

**Вольфганг БАЙЛЕНХОФФ,
Сабина ХЭНСГЕН**

ЗЕРКАЛЬНЫЕ ОТРАЖЕНИЯ

Во время «оттепели» картина Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» стала первой всеобъемлющей попыткой кинематографического анализа фашизма и подспудно также собственного сталинистского прошлого. Речь идет о ключевом фильме 1960-х годов, который вызвал широкую международную дискуссию, представляющую возможность охватить взглядом дискурсивное поле времен «холодной войны».

Вышедшая в 2009 году в Берлине книга*, посвященная «Обыкновенному фашизму», ориентирована на многоступенчатый процесс рефлексии о фашизме. Центральное место в ней занимает фотокнига, воспроизведенная по оригинальному макету, разработанному самим Роммом, но запрещенная цензурой при жизни режиссера. Вокруг нее сгруппированы разнообразные материалы, зафиксировавшие не только сложную историю создания фильма, но и его противоречивую рецепцию в двух существовавших в то время немецких государствах. В заключение в ряде критических разборов с современной перспективой рассматриваются историографические и медийные аспекты. Таким образом, воедино сводятся сразу три исторических слоя: визуальный материал времен нацизма, обработка Роммом материала в контексте 1960-х годов и рассмотрение их взаимосвязи с позиции сегодняшнего дня.

Книга Ромма об «Обыкновенном фашизме», по свидетельству Майи Туровской, после многократных безуспешных попыток была впервые опубликована на русском языке лишь в 2006 году петербургским издательством «Сеанс» под редакцией Любови Аркус**. Теперь книга переведена и на немецкий язык. Кроме того, снова появилась возможность ознакомиться с такими труднодоступными материалами, как документы из истории создания фильма, критические отзывы или записи дискуссий после кинопоказов и показов по телевидению.

В русском издании (в соответствии с макетом Ромма) кадры из «Обыкновенного фашизма» напечатаны на белом фоне, как это обычно делается в книгах. В немецком издании соотношение белого и черного было изменено, чтобы сделать наглядными процессы перехода между различными медиа и культурами. Не только фильм оказывается переведенным в формат книги—сама книга приобретает кинематографическое измерение, точнее, измерение кинопроекции: кадры выплывают из черного фона страницы, как из темноты кинозала. Результатом процесса перевода—кадров немецкой

* *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm / Hg. v. Wolfgang Beilenhoff / Sabine Hänsgen unter Mitwirkung von Maja Turowskaja, Drehbuchautorin des Films.* Berlin: Vorwerk, 2009. Данная статья является переводом части вводного текста в этой книге. Другая часть опубликована: *Байленхофф Вольфганг, Хэнсген Сабина.* Заговаривая образ. Голос автора в «Обыкновенном фашизме» // Синий диван. № 13 (2008). С. 155–170.

** Обыкновенный фашизм / Авторы-составители: Михаил Ромм, Майя Туровская, Юрий Ханютин. СПб.: Сеанс, 2006.

хроники в советский фильм—стал «Обыкновенный фашизм». И теперь—опять же по пути перевода—книга из России вернулась в актуальную немецкую дискуссию. Таким образом, мы имеем дело с процессом многократного перевода, проходящего в различных направлениях, при этом каждый перевод создает новые концептуальные рамки восприятия. Этот процесс и является основной темой предлагаемой публикации.

