

# «ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»



Ш Е Д Е В Р Ы   С О В Е Т С К О Г О   К И Н О



При поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии  
и Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Киноконцерн «Мосфильм»  
Российский государственный архив  
литературы и искусства  
Издательство «Сеанс»

**CEAIC**<sup>№</sup>

совместно с Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg  
«Medien und kulturelle Kommunikation»  
an der Universität zu Köln

**ШЕДЕВРЫ СОВЕТСКОГО КИНО**

**«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»**

ОБЫКНОВЕНН

ФАШИЗ



Авторы сценария  
М. РОММ  
М. ТУРОВСКАЯ  
Ю. ХАНЮТИН

Режиссер-постановщик  
МИХАИЛ РОММ

Главный оператор  
Г. ЛАВРОВ

Режиссер  
Л. ИНДЕНБОМ

Композитор  
А. КАРАМАНОВ

Звукооператоры  
С. МИНЕРВИН  
Б. ВЕНГЕРОВСКИЙ

Дирижер  
Э. ХАЧАТУРЯН

Текст от автора  
М. РОММ

Режиссеры-практиканты  
Х. СТОЙЧЕВ  
С. КУЛИШ

Операторы  
В. ЖАНОВ  
Б. ПЛУЖНИКОВ

Монтажер  
В. КУЛАГИНА

Фотограф-художник  
Б. БАЛДИН

Консультант  
ЭРНСТ ГЕНРИ

Ассистенты:  
режиссера — С. ЛИНЬКОВ, К. ОСИН  
оператора — Ю. АВДЕЕВ  
по монтажу — Т. ИВАНОВА

Редактор  
И. ЦИЗИН

Директор  
Ю. РОГОЗОВСКИЙ

«МОСФИЛЬМ», 1965 г.



Фильм «Обыкновенный фашизм» начал делаться, когда это понятие было проклято на планете. Еще рубцы войны — Второй мировой, кровавой и страшной, — несли каждая семья. Еще уцелевшие участники не думали о себе как о «ветеранах» — они были производительной частью общества. Еще пепел сожженных стучал в сердце. Еще над Бабын Яром памятника не было. Еще поколение родившихся после памятного 9 мая только вступало в жизнь.

Уже прохладная хрущевская оттепель шла на убыль; но собственное наше прошлое, выступившее из небытия зон, перестало быть неприкасаемым. Антифашистская риторика была частью официоза, но уже сходство двух тоталитарных режимов проступало сквозь обоюдную «фигуру умолчания» правящих «верхов» и задумавшихся «низов». Оттого эта книга задержалась на четверть века — казалось бы, инкубационный период достаточный, чтобы ей (книге) превратиться из актуальной в мемориальную. Увы.

Когда в издательстве «Искусство» ее приказано было изъять из производственного процесса, даже Кассандре не привиделось бы, что «фашизм vulgaris» со всеми его атрибутами из музея восковых фигур может объявиться в России, умытой кровью отцов и дедов. В том географическом пространстве, которое еще в тюрьме Ландсберг начинающий автор «Mein Kampf» отвел под колонию — причем строгого режима.

Разумеется, доморощенным российским зигфридам можно напомнить, что «Drang nach Osten» не был военной ошибкой — он был одним из столпов идеологии. Если

всемирному еврею была предназначена пугающая роль дьявола, то «славянскому элементу» уготована презренная роль рабов.

Но в наследники часто рвутся те, кого прежде не пускали на порог, — может быть, из комплекса неполноценности.

Впрочем, доводы разума еще никого ни в чем не убедили. Разумеется, задним числом виднее, что самая высокопарная утопия — детище интересов. Сам Гитлер не родился юдофобом, а стал им по расчету. В его книге есть на эту тему заголовок «Как из расслабленного гражданина мира я стал идейным антисемитом». Для будущей борьбы «до основанья, а затем» нужен был образ врага, и он его вычленил. Так же иного жизненного пространства для арийцев, кроме как от Эльбы до Урала, в разделенном колониальном мире он не нашел. Поэтому населил его «унтерменшмами».

