кенигсон) с сообщением от Гимmlера о самоубийстве фюрера. Информация передана Сталину. Тот требует от немецкой стороны полной и безоговорочной капитуляции. Кребс сожалеет об отсутствии у него таких полномочий.

Советские войска подошли к рейхстагу. Получен приказ о его взятии. Честь водрузить знамя над Берлином доверена сержанту Егорову, младшему сержанту Кантарии и старшему сержанту Алексею Иванову.

Немцы отчаянно сопротивляются. На ступенях рейхстага гибнет Костя Зайченко. Умирая, он просит подоспевшего бойца Юсуфа (согласно начальным титрам он Юсупов) повесить на куполе обгаренный его кровью платок.

Егоров и Кантария водружают знамя на куполе рейхстага. Алексей Иванов прикрывает их подъем. Юсуф гибнет при попытке выполнить наказ Зайченко.

На площади перед рейхстагом танцуют и поют советские бойцы.

В небе над Берлином появляется эскадрилья, доставившая Сталина. Генералиссимус благодарит Чуйкова, Конева и Рокоссовского за операцию по окружению Берлина. Он обращается с речью к народу. В толпе встречаются Наташа и Алексей. Они приближаются к вождю. Наташа просит разрешения поцеловать его за все, что он сделал для них и для всего советского народа.

Представители разных стран приветствуют своего освободителя.

Несколько эпизодов, включая несколько важных для «утепления» образа Сталина (застолье у него дома и вся линия с попавшим в плен сыном Яковом), не вошли в фильм. Что-то, как сюжет с сыном, было вычеркнуто самим вождем еще в киноповести, что-то, как сцена застолья, исключено уже после показа материала членам Политбюро.

О том, что на поздних стадиях было купированы или изменены некоторые музыкальные фрагменты, свидетельствует музыкальная экспликация фильма, где они еще сохранялись<sup>38</sup>. В основном сокращения и переработки затронули первую серию:

3. Кабинет Хмельницкого <так!> и Заводской двор. Симфония торжества и радости труда. Сим. Орк. Секунды — 2,4.
4. Улица и дом Иванова. Детский хор.— 20 сек.
5. Комната Наташи. Импровизация Томашевича.— 0,40.

-31-

-Пошлите телеграмму Жданову, передать ленинградским рабочим благодарность москвичей,- говорит Сталин.

-Товарищ Сталин, как быть с парадом? - замечает Василевский,- их авиация зверствует.

-Сегодня 7 ноября. Всегда в этот день был парад, будет он и сегодня.

Он разглаживает рукой лоб и, вздохнув, направляется к выходу. Все встают, собираясь выйти за ним. Он останавливается:

-Не надо. Я один.

~~На одно мгновение он задерживается возле адъютанта.~~

~~-Новых сведений не поступало? - спрашивает тихо.~~

~~-Ваш сын капитан Яков Иосифович не вынесен с поля боя, - едва сдерживая слезы, докладывает адъютант. - Неизвестно жив или погиб.~~

~~-Что ж,-говорит Сталин, проведя рукой по лицу,- не я один. Не у меня одного... что ж делать...~~

~~И, тяжело вздохнув, уходит один.~~

Пасмурное ноябрьское утро в Москве.

На серой, ничем не украшенной Красной площади, стоят войска.

Стоит пехота в полном вооружении.

Отдельным строем стоят ополченцы.

В шеренгах ополчения стоит профессор в пекане со шнуром, тучный актер, студентка.

В небе,, за низкими серыми облаками, слышно гудение авиационных моторов и глухой треск пулеметных очередей.

В небе, не прекращаясь, идет бой.

Уставый крикостый солдат шепчет, стуча зубами:

6. Улица и дом Наташи. «Понапрасно <так!> мальчик ходишь» Тенор.— 0,30.
7. Заводской клуб. «Елка». Калининкова. Пианист солист.— 1, 52.
8. «Ночь» Чайковского в исполнении тенора Зайцева <так!>, под аккомпанемент рояли <так!>, постепенно вступает оркестр и переходит в песню Алексея. Это должна быть единая тема, объединяющая три эпизода. Сим. Орк, тенор, Баритон, пианист.— 3, 5.
9. Сад тов. Сталина. Сим. Орк. Исп. Лирическую музыку на тему «Утро». Сим. Орк.— 3, 30<sup>39</sup>.

Во 2-й серии в сравнении с музыкальной экспликацией был купирован лишь один музыкальный фрагмент:

30. Крыша рейхстага. Песнь Алексея. 40 с.<sup>40</sup>

Судя по всему, Шостакович не успел написать музыку к этим эпизодам, избежав бесполезной работы. По крайней мере в чистовой партитуре и сохранившихся эскизах соответствующие фрагменты отсутствуют или же не могут быть атрибутированы. Так, вместо «симфонии торжества и радости труда» в сцене на заводе звучит краткая фраза военного марша. Между тем в эскизах есть неоконченный набросок маршевой четырехдольной (размер не проставлен) мелодии в F-dur (16 тактов), песенно-гимнический мотив которого в кадансах явно адресует к знаменитой песне Шостаковича из кинофильма «Встречный»<sup>41</sup>. Шостакович неоднократно цитировал эту мелодию в своих сочинениях. Подобного рода автоцитата была вполне возможна и в «Падении Берлина», коль скоро в фильме был использован другой «хит» Шостаковича — «тема нашествия». Правда, композитор в обоих случаях попытался в эскизах найти интонационные варианты этих мелодических прототипов<sup>42</sup>.

Фортепианное соло на концерте в клубе в исполнении Томашевича не исключено, а заменено: салонный Вальс из «Елки» Ребикова (перепутанного с Калининковым в экспликации) — на несравненно более глубокий по тону и драматичный Этюд соч. 2 № 1 Скрябина. Изначально намеченный в качестве цитаты романс Чайковского «Средь шумного бала» на слова А.К. Толстого был заменен на «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь») соч. 60 № 9 на слова

39 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 10–11.

40 Там же. Л. 11.

41 Шостакович Д. Чистовая партитура и эскизы музыки к фильму «Падение Берлина» // РНММ, ф. 32 (Шостакович Д.Д.), № 266. Л. 21.

42 Там же. Л. 21 и 22.

Я. Полонского<sup>43</sup> по требованию сценарно-постановочного отдела как уже использованный в фильме «Сельская учительница» (1947). Романс сменяется симфоническим интермеццо, а песня Алексея «Эх ты, Ваня» вообще не появляется в материалах к фильму, хотя в сценарии ей предназначалась роль своего рода лейтмотива, сопровождавшего героя. Редакторская пометка Сталина, отмечающая ее первое появление на полях киноповести<sup>44</sup>, возможно, объясняет ее полное исчезновение (в том числе и в сцене на крыше рейхстага из 2-й серии).

