

Безумный Фриц

Картина Владимира Сорокина, демонстрировавшаяся 9 мая 1994 года, в День Победы, по российскому телевидению, является коллажем из советских художественных фильмов разных времен, который изображает врага-фашиста как инсценировку «чужого в своем». Образ врага, в котором манифестируется подавляемое бессознательное содержание в мощных проекциях, являлся важным элементом советской мифологии, которая нашла свое особое выражение в визуальном языке масс-медиа. Здесь открывается перспектива обратной стороны разума как воплощения безумия¹⁶.

Сорокин в «Безумном Фрице» в каком-то смысле возвращается к предложению, от которого в свое время отказался Михаил Ромм: привлечь к анализу феномена фашизма материал художественных фильмов, реализуя его в более радикальной форме. Сорокину важно не столько приближение к первичной реальности исторических фактов, сколько реакция на вторичную реальность художественных текстов. Рассмотрение тоталитарного прошлого для него — это прежде всего рассмотрение знаков, символов и мифов советской массовой культуры, влияющих на сознательное и бессознательное.

То, что Сорокин говорил о литературе в интервью Татьяне Рассказовой, можно перенести и на его обращение с языком кино. Если литература — это только буквы на бумаге, то и кино имеет собственную реальность, а именно — картины на экране. Искусство, по Сорокину, нельзя принимать за реальность жизни: «Все мои книги — это отношение только с текстом, с различными речевыми пластами, начиная с высоких, литературных и кончая бюрократическими или цензурными. Когда мне говорят об этической стороне дела: мол, как можно воспроизводить, скажем, элементы порно или жесткой литературы, то мне непонятен такой вопрос: ведь все лишь буквы на бумаге»¹⁷. И это особенно важно при

соприкосновении с табуированными областями культуры, с тоталитарным прошлым. На вопрос о границах творческой свободы далее в интервью Сорокин отвечает, что для него это только техническая проблема в обращении с текстом и текстуальностью, а вовсе не моральная проблема¹⁸.

В «Безумном Фрице» Сорокин отказывается от всякого личного комментария. Автор неслышим и невидим, он — лишь место монтажа между различными картинками, которые он цитирует. Наиболее известные из них — «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера (1943), «Подвиг разведчика» Бориса Барнета (1947), знаменитый фильм времен оттепели «Судьба человека» (1959) Сергея Бондарчука по повести Михаила Шолохова, множество телевизионных фильмов вплоть до популярного сериала брежневской эпохи «Семнадцать мгновений весны» (1973) Татьяны Лиозновой по роману Юлиана Семенова. В этом сериале зрители вместе с преуспевающим советским агентом, выдающим себя за штандартенфюрера Штирлица, оказываются среди важных деятелей нацистского режима в последние месяцы войны. Здесь представлен взгляд, выражающий очарованность врагом-фашистом, который для Сорокина становится определяющим.

Материалы фильмов Сорокин не распределяет в хронологическом порядке, а монтирует в виде вневременного синтеза. По словам Сорокина, сначала возник план показать в «Безумном Фрице» сутки из жизни гиперфигуры врага, составленной из частиц отдельных цитируемых фигур. Прием коллажа имеет авангардистское происхождение и направлен на гетерогенизацию нарративной секвенции. Он должен был бы использоваться по аналогии с античной драмой в качестве синтеза совершенного, органически развивающегося действия. В представленном варианте заявленная форма не вполне реализована. Остается напряжение между интенцией создания некоей тотальности и повторяющимся распадом тотальности на гетерогенные фрагменты.

Благодаря определенному способу распределения цитируемых секвенций, выстраиваемая линия сюжета «Безумного Фрица» может быть разложена на следующие крупные отрезки: фильм начинается с наступления немцев и установления оккупационного режима — советские люди превращены в рабов, немцы торжествуют и развлекаются. Затем следует драматическая коллизия: контрнаступление советских войск и свержение немцев. Рудименты протекания суток можно найти в акцентировании таких элементарных комплексов, как работа/досуг, еда, питьё, любовь.