Но доводы истории едва ли сильнее доводов разума. Начиная наш фильм в мире еще биполярном, мы в свою очередь были движимы иллюзией, будто попытка ответить на вопрос, как человек обыкновенный становится сожителем, если не соучастником, национал-социализма — один из способов выработки антитоталитарной вакцины.

Частный человек, в кадр никак не давался. Еще не было тележурналистов с их настырными камерами. Поэтому страхи и фрустрации, сделавшие частного человека в кризисную минуту истории электоратом NSDAP, отразились разве что в inferнальных сюжетах немого кино, оставшихся в наших первоначальных набросках. В кадр попал национал-социализм в действии.

С тех пор мир радикально изменился. В разваливающемся постсоциалистическом пространстве «образ врага» стал как никогда насущен — не принимать же вину на себя. Понятно, что враг — это всегда «чужой», особенно, если он «свой в доску»: тот же серб, но называющийся мусульманином, тот же «крутой», но из соседней банды. Для образа врага годится любой конфликт: расовый, этнический, конфессиональный, имущественный, территориальный, идеологический — дело в конце концов не в нем, а в «процессах за спиной других процессов», по слову Брехта. Ожились и старые призраки, до поры закамуфлированные под «дружбу народов»: армяно-турецкая вражда или чечено-



казацкое противостояние. Славянский бастард национал-социализма, разумеется, избрал антисемитизм.

На самом деле, «зубы дракона» были посеяны еще Сталиным. Когда молодые победители вернулись из Европы, потеряв социалистическую девственность и глотнув хмеля самостоятельности, их надо было вернуть к реальности системы. Дискриминированы были все: крестьяне, оставшиеся в оккупации; красноармейцы, попавшие в плен; семьи пропавших без вести. Но титул «врага» был официально присвоен... театральным критикам под именем «космополитов» — прозрачный эвфемизм еврея, — а после «врачам-убийцам». Победив соперника, кремлевский горец оценил его старое, но грозное оружие, которое уже в силу срока давности кажется заговоренным.

Сегодняшний антисемитизм русского фашизма — самый парадоксальный из призраков. Статистически — достаточного еврея в России просто нет — он уехал; в обыденном сознании его заменило некое совокупное «лицо кавказской национальности». Тем более актуализировались поддельные «Протоколы сионских мудрецов» и прочая псевдоклассика. Можно, конечно, пересказывать историю фальсификации — она известна, но мифам верят не потому, что они правдивы, а оттого, что они удобны. Их выдвигают во времена кризисов и во времена же кризисов достают из заганника. Но дело в конце концов не в мифах самих по себе — дело в том, какие из них — в согласии с отмененным марксизмом, — овладев массами, станут материальной силой.

Поэтому если бы сегодня я делала «Обыкновенный фашизм», то вернулась бы к исходному замыслу: кадрам из старых немецких лент. Вот зловещий Калигари с сомнамбулой Цезаре — послушным исполнителем злодейских приказов; вот доктор Мабузе — гипнотизер, игрок, фальшивомонетчик, подстрекатель, тайный убийца, любитель и гроза слабого пола. Вот неумирающий вампир Носферату, импортирующий жажду крови и чуму. А также робкий обыватель, попадающий в лапы шулеров и проституток; девушка из рабочего предместья, продавшаяся и разряженная, как языческий идол; шиберы, прожигающие жизнь среди варварской роскоши ресторанов и игорных домов; очереди неимущих женщин

за мясом; и прелестная дочь бедного учителя, которую спасает, предложив ей руку и сердце, заезжий американец; вот эротический символ — Лола-Лола, превращающая гимназического деспота в раба; и одинокий маньяк-убийца, которого преследует как полиция, так и организованная банда. И призрак покойного Мабузе, дирижирующий террором на подходе к фашизму (фильм «Убийца среди нас» (впоследствии преименованный в «Завещание доктора Мабузе») был запрещен Геббельсом). Все это стало нашими буднями на улице и на экране TV.