Заявленный в экспликации симфонический фрагмент «Утро» в саду у Сталина заменен на хор а cappella, основанный на интонациях песни о Сталине, звучащей на начальных титрах.

В результате кинолента содержит около 30 музыкальных включений. Их общее звучание составляет около 50 минут при общем хронометраже картины два с половиной часа. Сюда входит как музыка самого Шостаковича, так и цитаты, необходимые для иллюстрации действия. В чистовой рукописи партитуры «Падения Берлина» порядок номеров не соответствует фонограмме. Начальные титры фильма сопровождается № 15, чья музыка в ряде эпизодов представляет собой инструментальное изложение хоровой песни «Сталину слава!» (которая в № 3 партитуры озаглавлена как «Финал»), предваряемой фанфарами медной группы (C-dur). Поскольку в автографе это один из последних фрагментов, то возможны два предположения: или Шостакович писал материалы к началу и завершению фильма в самом конце работы, или же на одном из этапов работы этому фрагменту была отведена роль вступления. Эскизы же могут свидетельствовать о ходе сочинения лишь в отдельных случаях — авторская пагинация в них отсутствует, архивная же могла сложиться хаотично, как это случалось с рукописями Шостаковича<sup>45</sup>. В «Падении Берлина» это сказалось на дублировке пагинации листов: партитура и корпус эскизов помечены хранителями одними и теми же номерами листов, что составляет некоторую проблему для их описания.

Как уже было сказано, в автографе партитуры № 3 — единственный номер, имеющий заголовок: «Финал» (также значится в Списке Шостаковича). Далее заголовки номеров по Списку Шостаковича мы будем приводить в скобках.

43 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 2, ед. хр. 107. Л. 2.

44 РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп. 1, ед. хр. 35. Л. 15.

45 Курьезный образец такой путаницы дают, например, рукописные материалы Восьмого квартета, текст которого практически был записан автором подряд без изменений и изъятий, но разложен при архивном описании с нарушением порядка листов.

Последуем за фонограммой фильма, чтобы понять, как сложилась в окончательном виде музыкальная драматургия картины.

## Саундтрек «Падения Берлина»: монтажные метаморфозы

Начальные титры фильма сопровождается № 15 (по Списку Шостаковича — «Увертюра»). Его музыка в ряде эпизодов представляет собой инструментальное изложение хоровой песни № 3 («Сталину слава!»), предваряемой фанфарами медной группы (C-dur).

С началом игровых кадров за музыкой титров сразу же следует № 5 партитуры — песня пионеров «Хороший день» («Детский хор»). Ее первый куплет звучит, когда дети собирают на поле букет для своей учительницы, второй — на панораме завода, куда они пришли с экскурсией. Сцена вырастает в продолжительный (около трех минут) музыкальный фрагмент. Следующее включение музыки — лирическое интермеццо № 6, сопровождающее мучительные размышления Алексея о своей любви («Река»). Сцена встречи Алексея и Сталина проходит на закадровом фоне вокализа хора a cappella № 7 («Сад»).

Предвоенное «предисловие» к основному повествованию завершает сцена в полях, когда Алексей рассказывает Наташе о своей встрече со Сталиным и признается в любви. Она сопровождается звучащими издали женскими фольклорными «страданиями» под гармошечный перебор. Любовное объяснение подхватывается ликующей музыкой № 8, которая на кульминации внезапно перерождается в картину наступления немецких захватчиков («Степь»). Использование уже выработанных в словаре Шостаковича иллюстративных приемов (маршевая ритмика, подчеркнутая ударными, интонационная опора на уменьшенные интервалы) для этого программного сюжета его симфонической музыки способствует логичному переходу к автоцитированию: монтажный стык от сцены, в которой герои теряют друг друга в момент обстрела их поселка, к обобщающим кадрам бесчинствующего зла, надвинувшегося на страну, сопровождается почти плакатное высказывание: звучит знаменитый «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии. Если вспомнить крайне раздраженную реакцию ее автора на использование этого материала в аналогичной ситуации в фильме И. Пырьева «Секретарь райкома» (1942, композитор Б. Вольский), то придется и в «Падении Берлина» с большой долей вероятности переложить ответственность за это решение на режиссера. Титры «Прошло три месяца», возникающие в этом фрагменте, подводят повествование к сценам битвы за Москву, где будет вновь востребован тематизм «эпизода

нашествия». Между тем в эскизах к фильму зафиксирован фрагмент четырехдольной маршеобразной музыки в Fis-dur, который является явным вариантом знаменитой темы из 7-й симфонии и, вероятно, был предложен композитором вместо нее<sup>46</sup>.

В сцене Гитлера с послами зарубежных стран — в момент появления фюрера в зале приемов и во время демонстрации его гостям процессии «советских рабов» на улицах Берлина — дважды звучит зловещий № 9 («Немецкий марш»).

В сценах разгрома фашистов под Москвой сталкиваются тема нашествия и темы, символизирующие сопротивление советской армии, которые в соответствии с построением зрительного ряда постепенно оттесняют и окончательно подавляют «враждебный контрапункт». И если «тема нашествия» несомненно воспроизводится в этой записи по партитуре Седьмой симфонии, то темы, противостоящие ей, — это отдельные фрагменты № 13, который в полном виде в фонограмме фильма представлен в сцене штурма Зееловских высот.

Типичная для Шостаковича трагическая патетика становится основанием для самого развернутого музыкального эпизода 1-й серии — сцены возвращения Алексея на руины родного дома: № 11 («Поселок»). Если наиболее длительные включения сводились до этого к одной-полутора минутам (за исключением музыки на титрах, протяженность которой около двух минут), то этот звучит почти две с половиной минуты, обозначая трагическую кульминацию всей первой части, содержанием которой становится личная драма главного героя — гибель близких и потеря любимой девушки, угнанной в плен, отождествляющаяся с судьбой всего народа. Сцена завершается словесным поединком Алексея с пленным офицером, которую венчает полет советской авиации на Запад — краткое триумфальное послесловие к его клятве войти в Берлин. В Списке Шостаковича этот № 12 партитуры озаглавлен как «Конец 1-й серии». Однако, как уже говорилось, в фильме первая серия завершается без музыки — не драматургической и психологической кульминацией, а идеологическим акцентом: встречей глав союзнических держав на Ялтинской конференции.

