

Обыкновенный фашизм

Михаил Ромм понимал свой фильм (он относится к позднему периоду его творчества) как кинематографический анализ и разговор со зрителем о немецком фашизме. Он хотел исследовать социальные истоки и причины возникновения этого феномена. Эрвин Лейзер описал интенцию «Обыкновенного фашизма» как

приближение к феномену фашизма в его обыденности: «Ромм хотел заглянуть в душу простого немца, чтобы выяснить, почему тот поддался соблазну последовать за Гитлером»¹.

Этот фильм косвенно рассматривает и тоталитарное прошлое Советского Союза. В шестидесятые годы прямые параллели еще не могли открыто артикулироваться, и Ромм старался вытеснить прямое, для него еще слишком болезненное, сравнение систем. Об этом говорила Майя Туровская, написавшая сценарий фильма в соавторстве с Юрием Ханютиным: «Михаил Ильич какие-то из них (из параллелей. — С. Х.) даже не хотел принимать. Это понятно. Он был старше нас на целое поколение, и для него тридцатые годы были его годы. Поэтому, когда мы однажды принесли ему такой нацистский сюжет, где Гитлер открывал стеллу с надписью, которая соответствует нашему: “Труд есть дело доблести, чести и геройства”, для него это было настолько травматично, что он сказал: “Уберите это, я даже это видеть не хочу”»². Отклонил Ромм и предложение своих молодых сценаристов смонтировать документальный киноматериал с цитатами из старых немецких игровых фильмов. Идея состояла в том, чтобы в соответствии с соображениями Зигфрида Кракауэра («От Калигари до Гитлера»³) исследовать проекции коллективного бессознательного. Ромм объяснил свой отказ от включения материала игрового кино следующим образом: «... меня стало просто корчить от этих картин. Мимика, грим, декорации — все разоблачало фальшивое и старомодное искусство. Драматическое казалось смешным. Я не мог относиться к этому серьезно»⁴.

В этом высказывании звучит неприятие любых форм инсценировки искусственно-театральной действительности в иллюзорном пространстве киностудии. Именно эта «инсценировочная» установка не в последнюю очередь определила эстетику тоталитарного культового кино в Советском Союзе, в создании которого принимал участие и сам Ромм с фильмами «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939). Новая ориентация на документальный поиск следов аутентичной реальности может быть рассмотрена как сведение счетов с собственным прошлым режиссером, работавшим в сталинскую эпоху, и может быть оценена как попытка начала нового этапа в его творчестве под влиянием эстетики оттепели⁵.

В «Обыкновенном фашизме» Ромм сосредоточивается исключительно на документальном материале. Сырье, из которого производился отбор, было «чужим» материалом, речь шла о двух миллионах метров кинохроники, конфискованной из архивов Министерства пропаганды и из частного собрания Геббельса. Сюда же были отнесены фото- и киноматериалы из хранений восточноевропейских органов юстиции, а также другие документы: рисунки, сохранившийся фрагмент любительского фильма о варшавском гетто, новые кадры, которые Ромм в шестидесятые годы снимал в Музее Освенцима, а также кадры, снятые скрытой камерой, запечатлевшие повседневную жизнь различных европейских метрополий.

Для документального подхода Ромма решающим является использование «другого медиума», а именно — фотографии как особого гаранта свидетельства реальности прошлого внутри кинофильма⁶. У Ромма в контексте кино фотография получает новую ауру, которая описывается им следующим образом: «Мы убедились, что фотография на экране приобретает особую выразительность, она кинематографична как кинокадр. Иногда она выразительнее любого кадра. Выхваченность мгновения, его остановленность дает ей особую силу»⁷. В историческом развитии средств масс-медиа можно наблюдать процесс, противоположный описанному Вальтером Бенямином (речь идет о потере ауры произведением искусства в эпоху его воспроизводимости⁸). В настоящее время мы имеем дело с парадоксом: репродуцированные кадры в рамках нового восприятия вполне могут создать впечатление оригинальности.

Некоторые фотосеквенции из «Обыкновенного фашизма» будут подробнее

рассмотрены ниже. Здесь хотелось бы предварительно отметить, что в основном все кино- и фотодокументы сопровождаются оценивающим комментарием, зачитываемым голосом Ромма, причем интонация его речи колеблется от иронии и насмешки до патетики и морального обличения. Голос Ромма создает эффект присутствия автора, представляющего себя автономным индивидуумом, идентичным самому себе, который также апеллирует к разуму и чувствам индивидуума в зрителе. В рамках картины, в первых и последних ее кадрах, можно видеть современников Ромма, представленных не в виде «массового орнамента», а в качестве отдельных людей, к которым обращен фильм.

