Вольфганг Байленхофф, Сабина Хэнсен

*Заговаривая образ:
голос автора
в «Обыкновенном фашизме»*

Фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965) был первой масштабной попыткой размышления о фашизме, а имплицитно и о своем собственном тоталитарном прошлом, осуществленной средствами кино в послесталинском Советском Союзе.

«Обыкновенный фашизм» по жанру относится к так называемому «компилятивному кино», которому практически в то же самое время Джей Лейда посвятил первое систематическое исследование. Фильмы, порождающие фильмы, – жанр, позволяющий изобразительному материалу быть заново использованным. При этом чужой материал на монтажном столе вводится в новый контекст, который в идеальном случае может заставить зрителя увидеть старые кадры «остраненным» взглядом: «Получить средство, побуждающее зрителя увидеть известные кадры так, словно он их видит впервые, или же средство, благодаря которому сознание зрителя оказывается более чутким к расширенному пониманию старого материала, – вот цель правильной компиляции»¹.

¹ *Leyda J. Films beget Films. London: Allen & Unwin, 1964, p. 45.*

Исходный материал, с которым работал Михаил Ромм, составлял два миллиона метров киноплёнки (нацистская кинохроника, документальные фильмы и культурфильмы), конфискованных Красной армией в 1945 году в фондах Рейхсфильмархива и переправленных в Москву². Этот материал был дополнен фотографиями, такими как фотопортреты Гитлера, выполненные его личным фотографом Генрихом Гоффманом³ и хранившиеся в кожаных мешках на территории киностудии «Мосфильм»⁴, а также любительскими снимками солдат Вермахта, которые десятилетия спустя вызвали широкий резонанс в связи с открывшейся в Гамбурге в 1995 году первой выставкой о преступлениях Вермахта⁵. Некоторые материалы были показаны в «Обыкновенном фашизме» впервые, другие уже были частью коллективной визуальной памяти⁶. К этому добавились кино- и фотоматериалы восточноевропейских органов правосудия, а также прочие разнообразные документы: рисунки, сохранившийся фрагмент любительского фильма из варшавского гетто, – дополненные – в соответствии с эстетикой *cinéma vérité* – съёмками в музее Освенцима и кадрами повседневной жизни, снятыми скрытой камерой у детских садов, око-

² О переправке Рейхсфильмархива в Москву см.: Маневич И. Черный майор. – В кн.: За экраном. М.: «Новое издательство», 2006, с. 231–250.

³ См.: Ромм М. Обыкновенный фашизм. – В кн.: *Ego же*. Избранные произведения в 3-х тт. Т. 2. М.: «Искусство», 1981, с. 296–328 (здесь с. 298).

⁴ См. подробнее в каталоге выставки: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führerkults / R. Herz (Hg.). München: Klinkhart & Biermann, 1994.

⁵ О статусе солдатских фотоснимков см.: Reifarth D., Schmidt-Linsenhoff V. Die Kamera der Täter. – In: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944 / H. Heer, K. Naumann (Hg.). Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1997, SS. 475–503; о дискуссии, вызванной выставкой, см. также: Heer H. Vom Verschwinden der Täter: Die Auseinandersetzungen um die Ausstellung «Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944». – In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 2002, № 50 (Heft 10), SS. 869–898.

⁶ Об использовании исторических кино- и фотодокументов в традиции компилятивного фильма см.: Frieß J. Filme aus Filmen, Filme über Filme. – In: Die Shoah im Bild / S. Kramer (Hg.). München: text+kritik, 2003, SS. 199–223.

ло университета и на улицах и не только создававшими связь со временем, в котором находились зрители, но и задававшими дискурсивную позицию, с которой разворачивались размышления о прошлом.

У фильма «Обыкновенный фашизм» интересная история создания. Два тогда еще молодых критика и историка кино, Майя Туровская и Юрий Ханютин, основательно изучив материал Рейхсфильмархива, обратились к Михаилу Ромму с наброском сценария, в котором предполагалось смонтировать документальные съемки с цитатами из немецкого игрового кино, чтобы в духе проведенного Зигфридом Кракауэром исследования «От Калигари до Гитлера»⁷ включить измерение коллективного бессознательного в киноразмышление о фашизме⁸. Однако Михаил Ромм отверг использование материалов игрового кино, настаивая на использовании исключительно документальных съемок: «<...> В конце концов меня стало просто корчить от этих картин. Мимика, грим, декорации – все это разоблачало фальшивое и старомодное искусство. Драматическое казалось смешным. Я не мог относиться к этому серьезно»⁹.