Вторая серия картины открывается новым музыкальным вступлением, сопровождающим титры, — № 16 («Увертюра»). Выразительная тема, хотя и не является цитатой, явно отсылает ко Второй «Богатырской» симфонии А.П. Бородина и одновременно — к припеву эмблематичной народной «Дубинушки», становясь как бы музыкальным парафразом на тему литературной классики: знаменитого

толстовского речения из «Войны и мира» о «дубине народной войны», обрушившейся на захватчиков. Эта мастерская контаминация — одна из немногих оригинальных находок Шостаковича в партитуре «Падения Берлина».

Другое обращение к русской классике — на этот раз уже в виде прямой цитаты — возникает в сцене ожидания сигнала атаки на Берлин. Тема романса Чайковского «Отчего я люблю тебя, светлая ночь», звучавшая в первой серии, и вновь исполняемая тенором как воспоминание о мирной жизни и мечта о будущем, без паузы переходит в № 1 («Одер») — сцену наступления на Берлин.

В фонограмме фильма № 13 («Зееловские высоты») — сцена решающего штурма, открывшего дорогу на Берлин. Фрагмент начинается с той же темы, что и музыка титров второй серии. Развитие этого материала приводит на кульминации к включению в оркестровую партитуру развернутых эпизодов фортепианного дуэта, предвосхищающего использование фортепианного тембра в сцене «Штурм Красной горки» в другой совместной работе Чиаурели и Шостаковича — будущем фильме киносталинианы «Незабываемый 1919-й». В чистовом автографе партитуры на обложке этого номера выписана странная карандашная ремарка «борьба за хлеб» и указан хронометраж «3'25» (то и другое рукой композитора), и далее карандашные разметки отражают раскадровку некоего кинематографического эпизода. Ни то, ни другое не имеет отношения к «Падению Берлина». Вероятно, эту музыку Шостакович хотел использовать в каком-то кинопроекте более позднего времени, когда с наступлением эпохи «оттепели» фильм, для которого первоначально была написана эта музыка, был снят с проката. Наиболее возможной кандидатурой такого рода представляется «Первый эшелон» («Целина», 1955), но это остается лишь предположением. Все же показательно для характеристики нравственной атмосферы времени и характеристики достигнутой степени творческого цинизма, что разительное изменение содержания сцены не помешало композитору запланировать использование музыки «боевого подъема» в качестве иллюстрации мирного «трудового подъема». Это заставляет призадуматься и о семантических границах такого рода музыки, наделенной общими приметам «пафоса».

Продолжение этого эпизода (после перебивки кадрами из сталинского кабинета в Кремле) иллюстрируется материалом из № 12 (от т. 3), который звучал в конце 1-й серии фильма, что создает логическую цепочку сюжетных подобию: демонстрацию того, как Красная армия неуклонно приближается к последнему победному бою. Под отсутствующим в авторской партитуре и Списке Шостаковича № 14, очевидно, подразумевалась хоровая песня, фоном звучавшая в сцене освобождения концлагеря советскими войсками («Кончились черные годы»). В эскизах ее наброски со стихотворной подтекстовкой

встречаются дважды — вероятно, в отличие от детского хора «Хороший день» (издававшейся отдельно чаще, чем какой-либо другой фрагмент музыки к «Падению Берлина»), Шостакович рассматривал этот материал как чисто служебный, недостойный самостоятельного использования. В фильме же песня практически не слышна — поздно выведена и быстро микширована.

Прорыв немецкой обороны советской танковой атакой «подтекстован» бравурным фрагментом из № 13 (ц. 28–32), ярко заявленным фортепианным тембром, а в кадрах завершения операции по окружению Берлина вновь цитируется материал из № 12 (от т. 2) с победной темой у труб. Братание советских солдат соединившихся фронтов проходит под новое включение фрагмента из № 13 (ц. 18–22).

Следующий за этой сценой краткий музыкальный фрагмент фортепианного соло (ц. 25–27) на титрах о соединении фронтов при монтаже грубо оборван. Участие в проекте такого многоопытного звукорежиссера, как пианист и композитор Борис Вольский (он сотрудничал с Эйзенштейном при создании его наиболее музыкально значительных работ), заставляет предположить, что подобные огрехи стали результатом режиссерского давления. Как сценарий, так и саундтрек, постоянно подвергались требованиям сокращения не только цензурного и содержательного толка, но и вызванным необходимостью втиснуть многоплановые события в требуемый хронометраж двух серий (что отражают и архивные документы). В целом же музыкальный монтаж часто оказывается неудовлетворительным — очевидно, что изначально заявленные эпические масштабы сюжета, потребовавшие постоянных сокращений, «ужимались» наспех с преимущественным вниманием к видеоряду, зачастую игнорируя требования завершенности музыкальной мысли.

Значительным моментом в киноповествовании стал фрагмент с венчанием Гитлера и Евы Браун. Музыкальный контрапункт сыграл здесь важную роль: на тему знаменитого «Свадебного марша» Мендельсона, который включается трижды, образуя почти трехминутный эпизод, накладываются и сцены гибели берлинцев в метро, зато пленном по приказу Гитлера, и картины разрушения города, когда над трупом сына секретарша некогда боготворимого ею фюрера посылает проклятия в его адрес, и сама абсурдная церемония предсмертной свадьбы. Необъяснимым, однако, выглядит в этом контексте использование музыки «еврейского» автора, а не свадебного марша из «Лоэнгрина» Вагнера, который был заявлен в музыкальной экспликации<sup>47</sup>, но по какой-то причине заменен. Эта почти анекдо-

тическая замена, скорее всего, продиктована уступкой массовому вкусу советской аудитории конца 1940-х, для которой свадебная церемония ассоциировалась именно с сочинением Мендельсона. Музыкальной кульминацией всего эпизода становится трагическая сцена затопления метро, построенная на стремительном движении гаммообразных пассажей струнных, прерываемых хлесткими аккордами духовой группы (№ 2, «Метро» по Списку Шостаковича).

Взятие рейхстага, на ступенях которого гибнет Костя Зайченко, сопровождает масштабный № 17 («Рейхстаг» по Списку Шостаковича): его основной раздел (от ц. 3) разворачивается как фугато, иллюстрирующее трудное продвижение бойцов к последней немецкой цитадели. Сцену гибели Юсуфа во время водружения знамени на куполе рейхстага иллюстрирует № 18 (также «Рейхстаг» по Списку Шостаковича). Траурный марш (ц. 3–5) далее переходит в триумфальный (ц. 6, 7).