Картина в нескольких версиях

В истории кинопоказов «Обыкновенного фашизма», отмеченной различными трудностями, обнаруживается несколько разных редакций фильма. Примечательно, что премьера ленты состоялась не в СССР, а в Лейпциге, 13 ноября 1965 года в рамках VIII Международной Лейпцигской недели документальных и короткометражных фильмов, проходившей под девизом «Фильмы против фашизма»¹. По инициативе Академии искусств ГДР и Клуба работников культуры, картина была вновь показана несколько дней спустя, 17 ноября 1965 года, в переполненном гостями Фильмкунст-Театре «Кастаниеналлее» в Восточном Берлине в присутствии Михаила Ромма. Премьера дублированной на киностудии ДЕФА версии прошла 25 марта 1966 года в восточно-берлинском кинотеатре «Интернациональ». 8 мая 1967 года фильм был показан по Немецкому телевидению ГДР, однако уже 11 мая, по указанию представителя Министра культуры, был внезапно изъят. Официальное обоснование звучало так: «Фильм оказал желаемое влияние на население ГДР, поэтому он может быть изъят из проката»². В последующие десятилетия фильм мог демонстрироваться только на закрытых мероприятиях общественных организаций и учреждений, пока 20 октября 1989 года не был «снова допущен к показу в кинотеатрах ГДР»³ с немедленным вступлением в действие соответствующего указа. Таким образом, высоко оцененный прессой, получивший многочисленные призы самого престижного фестиваля ГДР, «Обыкновенный фашизм» короткое время спустя был «положен на полку». В то же время Отдел культуры советского посольства в Восточном Берлине без каких-либо ограничений предоставлял фильм, с марта 1966 года с большим успехом демонстрировавшийся в СССР, в распоряжение всех желающих.

Вслед за лейпцигской премьерой, чью противоречивую историю реконструировала Майя Туровская, несколько месяцев спустя последовала, если так можно сказать, вторая премьера—на другом полюсе политического спектра. 5 и 6 февраля 1966 года у Общества друзей Немецкой синематеки, по словам его основателей Эрики и Ульриха Грегоров, появилась возможность показать картину (и на этот раз также в присутствии Михаила Ромма) в западноберлинской Академии искусств. Фильм демонстрировался в версии Лейпцигского фестиваля—однако вдруг выяснилось, что в последней, незаконченной главе был удален фрагмент с Вилли Брандтом, бургомистром Западного Берлина и председателем Социал-демократической партии Германии, которому Ромм приписал реваншистские намерения. В советском посольстве была проведена «маленькая операция», как выразился кинопродюсер Гамбаров⁴.

В ФРГ фильм впервые был показан 1 августа 1968 года по каналу ARD. Отнесенный редакцией к разряду «спорных фильмов», «Обыкновенный фа-

шизм» получил лучшее программное время—сразу после новостей. Как утверждает в письме на имя директора Юрген Рюле, руководитель Восточно-западной редакции канала WDR, картина демонстрировалась в том варианте, в котором «с личного согласия Михаила Ромма некоторые эпизоды в заключительной главе [были] удалены»⁵. В особенности это коснулось изображения неонацистской деятельности в ФРГ, Великобритании и США. Фильм вызвал противоречивые отклики, более того—на Клауса фон Бисмарка, занимавшего в то время пост директора WDR, подали в суд за «пособничество в подстрекательстве народа»⁶. На совещании главных редакторов ARD, состоявшемся 1 и 2 октября 1968 года, рассматривался только фильм Ромма. В протоколе записано: «Похвала фильму “Обыкновенный фашизм” с некоторыми критическими замечаниями, касающимися определенных неправильных оценок и известных уловок при постановке. Удивление по поводу живого отклика, который позволяет заключить, что “преодоление” немецкого прошлого до сих пор возможно, когда прилагаются усилия со стороны официальных структур»⁷. То, что фильм демонстрировался по телевидению как в ГДР, так и в ФРГ, особенно примечательно, если учесть, что на советском ТВ он поначалу показан быть не мог. Кинопреьера в ФРГ состоялась лишь двумя годами позже, в апреле 1970 года, по инициативе кинопрокатной фирмы Вальтера Кирхнера «Нойе Фильмкунст». В мае Киноассоциация протестантской церкви признала ленту «лучшим фильмом месяца». Различные образовательные учреждения западногерманских земель, а также профсоюзные организации предоставляли фильм для просмотра на 16-миллиметровой пленке.