Разумеется, история не повторяется. Но формы социальной аномии повторимы. Дело ведь не только в пресловутом Версальском мире. С Первой мировой войной в Германии рухнул целый мир представлений и ценностей — пусть изжитых, — сетка параллелей и меридианов с Кайзером, с фарфоровой супницей — королевой домашнего очага, — с завтрашним днем, с «буржуазной» моралью, с иерархией униформ от мундира до ливреи; Великая депрессия и инфляция довершили дело дестабилизации. Этот хаос бескоординатного мира отразился в фасетах экрана. «Маленький человек» Ганса Фаллады сделался добычей агрессивной идеологии национал-социализма: он голосовал за «сильную руку», а получил тоталитарный режим, новую войну и новое поражение.

Впрочем, сегодня я, пожалуй, и не взялась бы за эту работу: у меня нет вопросов к истории. Я знаю ее минуты роковые, как и все мы, на опыте. А ведь казалось в который раз — исчезни тоталитарный режим, и за ним откроется царство свободы. Но во многом знании много печали, и кто умножает познание, умножает скорбь.

Кажется, шутник Марк Твен заметил, что опыт ничему не учит: если вы один раз упали с колокольни, в следующий раз вам это знание не поможет. Но может быть вакцина чужого опыта все же бесполезна? И население, приуставшее от невиданных перемен и неслыханных мятежей, воздержится от колокольни, изображенной на следующих страницах?

**Майя ТУРОВСКАЯ**

*Москва — Мюнхен,*

*1994*

*2006*

## ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Судьба этой книжки может показаться современному человеку странной — на самом деле, для своего времени она достаточно банальна.

После громкого успеха фильма «Обыкновенный фашизм» издательство «Искусство» заказало авторскому коллективу книгу-альбом для популярной серии «Шедевры советского кино». Мы с удовольствием выполнили заказ — раскадровка для альбома была сделана Роммом. Книга была подписана в печать представителями всех инстанций — страница украшена их разноцветными автографами — и сдана в производство. Но, увы, — по приказу «сверху», как тогда выражались, — неожиданно из производства и из плана издательства она была изъята.

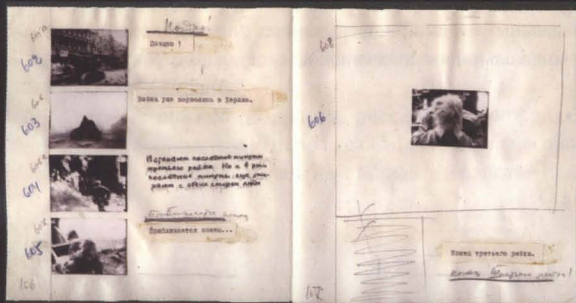
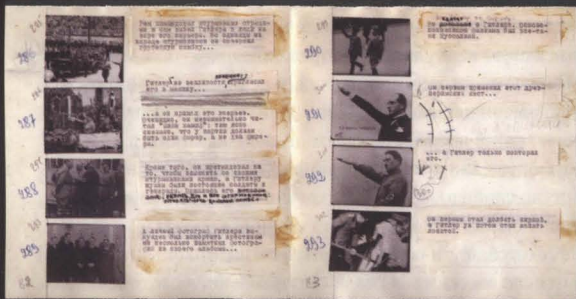
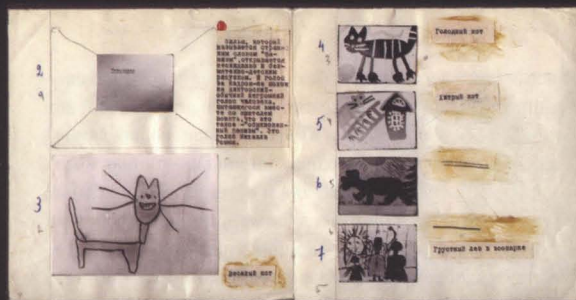
Разумеется, смиряться с этим не хотелось. Были написаны письма «наверх», Михаил Ильич ходил на приемы к чиновникам, редакция еще и еще раз пыталась «пробить» книгу по фильму, который смотрели миллионы (20 миллионов зрителей только за первые 11 месяцев), но без успеха...