Михаил Ромм высказался против любых форм инсценировки, создания искусственно-театральной действительности в пространстве киностудии. Такой же метод отличал и эстетику культа личности в советском кино, в утверждении которого Михаил Ромм сам принял решающее участие своими игровыми фильмами «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939). Фильм «Обыкновенный фашизм» можно рассматривать и как попытку Михаила Ромма свести счеты со своим собственным прошлым режиссера сталинского времени.

⁷ См.: *Kracauer S. From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film.* Princeton: Princeton UP, 1947 (рус. пер.: *От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / Пер. с англ. М.: «Искусство», 1977).*

⁸ См.: *Туровская М., Ханютин Ю.* Ромм, кинокамера и мы // *Искусство кино*, 1988, № 3, с. 87–101.

⁹ *Ромм М.* Указ. соч., с. 301.

Ромма явно привлекала возможность обрести новый аналитический взгляд на травматический комплекс тоталитарного прошлого путем зрительского перетолкования огромного документального киноматериала: «В конечном счете картина “Обыкновенный фашизм” нашла свое решение тогда, когда мы, отказавшись от исторического или последовательного метода изложения, стали собирать материал в отдельные плотные большие группы, по темам. Мы набрали 120 тем. Собирали так: крупные планы орущих “зиг хайль”, крупные планы молчащих, крупные планы думающих.

Речи Гитлера, бегущая толпа, орущая толпа, трупы, военный быт, концлагери, парады, марши, стадион, гитлерюгенд, раненые – словом, сто двадцать тем»¹⁰.

Монтаж и комментарий авторским голосом как специфический кинематографический прием перетолкования собранного на этом первом этапе корпуса материала могут быть продемонстрированы на примере «Главы VIII». Она называется «О себе» и посвящена культовому образу вождя, который был основой не только сталинизма, но и визуальной политики национал-социалистов¹¹. Так, Ийан Киршо говорит о «культе вождя» как об «организационном принципе, интеграционном механизме и <...> центральной движущей силе» национал-социализма¹². Решающую роль в инсценировке культа фюрера сыграл Генрих Гоффман. Поэтому не случайно его фотоснимки фюрера послужили для Ромма исходной точкой киноразмышлений о культовом образе вождя.

Эта часть фильма начинается с текстовой вставки «Глава VIII. О себе». Зритель видит и слышит слова: «Моя мать была обычно-

¹⁰ Ромм М. Беседа тринадцатая: Я иду в неизвестное. – В кн.: *Ego же*. Беседы о кинорежиссуре. М.: «Искусство», 1975, с. 264–280 (здесь с. 274).

¹¹ См. в связи с этим в сравнительной перспективе: *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film* / M. Loiperdinger, R. Herz, U. Pohlmann (Hg.). München: Piper, 1995.

¹² *Kershaw I. Führer und Hitlerkult*. – In: *Enzyklopädie des Nationalsozialismus* / W. Benz, H. Graml, H. Weiß (Hg.). Stuttgart: Klett-Cotta; München: DTV, 2007, S. 14.

венной женщиной, но она подарила Германии великого сына» (Адольф Гитлер). За этим следует необычный портрет. Мы видим фуражку в двух ракурсах и слышим: «Моя фуражка в фас» – «Моя фуражка в профиль». В посыле этой фотографии есть нечто подчеркнуто-экспозиционное и в то же время гротескно-опредмечивающее. После этого следует серия фотографий, взятых из различных контекстов и демонстрирующих весь спектр фотообразов фюрера. Первое изображение – репродукция почтовой открытки Гоффмана «Канцлер у озера Оберзее под Берхтесгаденном» 1933 года¹³. Она сопровождается комментарием: «Я на фоне гор». Параллельным монтажом следует – снова открытка – Гитлер в три четверти на море и комментарий: «На фоне моря». После этого представления образа преданного природе «простого человека Гитлера» идет инсценировка «фюрер – любитель животных». Мы видим Гитлера, нагнувшегося и обращенного к белке и слышим слова: «Я и белочка». Двумя кадрами далее следует зрительная реплика – Гитлер перед клеткой со львами и комментарий: «Я и львы». В промежутке между ними стереотипное изображение фюрера и ребенка: «Я и девочка». В этом состоящем всего из нескольких кадров эпизоде происходит визуализация образа правителя-популиста, в основе которого лежат привычные отсылки к родным просторам, семье и животным.