Существование различных версий картины подтверждает, насколько отношение к «Обыкновенному фашизму» зависело от идеологической напряженности конкретного момента «холодной войны». Особенно наглядно это прослеживается на примере пролога. Пролог как паратекст создает переходную зону между кинореальностью и внекинематографическим миром. Он не только содержит информацию о работе над лентой, но также представляет собой обращение к зрителю⁸. В случае с «Обыкновенным фашизмом» он в особой степени может послужить индикатором разных способов восприятия в соответствующих политических контекстах.

В заглавных титрах первоначальной советской версии сделан акцент на подтверждении подлинности использованных источников, подчеркнут документальный статус материала. В то время как на экране идут титры с перечнем архивов, за кадром звучит голос Михаила Ромма: «Обыкновенный фашизм. Показывая вам нашу картину, мы, разумеется, не рассчитываем осветить все стороны такого явления, как фашизм. Это невозможно в пределах одной картины. Да это невозможно хотя бы потому, что многое, очень важное, не оставило никаких следов на пленке. Не было снято. Из огромного количества материала мы отобрали то, что показалось нам самым поразительным. То, что дает нам возможность вместе с вами поразмышлять».

В версии киностудии ДЕФА, в отличие от оригинальной, Михаил Ромм сам появляется в кадре. Этот прием режиссер придумал для так и не появившегося советского телеварианта «Обыкновенного фашизма». Вместе с Мартином Флёрхингером, читавшим авторский комментарий в немецкой прокатной версии, режиссер сидит за столом в помещении киностудии. С

очень личной, доверительной интонацией он говорит прямо в камеру о своем намерении вступить со зрителем в разговор.

В западногерманском варианте, распространявшемся прокатной фирмой «Атлас» также на видеокассете, «Обыкновенный фашизм» предварялся пространным вступлением. Очевидно, считалось необходимым обрмить фильм пояснением, так как публике предстояло увидеть огромное, невиданное доселе количество кадров времен нацизма, смонтированных и прокомментированных советским режиссером. Это задание было возложено на известного публициста, социолога и политолога Ойгена Когона, который на заре ФРГ обладал особым авторитетом в дебатах о национал-социализме. Сам он был узником Бухенвальда, а в 1946 году выпустил книгу «Государство СС», считающуюся первым систематическим исследованием нацистских преступлений⁹. Кроме того, как интеллигуал и общественный деятель он был руководителем и ведущим телевизионного политического журнала «Панорама» в середине 1960-х годов.

Если во вступлении версии ДЕФА разыграна ситуация непосредственного общения, то в западногерманском варианте обращает на себя внимание более дистанцированный образ Ойгена Когона в роли «телепрофессора»¹⁰, убеждающего в пользу фильма Ромма всем своим научным и нравственным авторитетом. Западногерманский вариант от 1 августа 1968 года также содержит пролог, на этот раз из уст Юргена Рюле. Как и в варианте «Атласа», здесь тоже есть общие сведения о материале, лежащем в основе фильма—но не уточняется его происхождение.

«Восточная» и «западная» критика

Немецко-немецкая история рецепции «Обыкновенного фашизма» начинается, как сказка: «Однажды в Лейпциге официозная и независимая восточная и западная критика сошлись в обманчивом, но многообещающем единодушии» (Хельмут Фербер). Читая критику, опубликованную в немецком издании Ромма, можно заметить, что достигнутое благодаря его фильму «единодушие» впоследствии принимает образ негативного отражения. Тем не менее, «Обыкновенный фашизм» действительно становится платформой, на которой «восточная» и «западная» критика на равных зондируют возможность собственного позиционирования. С самого начала рецепция этого фильма в обоих немецких государствах связана с дискуссией о собственной истории: рецепция становится дискурсивным мотором, который служит процессу самоидентификации в ГДР и ФРГ. В различных прочтениях фильма вместе с тем даются противоположные ответы на одни и те же вопросы.