Как использует Сорокин материал советских художественных фильмов в своем коллаже? Автор отказывается не только от собственного устного комментария, но и стирает во многих пассажах звуковое оформление оригинала и накладывает на эпизоды ту или иную музыку. Музыка усиливает мифогенный характер эпизодов, физиологически воздействующих на зрителя, активизируя коллективное бессознательное¹⁹. Одновременно возникает и эффект показа немого кино.

Цитируемые фильмы в каком-то смысле проецируются на более раннюю фазу истории кино. При этом идеология превращается в гротеск, в чисто физические движения без серьезных мотиваций²⁰. Действие разыгрывается помимо поясняющего слова, на передний план выходят обычно не замечаемые эксцентрические жесты, а под артикулируемыми текстовыми клише обнаруживается вытесненный слой физиологии насилия.

Механическая аккумуляция сцен, в которых пытаются, бьют, вешают и расстреливают, кажется лишенной всякого смысла. Характеристика законов эксцентрической комедии, данная Зигфридом Кракауэром, хорошо определяет эти секвенции сорокинского коллажа: «Абсурдность снимала с событий все их вероятные значения. И поскольку она обрезала возможные последствия, о которых события могли бы нам сообщить, мы вынуждены принимать их такими, каковы они есть. Верно, что комедия только изображала сцены насилия и необычные ситуации, с

тем, чтобы в следующий момент сделать оговорку об их несерьезности, однако пока они изображались, они не сообщали ни о чем, кроме как о себе. Они были тем, чем они были, а кадры, которые они воспроизводили, несли только одну функцию: дать нам возможность посмотреть спектакли, которые в действительной жизни были слишком жестокими, чтобы воспринимать их бесстрастно»²¹.

Сорокин превращает себя в медиум коллективного бессознательного. Под текстовыми поверхностями сюжетных образцов и вербальных диалогов он раскрывает латентные структуры желания, агрессивный потенциал садистских и мазохистских влечений, очарование через насилие и эротику²². Из советских военных картин он создает изображение садиста-противника, изуверства и жестокости которого вырисовываются в мазохистской перспективе даже с некоторым наслаждением. Коллаж можно воспринимать как иллюстрацию к тезису Игоря Смирнова о структуре самоотрицания в мазохизме, которая характерна для соцреализма²³.

Эстетический повтор эпизодов насилия — его предпосылкой является репрезентация изначальной отдифференцированности сфер художественной и жизненной действительности — оказывает не столько шоковое воздействие, сколько направлен на то, чтобы усиление аффекта и интенсификация возбуждения способствовали очищению (аристотелевскому катарсису) и открывали новую перспективу рефлексии. Михаил Рыклин описывает этот процесс следующим образом: «Катарктическая функция сорокинской прозы в том, что она превращает нас из сообщников в наблюдателей»²⁴.

У Сорокиной мы имеем дело не с открытой установкой на морализирующую критику, не с дистанцированием через приемы артикулированной критики или сатиры, а с аффирмативной сверхидентификацией, которая используется как субверсивная стратегия. Автор, таким образом, не принимает оценочной перспективы извне, а показывает собственную вовлеченность. Он как бы демонстрирует тот факт, что идеологии существуют на основании очарования, для которого потенциально все еще имеется диспозиция. Славой Жижек, занимающийся исследованием идеологических и политических феноменов на основе психоаналитических категорий, показывает, что подчинение идеологии основывается не только на принуждении, но связано с процессом наслаждения со стороны подчиняющегося субъекта. По мнению Жижека, идеологии структурированы в виде текстов сновидений через смещение, сгущение, проекции, сублимацию и т. п. У Жижека найдем и указание того пути, который избрал Сорокин для терапии травматического комплекса тоталитарного прошлого: «Единственной возможностью действительно избавиться от идеологических снов является конфронтация с реальным нашим желанием, которое в них обнаруживается»²⁵.

