

*Ханс-Йоахим ШЛЕГЕЛЬ*

## **КИНО В ГОДЫ ОККУПАЦИИ**

**Милош Гавел, Отакар Вавра  
и Георг Вильгельм Пабст на пражской  
киностудии «Баррандов» времен Протектората**

В 1937–1939 годах подруга Кафки Милена Есенска публиковала в пражском журнале «Пшитомяность»<sup>1</sup> эссе, наглядно показывающие, как «параллельные» жизненные и культурные миры чехов, немцев и евреев еще в довоенной ЧСР все неуклоннее неслись к катастрофе. В них Милена Есенска не только бичует нагнетание античешских настроений в Судетской области, но и призывает своих земляков к действенной солидарности с бежавшими от Гитлера в ЧСР немцами и евреями. Ее недвусмысленное упоминание антивоенно-демократического немецкого фильма «Ничейная земля» (1931) Виктора Триваса является также и косвенной критикой выступлений в Чехии против немецких фильмов, в ходе которых с 22 по 27 сентября 1930 года было разрушено несколько кинотеатров в Чехе Будеевице, Остраве, Оломоуце, а также в словацкой Братиславе<sup>2</sup>.

В слепой, не признающей различий ярости подвергли нападкам и такие фильмы, как антиавторитарный «Голубой ангел» Джозефа фон Штернберга и антимилицаристский, неистово критикуемый нацистами «Западный фронт, 1918» Георга Вильгельма Пабста. В 1934 году по всей стране в прессе началась кампания против монополии на съемки заподозренной в пронемецкой ориентации фирмы «А-В» Милоша Гавела (дяди Вацлава Гавела, впоследствии первого президента посткоммунистической Чехословакии). Действительно, немецкая кинопромышленность оттеснила с передовых позиций на рынке доминировавших здесь ранее американцев и, несмотря на все законы о квотах, уже в первой половине тридца-

тых годов решительно утверждалась на чешском кинорынке, что вызывало все большую озабоченность. В период с 1931 по 1938 ежегодно импортировалось примерно 80 немецких фильмов, а помимо этого большинство чешских картин выпускалось еще и на немецком языке, чаще всего даже в виде специально смонтированных копий в расчете на немецкую публику<sup>3</sup>. После того, как и Англия с Францией санкционировали в Мюнхенском соглашении гибель демократической ЧСР, это лидерство не только усилилось экономически в просуществовавшей короткое время Второй Чешской Республике и в последующей оккупации, в так называемом Рейхспротекторате «Богемия и Моравия», но и вылилось в политико-идеологическую программу постепенной «германизации» чешской («богемско-моравской») культуры кино.

Началась она с очень жестко проведенной «аризации»<sup>4</sup>, за которой последовало постепенное, форсируемое «опекунами» из немецких органов власти Протектората вытеснение чешских кинофильмов. Хотя Милошу Гавелу, уже упомянутому основателю киностудии «Баррандов» и главному акционеру основной кинофирмы «А-В», и удалось избежать принудительного отчуждения ввиду того, что его еврейский партнер, акционер Освальд Козек, эмигрировал, и «А-В» тем самым стала «очищена от евреев», 26 апреля 1940 года ему все же пришлось задешево продать 51% своего акционерного капитала в «А-В» берлинской трастовой компании «Caution—Treuhand»<sup>5</sup>. Выторгованное им при этом разрешение на льготные кредиты для производства «минимум пяти чешских фильмов в год» на оставшейся пока в его распоряжении небольшой студии «Люцерна» Милош Гавел, находящийся к тому же в опасности из-за своей всем известной гомосексуальности, считал обязанным подкреплять поддержанием хороших отношений с ведущими представителями «протекторатской» элиты и гестапо: на его вилле надеющиеся на славу звезд УФА актрисы Ада Голлова, Адина Мандлова, Зита Кабатова, Гана Витова и любовница Геббельса Лида Баарова встречались не только со своими немецкими или австрийскими коллегами вроде Ханса Альберса, Ханса Мозера и Е.В.Эмо, но, в первую очередь, с руководителем культурно-политического управления Протектората Антоном Цанклем, которому, кстати, Милош Гавел подарил на день рождения не что иное, как древнейший образец чешской культуры—Кралитцскую библию. Они встречались с Вильгельмом Зенелем, с видными представителями гестапо, СС и СД—Хорстом Беме, Вили Абендшеном, Вернером Дрессом, Мартином Вольфом, а также с функционерами коллаборационистского правительства Гахи<sup>6</sup>.