При этом центральное место занимает топос «учения из истории»: фильм Ромма фигурирует как средство возможного просвещения. Здесь кроется объяснение отчасти удивительного допуска к показу «Обыкновенного фашизма» цензурой: в ГДР этот фильм можно было смотреть детям с 14 лет; в ФРГ—с указанием на «значение для закрепления исторического сознания»—даже с 12, потому что «настраивающий на серьезный просмотр доклад профессора Когона <...> с самого начала создает нужную базу для восприятия фильма и обращает наблюдательные способности детей в нужном направлении»¹¹. Реакции на официальное намерение просвещать были разнообразными. В

критической статье под названием «Фашизм и рожденные в 52-м» приведено мнение Регины, 14-летней школьницы из Ростока: «Хотя мои родители и позаботились о том, чтобы дать мне ответы на эти вопросы [имеется в виду происхождение национал-социализма—*В.Б./С.Х.*], тем не менее, я не могла представить все правильно <...>. Теперь я посмотрела этот советский документальный фильм, и многое стало мне гораздо яснее» («Норддойче нойесте нахрихтен», Росток, 22 апреля 1966). А ученик средней школы Штефан Пампель написал: «Для меня фильм стал большим событием, которое помогло мне лучше понять историю нашего народа» («Фрайе прессе», Карл-Маркс-Штадт, 9 апреля 1966).

Топос «учения из истории» в равной степени обнаруживается и в западногерманском восприятии. Киноассоциация протестантской церкви советует—в чем проявляется иная расстановка акцентов—следующие темы для обсуждения после просмотра фильма: «Искушение человека и его ответственность»; «Наконец подвести итоговую черту: искушение вредным беспамятством»¹². Учитывая, что фильм показывают в школах и других образовательных учреждениях, Ульрих Куровски набрасывает «темы для разговора», исходя из основного предположения, что очарование фашистских кинодокументов основывается не только на их теме, но и на форме¹³.

А насколько сильно их воздействие спустя десятилетия, становится понятно по реакциям телезрителей. В связи с показом фильма по телевидению Нина Грюненберг составила следующую коллаж из необыкновенно обширной читательской почты в адрес WDR: «Господин Г.Р., бывший пехотинец войск СС и военнопленный (четыре с половиной года на Урале), после первых кадров вытащил своего сына из кровати и вместе с ним два часа подряд замороженно смотрел на телеэкран, радуясь комментариям 14-летнего подростка: “Это лучше, чем «Бонанза!»” Ветеринар В.Х., напротив, вколотил в пишущую машинку “во имя всех свободных и подневольных восточных народов” призыв “против дьявольского, сатанинского, безбожного марксизма-ленинизма”, клеймя “марксистских палачей-убийц и эксплуататоров-кровопийц”. Господин Й.К. просил прощения у немецкого народа. Учительница Д.Л. с горечью поведала о своем побеге из Силезии через ГДР на Запад и о “героической смерти” ее мужа в России. Госпожа Л.Б. нашла это чрезмерным. Господин Г.С. счел это “просто классным”. Господин Х.Т. думает, что это совершенно в духе большевиков—потирать руки в отношении “полезных идиотов” Германии. Господин Е.К., член Христианско-демократического Союза, больше не удивляется высокой посещаемости собраний Национал-демократической партии Германии. Господин Х.Ц., член баварского парламента, попросил показать фильм повторно “из-за большого резонанса у населения”. Господин Х.Р. больше не желает терпеть передачи, состряпанные на “ядовитой еврейско-коммунистической кухне”»¹⁴.