Если у Ромма мы имели дело с обрамлением фотографии посредством кино, то у Сорокина кино получает метапоэтическое обрамление. Там, где Ромм добивался фотографического взгляда на реальность и ориентировался в избранном им способе повествования на уровень ниже «среднего», Сорокин идет в противоположном направлении, перешагивая традиционные образцы повествования: из фильмов-оригиналов советской эпохи он вырезает места, которые могут быть интерпретированы как саморефлексия, метадискурс тоталитарной культуры.

В экспонированных рамках «Безумного Фрица», в сцене допроса, смонтированной из двух фильмов (уже упоминавшегося «Семнадцать мгновений весны» (1973) и «Майор Вихрь» (1967), также экранизация произведения Юлиана Семенова), кино в некоторой степени получает комментарий через литературу. Именно к писателям обращаются в одном из диалогов: «Ах, писатели, писатели, я не

перестая Вами восхищаться, нам бы, разведчикам, Вашу память...» А сцены допроса переходят в поэтическую игру слов: «Не было никакого Либо! Была Боль! Понял? Боль!»

Либо и Боль являются здесь двумя персонажами, имеющими немецкие фамилии. Допрашиваемый настаивает на том, что он встретил некоего Либо, а допрашивающий это жестко отрицает, присутствие же другого, а именно Боль, утверждает. Особый эффект остранения возникает в этой сцене из-за того, что немецкие фамилии, не слишком много говорящие зрителю в данном фрагменте диалога, в русском языке могут быть поняты дословно. Сорокин дает это понять при помощи композиции.

Как можно истолковать эту игру слов? Екатерина Деготь в своем эссе о национал-социалистических мотивах в современном русском искусстве предлагает видеть здесь альтернативу между интеллектуальной абстракцией и опытом телесной аутентичности и интерпретирует этот эпизод как тематизацию фашистского дискурса, который постоянно перешагивает через свои границы в области телесного: «Фашизм воспринимается как победа телесной реальности над всеми попытками ее проанализировать (после Аушвица невозможна не только лирическая поэзия, как писал в свое время Адорно, но и классическая логика)»²⁶.

Фигуру «непонимания», о которой пишет Деготь, можно осветить и с другой стороны, со стороны советской тоталитарной культуры. Мне представляется, что Сорокин в идеологическом космосе классических советских кинофильмов, которые он использует в качестве исходного материала, отыскивает провалы в измерение абсурдности. Постоянно демонстрируется невозможность решить вопрос о смысле. Из бытового диалога кристаллизуется абсурдная конstellация: разум и безумие связаны друг с другом неразрешимым парадоксом²⁷: «Что это значит? Вы что, с ума сошли, Штирлиц? — Я в своем уме. А вот он либо сошел с ума, либо...»

И если нет понимания, нет «либо» в смысле рациональной системы объяснения, которая функционирует, следуя логике решения «либо/либо», тогда остается только еще раз пройти сквозь эти скрытые потенциалы насилия в тексте (Боль), чтобы, благодаря повторному проигрыванию образов врага, опустошить их и освободить от серьезного идеологического и аффективного значения.

В «Безумном Фритце» Сорокин апеллирует и к современности. История рассматривается уже не как история: через сходство кинематографических формул проводится параллель между советскими фильмами о войне и фильмами, инсценирующими насилие, апокалипсическими action-картинами восьмидесятых годов, в которых — как в культсериале *Mad Max*-фильмов²⁸ — технически совершенно показанные жестокости служат всего лишь целям развлечения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Leiser Erwin*. «Gewöhnlicher» Faschismus // *Die Weltwoche* (Zurich). 10.XI.1966. Цит. по: *Der Krieg gegen die Sowjetunion. Zusammenstellung / Redaktion und Übersetzung aus dem Russischen*: O. Bulgakowa und D. Hochmuth. Berlin, 1991. S. 163—164.