Симфонические фрагменты с хором — № 3 и № 4 партитуры, озаглавленные в автографе соответственно как «Финал» и «Эпилог (оба с хоровым инципитом «Слава! Слава Сталину!»)», — завершают фонограмму фильма.

В чистовой партитуре из 18 пронумерованных фрагментов пропущены № 10 и № 14. Но поскольку их порядок не выдержан в соответствии с действием, то предположить, какие именно фрагменты планировались под этими номерами, можно только гипотетически. Однако один из законченных фрагментов в эскизах озаглавлен как «№ 10 Тост»<sup>48</sup>. Сюжетными претендентами на подобное название могут служить в фильме два эпизода: изъятая на последнем этапе сцена застолья в гостях у Сталина при участии знатного сталевара Иванова и членов Политбюро и завершающая первую серию фильма встреча руководителей союзных держав, где Рузвельт предлагает тост за Калинина. Как уже было сказано, в экранной версии музыка здесь не звучит, хотя такое завершение полуторачасовой серии кажется недостаточно убедительным. Что же касается незаглавленных и неиспользованных в фильме набросков в автографе эскизов, то их несколько. Некоторые из них перечеркнуты карандашом, что в практике Шостаковича обычно означало завершение их переписывания в чистовую рукопись. Но в чистовой партитуре не нашли себе применения наброски на л. 1–4 и 20–23 эскизов. Завершающий корпус эскизов л. 23 резко отличается от остальных по типу бумаги: он, по-видимому, вырван из нотной тетради в 12 строк и светлее по тону. Кроме того, размещенный здесь продолжительный текст

эскиза (55 тактов) записан в отличие от предыдущих карандашом, а темно-синие чернила использованы лишь для нескольких правок. Ключ, знаки тональности и размер не обозначены, случайные знаки в тексте почти не встречаются (предположительно *g-moll*, 6/8). Текст фрагмента сначала располагается на двух двухстрочных нотоносцах, где фрагментарно заполнена нижняя строка, но с 5-й строки однострочно, хотя под мелодией намечена разметка некоторых моментов сопровождения. Материал не встречается в партитуре фильма и по своему интонационному характеру не сходен с музыкой «Падения Берлина». Возможно, он оказался в этой единице хранения случайно, или же был предназначен для одного из купированных эпизодов сценария (например, для фортепианной импровизации Томашевича в его сцене в комнате Наташи).

В связи с автографами музыки к «Падению Берлина» нужно упомянуть и об одном странном моменте, возникающем на л. 18 эскизов, где зафиксированы наброски «Одера» и «Метро». Для них использованы более светлые синие чернила и более светлая бумага в 30 строк. Ее края сильно потрепаны. Нотный текст без заголовка в двухстрочной записи носит предельно схематичный характер, но в обоих случаях доведен до двойной черты и перечеркнут карандашом. Запись начата на л. 18 об., где выписан полностью фрагмент «Одер» и начат фрагмент «Метро», продолженный на л. 18 (что можно объяснить как раз упомянутыми ошибками архивной пагинации). Оба наброска перечеркнуты карандашом. А на оставшихся нотных строках внизу в перевернутом положении выписан фрагмент (9 тактов) некоей чистовой партитуры (*c-moll*, 2/4), чьи такты по обычаю Шостаковича расчерчены простым карандашом. Как ни удивительно, но этот материал отсылает к будущей оперетте Шостаковича «Москва, Черемушки», написанной в течение 1957–1958 годов (№ 19. Дуэт Лидочки и Бориса, с. 177–178). Появление его среди эскизов, создававшихся на десять лет раньше, представляет собой загадку, поскольку заносить громоздкую чистовую четырехстрочную запись на заполненный набросками 1949-го года лист было бы странно — скорее она должна была предшествовать записи наброска. Но в таком случае предназначение этого материала остается неясным и не может быть отнесено к материалам середины 1950-х. Вместе с тем тридцатистрочная бумага без знака изготовителя сходна с той, на которой были записана чистовая партитура дополнительных номеров к оперетте «Москва, Черемушки» (Архив Д.Д. Шостаковича, ф. 1, р. 1, ед. хр. 257). Акколада возле одной из четырехстрочных систем фрагмента л. 18 недвусмысленно указывает на партию фортепиано, сопровождающую две пустые вокальные строки. Значит,

материал предназначался какому-то более раннему сочинению. Иначе объяснить этот исторический анахронизм невозможно.

Музыкальная стилистика «Падения Берлина» соответствует уже традиционной к тому времени для советских фильмов историко-героической тематики манере «большого советского симфонизма» с его широким мазком, протяженностью тематизма, основанного на диатонике, мощной патетикой туттийных эпизодов, оттеняемых лирикой песенного типа, зачастую представленной в хоровом (детского, женского или смешанного хора) или в сольном вокальном звучании.

Свою неотъемлемую роль выполняют цитаты из классической музыки или аллюзии на нее. Так, звучание в «предисловии» из мирного времени Скрябина и Чайковского, наряду с цитированием Пушкина, — русской классики, некогда опальной, но «возвращенной» советскому слушателю к 1940-м годам, — демонстрирует зрителю то богатство отечественной культуры, за которое вскоре предстоит бороться героям. А реминисценция романса Чайковского перед решающим сражением за Берлин напоминает об этой — главной — цели. Задействовано и автоцитирование: важную роль в фонограмме 1-й части играет использование тематизма Седьмой симфонии: темы нашествия, на которую монтажным способом накладываются эпизоды противостояния ей (фрагменты № 13 из музыки к фильму). Столкновение двух музыкальных материалов дано в соответствии с монтажным чередованием кадров и гораздо более прямолинейно, «в лоб», чем в аналогичном по смыслу эпизоде Седьмой симфонии. Наконец, дважды звучащие фольклорные «страдания» — в сцене любовного объяснения Алексея и Наташи на фоне колосющихся колхозных полей, а затем как знак восстановленной гармонии довоенного мира на фоне покоренного рейхстага — добавляют еще одну необходимую краску на этом образцовом полотне советского музыкального соцреализма.

Схожесть авторских тем, построенных в основном на «волевых» кварто-квинтовых интонациях, способствует единству восприятия целого, но делает темы мало различимыми в общем потоке звучания. Они практически не индивидуализированы и не соотносятся с конкретными персонажами или сюжетными ситуациями. Последние сводятся к обобщенным противопоставлениям трагического и победного пафоса, перемежающимся лирикой. Собственно говоря, единственной музыкальной персонификацией стал здесь обобщенный образ Сталина — «мудрого вождя», «освободителя народов» и «родного отца» для каждого советского человека. Песня, прославляющая его, варьируется в фильме, то в инструментальном, то в хоровом изложении, образуя длительные фрагменты

славильных звучаний<sup>49</sup>. Фактически она выполняет роль лейтмотива, определяющего интонационный фонд фильма. Основная часть тем таким образом сводится к «интонационному комплексу Сталина», что создает эффект своего рода монотематизма, акцентирующий музыкальное присутствие «верховного героя».