За этими изображениями, предназначенными для популяризации в масс-медиа, следуют фотографии, которые вряд ли были предназначены для широкой публики. Сначала мы видим монументальный торт, сопровождаемый ироничным комментарием: «Торт, который преподнесли мне ко дню рождения. Поваров на всякий случай обыскали». Затем идет комментарий к целой горе носков: «Тоже подарок: носки, которые связали мне немецкие женщины». После этого на экране появляется живописная картина, изображающая Гитлера под мышкой у Зигфрида. Ее сопровождают слова: «Я и Зигфрид. Работа неизвестного художника». И тут же продолжение: «Жаль только, что я выглядываю из-под мышки Зигфрида. Лучше бы наоборот!»

¹³ См.: Hoffmann & Hitler (прим. 4), S. 253.

Наконец, включаются материалы нацистской кинохроники, так что неподвижные изображения сменяются движущимися. Сначала мы видим Гитлера крупным планом, взгляд устремлен вдаль: «Я в хорошем настроении». Затем он же среди знамен, но выражение лица мрачное: «В плохом. Не помню уж, что там случилось». Средний план, Гитлер в окружении людей, за ним Муссолини, у Гитлера просят автограф: «Снова в хорошем. Там на заднем плане – Муссолини. Вы не обращайтесь на него пока внимания. А, автограф?» А по поводу согнувшейся спины говорится: «Ну, подходящая спина всегда найдется». Следует переход к тому, как строится образ «Гитлер как государственный деятель». Сначала Гитлер в профиль со скрещенными на груди руками: «Я скрестил руки на груди». Затем перед причинным местом: «Впоследствии я нашел для них другое место». Эта кинематографическая мизансцена и одновременно демонтаж различных изображений фюрера завершается кадрами, где Гитлер выступает как оратор.

В данном случае мы имеем дело с интермедийным ансамблем фотографических, живописных и кинематографических изображений фюрера. В этом ансамбле как таковом уже заложен визуальный аргумент. Последний однако, разворачивается в полной мере лишь через «монтаж аттракционов», который сам Ромм, возвращаясь к идеям Сергея Эйзенштейна, понимает как контрастное, не очевидное с точки зрения повествования сопоставление моментов, вызывающих сильный аффект¹⁴. В этом отношении подчеркнутые повторы и образующиеся визуальные рифмовки нацелены не столько на опознавание сходств и различий между кадрами и зрительными событиями, сколько на ироническую гиперболизацию элементов образа фюрера, следующую из абсурдного нагромождения однообразного материала¹⁵.

Предпосылкой такого эффекта является целенаправленная деконтекстуализация материала. Ни один из показанных кадров не находится в своем исходном контексте. Вырванные из после-

¹⁴ См.: *Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре, с. 272.

¹⁵ См. об этом: *Ромм М.* Обыкновенный фашизм, с. 318.

довательной связи, помещенные в новый контекст, кадры оказываются пригодными для дискурса, демонстрирующего различные медийные изображения и форматы. Уже начиная с такого выразительного средства, как письменная речь во вставке «О себе», намечается биографический дискурс, обращенный к зрителю как читателю. За этим письменным обращением следуют фотографии и киноцитаты, отличительные свойства которых отнюдь не сводятся к прагматическому контрасту публичное/частное, но также дополняются медийно-эстетическим контрастом фотография/кино. Фотографии на мгновение словно останавливают движение фильма и, расчленяя кинематографическую последовательность на отдельные кадры, открывают возможность аналитического взгляда.

Эта медийная вивисекция образа фюрера возможна, однако, не только благодаря контрасту фотографии и кино, но также и благодаря контрасту изображения и звука. Фильм первоначально монтировался по принципу «монтажа аттракционов», формирующего исходный изобразительный материал по чисто визуальным критериям – т.е. как фильм немой. Решающее значение при этом имело то обстоятельство, что этот монтаж не был направлен на синхронизацию изображения и звука и достижение таким образом фиктивного синтетического целого. Изначально было необходимо прежде всего смонтировать кадры как таковые, без всяких словесных соответствий, чтобы уже затем через комментирующий голос ввести их в семантически более широкий горизонт: «Текст к фильму я наговорил сам. Он не был записан. Смонтировали картину как немое художественное произведение, а я сам импровизационно комментировал огромными кусками, не заботясь о синхронности, не гонясь за стандартными “документальными” эффектами, как бы размышляя по поводу материала и приглашая к этому размышлению зрителя. Именно этот прием – сочетание художественного монтажа, насыщенного в эмоциональном отношении, с авторским монологом – придал, на мой взгляд, своеобразие ленте»¹⁶.