...Много лет спустя, когда ни Ромма, ни Ханютина уже на свете не было, Татьяна Запасник, заведующая отделом кино издательства «Искусство», принесла мне оригинал-макет, некогда подписанный в производство, и сказала: «В издательстве он пропадет, храни его у себя». Естественно, я не только хранила книгу, но в разные исторические времена снова и снова пыталась ее «пробить». Мы с Наташей Ромм — дочерью Михаила Ильича — обращались в ЦК. Нам обещали, но не исполняли. В постсоветской России — снова обещали, но... В разные десятилетия я писала новые и новые предисловия и в конце концов сдала оригинал-макет на хранение в РГАЛИ.

...Как ни странно (но и как нередко случается), сорок лет спустя инициативу проявили немецкий университет города Кельна (теперь книга получила название «Объект») и петербургское издательство «Сеанс».

Я выражаю самую искреннюю благодарность профессору Вольфгангу Байленхофу и Сабине Хенсен, главному редактору издательства «Сеанс», моей ученице Любове Аркус и сотрудникам издательства — Василию Степанову, Константину Шавловскому, Светлане Бондаренко, Марии Секацкой, Дмитрию Киселеву, которые взяли на себя труд подготовить книгу к печати, и посвящаю ее всем участникам замечательной съемочной группы фильма «Обыкновенный фашизм».

Майя ТУРОВСКАЯ



~~Винного~~  
~~Триумфаторов~~

1-630 копеек

18/11/22

Обыкновенный  
грашизм"

Савин

1517222  
Здесь ста-  
тьи - наша  
(я сокращу  
ее несколько  
и м. ромма.  
статью  
вступитель-  
ную (30 лет  
спустя) на-  
пишу в случ.  
издания  
ИТУРОВА

2-3

Народный артист СССР,  
кинорежиссер  
**МИХАИЛ РОММ**

*МНЕ ЕЩЕ РАЗ ПОВЕЗЛО...*

«Обыкновенный фашизм» — моя четырнадцатая картина. Следовательно, «Девять дней одного года» — тринадцатая.

С числом 13 у меня особые отношения. В общем, я отношусь к нему хорошо. На XIII Карловарском фестивале, когда я получил премию за тринадцатую картину, мне предложили на приеме произнести традиционный шуточный тост.

Я встал и сказал тост, полагая, что он достаточно остроумен:

— Дорогие друзья! Простите мне самоуверенность, но я ни на минуту не сомневался, что получу эту премию. Дело в том, что мое счастливое число — 13. Я сделал в молодости картину «Тринадцать». Тогда же я женился. Женат счастливо 26 лет, то есть два раза по тринадцать. «Девять дней одного года» — это моя тринадцатая картина. Наш фестиваль — XIII Международный. Он открылся 13 июля. У меня не было ни малейших сомнений, что премия — моя. Благодарю вас за внимание.

Мне похлопали, но тут встал Бертран Блие, чудесный актер и веселый человек. Он сказал:

— Дорогой господин Ромм! У нас во Франции есть такой анекдот: один человек приехал из-за границы в Марсель 13 июля, сел в поезд № 13, вагон № 13. В Париже в гостинице был только один свободный номер — тринадцатый. Бедняга был так поражен, что заперся в этом тринадцатом номере и ждал 13 дней. Наконец он пошел в казино, поставил все свои деньги на 13 и выиграл все 13 миллионов. Назавтра он отправился на скачки, поставил все 13 миллионов на кобылу № 13, и она пришла тринадцатой. (Смех, аплодисменты). Господин Ромм, — заключил Блие, — я не сомневаюсь, что «Девять дней одного года» — это ваше казино. Но помните: за ним следует кобыла. Берегитесь

кобылы, дорогой господин Ромм! (Бурные аплодисменты, смех, все пьют чешское пиво).