Подобные характеристики заставляют вспомнить отзыв С.С. Прокофьева о скудном тематизме создававшейся в те же годы оратории «Песнь о лесах», также связанной с образом Сталина: «<...> оратория сделана мастерски, инструментована блестяще, но не богата мелодическим материалом»<sup>50</sup>. По-видимому, подобная обезличенная манера не случайно возникла в этих официозных высказываниях и была ответом на определенный социальный заказ, а не творческой неудачей. По справедливости нужно признать, что вопреки общепринятому мнению Шостаковичу в этой работе не изменил его грандиозный талант. Он идеально выполнил требования верховного заказчика, уничтожив любые следы оригинальности своего дарования, абсолютно нивелировав свою неповторимую индивидуальность ради создания того самого «важнейшего из искусств», которое должно «принадлежать народу». На службу этой задаче было поставлено его виртуозное мастерство, огромный профессиональный опыт и даже незаурядная способность к фантастическим темпам работы. Деиндивидуализация тематизма, сводимого к обобщенным формулам выражения, эмоциональными полюсами которых становятся драматизм и ликование, а главным стилистическим ориентиром столь же обобщенные образцы «русской классической симфонии» и «русской народной песни», заставляет услышать в партитуре этого фильма совершенное воплощение канонов соцреализма, которые так долго пытались сформулировать для музыкального искусства его идеологи.

На завершающем этапе сталинской эпохи долго чаемое совершенство подобного рода было достигнуто.

49 В этой связи особенно абсурдным выглядит утверждение С. Волкова о том, что «сталинская» часть Десятой симфонии во многом построена на музыках Шостаковича к кинофильму «Падение Берлина»<...> (Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2004. С. 586). Ни во второй, скерцозной части Десятой (Allegro), к которой отсылает популярный автор, ни в других частях этой симфонии нет ни малейших «скрытых мотивных и ритмических цитат и сопоставлений» с партитурой «Падения Берлина». Тем более непредставимы такие сходства при сравнении образов зла в Десятой симфонии с тематизмом, адресующим к сталинскому мифу, в «Падении Берлина». Точная и блестящая в своей неопровержимости оценка этой книге дана в рецензии С. Гедройца (журнал «Звезда», 2004, № 12).

50 Цит. по: Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. С. 420.

Раку М. Г.

«Падение Берлина» — фильм Михаила Чиаурели  
с музыкой Дмитрия Шостаковича:  
очерк истории одного артефакта сталинской эпохи

179

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО  
СМОТРИТЕ НА ЭКРАНАХ КИНОТЕАТРОВ:  
1-й и 2-й СЕРИИ  
МЕТРОПОЛИТЕН-ТЕАТР КИНОАТЕРА, РОССИА  
1-й СЕРИИ  
В КИНОТЕАТРАХ: ТЕАТРИК МОСКВА КОСМОР,  
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ, КОММУНИСТИЧЕСКИЙ, ТЮТЧИН, ТАРАСОВИЧ,  
УРАЛ, ОРЛОВ, ЦИТОЙНИ, САВЕРТ, ДИНАМО, ПРИВОЛЖЬЕ  
2-й СЕРИИ  
В КИНОТЕАТРЕ «КРИСТАЛЛ»

НОВЫЙ ЦВЕТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ



В ДВУХ СЕРИЯХ

Постановка — Михаил Чиаурели ★ Сценарий — В. Павлова,  
М. Чиаурели ★ Гл. оператор — Л. Колмановский ★ Композитор  
— Д. Шостакович ★ Художник — В. Колмановский и А. Барто-  
мово. В гл. ролях артисты: Мария Галюкина, Борис Андреев, Ма-  
рина Коваленко, Владимир Савицкий, Георгий Тихонович.

ПРИНЦИПАЛЬНОСТЬ СОВЕТСКОГО ВОЕННОГО КИНОСТУДИИ (МОСКВА),  
1949 ГОД.

ВЫПУСК МОСКОВСКОЙ ГОРОДСКОЙ КИНОФОРМЫ  
«ГЛАВКИНОФОРМАТА».

Ил. 9. Афиша московской премьеры фильма. Анонс в газете  
«Вечерняя Москва» от 21 января 1950 года

## Бочки меда и ложечки дегтя

Премьера, негласно приуроченная к очередной годовщине смерти В.И. Ленина — «Дню памяти вождя мирового пролетариата», — прошла в Москве 21 января 1950 года одновременно в целом ряде кинотеатров: обе серии — в «Метрополе», Театре киноактера и «Родине»; первая серия отдельно в «Ударнике», «Москве», «Колизее», Метрополе, Художественном, Центральном, Родине, Форуме, Призыве, Салюте, Динамо, Уране, Таганском, Орионе, Шторме; 2-я серия отдельно — в «Эрмитаже».

Общественный просмотр в Ленинграде состоялся в Доме кино 24-го (1-я серия) и 26-го (2-я серия) января. Серии демонстрировались отдельно в разных кинотеатрах при большом стечении зрителей. За подобным ажиотажем стояла активная деятельность по продвижению картины. Министерство кинематографии СССР выпустило специальный циркуляр «О подготовке и организации выпуска на экраны фильма “Падение Берлина”», который предписывал разработать и согласовать «с местными партийными органами подробные планы мероприятий по доведению фильма до всех слоев населения, по широкой популяризации его в массах и обеспечению максимального успеха»<sup>51</sup>. Согласно справке, представленной конторой Главкинопроката по РСФСР заместителю министра кинематографии СССР В.Ф. Рязанову, за период с 17 марта по 13 апреля по информации 74 контор Главкинопроката ими было обслужено более 18 миллионов человек. По итогам 1950 года фильм ожидаемо вышел в лидеры советского кинопроката, но невзирая на режим особого благоприятствования, занял почетное, но все же третье место (36,2 млн зрителей). Его опередили ленты «Смелые люди» Константина Юдина (41,2 млн и «Кубанские казаки» Ивана Пырьева (40,6 млн)<sup>52</sup>.

В том же году Госкиноиздат в серии «Библиотека кинодраматургии» выпустил отдельным изданием киносценарий «Падения Берлина». Это было еще одной акцией по продвижению уже снятой картины.