В то время как зрительская почта очень непосредственно и эмоционально выражает одобрение или отрицание, анализ, проведенный Институтом изучения рынка и общественного мнения «Инфратест» в четверг, 1 августа 1968 года, обобщает полярные реакции на фильм: «Реакция зрителей очень оживленная, крайне заинтересованная и расщеплена на “за” и “против”. Только немногие ограничиваются выражением поверхностного впечатления “довольно инте-

ресно” или “менее интересно”. <...> Для восприятия этого русского фильма решающее значение, очевидно, имел уровень образования опрошенных зрителей». Относительно набора критериев оценки, предложенного «Инфратестом», складывается следующая картина: явное большинство приходит к позитивному заключению на основании таких критериев, как: «Было исторически поучительно. <...> Много нового наглядного материала, ранее не виденного. <...> Соответствовало правде и давало возможность сравнить события тех лет и сегодняшний день. <...> Потрясающий документ. <...> Несмотря на то, что это был русский фильм, он был достоверным и соответствовал фактам <...>». Негативная реакция, которую фильм вызвал более чем у одной трети телезрителей, была мотивирована следующими соображениями: «Реалистично, но тема заезжена. Кто, собственно, все еще хочет видеть это сегодня? <...> Пора, наконец, прекратить эти натравливающие передачи. Из-за этого происходит много ссор в семье. <...> Пропаганда от начала до конца»¹⁵.

Реакция на фильм Ромма проявилась, однако, не только в «гласе народа». «Обыкновенный фашизм» в критической рецепции становится проекционной плоскостью для дискурсов, играющих центральную роль в процессе самоидентификации в ГДР и ФРГ. В ГДР фильм воспринимался под знаком «антифашизма», выводящего фашизм из капиталистических экономических интересов, при этом приписывая (нео)фашистское развитие исключительно западным обществам. Это не более чем последовательно, когда Фридрих Кинд, член Государственного совета ГДР, подчеркивает в своей официальной речи по поводу премьеры фильма, «что ужасное фашистское прошлое в Западной Германии снова оживает» («Лаузитцер Рундschau», 30 марта 1966). То, что мы имеем дело с типичным «выяснением отношений» времен «холодной войны», подтверждает тот факт, что западногерманская критика оперирует аргументами в духе теории тоталитаризма и, следовательно, закрепляет структурное подобие разных политических систем¹⁶. При этом имплицитные сравнения фашизма и сталинизма в фильме становятся эксплицитными: «Как похожи массово-психологические проявления национал-социалистической системы и системы советской—по меньшей мере, во времена Сталина, а в современности—систем китайской или восточногерманской!» (Ханс-Георг Зольдат, «Тагесшпигель», 9 февраля 1966).

Наблюдаемые в критике обоюдные проекции и переносы общего фашистского прошлого на соответственно разные общественные системы вытекают из амбивалентной структуры самого фильма. Если рассмотреть его аргументацию в целом, нельзя не заметить риторические клише «холодной войны»: мир четко разделен на добрый и злой—мир социалистического гуманизма и пораженный неофашизмом и милитаризмом капиталистический мир. Однако в то же время эта строгая оппозиция нарушается тем, что за счет визуальной организации материала создается сходство несходного: в негативно заряженных фашистских изображениях постоянно отражается и опыт собственной политической культуры.

Исторический контекст: предшественники и последователи

Причины противоречивой, заряженной как эмоциями, так и аргументами рецепции «Обыкновенного фашизма» можно объяснить помимо всего проче-

го тем, что Ромм продолжил традицию монтажного кино о национал-социализме и Холокосте, но в то же время развил дискурсивные и эстетические приемы, являвшиеся для того времени инновационными.

Для начала нужно упомянуть фильмы студии ДЕФА, впервые выразившие официальную позицию ГДР по отношению к феномену фашизма. Так, например, картина «Ты и твой товарищ» (1956) Эндрю и Аннели Торндайков рассказывает историю, которая—в соответствии с догмой антифашизма—клеимит ФРГ как наследницу фашизма¹⁷. Какое значение придавалось подобным лентам в ГДР, демонстрирует факт, что в 1957 году там была запущена серия фильмов «Архивы свидетельствуют». Первый фильм «Отпуск на Зюльте» (1957) обличал бургомистра Вестерланда Хайнца Райнефарта как эсэсовского имперского протектора и «варшавского мясника». С такой стратегией разоблачения, демонстрирующей на примере крупного функционера преемственность между национал-социализмом и западногерманским обществом, работает также «Операция “Тевтонский меч”» (1958), фильм о Хансе Шпайделе, бывшем генерале немецкого вермахта, ставшем в конце 1950-х годов командующим сухопутными войсками НАТО.