Сначала об изображении фюрера. Самоинсценировка Гитлера перед массами не только высмеивается устным роммовским комментарием к кинодокументам. Особый прием критики культа фюрера заключается в том, что киносъемки выступлений с речью Гитлера сопоставляются с аналитическим членением выступления на ряд отдельных поз, задокументированных в виде фотопортретов лейб-фотографа Гитлера Гоффманна⁹. Таким образом разрушается очарование коллективного переживания, тоталитарный ритуал теряет свою цельность, пафос приобретает комические черты. Фотографии Гоффманна привносят в кадры фильма гипертрофированную экспрессивность, специально инсценированную для его камеры. Они многократно комментировались, как, например, в автобиографии Чарли Чаплина: «Виндербилт послал мне серию почтовых открыток с изображением Гитлера, произносящего речь. Лицо было непристойным образом комично — плохая имитация меня, с абсурдными усами, нерасчесанными, спутанными волосами и уродливым, узким, маленьким ртом. Я не мог воспринимать Гитлера всерьез»¹⁰.

Последующие фотосеквенции в контрасте с киноматериалом обнажают скрытые (за официальным фасадом демонстраций, факельных шествий, «зимней помощи» и т. п.) стороны нацистского режима: прежде всего они относятся к массовому уничтожению людей. Так называемый альбом Штроппа, документирующий депортацию варшавских евреев, демонстрируется в первую очередь в качестве альбома. Этот прием аурагизует хранящиеся там фотографии. Камера вместе со зрителями перелистывает страницы альбома, дает возможность внимательно рассмотреть фотографии, увеличивает детали, демонстрирует отдельные доказательства преступлений. В своих воспоминаниях Ромм подробно описывает происхождение и вещественность использованных им фотографий, обосновывая их подлинность в качестве исторического свидетельства. Он характеризует изготовленный Штроппом альбом, уникальную находку из польского министерства юстиции: «Это добротный, тяжелый альбом в кожаном переплете. Великолепно сработанные фото. Текст напечатан на отборной бумаге»¹¹.

Другая секвенция состоит из любительских фотографий. Снимки были найдены у немецких солдат вместе с фотографиями их жен и детей. На фотографиях они позируют рядом со своими жертвами. Фактура любительских фотографий (непрофессиональное качество композиции, освещения, технического исполнения и т. д.) указывает на то, что авторы снимков были обыкновенными людьми, которые запечатлели все это себе на память. Таким образом, зрители сталкиваются с «банальностью зла» (как известно, Ханну Арендт больше всего поразила в Адольфе Эйхманне, который считался одним из главных ответственных за «окончательное решение» еврейского вопроса в Европе, его ужасающая нормальность¹²).

Открытие, сделанное Роммом в музее Освенцима, выявляет особое качество фотографий, обнаруживая их сугубо личное измерение. Ромм вспоминает, как он в последний день съемки прошел по коридору барака: «Весь коридор был сплошь оклеен множеством маленьких фотографических карточек. Каждое лицо в трех ракурсах: фас, профиль, три четверти. Это были казенные полицейские снимки узников Освенцима... Под каждой фотографией — лагерный номер. Чтобы разглядеть его — нужно подойти вплотную. Я подошел совсем близко и вдруг увидел

над номером глаза женщины — меня поразили этот взгляд. В нем были страх и покорность, и еще что-то, чего я сначала не понял. Я посмотрел на фотографию рядом — это был мужчина — и опять меня поразили взгляд. В глазах была ненависть и еще что-то. Выше и ниже, справа и слева — всюду эти маленькие фото и глаза. Лица были разные и глядели по-разному, и все-таки что-то общее было в глазах у всех. В глазах была смерть»¹³.

Экзистенциальный опыт «взглядов», который Ромм сам пережил в Освенциме, передает камера. Одна за другой фотографии снимаются на киноплёнку в режиме медленного зума, подводя камеру к самым глазам. Сверхпропорциональное увеличение фотографий в фильме — прием *blow up*¹⁴ — дает возможность увидеть в чисто функциональных полицейских фотографиях скрытую эмоциональную энергию. То, что сообщает Ромм о своем опыте с фотографиями узников, соответствует тому, что Ролан Барт обозначил как *punctum* фотографии; единичность картины, которая воздействует помимо языковых конвенций или визуальных кодировок на зрителя: «*Punctum* фотографии, это то случайное в ней, что меня впечатляет... но также ранит меня, задевает»¹⁵.

При переводе из одного медиума в другой — на что я обратила здесь особое внимание — промежуток между фотографией и кино приобретает особое значение. Он становится пространством рефлексии по поводу парадоксов достоверности реальности: попытка сделать непознаваемое, выраженное в картинах, познаваемым через язык комментария, через дискурсивную рационализацию, приводит к еще более острому противоречию между желанием непосредственности в приближении к реальности прошлого и вербальной аргументацией внутри систем, предопределенных конвенциями репрезентаций.