Летом международный прокат фильма под названием «Der Fall von Berlin» был организован в столице ГДР — на месте событий. В Восточном Берлине премьера первой серии состоялась 23 июня, второй — 7 июля. Газета «Советское слово» писала: «Больше двух недель в берлинском кинотеатре “Бабилон” демонстрировался

51 РГАЛИ, ф. 2467 (Главное управление проката кинофильмов Министерства кинематографии СССР (Москва, 1939–1953), оп.1 ед. хр. 166. Л. 1.

52 Сведения приводятся по данным сайта «Кино-Театр.ру» // URL: <https://clck.ru/3LTD6R> (дата обращения 20.04.2025).

советский кинофильм “Падение Берлина” (1-я серия). За это время фильм просмотрело свыше 50 тысяч человек. Сейчас “Падение Берлина” демонстрируется в шести крупнейших кинотеатрах столицы ГДР. В “Бабилоне” начала демонстрироваться 2-я серия этого фильма. За первые два дня кинотеатр посетило уже около 10 тысяч человек»<sup>53</sup>.

В официальной прессе, сопровождавшей появление киноленты, и в ходе ее общественных обсуждений музыка отмечалась почти обязательно — и всегда с высочайшей похвалой. Так, композитор В.Г. Фере на заседании в Доме кино подчеркивал:

Говоря о музыке фильма, мне хочется сослаться на мнение (драматурга — М.Р) В. Вишневского, который сказал, что вообще весь этот фильм является ударом по формализму, что этот фильм истребляет формализм. Мне хотелось бы сказать, что и музыка этого фильма истребляет формализм. И это очень знаменательно, потому что музыку эту написал Д.Д. Шостакович, тот Шостакович, имя которого было названо в числе первых в известном постановлении ЦК нашей партии о формализме в музыке, как об антинародном направлении. Музыка этого фильма, по моему ощущению, является человеческой, душевной, по-настоящему реалистической. <...>.

Мне кажется, что особенно удалась Д. Шостаковичу музыка второй серии фильма. Здесь с самых первых кадров зазвучала настоящая русская музыка, музыка, проникнутая настоящими русскими интонациями.

Настоящий наследник и продолжатель традиций великой русской музыкальной школы.

Вся музыка, сопутствующая кадрам наступления на Одере, музыка, которая звучит после слов: «Даешь, Берлин!» — вся она звучит, как большая, развернутая симфоническая поэма <...>»<sup>54</sup>.

Все же в своей опубликованной рецензии Фере высказался осторожнее, соблюдая необходимый баланс похвал и критики<sup>55</sup>. Сохранив тезис о преодолении формализма, укрепив его сравнением новой кинопартитуры композитора с его же Восьмой симфонией военных лет, сделанным в пользу киномузыки, он говорит в конце статьи о «недостаточной широте и свободе мелодического развития», указывая на то, что эта нехватка отчасти компенсируется

53 [Хроника] // Советское слово. 1950. 9 июля. № 160 (982).

54 Стенограмма заседания секции по обсуждению кинофильма «Падение Берлина». 1947 // РГАЛИ, ф. 2923, оп. 1, ед. хр. 285. Л. 16, 17. Вопреки архивной атрибуции документ по контексту событий должен быть отнесен к 1950 году.

55 Фере Вл. Музыка к кинофильму «Падение Берлина» // Советская музыка. 1950. № 4. С. 34–38.

лишь введением цитат, и резюмируя: «Жаль, что автор не создал центрального песенного образа, который являлся бы музыкальным стержнем всего фильма и мог бы запечатлеться в памяти слушателей в качестве новой ярко самобытной советской песни»<sup>56</sup>. То, что на роль таковой определялась «Песня о Сталине», было показательно проигнорировано рецензентом, поскольку ярким тематизмом она также не обладала.

Уже 10 июня 1950 года состоялась премьера одноименной Сюиты соч. 82а в исполнении Симфонического оркестра и хора Московского радио под управлением Александра Гаука (хормейстер Иван Кувыкин). Ее переработку сделал незаменимый в таких случаях Левон Атовмян. Партитура Сюиты имеет значительное количество отличий от оригинальной и составляет около получаса звучания — приблизительно вполовину меньше общего звучания музыкальной партитуры фильма. Она состоит из восьми номеров: № 1. Вступление; № 2. Сцена у реки; № 3. Атака; № 4. В саду (Вокализ); № 5. Штурм Зееловских высот; № 6. В разрушенном поселке; № 7. Сцена в метро; № 8. Финал. В том же году финал Сюиты был записан на пластинку Оркестром и хором Всесоюзного радиокомитета под управлением А. Гаука на фирме «Мелодия». В 1952-м году теми же исполнителями и там же были записаны № 1, 4–6 и 8 Сюиты, а ее партитура была издана в Москве «Музгизом». Довольно часто исполнялась и издавалась в различных сборниках песня «Чудесный день», записанная под управлением хормейстера А. Чмырева на фирме «Мелодия» в 1951 году.

Возможно, что виды на исполнение музыки к «Падению Берлина» или же Сюиты мог иметь Е.А. Мравинский. Как уже говорилось, в Списке Шостаковича из РНММ проставлены пометы около названий номеров, указывающие на лиц, у которых в это время находились их ноты — «О» (о ком идет речь, неясно), «У Л.А.» или «У Атовмяна». Очевидно, ноты были нужны Левону Атовмяну для работы над Сюитой, и, значит, он должен был получить их в начале 1950 года. Действительно, согласно этой памятке, у Атовмяна на руках были № 4 — «Эпилог», № 6 — «Река», № 11 — «Поселок», № 12 — «Конец 1-й серии», № 13 — «Зееловские высоты». Справа от этих названий Шостакович карандашом проставил цифры, которые отчасти пересекаются с отбором и порядком номеров в Сюите, представляя ее изначальный альтернативный вариант. Согласно этим пометам, нумерация должна была быть следующей: 1 — «№ 4 Эпилог»; 2 — «№ 15 Увертюра» (карандашом приписка

сбоку — «Увертюра / Детский хор»; 3 — «№ 11 Поселок»; части 4 и 5, возможно, должны были идти аттасса, поскольку их сюитные номера поставлены за скобкой, объединяющей «№ 5 Детский хор», «№ 6 Река» и «№ 7 Сад»; 7 — «№ 2 Метро»; 8 — «№ 3 Финал». Цифра 6 пропущена в карандашных пометках, но скорее всего в качестве части 6 в Сюите планировался «№ 13 Зееловские высоты», также находившийся у Атовмяна. В несколько перетасованном порядке эти номера и вошли в Сюиту.