В поиске новых формальных решений в жанре монтажного фильма важную роль играли польские ленты. Они выстраивали аудиовизуальную риторику, позволявшую преодолеть визуальное насилие нацистского пропагандистского материала¹⁸. Польские компиляции очень рано тематизировали статус документальных изображений. «Обычный день гестаповца Шмидта» вдохновил Ромма не только на использование фотографий, но и предвосхитил расширение материала за счет частных фотодокументов, относящихся к повседневности, обозначенной в названии фильма.

Центральное значение для Михаила Ромма имел фильм Эрвина Ляйзера «Майн Кампф» (1960), с которым он, тем не менее, в методологическом плане полемизировал. Оба режиссера работали с частично одинаковым материалом, но обращались с ним совершенно по-разному. Ляйзер подходил к нему в узком смысле историографически. Он упорядочил его по хронологии и подал историю как биографию Гитлера. Что касается соотношения изображения и авторского комментария в этом фильме, Ромм провел над своими сотрудниками эксперимент: он показал им «Майн Кампф»... без звука. Как вспоминает Майя Туровская, кадры внезапно потеряли всякую взаимосвязь¹⁹. Вероятно, в этом эксперименте для Ромма было важно не столько продемонстрировать чисто иллюстративную функцию изображения у Ляйзера—скорее, данный опыт служил еще и обоснованием его собственной концепции: монтировать изображение в «Обыкновенном фашизме» как автономную—визуальную—величину.

Ромм и его коллеги были знакомы также с фильмом Алена Рене «Ночь и туман» (1955), рассказывающим о комплексе концентрационных лагерей в Освенциме. Картина открывается плавным, мерным движением камеры по пустынной, заросшей травой территории одного из лагерей. Эти современные съемки в цвете контрастируют с теми шокирующими черно-белыми кадрами, которые весной 1945-го года союзники снимали в только что освобожденных бараках. Комментарий писателя Жана Кейроля, бывшего узника лагеря смерти, является поиском языка, который мог бы перевести историческое событие в ранг собственного опыта²⁰.

Рене скептически рассматривает возможность визуализации Холокоста. Для Ромма тоже не существует непосредственного доступа к истории, поэтому он сосредоточивается на идеологическом статусе изображений времен национал-социализма. При их анализе он оперирует двойной стратегией: с одной стороны, режиссер разрабатывает аналитические методы—такие, как монтаж аттракционов, стоп-кадр, многократное повторение одного и того же кадра или же его укрупнение. С другой стороны, он придает комментарию новое измерение. В отличие от фильма Ляйзера, в комментарии не рассказана история расцвета и падения Третьего рейха. Он, скорее, раскрывает весь спектр речевых интонаций, когда пафос сменяется иронией, описание—рассказом, самовопрошание—апелляцией к зрителю. Кроме того, голос комментатора—в отличие от того, что на тот момент было привычным—это голос самого автора. Личная вовлеченность проявляется также в том, что Ромм сам посещает бывшие концентрационные лагеря. В коридорах баракос Освенцима его встречают взгляды заключенных с выставленными там фотографий—экзистенциальный опыт, который Ромм пытается кинематографически передать, снова и снова приближаясь камерой к отдельным лицам. Его метод в чем-то близок подходу режиссера игрового кино, который хочет вызвать в зрителе сопереживание—только в данном случае используется исключительно документальный материал.

В то время как Ромм категорически отказывался от привлечения игрового материала, современное поколение увидело в этом до сих пор не реализованную возможность кинематографической рефлексии фашизма. Так, например, изначальное предложение Юрия Ханютина и Майи Туровской в наши дни нашло неожиданное воплощение. Конфронтация с тоталитарным прошлым превратилась в конфронтацию с мифами немецкой и советской массовой культуры. В центре внимания оказалось то измерение коллективного подсознательного, которое Михаил Ромм все еще в значительной степени игнорировал.