Витезслав Незвал, один из основоположников чешского поэтизма и сюрреализма, ставший в антифашистском подполье деятельным коммунистом, свидетельствовал после окончания войны о том, что Гавел на этих встречах постоянно выступал в защиту многих деятелей кино и писателей. Однако лондонское правительство в изгнании и подпольное движение Спротивления оценивали его деятельность совершенно иначе. 2 декабря 1943 года в чешской программе «Радио Лондон» Милош Гавел во всеуслышание был назван человеком, «чрезвычайно скомпрометировавшим себя сотрудничеством с немцами». Его обвиняли в том, что он «такой же, как Моравец» (министр пропаганды в правительстве Гахи, до самого конца оставшийся фанатически преданным немцам), и поэтому

---

\* Т. е. передачи в собственность арийцев имущества, принадлежавшего евреям (*прим. пер.*).

Немечек, министр внутренних дел правительства в изгнании Бенеша, порекомендовал «предупредить его по “Радио Лондон”»<sup>7</sup>. Так как Милош Гавел никак на это не отреагировал, 8 августа 1944 года подпольная «Радиостанция народно-государственного освобождения» выступила с еще более резким заявлением: «Мы не забудем пражского сверхбогача, этого бесхарактерного дельца Милоша Гавела с его нацифицированной “Люцерной”. Тот факт, что инженер Гавел, владелец дворца “Люцерна”, самым постыдным образом прислуживает немцам, вызвал возмущение и отвращение среди жителей Праги. Гавел, начальствующий сегодня в роскошных павильонах студии “Баррандов”, происходит из старинного чешского рода и раньше выдавал себя за прогрессивного, патриотически настроенного человека. Однако сразу же после оккупации, опасаясь давления со стороны немцев и людей Гахи, а также желая обогатиться, он начал устанавливать дружеские отношения с государственными органами немцев и правительства Гахи, прикрывая это якобы стремлением хотя бы частично получить в свое распоряжение “Люцерну”. Представители различных кругов чешского народа неоднократно указывали Гавелу на недопустимость его поведения, но он не прислушался и даже усугубил свое предательство, согласившись войти в так называемый Чешский народный совет Гахи, который является просто еще одним вариантом пресловутой “антибольшевистской лиги”. Милош Гавел будет предан народному суду, который не только изучит его деятельность, но и расследует происхождение его богатства»<sup>8</sup>.

После окончания войны Милош Гавел, опасаясь суда, бежал в Вену, но советские оккупационные власти отправили его оттуда обратно в Прагу. Там он был приговорен к двум годам лишения свободы и принудительных работ. В 1952 году ему удалось бежать в Мюнхен, где он, кстати, успешно отсудил у компании «Бавария», головной компании фирмы «Прага-фильм», не выплаченную ранее сумму за съемки фильма Фейта Харлана «Золотой город», который ввиду его явной античешской направленности не мог быть в свое время показан в «Богемии и Моравии» и вышел на экраны только в Германии.

Границы между стратегиями выживания, приспособленчеством и наказуемым коллаборационизмом размыты, лишь в редких случаях их можно четко определить. Однозначны только документально подтверждаемые доносы (чаще всего из зависти к конкурентам и карьерных соображений), оплаченная слежка для гестапо и СД, а также идеологическая готовность к сотрудничеству хронических антисемитов и членов или сторонников активных еще до 1938 года чешских фашистских партий—«Влайка» и Партии зеленых крестов<sup>9</sup>.

В чрезвычайно сложной ситуации оказались те деятели чешского кино, которые просто хотели заниматься своим ремеслом и которых в силу их высокой профессиональной квалификации всеми средствами стремилась привлечь к работе главенствующая теперь на студии «Баррандов» фирма «Прага-фильм», снимавшая почти исключительно немецкие фильмы и совершенно явно претворявшая в жизнь «протекторатскую» политику постепенной «германизации» богемской культуры. Для немецких оккупантов кино в этом процессе однозначно играло ключевую роль: Прага должна была стать «Голливудом» нацистской «новой Европы». Йозеф Геббельс, приезжая сюда, лично заботился о том, чтобы этот план (в отличие от несбывшейся мечты Бориса Шумяцкого о «советском Голливуде» под Сочи на Черном море) действительно выполнялся, и требовал, например, масштабного расширения студии «Баррандов».