Следует признать, что тост Блие был лучше моего. Еще важнее то, что он заставил меня призадуматься. Мысль о кобыле № 13 тревожила меня.

В конце концов, я решил перехитрить себя и сделать четырнадцатую картину документальной. Роковое число сыграло важную роль в решении делать «Обыкновенный фашизм».

Когда пришел к концу художественный совет и сценарий был одобрен, нам пожимали руки.

Один сказал:

— Поздравляю!

Другой:

— Ни пуха ни пера...

Третий:

— Что еще на повестке? А то уже пятый час...

Но четвертый член худсовета, умный скептик, спросил:

— Что это вас понесло в документализм? Зачем это вам?

— Интересно, — сказал я.

Года через полтора с хвостиком, когда картина была готова, я напомнил этот разговор.

— Бывает, — сказал скептик.

Прошло еще немного времени, и «Обыкновенный фашизм» послали на Лейпцигский фестиваль документальных фильмов. К моему изумлению, фестиваль открылся 13 ноября, и в тот же день состоялась премьера. Опять тринадцать!

Я стал пересчитывать свои фильмы: вроде бы 14, но меня смутил «Адмирал Ушаков». В нем 2 серии, и я считал их за две картины. А может быть, следует считать «Ушакова» за одну?

Тогда «Обыкновенный фашизм» — тринадцатая картина, и кобыла мне еще предстоит? Не знаю, не знаю...

Это была присказка. А сейчас будет статья.

В мае сорок пятого года, когда советские войска были в Берлине, какой-то наш лейтенант, а может быть, капитан забрел в разбомбленное здание одной из канцелярий третьего рейха. Полы были пробиты, откуда-то из подвалов тянуло дымом. Офицер решил посмотреть, откуда дым, что горит.

Оказалось, что солдаты развели в подвале костер. Одни из них вспарывали стоявшие вдоль стен большие, добротные кожаные мешки и вытряхивали на бетонный пол кипы не то папок, не то альбомов; другие бросали эти папки или альбомы в огонь. То были бесчисленные фотографии Гитлера, аккуратно помеченные, все одного формата. Гитлер молодой и Гитлер уже немолодой, Гитлер в пиджаке и Гитлер в мундире, Гитлер на дипломатическом приеме и Гитлер в штабе, Гитлер с Евой Браун и Гитлер с любимой собакой — словом, Гитлер во всех видах, во все времена и во всех обстоятельствах. Фотографии корчились и горели.

Офицер запретил огорченным солдатам жечь Гитлера, а вместо того отобрал три мешка посolidнее и приказал отправить их в Москву самолетом. Остальные мешки, разумеется, пропали: дни были горячие, дел хватало, и поставить часового для охраны мешков с Гитлером было просто невымыслимо.

Летчики исполнили поручение. На один из московских аэродромов прибыл самолет с важным грузом. Груз вскрыли и обнаружили фотографии Гитлера. Я полагаю, что начальство аэродрома не пришло в восторг: никто в Москве не хотел иметь никакого дела с Гитлером или его фотографиями. Слушать даже не хотели! В конце концов, летчик, по-видимому, очень добросовестный паренек, взвалил один из мешков на спину и сам потащил его в город. Он

обошел несколько учреждений, но все наотрез отказывались взять Гитлера на хранение. Уже к концу рабочего дня летчик добрался до «Мосфильма» и взмолился: «Возьмите Гитлера! Может, вам, киношникам, понадобится Гитлер. Я его из Берлина приволок!»

К чести мосфильмовцев должен сказать, что они не только взяли содержимое мешка, но даже положили его на особое хранение. Мало того, они поехали на аэродром за двумя остальными мешками, но, к сожалению, их уже успели сжечь.