9 мая 1994 года—в очередную годовщину окончания войны—по российскому телевидению был показан фильм Владимира Сорокина, Татьяны Диденко и Александра Шамайского «Безумный Фриц». Этот киноколлаж состоит из фрагментов советских игровых фильмов, которые парадоксальным образом свидетельствуют об очаровании фашизмом (Сьюзен Зонтаг)²¹, обращая внимание на его следы в собственной визуальной культуре. Зритель был поставлен перед фактом, что он латентно расположен к этой эстетике.

Похожую кинематографическую рефлексия фашизма можно найти в «Хит-параде Гитлера» (2003) Оливера Аксера и Сюзанны Бензе. Как и «Безумный Фриц», этот коллаж из нацистских учебных, анимационных, рекламных, пропагандистских, игровых и любительских фильмов отказывается от устного авторского комментария. Голос автора больше не является повествующим или поучительным. Он становится связующим звеном между киноцитатами, воздействие которых усиливается сопровождением популярной музыки Третьего рейха.

Замысел Ромма приблизиться к повседневности, к обыденности фашизма, который он сам в силу недостатка материала смог реализовать лишь частично, подхвачен в «Хит-параде Гитлера» на другом концептуальном фоне и переложен на заново открытые визуальные и звуковые источники. «Хит-па-

рад Гитлера» показывает, в какой сильной степени смесь различных масс-медиа определяла повседневность национал-социализма как мотор развлечения и потребления.

Фашизм как медийный феномен

Фильмы о Гитлере и Третьем рейхе в последние десятилетия пользовались на немецком телевидении большим спросом. Эти монтажные компиляции, как правило, оперируют ограниченным набором кадров, которые появляются во все новых вариациях и контекстах. Таким образом, происходит постоянная переработка («ресайклинг») определенных изображений, которые—будучи оторванными от конкретных событий—превращаются в абстрактные символы или аллегории²².

Против подобного обращения с визуальными документами нацизма в мейнстриме действуют аудиовизуальные стратегии авторского кино. Они направлены на «двойной» статус этих изображений, которые как документы должны сделать фашизм наглядным и в то же время послужить его критике. Показательным является комментарий Хартмута Битомски из его фильма «Образы Германии»:

«В Германии не было иконоборства, которое уничтожило бы фильмы в первом порыве негодования. Фильмы конфисковывались, а это нечто иное. Они оказались под замком, но с ними можно было еще что-то сделать. Подобно заключенным, которых можно выкупить, они могут выйти на свободу. Необходимо обеспечить, чтобы контекст и добросовестное дозирование их обезвредили. Они используются как документы и поэтому имеют две задачи. С одной стороны, они должны засвидетельствовать, каким фашизм был на самом деле, они должны сказать то, что тогда говорил фашизм,—старое послание еще раз, но теперь как послание ужасающее. <...> И в то же время они должны свидетельствовать против самих себя, как это происходит с перешедшими на противоположную сторону агентами спецслужб. И они говорят, и несомненно, что мы все еще их понимаем. Нам в лицо дается не непостижимый лепет и бормотание чужого языка, который никак невозможно разгадать. Еще одно доказательство их действительности: эти фильмы не только выдерживают судебный процесс, переделяющий их в главных свидетелей,—они буквально напрашиваются, словно именно это и есть их предназначение: играть роль доказательного материала»²³.

Требуемую критическую рефлексию превращения документов в чисто доказательный материал Михаил Ромм провел уже в 1960-е годы. Он применил монтаж и закадровый голос, таким образом введя в монтажное кино традицию субъективного вторжения. Голос автора создает связь с собственным настоящим. Он обозначает место, с которого говорится,—это место современного комментатора, который не дает истории замкнуться в завершённый период.

1. См.: *Filme contra Faschismus / Zusammenstellung und Redaktion Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein unter Mitarbeit von Jay Leyda, Günter Schulz, Eckart Jahnke*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, 1965.