Уклониться от участия в работе над немецкими фильмами было, вне всяких сомнений, непросто. Однако Отакару Вавре, одному из самых активных режиссеров Милоша Гавела, удавалось «хитростью Швейка» избегать навязываемой ему работы для немецкого кино. В своих мемуарах Вавра вспоминает, как опекун фирмы «А-В» Карл Шульц поставил подписание с ним контракта в зависимость от того, обязуется ли он «снимать также фильмы по немецким сценариям, основанным на произведениях нацистских авторов». Позиция Вавры по этому вопросу была однозначной: «Во время оккупации я ни в коем случае не хотел снимать немецкие фильмы, но и отклонить это предложение напрямую тоже не мог, так как демонстрация отрицательного отношения к рейху повлекла бы за собой физическую ликвидацию в концентрационном лагере. И я подписал договор с “Прага-фильм”, но с условием, что я могу отказаться от сценария, не устраивающего меня в художественном отношении. Мне дали аванс в 30 тысяч крон, которые я положил на сберегательную книжку, чтобы в любой момент суметь их вернуть. Вследствие всего этого я минимум раз в два месяца вынужден был читать какой-нибудь сценарий и затем письменно обосновывать, почему он мне не подходит в художественном отношении»<sup>10</sup>. Таким образом, Вавре до конца войны удавалось избегать повсеместно расцениваемой как коллаборационизм работы на «Прага-фильм» в интересах немецкой кинопропаганды, и тем не менее в период между 1939 и 1945 годами он смог снять—прежде всего, на «Люцерна-фильм» Гавела—11 чешских художественных фильмов (плюс два коммерческих рекламных). Это были комедии, исторические фильмы и экранизации классических произведений чешской литературы—на первый взгляд, «бесхитростная развлекательная продукция». Но то, что благодаря ему в кинотеатрах Протектората на чешском языке шли фильмы, основанные на чешских произведениях, безусловно, давало Вавре все основания считать свою работу разновидностью подрывной деятельности: «В этих фильмах я обращался к лучшим произведениям нашей литературы. Чешские фильмы по содержанию и форме должны были через художественную метафору отражать нашу действительную жизнь, укреплять национальное самосознание нашего народа посредством звучащего с экрана хорошего чешского языка»<sup>11</sup>.

Увлечение Отакара Вавры кинематографом началось на фоне его близости к организации «Лева фронта», выступления которой в защиту фильмов Кокто, Бунюэля и Ивенса, Ханса Рихтера, Руттмана и Оскара Фишингера, а также советского киноавангарда он активно поддерживал в Брно. В 1931 году он снял в Праге совместно с Франтишеком Пилатом свой первый фильм—авангардистскую экспериментальную ленту «Свет пронзает тьму». Однако еще в довоенной ЧСР ему пришлось отказаться от честолюбивого желания создавать такого рода авторские фильмы. За исключением нескольких картин, хитроумно реализованных на студии рекламных фильмов обувного магната Бати, в производство тогда удавалось запустить только коммерческие ленты.

Таким образом, во время оккупации Отакар Вавра продолжил работу в «жанровом» кино, к которой он вынужден был перейти еще ранее. Как и прежде, он ставил исторические фильмы, комедии, экранизировал произведения литературы, причем делал это на высоком профессиональном уровне. Впрочем, и в этих «ни к чему не обязывающих развлекательных фильмах» ему удавалось обозначать весьма важные вопросы. В годы неотвратимо надвигающегося конфликта

с нацистской Германией в фильмах Вавры утверждались национальное самосознание и дух сопротивления его народа. Напомнив в снятой им в 1937 году «Философской истории» о восстании возмущенных чешских студентов против чужеземного господства Габсбургов, в 1938 году Вавра не только изобразил в историческом фильме «Цех кутногорских дев» эпоху расцвета богемского ренессанса, но и обличил фальшивомонетчиков-немцев, показанных в картине с большой иронией. В Италии Муссолини, испытывавшей тогда значительные проблемы со своими нацистскими «конкурентами» из Германии вследствие, например, «присоединения Австрии» и «южно-тирольского» вопроса, «Цех кутногорских дев» не только показали на фестивале в Венеции, но и отметили его специальной премией «Копя Люче». Прибывшие на фестиваль нацисты не скрывали своего неудовольствия. Они сразу же запретили этот фильм после вступления немецких войск в Судетию и оккупации «Богемии и Моравии». Кстати, продюсером фильма был Милош Гавел. Он приехал тогда в Венецию вместе со своим другом Франтишком Чапом (в годы протектората Чап и Вавра были единственными режиссерами, снимавшими исключительно чешские картины). Впоследствии, на ретроспективном показе своего фильма во время 59-го Международного кинофестиваля в Венеции в 2002 году, Вавра рассказывал<sup>12</sup>, что полученный кубок служил Гавелу пепельницей в его рабочем кабинете<sup>13</sup>.