¹⁶ Ромм М. Беседы о кинорежиссуре, с. 279.

Вопрос о том, как и чьим голосом озвучивать фильм, вызвал продолжительную дискуссию. Предложения располагались в диапазоне от официального диктора радио Юрия Левитана до немецкого актера и певца Эрнста Буша, включая, в частности, и популярного тогда актера Иннокентия Смоктуновского¹⁷. Однако эти варианты, соответствовавшие привычной практике комментария в кино, были отвергнуты. Мы не слышим характерного для традиционного «компилятивного кино» «голоса Всевышнего», отмеченного высшим авторитетом и приписывающего кадрам то или иное значение. Не слышим мы и голоса, который звучал бы как синхронная запись в духе *cinéma vérité*, создавая эффект присутствия и аутентичности¹⁸. Появившиеся тогда интервью со свидетелями событий также не были использованы в фильме. В отличие от всего этого мы слышим голос, движущийся между общепринятыми регистрами и вопреки нормам оказывающийся голосом самого автора.

Таким образом, все дело в голосе Михаила Ромма, «вступающем в тесные отношения с пространством экрана»¹⁹, голосе, заговаривающем об изображении и заговаривающем изображение, подобно тому как заговаривают злых духов. Этот голос рассказывает, спрашивает, размышляет, иронизирует, порой звучит патетически или испуганно умолкает – в противовес тому голосу, который представлен экраном. При воспроизведении публичных выступлений в фильме то и дело выявляется суггестивность голоса Гитлера, голоса «не “гололого”, <... > а проник-

¹⁷ См.: Туровская М. Очуждение. – В кн.: Ромм М., Туровская М., Ханютин Ю. Обыкновенный фашизм / Ред.: Л. Аркус. Санкт-Петербург: «Сеанс», 2006, с. 272–281, с. 281.

Книга к одноименному фильму была подготовлена к печати в 1969 году. Тогда же она была изъята из производственного плана издательства «Искусство». В 2006 году в дополненном виде книга вышла в издательстве «Сеанс».

¹⁸ См. об этом: Nichols B. The Voice of Documentary. – In: Movies and Methods: Vol. II / Ed. B. Nichols. Berkeley: California UP, 1976, pp. 258–273.

¹⁹ Chion M. The Voice in Cinema / Ed. and trans. C. Gorbman. New York: Columbia UP, 1999, p. 50.

нутого подкрепляющим его резонансом массовой публики»²⁰. Противовесом ему служит голос Ромма. Это голос, пользующийся микрофоном совершенно по-иному. Благодаря звукозаписывающей технике он звучит без отзвука, без резонанса²¹. Поэтому он оказывается способным превращать в резонаторы сами изображения. А текст, который он произносит, – это текст, представляющий как последовательный процесс обсуждения этих изображений.

Ромм регулярно объяснял своим коллегам отдельные эпизоды во время импровизированных показов. Соответствующие наблюдения, мысли и вопросы вошли в комментарий, который Ромм составлял по ходу дела, чтобы вступить в диалог со зрителем. При этом мог меняться темп речи, проскальзывали оговорки, иногда приходилось повторять запись. Собственно синхронизация шла относительно большими отрезками приблизительно по пять минут²².

Комментирующий голос Ромма наряду с «монтажом аттракционов» представляет собой второй прием перетолкования исходного документального материала. Этот комментирующий голос отличается не только интимной близостью, но и усиливает присущий речи момент присутствия, событийности и телесного воплощения еще и за счет того, что он парадоксальным образом использует категорию лица. Ведь речь начинается с вводящего в заблуждение «Моя фуражка в фас» – «Моя фуражка в профиль». Эти два предложения ставят вопрос о том, кто и откуда в данном случае говорит.