2. *Туровская Майя*. Несколько документов из жизни докфильма // См. ниже. С. 119–120.

3. Там же. С. 121.
4. Эрика и Ульрих Грегоры о показе фильма в Обществе друзей Немецкой синематеки в 1966 году; записано Оксаной Булгаковой и Дитмаром Хохмутом // *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm.* S. 278.
5. HA WDR, 11257 (письмо Юргена Рюле директору WDR Клаусу фон Бисмарку от 25 октября 1968 года).
6. Aktueller Fernsehdienst. 1968. № 65, 9 августа.
7. HA WDR, 11257 (протокол совещания главных редакторов телевидения, состоявшегося 1 и 2 октября 1968 года в Гамбурге).
8. *Das Buch zum Vorspann: The Title is a Shot* / Hrsg. Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek. Berlin, 2006.
9. *Kogon Eugen.* Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. München, 1946. Книга неоднократно переиздавалась и была переведена на многие языки.
10. О роли «телепрофессора» см.: *Kogon Eugen.* Dieses merkwürdige, wichtige Leben— Gesammelte Schriften in 8 Bänden. Weinheim, 1997. Bd. 6. S. 168 ff.
11. Решение по вопросу молодежи рабочего комитета добровольного самоконтроля (FSK), контрольное заседание от 12 июня 1970 года.
12. Киноассоциация протестантской церкви, Франкфурт-на-Майне, май 1970.
13. *Kurowski Ulrich.* Gesichtspunkte zum Gespräch // *Der gewöhnliche Faschismus.* Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm. S. 290.
14. *Grunenberg Nina.* Besser als Bonanza. Zwischen Lob und Verdammung: Rühles Ostsendungen im Fernsehen // «Die Zeit». 1968. № 39, 27 сентября.
15. DRA Ffm, A 53 (Infratest, Tagesanalyse 1.8.1968).
16. О развитии дискурса антифашизма и дискурса тоталитаризма см.: *Wippermann Wolfgang.* Faschismustheorien. Die Entwicklung der Diskussion von den Anfängen bis heute. Darmstadt, 1997. (Глава 2.1. «Faschismus und Kapitalismus», а также глава 3.2. «Totalitarismus statt Faschismus».)
17. О фильмах студии ДЕФА см.: *Heimann Thomas.* Vom Stahl und Menschen 1953–1960— Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92 / Hrsg. Günter Jordan, Ralf Schenk. Berlin, 1996. S. 48–91; *Steinle Matthias.* Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm. Konstanz, 2003.
18. *Frieß Jörg.* Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah und den Faschismus // *Der gewöhnliche Faschismus.* Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm. S.310–317.
19. *Туровская Майя.* Очуждение // Обыкновенный фашизм. СПб.: Сеанс, 2006. С. 275.
20. Вся сложность фильма Рене, заключающаяся в переплетении структуры произведения, процесса производства и истории его рецепции, впервые была систематически охвачена Сильвией Линдеперг в ее монографии: *Lindeperg Sylvie.* Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire. Paris, 2007.
21. *Sontag Susan.* Fascinating Fascism // *Sontag Susan.* Under the Sign of Saturn. New York, 1980. S. 73–105.
22. См.: *Zimmermann Peter.* Im Banne der Ufa-Ästhetik und des «Kalten Krieges». Film- und Fernseh-Dokumentationen der BRD und DDR über das «Dritte Reich» // Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland in 3 Bänden / Hrsg. Peter Zimmermann, Kay Hoffmann. Stuttgart, 2005. Band 3. Drittes Reich 1933–1945. S. 710–719; *Keilbach Judith.* Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster, 2008.
23. Комментарий к фильму «Образы Германии» (ФРГ, 1983) Хартмута Битомски и Хайнера Мюленброк процитирован по: *Farocki Harun.* Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen // Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie / Hrsg. Ludger Schwarte. Bielefeld, 2007. S. 295–311.

Перевод с немецкого **Анны Фризен**