Но около записи «№ 3 Финал» помечено — «У Мравинского». Возможно, дирижер знакомился с этим фрагментом или готовился к его исполнению. Недатированный Список Шостаковича мог быть сделан в период между январем 1950-го и мартом 1953 года. В течение 1950–1952 годов Мравинский не вел дневниковых записей, а на протяжении первых месяцев 1953-го упоминания о «Падении Берлина» в его дневнике отсутствуют<sup>57</sup>. Назначение данного архивного документа остается лишь предположительным, но заставляет искать доказательства высказанному предположению.

Высочайшая официальная оценка была подтверждена присуждением Шостаковичу Сталинской премии 1-й степени за 1949 год за ораторию «Песнь о лесах» и музыку к фильму «Падение Берлина». На Международном кинофестивале в Карловых Варах, проходившем с 15-го по 30 июля 1950 года, фильм был удостоен Большой премии «Хрустальный глобус». Однако премию за лучшую музыку получил фильм «Кубанские казаки» с музыкой И. О. Дунаевского.

## Послесловие: «подтасовка» Ахматовой

О восприятии широкой советской аудиторией этой киноленты судить трудно, поскольку его выражение закономерно ограничивалось известными рамками тоталитарной культуры. Отметим, что за короткий промежуток с 7-го по 13 января 1950 года, когда официальная премьера еще не прошла, но состоялись первые просмотры, в редакцию «Литературной газеты» поступило около 20 критических отзывов на картину<sup>58</sup>. Однако архивы сохранили также свидетельства о многочисленных сочувственных и восторженных зрительских откликах, которые отмечают также и музыку. Одной из таких зрительских реакций стало стихотворение Анны Ахматовой

57 Мравинский Е. Записки на память: Дневники. 1918–1987 / Сост., публ. и вступ. ст. А. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПб, 2004.

58 Сведения приводятся по: Танис К. Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы. История, идеология, рецепция. Дисс. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2019. С. 112.

«Падение Берлина», предназначенное для сборника «Слава миру» (само название которого перекликается с заключительными кадрами фильма), но не опубликованное при ее жизни: в корпус стихов, отобранных для трех номеров «Огонька» 1950 года (№ 14, 36, 42) оно не вошло<sup>59</sup>.

«Падение Берлина» (В кино)

Я в два часа четыре долгих года  
Вновь прожила.  
Дыханье затая,  
Я видела,  
о Родина моя,  
Как спасена была твоя свобода.  
...Пересекая чуждые равнины,  
Шли наши танки, как идет судьба...  
И русской песни голос соловьиный  
Плыл в музыке...  
И все, что нам мерещилось в тумане,  
Что виделось сквозь мрак военной ночи  
(В Саратове, в Челябинске и в Сочи), –  
Все ожило пред нами на экране.  
Историей прославленные дни  
Незабываемы, – уже не дни, а даты,  
В дыму Берлин,  
на штурм идут солдаты,  
Последний штурм...  
И вспыхнули огни.  
И с отзвуком далекого раската  
Блаженная настала тишина,  
И радость встреч,  
и нет тебя, война!  
Мир – миру!

Первый публикатор стихотворения Михаил Кралин обращает внимание на его датировку в автографе, сохранившемся в собрании Шереметевского дворца (Фонтанного дома): «Октябрь 1949-го года». Полагая, как и многие исследователи, что официальный цикл, где нашлось место открытым славословиям Сталину, был написан как

59 См.: Ахматова А. Сочинения: В 2-х т. / Сост., подгот. текста и прим. М. Кралина; вступ. ст. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 332 (примечания).

своего рода показательный акт «покаяния» Ахматовой в то время, когда она пыталась вытащить из застенков Льва Гумилева, он уточняет: «Распространенная точка зрения, что цикл “Слава миру” был написан лишь ради спасения сына, нуждается, на мой взгляд, в уточнении. “Стратегический замысел” Ахматовой заключался в том, чтобы предупредить беду, отвести ее от близких. Первые стихи, входящие в этот цикл, написаны еще до ареста Льва Николаевича»<sup>60</sup>. «Падение Берлина» и есть тот пример, который он приводит в этой связи. Однако это стихотворение, как явствует из изложенной выше истории создания фильма, не могло быть написано в октябре 1949 года: фильм еще не был допущен к прокату и даже не был завершен. Особенно показательно здесь упоминание о музыке к нему: она была окончена композитором не ранее конца ноября, записана на студии, по-видимому, в первых числах декабря. Ахматова не могла увидеть фильм ранее 1950 года. Но, вероятно, стала свидетельницей премьерных московских показов, когда в январе посетила Москву: «Она оставила Пастернаку машинопись нескольких стихотворений, которые ей советовал написать Фадеев, считая, что их публикация поможет в хлопотах о сыне. Пополненные новыми, эти стихи печатались в трех номерах популярного журнала “Огонек”»<sup>61</sup>. Следовательно, стихотворение скорее всего было написано в начале 1950 года под непосредственным впечатлением от увиденного и по ассоциации с теми стихотворениями, ради которых состоялся приезд<sup>62</sup>.

Таким образом, действительный «стратегический замысел» Ахматовой состоял в том, чтобы придать своему «покаянию» вид добровольного выбора, совершенного не под давлением чудовищных обстоятельств, а относящегося к более раннему времени. Ради него была фальсифицирована дата сочинения «подношения» вождю, которого он, впрочем, так и не увидел.

И этот эпизод, несомненно, является показательным комментарием к тому, что мы можем реально знать о восприятии «Падения Берлина» современниками. О той пропасти, которая отделяет нас от них самих и от минувшей эпохи, выпавшей на их долю.

60 Кралин М. Победившее смерть слово. К истории сборника «Слава миру!» (Анна Ахматова и Иосиф Сталин) // Сайт о жизни и творчестве Анны Ахматовой. URL: <https://clck.ru/3LTHrA> (дата обращения 20.04.2025).

61 Пастернак Е. Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. С. 646.