2 *Turovskaja Maja*. Die Retrospektive als Gesamtkunstwerk (Interview von S. Hansgen) // *Znakolog*. 1991. Vol. 3. S. 107.

3 *Kracauer Siegfried*. Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a.M., 1984.

4 *Ромм Михаил*. Избранные произведения в 3-х томах. Том 2. М., 1981. С. 301.

5 О возникновении новой эстетической нормы в эпоху оттепели см.: *Eimermacher Karl*. Der literarische Normenwandel in der russischen Literatur der fünfziger Jahre // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1980. № 6. S. 109—129.

6 См.: *Туровская Майя*. Blow up // *Искусство кино*. 1996. № 11. С. 108—119. Этой

статье я многим обязана в осмыслении роли фотографии в фильме М. Ромма.

7 Ромм. Указ. соч.. С. 311.

8 Benjamin Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit // Benjamin Walter. Gesammelte Schriften, I. 2. Frankfurt a. M., 1974. S. 431—508.

9 Об этой фотосерии, снятой на студии в 1927 году, см.: Herz Rudolf. Hoffmann&Hitler. Fotografie als Medium des Führer — Mythos. München, 1994. S. 107. Об истории кожаного мешка, в котором фотографии Гоффманна попали на Мосфильм, см.: Ромм. Указ. соч.. С. 298.

10 Chaplin Charles. Die Geschichte meines Lebens. Frankfurt a. M., 1964. S. 324.

11 Ромм. Указ. соч.. С. 312.

12 Arendt Hannah. Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München, 1986.

13 Ромм. Указ. соч.. С. 309.

14 См.: Туровская. Указ. соч. По названию приема статья Туровской и названа «Blow up».

15 Barthes Roland. Die helle Kammer, Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a.M., 1989. S. 36.

16/Об образе врага в тоталитарной культуре см.: Günther Hans. Der Freund in der totalitären Kultur // G. Gorzka (Hg.). Kultur im Stalinismus: Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre. Bremen, 1994. S. 89—100.

17 Сорокин Владимир. Сборник рассказов. М., 1992. С. 121.

18 Там же. С.126.

19 См.: Levi-Strauss Claude. Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte. Frankfurt a. M., 1976. S. 30.

Леви-Стросс в своих исследованиях по мифологии указывал на сходство мифа и музыки, в одинаковой степени способных трансцендировать артикулированную речь.

20 Георг Витте описал этот феномен как «переход литературно стандартизированных и идеологизированных ситуаций в физиологию» (Georg Witte. Appell-Spiel-Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der 60er bis 80er Jahre. Wiesbaden, 1989. S. 150).

21 Kracauer Siegfried. Stummfilmkomodie // Kracauer Siegfried. Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film. (Hrsg. v. Karsten Witte). Frankfurt a. M., 1974. S. 21.

22 См.: Hirt G., Wonders S. Die Einschlaferung des Worts. Literatur und Kunst des Moskauer Konzeptualismus // R. Grimminger, Ju. Murasov, J. Stückrath (Hg.). Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek, 1995 (особенно с. 756—761).

23 См.: Смирнов Игорь. Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994 (особенно глава «Тоталитарная культура, или мазохизм», с. 231—314).

24 Рыклин Михаил. Террорологиики. Тарту; М., 1992. С. 208.

25 Žižek Slavoj. Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin, 1991. S. 116. О роли бессознательного в идеологии см. также: Terry Eagleton. Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, 1993 (особенно с. 185—221).

26 Деготь Екатерина. Безумный Фриц, Либо и Боль. Несколько соображений о нацистских мотивах в современном искусстве // Искусство кино. 1994. № 10. С. 55.

27 Об эстетике абсурда в русской традиции см.: A. Hansen-Löve. Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) // Poetica. Bd. 26. S. 308—373.

28 См.: Lexikon des Internationalen Films. Bd. 5. Reinbek, 1987. S. 2365.