Я очень благодарен и нашему офицеру из Берлина, и летчику. Я полагаю, что это были хорошие и умные люди: в те грозные дни они думали о будущем — это важное и редкое качество. Наша съемочная группа часто вспоминала их с признательностью. Мы все надеемся, что оба они благополучно здравствуют, и если, паче чаяния, им попадется на глаза этот альбом, то мы просим их посмотреть внимательно главу восьмую «О себе» — она наполовину состоит из фотографий, историю которых я рассказал. Здесь и фуражка Гитлера — в фас и профиль, и торт, который ему преподнесли, и груда носков, которые ему связали, и Зигфрид, у которого Гитлер выглядывает из-под мышки, и целая серия фото, из которых видно, на каком именно месте Гитлер держал руки, и еще много любопытного. Посмотрите и третью главу «Несколько слов об авторе». Там уникальные снимки, так сказать, начинающего Гитлера, который далеко не сразу научился держаться, как положено фюреру. Там же целая серия снимков, где Гитлер разучивает свои ораторские позы перед зеркалом, отрабатывая технику иступленного темперамента.

Разумеется, мы использовали только малую часть сохранившегося мешка. Во всех же мешках было собрано несколько десятков тысяч фотографий. Снимал все это один человек — некий Гофман.

Гофман был заурядным фотографом и дельцом. Между прочими занятиями он промышлял изготовлением порнографических открыток. В качестве помощницы, а говорят, и модели фигурировала некая девица — ее звали Ева Браун. Однажды Гофман обратил внимание на начинающего фюрера, познакомился с ним, пригласил его в свое ателье, и вскоре они заключили обоюдно выгодную сделку: Гофман уступил Гитлеру Еву Браун, а взамен получил монопольное право фотографировать Гитлера.

После прихода нацистов к власти Гофман стал миллионером, организовал целый концерт. Портреты, открытки, альбомы отгружались вагонами. А Ева Браун поселилась в поместье Гитлера, Берхтесгадене, под охраной полка отборных солдат.

Когда мы работали над «Обыкновенным фашизмом», Гофман жил в Западной Германии и, говорят, все еще оплакивал свои кожаные мешки.

Я рассказал историю фотографий не потому, что это занимательный эпизод (работа над любым фильмом битком набита занимательными эпизодами), а потому, что альбом Гофмана — это образцовый случай режиссерского везения. Ровно 20 лет лежали эти фотографии на «Мосфильме», в 50 шагах от монтажного цеха, но понадобились они только нам. И как понадобились! Как будто Гофман работал специально для нас.

Вообще-то дела наши сначала шли плохо. Даже очень плохо. Не будет преувеличением сказать, что «Обыкновенный фашизм» сложился в результате горестных потерь и разрушенных иллюзий. Нам предрекали катастрофу.

У меня есть правило: держаться весело и уверенно, легче тогда работается съемочной группе. Но иной раз, особенно с утра, пока не втянешься, я никак не мог убедительно изобразить бодрость. Я готовился

к оптимизму заранее, по дороге на студию. По коридорам шел быстро, чтобы включиться в нужный ритм, а войдя в просмотровый зал или в монтажную, сразу, с ходу старался натянуть на физиономию, как перчатку, соответствующее выражение лица.

Закон кинематографической ответственности гласит: что бы ни случилось в картине, виноват всегда режиссер. Ему все тернии. Правда, ему же и лавры — хоть целый веночек лавров, но это уже потом.

Случилось же со мною вот что: я не находил в огромном хранилище Госфильмофонда кадров хроники, которые были необходимы, чтобы превратить наш сценарий в похожую на него картину. А я, режиссер художественного кинематографа, привык, когда сценарий сделан, держаться его как можно ближе. Крутые повороты на быстром ходу автомашины: может пронести, а можно и в канаве очутиться. Вот тут и возникает проблема везения и необходимость бодрого выражения лица.