В 1942 году Милош Гавел устроил Вавру на стажировку к Георгу Вильгельму Пабсту, снимавшему «Парацельса». В июле 1996 года в разговоре, записанном на Международном кинофестивале в Карловых Варах, Вавра вспоминал об этой чрезвычайно важной для него встрече: «Пабста, который, между прочим, родом из богемского города Руднице-над-Лабем, мы знали еще в довоенной Праге как социал-демократа и режиссера антимилитаристских, последовательно реалистических фильмов. Мы знали, что он не был нацистом и что, совершая частную поездку к семье, он оказался захвачен врасплох аннексией Австрии и уже не имел возможности снова выехать во Францию, где после захвата Гитлером власти снял “Дон Кихота” с Федором Шаляпиным и ряд других фильмов. У нацистов практически не было хороших режиссеров, и поэтому Геббельс настоятельно требовал от него поставить какой-нибудь фильм. Пабст выбрал биографический материал о знаменитом враче, жившем в XVI веке. То, что он снимал этот фильм у нас в Праге, дало мне уникальную возможность наблюдать в работе режиссера, которого я высоко ценил как радикального реалиста, даже вериста...»<sup>14</sup> Внутреннюю опасность близость фильма «Парацельс» нацистскому антирационализму<sup>15</sup> Вавра тогда игнорировал, как, впрочем, и позднее: «Работа над фильмом интересовала меня исключительно с профессиональной стороны. Я говорил с Пабстом только об этом, политические темы мы никогда не затрагивали. Да и потом, было известно, что вокруг полно гестаповских шпииков. Во всяком случае по отношению к нам, чехам, Пабст был чрезвычайно любезен, он был дружелюбен—во времена так называемого Протектората лишь очень немногие немцы вели себя подобным образом. И, как я уже сказал, он совершенно точно не был нацистом. Для меня “Парацельс” был историческим фильмом, а я и сам тогда снимал исторические фильмы. Например, в 1938 году я поставил “Цех кутногорских дев”, который нацисты сразу же после оккупации запретили»<sup>16</sup>.

В 1942–1943 годах, во время оккупации, на пражской киностудии «Баррандов» встретились немецко-австрийский и чешский режиссеры, у которых было

много общего. Оба снимали раньше фильмы, вызвавшие у нацистов крайне негативную реакцию. Они не только запретили последний довоенный фильм Вавры, но и еще до 1933 года занесли в свой «черный список» «красного Пабста». Нацисты посылали специальные отряды для срыва сеансов его антимилитаристского фильма «Западный фронт, 1918» и отмеченного Лигой наций за вклад в германо-французское примирение фильма «Солидарность». Они не забыли его экранизации романа Ильи Эренбурга «Любовь Жанны Ней» и «Трехгрошовой оперы» Брехта, не забыли его проект «немецкого Потемкина» о восстании матросов в Киле в 1918 году, не забыли и его эмиграцию во Францию.

Но в то же время нацисты знали об огромном желании двух этих режиссеров работать и хотели поставить себе на службу их профессионализм и международный престиж. Началось маневрирование на краю обрыва, при котором Вавра и Пабст старались по возможности держаться прямо или хотя бы сохранить лицо.