62 Сомнения в дате, указанной в автографе, разделяет и «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой», никак, правда, не мотивируя его: «Вероятно, эта дата неверна. Стихотворение было, по-видимому, написано не ранее ареста Л.Н. Гумилева и написания других стихов из цикла “Слава миру”» // Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Индрик, 2008. С. 438.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Ахматова А.* Сочинения: В 2-х т. / Сост., подгот. текста и прим. М. Кралина; вступ. ст. Н. Скагова. М.: Правда, 1990. Т. 2.
- 2 *Буров С.* «Падение Берлина» // Советское искусство. 1948. 18 сентября.
- 3 *Волков С.* Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2004.
- 4 История советской политической цензуры. Документы и комментарии / Сост. Т. Горяева (отв. сост. и рук. творч. коллектива) и др. М.: РОССПЭН, 1997.
- 5 *Кралин М.* Победившее смерть слово. К истории сборника «Слава миру!» (Анна Ахматова и Иосиф Сталин) // Сайт о жизни и творчестве Анны Ахматовой. URL: <https://clck.ru/3LTNgA>.
- 6 Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков. М.: РОССПЭН, 2005.
- 7 *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. М.: Мастерская «Сеанс», 2012.
- 8 *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / Подгот. текста, науч. коммент., указ., вступ. ст. Е. Кривцовой. М.: Композитор, 2012.
- 9 *Мравинский Е.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / Сост., публ. и вступ. ст. А. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПБ, 2004.
- 10 *Павленко П., Чиаурели М.* Фильм о борьбе двух миров // Огонек. 1947. № 33 (август).
- 11 *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997.
- 12 *Раку М.* «Музыкальная пауза» середины пятидесятых: Шостакович и другие // Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954). Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы / Ред.-сост. В. Вьюгин. СПб.: ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), 2018. С. 428–464.
- 13 *Танис К.* Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы. История, идеология, рецепция. Дисс. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2019.
- 14 *Тенин Б.* Фургон комедианта: Из воспоминаний. М.: Искусство, 1987.
- 15 *Фере Вл.* Музыка к кинофильму «Падение Берлина» // Советская музыка. 1950. № 4. С. 34–38.
- 16 [Хроника] // Советское слово. 1950. 9 июля. № 160 (982).
- 17 *Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Индрик, 2008.
- 18 *Чиаурели М.* «Последние дни Берлина» // Советское искусство. 1947. 1 мая.
- 19 *Эйзенштейн С.* Своеобразие мастера // Искусство кино. 1941. № 5. С. 35.

REFERENCES

- 1 Akhmatova A. Sochineniya [Works] in 2 volumes / Compiled and commented by M. Kralin; with introductory article by N. Skatov. Moscow: Pravda, 1990. Vol. 2.
- 2 Burov S. “Padenie Berlina” [The Fall of Berlin] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet Art]. 1948. September 18.
- 3 Volkov S. Shostakovich i Stalin: khudozhnik i car’ [Shostakovich and Stalin: The Artist and the Tsar]. Moscow: Ėkсмо, 2004.
- 4 Istoriya sovetskoy politicheskoi cenzurĭ. Dokumentĭ i kommentarii [A History of Soviet Political Censorship. Documents and Materials] / Compiled by T. Goryaeva et al. Moscow: ROSSPĖN, 1997.
- 5 Kralin M. Pobedivshee smert’ slovo. K istorii sbornika “Slava miru!” (Anna Akhmatova i Iosif Stalin) [Word that Triumphed over Death. On the History of the Collection *Glory to Peace* (Anna Akhmatova and Joseph Stalin)] // URL: <https://clck.ru/3LTHrA>.
- 6 Kremlevskiy kinoteatr. 1928–1953. Dokumentĭ [The Kremlin Cinema. 1928–53. Documents] / Compiled by K. Anderson and L. Maksimenkov. Moscow: ROSSPĖN, 2005.
- 7 Margolit E. Zhivĭe i mertvoe. Zаметki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov [The Living and the Dead. On the History of the Soviet Cinema of 1920–60s]. Moscow: Workshop “Seans”, 2012.
- 8 Mendel’son-Prokof’eva M. O Sergee Sergeeviche Prokof’eve. Vospominaniya. Dnevnik. 1938–1967 [On Sergey Sergeevich Prokofiev. Recollections. Diaries. 1938–67] / Edited, commented, indexed and prefaced by E. Krivcova. Moscow: Kompozitor, 2012.
- 9 Mravinskii [Mravinsky] E. Zapiski na pamyat’: Dnevnik. 1918–1987 [Memoranda: Diaries, 1918–87] / Compiled, published and prefaced by A. Vavilina-Mravinskaya. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2004.
- 10 Pavlenko P., Chiaureli M. Film o bor’be dvukh mirov [A film on the struggle of two worlds] // Ogonek. 1947. No. 33 (August).
- 11 Pasternak E. Boris Pasternak. Biografiya [A Biography]. Moscow: Citadel’, 1997.
- 12 Raku M. “Muzikal’naya pauza” seredini pyatidesyatĭkh: Shostakovich i drugie [A “musical break” of the mid-50s: Shostakovich and others] // Vtoroy Vsesoyuzniy s’ezd sovetskikh pisateley (1954). Ideologiya istoricheskogo perekhoda i transformatsiya sovetskoy literaturĭ [Second All-Union Congress of Soviet Writers. The Ideology of the Historic Passage and the Transformation of Soviet Literature] / Compiled and edited by V. V’yugin. Saint Petersburg: IRLI RAN (Pushkinskiy Dom) [Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences (Pushkin House)], 2018. P. 428–464.
- 13 Tanis K. Trofeynoe kino v SSSR v 1940–1950-e godĭ. Istoriya, ideologiya, recepciya [The Trophy Cinema in the USSR in the 1940–50s. History, Ideology, Reception]. PhD Dissertation (Art History). Moscow: State Institute for Art Stadis, 2019.
- 14 Tenin B. Furgon komedianta: Iz vospominaniy [A Comedian’s Van. Recollections]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1987.

- 15 *Fere V.I.* Muzika k kinofil'mu "Padenie Berlina" [Music to the film *The Fall of Berlin*] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1950. No. 4. P. 34–38.
- 16 [Khronika (Chronicle)] // Sovetskoe slovo [Soviet Word]. 1950. July 9. No. 160 (982).
- 17 *Chernikh V.* Letopis' zhizni i tvorchestva Anny Akhmatovoy. 1889–1966 [Chronicle of Life and Work by Anna Akhmatova]. 2<sup>nd</sup> edition, corrected and enlarged. Moscow: Indrik, 2008.
- 18 *Chiaureli M.* "Poslednie dni Berlina" [*The Last Days of Berlin*] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet Art]. 1947. May 1.
- 19 *Ėyzenshteyn [Eisenstein] S.* Svoeobrazie мастера [The Originality of a Master] // Iskusstvo kino [Art of Cinema]. 1941. No. 5. P. 35.

*Раку М. Г.*

**«Падение Берлина» – фильм Михаила Чиаурели  
с музыкой Дмитрия Шостаковича:  
очерк истории одного артефакта сталинской эпохи**