В структурном и медийном отношении этот голос звучит за кадром, это голос внешнего повествователя и комментатора. В отличие от традиционного закадрового голоса одного из персонажей, покидающего на некоторое время видимое место действия и уходящего за кадр, этот голос порождается не самой историей, «так что <...> его позиция <...> уже не совпадает с позицией

²⁰ Epping-Jäger C. Eine einzige jubelnde Stimme. – In: Medien/Stimmen / C. Epping-Jäger, E. Linz (Hg.). Köln: Dumont, 2003, SS. 100–123 (здесь S. 115).

²¹ См.: Chion M. Op. cit., pp. 50–51.

²² См.: Ромм М. Обыкновенный фашизм, с. 323.

какого-либо персонажа»²³. Мы слышим не локализуемый, не имеющий пространственной привязки голос, который следует охарактеризовать не только как голос первого лица, но и как голос, обладающий способностью вторгаться в пространство повествования извне, существующий «параллельно повествованию»²⁴. Именно этим медийным потенциалом закадрового голоса и пользуется Ромм, придавая голосу, через «отсылку фильма к заимствованному дейксису, дейксису языка»²⁵, статус грамматического лица и трансформируя его тем самым в голос от первого лица, артикулированный как медийно, так и грамматически.

Этот голос, сам по себе не являющийся голосом пространства повествования, может в силу этого входить в другую персону, начиная с первого кадра серии изображений говорить не в ТРЕТЬЕМ, а в ПЕРВОМ лице: «Моя фуражка...» – «Я и белочка» – «Я и львы». Так голос рассказчика, голос Ромма, вкрадывается в историческую фигуру – в персону Гитлера. Таким образом, своим звучанием этот голос не только предстает как антиголос Гитлера, но, благодаря заимствованию лица, становится вдобавок еще и голосом последнего. Голос рассказчика пользуется своим всемогуществом и проникает в тело врага, на какое-то время оказываясь среди действующих лиц. Голос, говорящий от первого лица, решительно переходит тем самым границы комментария. В то время как комментарий накладывается на изображение извне, мы в этом случае вдруг слышим тот же голос звучащим изнутри, из самого изображения. Рассказчик и автор делегируют свой голос исторической фигуре и заставляют ее говорить то, что она никогда говорить бы не стала. Осуществляемое ею описание изображения тавтологично, дано как бы от Гитлера, произнесено голосом Ромма.

²³ Metz Ch. Adressierung vermittelt der Off-Stimme – Verwandte Töne. – In: *Idem*. Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster: Nodus, 1997, SS. 43–50 (здесь S. 44).

²⁴ Metz Ch. Die Ich-Stimme und verwandte Töne. – In: *Ibid.*, SS. 116–130 (здесь S. 123).

²⁵ *Ibid.*, S. 117.

Поскольку в фильме отсутствует указание на адрес – говорящий от первого лица голос не обращается ни к кому в самом фильме, – этот голос обращен вовне, к зрителю. Мы видим изображение фигуры Гитлера, однако слышим голос, идущий из другого пространства и в то же время дискурсивно утверждающий, что является голосом Гитлера. Голос автора или рассказчика на мгновение входит в пространство фильма, в фотографии, в исторические документы, а затем снова уходит. Зритель слышит, как говорит персона, которая на фотографии голоса не имеет. Он слышит, как эта персона что-то говорит, у него возникает впечатление, что он воспринимает ее изнутри, как голос говорящего от первого лица, и извне, с позиции повествователя. «Таким образом, голосу удается добиться эффекта речи от первого лица, не теряя при этом власти речи от третьего лица»²⁶. Прономинальный сдвиг от ожидаемого третьего лица к парадоксальному первому обнаруживает тем самым и на речевом уровне амбивалентное колебание между аналитической дистанцией и личной вовлеченностью, оказывающееся в данном случае предпосылкой реализованной иронической узурпации фигуры Гитлера автором и рассказчиком Роммом²⁷.

Таким образом, в этом эпизоде фильма культ фюрера демонстрируется двояким способом: с одной стороны, приемом «монтажа аттракционов» на уровне изображения, с другой – благодаря голосовому комментарию. В то время как монтаж порождает визуальную гиперболизацию, в голосе обнаруживается парадоксальное расщепление привычного закадрового голоса.

²⁶ Ibid., S. 125.