Подобно Вавре в довоенной ЧСР, Пабст тоже вынужден был мириться во французской эмиграции и в США с разнообразными ограничениями своего леволиберального кредо и эстетических принципов его новой вещности<sup>17</sup>. Теперь для того, чтобы получить возможность работать, нужно было пожертвовать даже остатками бывших идеалов. Но снимать заказные пропагандистские фильмы он, как и Вавра, не собирался. И Пабст, прибегнув к той же тактике затяжек и проволок, уклонился от постановки фильма о Генрихе I по прозвищу Птицелов (распоряжение о съемках, предположительно, отдал сам Геббельс). Несмотря на двойственность образа русского в «Комедиантах»<sup>18</sup>, вызывающего у режиссера то восхищение, то страх, Пабст по-прежнему отказывался выступать с позиций антиславянского шовинизма. И уж, конечно, он никак не мог согласиться на создание портрета того самого Генриха I, который после покорения Лотарингии в жестоких и кровопролитных сражениях в 927–929 годах подчинил Германскому королевству (явный намек на восточную кампанию нацистов) чехов и других живших на Эльбе славян. Родившемуся в богемском Руднице-над-Лабем Пабсту античешские настроения были в особенности глубоко чужды. Он мог позволить себе работу над проектом студии «Прага-фильм» «Богемский романс» (1943), имевшим совершенно другую направленность, и он действительно хотел снимать этот фильм. Однако вследствие слишком якобы высоких производственных расходов фильм так и не был запущен. А перед этим «не снискал одобрения вышестоящих органов» еще один проект «Прага-фильм» «Тереза Лоретта»<sup>19</sup>. Последним фильмом, над которым работал Пабст в Праге, стала картина «Дело Моландера», экранизация романа Альфреда Карраша «Звездная скрипка». Он начал снимать ее 28 августа 1944 года для компании «Терра фильмкунст» на киностудии «Баррандов». В 1945 году, когда началось освобождение Праги, фильм еще не был окончательно смонтирован. Отснятый материал считается утерянным.

К концу войны почти готовый фильм был, кстати, и у Вавры. Собственно, он давно уже мог его закончить. Но это не отвечало интересам его продюсера Милоша Гавела, который хотел с помощью этого фильма спасти часть своих денег от ожидавшейся после окончания войны девальвации и поэтому выделил Вавре под его историческую монументальную картину «Розина-подкидыш» поистине огромный бюджет. Его расчеты оправдались: «Розина-подкидыш» была закончена сразу же после окончания войны и стала первым чешским фильмом, показан-

ным в кинотеатрах освобожденной Чехословакии. Кстати, в своем втором послевоенном фильме «Беспечный бакалавр» (1946) Вавра использовал оставшиеся в Берлине в целости и сохранности костюмы пабстовского «Парацельса»...

Между двумя этими игровыми картинами Вавра создал в 1945–1946 годах два полнометражных документальных фильма об освобождении, использовав материалы, снятые в дни освободительных боев за Чехословакию. Это «Родина встречает» и «Путь к баррикадам»—аутентичные свидетельства «часа нуля», всеобщего ликования в связи с Пражским восстанием и освобождением города Красной армией. Это воодушевление было понятно—ведь подписание Мюнхенского соглашения было воспринято в свое время как предательство западных демократий—Франции и Великобритании. Послевоенный энтузиазм побудил Отакара Вавру, как и многих других представителей его поколения, к вступлению в ряды КПЧ. Но когда в 1949 году—через год после прихода коммунистов к власти—Вавра еще раз вернулся к этим событиям в фильме «Немая баррикада», ему уже пришлось столкнуться с навязыванием определенных идеологических и эстетических норм: подчеркиваемую первоначально стихийность Пражского восстания он вынужден был смягчить дополнительным эпизодом о «руководящей роли партии» и вводом крупного плана увешанного орденами советского солдата. На премьере в Варшаве, где «Немая баррикада» имела особенно теплый прием (не только из-за участия в фильме Барбары Драпиньской, исполнительницы главной роли в картине Ванды Якубовской «Последний этап», но и благодаря воспоминаниям о Варшавском восстании), здравницы Сталину зрители встретили красноречивым молчанием<sup>20</sup>.

То, что Отакар Вавра впоследствии, в 1973–1976 годах, в уже оккупированной Советским Союзом с августа 1968 года ЧССР, еще раз возвращается к этой теме в трилогии «Дни предательства», «Соколово» и «Освобождение Праги», опираясь на официально принятое толкование истории того времени, многими расценивается как свидетельство его «конъюнктурного приспособленчества». Правда, при этом не стоит забывать, что «идеологические цензоры» оккупированной в 1968 году ЧССР именно на Отакара Вавру возложили ответственность за формировавшуюся на факультете кино и телевидения пражской киношколы ФАМУ «новую волну». Ее режиссеры—Иржи Менцель, Вера Хитилова, Юрай Якубиско, Эвальд Шорм и др.—не забыли поддержку своего учителя. За защиту «контрреволюционного» дипломного фильма Властимила Венцлика «Незванный гость», который действительно был едва закамуфлированной притчей об оккупации<sup>21</sup>, Вавра в 1971 году был снят с должности проректора и руководителя отделения режиссуры, что резко осложнило и его работу в качестве режиссера. Вавре снова пришлось искать приемлемое для него «компромиссное решение». История Чехословакии от Мюнхенского соглашения до освобождения от фашистской оккупации все еще продолжала его занимать, никуда не делось и его профессиональное пристрастие к историческим монументальным фильмам. Это был хороший шанс «реабилитировать» себя в глазах «идеологов», которых данный проект очень устраивал. Его попытка рассматривать трилогию «Дни предательства», «Соколово» и «Освобождение Праги» исключительно с точки зрения профессионального мастерства с игнорированием в конечном счете опасного превращения исторической темы в инструмент идеологии в оккупированной Советским Союзом ЧССР вызвала тогда и вызывает по сей день непонимание, раздражение и