²⁷ О сложных отношениях в этой прономинальной структуре см.: Бенвенист Э. Природа местоимений. – В кн.: *Его же*. Общая лингвистика / Пер. с фр. М.: «Прогресс», 1974, с. 285–291. Последствия этого сдвига видны на примере перевода фильма Ромма на немецкий язык. И в ГДР и в ФРГ голос автора заменялся на репрезентативный в данной (культурной) системе актерский голос: текст произносил Мартин Флёрхингер в ГДР и Мартин Хельд в ФРГ.

В отличие от варианта ГДР характерный для этого эпизода скачок от третьего к первому лицу в варианте ФРГ был выполнен непоследовательно, так что в этом случае перевод следует традиции авторитарного, дистанцированного комментария: «Он и горы», «Он и море» и т.д.

В заключение еще раз рассмотрим прием комментирования изображения авторским голосом на примере двух эпизодов из различных фильмов, опирающихся на один и тот же визуальный материал. Речь идет о документальном материале начала строительства части автомагистрали во Франкфурте-на-Майне 22 сентября 1933 года, который стал предметом кинематографического перетолкования как в фильме Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм», так и в фильме-эссе Хартмута Битомского «Автомагистраль Рейха» («Reichsautobahn», ФРГ 1986)²⁸.

Михаил Ромм комментирует киносъемку следующим образом:

Ахтунг! Уже высыпана специальная вагонетка рыхлой земли. Копает своей фюрерской рукой. /документальный звук (гулко): «Хайль!»/ Мы повторим этот кадр еще раз, чтобы вы полюбовались на человека позади Гитлера. Повторяем. Так... (стоп-кадр!) Так... (стоп-кадр!) И так (стоп-кадр!).

Строительство второго автобана открывает Геринг... /документальный звук (гулко): «Хайль!»/

... третьего – Гесс...

... а строительство какого-то маленького автобана открывает и фюрер поменьше, и копает он как-то лениво, неусердно...

Замысел Ромма – достичь эффекта у самой широкой публики, поэтому в комментирующем описании кинокадров он выбирает форму обращения и довольно популярные риторические фигуры. Он описывает словами то, что и так видно на экране. Правда, в отличие от проанализированного ранее эпизода здесь можно отметить возвращение к речи от третьего лица применительно к Гитлеру. Ироническая амбивалентность сменяется бо-

²⁸ Битомски был вдохновлен на съемку фильма «Автомагистраль Рейха» своими исследованиями национал-социалистических культурфильмов. См.: *Bitomsky H. Der Kotflügel eines Mercedes-Benz – Nazikulturfilme, Teil 1.* – In: *Filmkritik*, Oktober 1983, № 27, SS. 443–451.

лее однозначной оценкой, прямой полемикой в стиле антифашистской риторики времен холодной войны. Симптомом этого является метонимическая, вызывающая комический эффект редукция Гитлера к «копающей фюрерской руке».

Прием речевого комментирования подкрепляется и визуальным измерением. Предупредив об этом, Михаил Ромм трижды останавливает фильм, застывающий в стоп-кадре²⁹, и к тому же еще повторяет тот же самый кусок. Многократная остановка течения времени ломает чары инсценированного в кинохронике народного ликования, ритуал распадается на части, а пафос приобретает комические черты. В чрезмерном раздувании мотива броска лопаты эпизод поднимается до сатирического разоблачения культа фюрера. Гитлер оказывается в одном ряду с Герингом, Гессом, а потом и с совсем уж неизвестным партийным деятелем, превращаясь таким образом в один из множества элементов нивелирующей серийной структуры.

Фильм «Автомагистраль Рейха» немецкого кинематографиста Хартмута Битомского – это эссе, адресованное узкому кругу интеллектуальных зрителей. Поэтому его описания изображения в комментарии звучат более рассудительно – почти как в разговоре с самим собой. Замысел Битомского – анализ изображения: он описывает хореографию движений, обращая внимание и на незначительные детали. При этом Битомски сталкивает мифологию изображения с его фактографическим описанием. Он тоже останавливает движущееся изображение, правда не с помощью стоп-кадра, а за счет перехода от кино к фотографии. Последовательность кинокадров расчленяется на отдельные фотографические изображения, при этом фотографии представлены зрителю в их материальном виде как отпечатки на бумаге. Автор сам берет пачку фотографий в руки и, листая их, комментирует: «Профессиональное заболевание землекопа как несчастный случай при земляных работах не может быть полностью исключено и в будущем.