обвинения, на которые Вавра, к сожалению, так и не дал убедительного ответа в цитированных здесь мемуарах.

Георгу Вильгельму Пабсту после 1945 года также было очень трудно преодолеть накопленный им в 1938–1945 годах опыт работы: его фильмы о гибели Гитлера («Последний акт», 1954–1955) и о сопротивлении немецких офицеров («Это случилось 20 июля», 1955) носят не аналитический, а, скорее, описательный характер. А попытка еще раз обратиться в своем последнем фильме «Через луга, через леса» (1956) к богемским мотивам заводит режиссера в тупик безобидно милой «Романтической симфонии».

1. J e s e n s k á M i l e n a. Nad naše síly. Češi, židé a němci 1937–1939. Olomouc: Votrobia, 1997.
2. B a r t o š e k L u b o š. Kapitoly z dějin (1896–1945). Prag: Mladá fronta, 1985. S. 171f.
3. K l i m e š I v a n. A dangerous Neighbourhood: German Cinema in the Czechoslovak Region, 1933–1945 // Cinema and the Svastika. The international expansion of Third Reich Cinema / Ed. Roel Vande Winkel, David Welde. Hamshire: Palgrave Macmillan, 2007. S. 115. To же: Multiple-language versions of Czech films and the film industry in Czechoslovakia in the 1930's // Cinema & Cie. Nr. 4 (Spring 2004). S. 89–101.
4. B e d n a ř í k P e t r. Arizace české kinematografie 1938–1942. Prag, 2002.
5. M o t l S t a n i s l a v. Mraky nad Barrandovom. Prag: Rybka Publishers, 2006. S. 50.
6. K a š p a r L u k á š. Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence. Prag: Nakladelství Libri, 2007. S. 211f.
7. O t á h o l o v a L i b u š e, Č e r v i n k o v á M i l a d a. Acta Occupationis Bohemia et Moravia II. Prag, 1966. S. 734f. Цит. по: K a š p a r L u k á š. a.a.O. S. 210.
8. Statní Ústřední archiv I–49/26, k. 182. Цит. по: K a š p a r L u k á š. a.a.O. S. 210.
9. K a š p a r L u k á š. a.a.O. S. 185ff.
10. V á v r a O t a k a r. Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek. Prag: Prostor, 1995. S. 106f.
11. ebd. S. 97.
12. С.М.: S c h l e g e l H a n s - J o a c h i m. Il ministro del cinema di Stalin trionfa alla Mostra del 1934. I successi dei film sovietici, cecoslovacchi e ungheresi al lido negli anni di Mussolini // Katalog der 59. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Venedig: Editrice Il Castoro, 2002. S. 288ff.
13. С.М.: V á v r a O t a k a r. a.a.O. S. 90.
14. Otakar Vávra: Wie Pabst in Prag «Paracelsus» drehte // Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): G.W.Pabst. Berlin: Argon, 1997. S. 163ff.
15. С.М.: R e n t s c h l e r E r i c. Pabst redesigned Paracelsus // Germanic Review. Vol. 66. Nr. 1 (Winter 1991).
16. Otakar Vávra: Wie Pabst in Prag «Paracelsus» drehte // Wolfgang Jacobsen (Hrsg.). a.a.O. S. 165.
17. С.М. также его «Открытое письмо Фридриху Эрмлеру» // ebd. S. 223f.
18. С.М.: S c h l e g e l H a n s - J o a c h i m. Terra incognita. Die Russlandbilder des Georg Wilhelm Pabst // ebd. S. 211ff.
19. B o c k H a n s - M i c h a e l. Biografie // ebd. S. 277.
20. С.М.: V á v r a O t a k a r. a.a.O. S. 135ff.
21. С.М.: ebd. S. 262ff.

Перевод с немецкого **Юрия Муравского**