²⁹ Теоретические рассуждения о стоп-кадре см. в статье: *Bellour R. The Film Stilled.* – In: *Camera Obscura*, 1990, № 24, pp. 99–124.

23 сентября 1933 года во Франкфурте-на-Майне: Гитлер бросает первую лопату на строительстве. Он валит и валит и никак не может остановиться. Дело не должно выглядеть как символическое действие, гауляйтер позади Гитлера старается внимательно следить за происходящим. Он повторяет каждое движение как в зеркале, если Гитлер движется вправо – тот идет влево. Маленькая пантомима двойной стратегии. Рабочий рядом с Гитлером воодушевленно готовит ему материал. Он может перекрыть Гитлера. Тут кто-то из стоящих сзади подходит и убирает его из кадра. О песке, который тогда навалил Гитлер, потом рассказывали легенды».

Фильмы-компиляции о Гитлере и Третьем Рейхе в последние десятилетия получили широкое распространение. Благодаря высокому интересу публики возникло множество документальных телефильмов – в Германии это относится в первую очередь к работам Гвидо Кноппа из редакции «Современная история» канала ZDF. В этих компиляциях задействован ограниченный объем материала, который используется во все новых вариациях и контекстах. Получается постоянный ресайклинг определенных изображений, оторванных от конкретных событий и служащих абстрактными символами или аллегориями; они иллюстрируют инструктирующий зрителя комментарий, обещающий ему широкое понимание хода истории³⁰.

Против подобного обращения с визуальным материалом нацистского времени в масс-медийном мейнстриме направлены стратегии авторского кино. В своих недавно опубликованных размышлениях о «двойственном» статусе этих изображений, которые в качестве документов должны давать наглядное представление о фашизме и в то же время служить его критике, Харун

³⁰ См.: *Zimmermann P.* Im Banne der Ufa-Ästhetik und des «Kalten Krieges». Film- und Fernseh-Dokumentationen der BRD und DDR über das «Dritte Reich». – In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3: «Drittes Reich» (1933–1945)* / P. Zimmermann, K. Hoffmann (Hg.). Stuttgart: Reclam, 2005, SS. 710–719.

Фароки приводит рассуждения Хартмута Битомского, которые тот включил в комментарий к своему фильму «Образы Германии» («Deutschlandbilder», ФРГ 1983):

В Германии не было иконоборцев, которые возмущенно уничтожили бы разом эти фильмы. Материалы конфисковали, а это другое дело. Они оказались под замком, их для чего-то сохранили. Вроде заложников, за которых надо заплатить выкуп, и они выйдут на свободу. Нужно признать, что контекст и добросовестная дозировка делают их безвредными. Требуется переоформление, чтобы они использовались как документы, и как документы они имеют две задачи. Они должны свидетельствовать, каким был фашизм на самом деле, они должны передать, что фашизм говорил тогда. Повторенное заново старое послание. Однако на этот раз как послание устрашающее. <... > И в то же время они должны свидетельствовать против самих себя, как это происходит с перешедшими на другую сторону агентами, которым приходится работать против своих. И они говорят, и факт – то, что мы все еще их понимаем. Это не невнятица и бормотание чужого языка, который никак не разгадать. А вот еще один факт их действительности: фильмы не только выдерживают судебный процесс, превращающий их в главных свидетелей, – они прямо-таки напрашиваются на это. Словно это и есть их предназначение – играть роль свидетельских показаний³¹.

Требование критического осмысления применимости визуальных документов в качестве чистых свидетельских показаний, сформулированное авторским кино, было реализовано Михаилом Роммом уже в 1960-е годы благодаря одновременному использованию монтажа и голоса. В результате этого в жанре «компилятивного кино» было положено начало традиции субъек-

³¹ Комментарий из фильма «Образы Германии» Хартмута Битомского и Хайнера Мюленброка (ФРГ 1983) цит. по: *Farocki H.* Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen. – In: *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie* / L. Schwarte (Hg.). Bielefeld: transcript 2007, SS. 295–311 (здесь S. 296).

тивного вторжения в материал. Голос автора создает связь с современностью, обозначает позицию, с которой ведется речь, как позицию современного комментатора, не давая истории замкнуться в завершённый период. Это оказалось возможным благодаря монтажу, устанавливающему новые связи между кадрами и порождающему интервалы, в которых может развиваться аналитический потенциал.

V