Замысел сценария, предложенный Майей Туровской и Юрием Ханютиным, талантливыми, изобретательными и отлично пишущими людьми, был интересен и своеобразен. Над сценарием мы работали втроем — работали легко, дружно, без трудных споров. Разумеется, мы понимали, что нас ждут неожиданности — в документальной картине сюрпризы неизбежны, — но полагали, что в главных чертах путь найден. С этой верой, с жадным интересом мы начали просматривать и собирать материал старой немецкой хроники, старых немецких документальных и художественных картин.

Месяца через три я начал, однако, чувствовать, что образ нашего сценария отодвигается, тонет в тумане и даже превращается в несбыточные мечтания. Не то чтобы материал Белых Столбов был плох, — совсем наоборот! — но в огромной массе лучшая его

часть не укладывалась в сценарий, а тащила куда-то совсем не туда, в какую-то иную, невидимую и пока еще не понятую сторону. Для важнейших же, опорных частей сценария оставались крохи, обрезки, случайные кусочки. Я возненавидел, как злейшего врага, эти штабеля старых жестяных коробок с пленкой — у них, оказывается, был свой характер, враждебный и своевольный.

Постараюсь перечислить важнейшие из сценарных намерений, которые оказались неосуществимыми.

Ну, прежде всего это внедрение в сценарий старых немецких художественных фильмов. Сценарий опирался на них широко и разнообразно. Они должны были завязывать повествование, создавать сюжетные ходы, дополнять и даже заменять документальный материал.

Соотношение искусства и жизни было одной из столбовых тем сценария.

Но, просмотревши десятка полтора картин, я понял, что это решительно невозможно. То есть, разумеется, невозможно для меня, ибо Майя Туровская, превосходно изучившая немецкую кинематографию, да и Юрий Ханютин считали, что это не только возможно, но и необходимо, более того — очень хорошо: без ряда кусков из художественных фильмов наша картина не только потеряет многое, но просто рухнет.

Все это так, и поначалу я старательно брал на заметку то отдельный кадр, то даже и целый актерский кусок. Но ежедневное сопоставление хроники с игровыми картинками начало постепенно проделывать разрушительную работу. В конце концов, 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.

Я пережил жестокое разочарование, а главное, не понимал, чем заменить то, от чего решил отказаться. Вероятно, еще тяжелее на душе было у Туровской и Ханютина: они не были согласны со мной, а это совсем уж горько.

Стройное здание сценария закачалось. Но это был только первый удар. За ним последовал второй.

Нашим героем был маленький человек, немецкий обыватель. Сначала он колебался, не знал, к какому берегу его прибьет, — его прибивало в конце концов к фашистскому лагерю, а мы продолжали следить за тем, как он превращается в навоз для третьего рейха. Мне это нравилось. Мы так и называли его: «наш герой» — «наш герой стоит на обочине», «наш герой видит это шествие...»

Но нашего героя не оказалось. Его никто не снимал!

Потерять по дороге героя — дело нешуточное. Жаловаться, впрочем, было не на кого, разве что на немецких документалистов: они не интересовались маленьким обывателем, их больше привлекали генералы, министры, фокстрот, фюреры и спортсмены.

Третий удар: предыстория прихода Гитлера к власти занимала у нас 7 глав из 20. Но она оказалась предельно скудной по материалу. Из разрозненных, разношерстных кусочков невозможно было собрать сильное и единое зрелище. Даже осмысленное зрелище не склеивалось.

А между тем, эти главы охватывали полтора десятилетия истории Германии, здесь возникали психологические предпосылки дальнейших событий, закладывались основные темы.

Клеить из случайных обрывков, пробормотать скороговоркой добрую треть сценария значило пойти по дороге документального винегрета, то есть убить картину наповал.

Четвертый удар: следующая треть сценария, ее центральная часть, была посвящена будням третьего рейха, — именно будням, быту, людям, жизни. Сложное содержание должно было возникнуть в результате прямого столкновения парадного, лакированного фасада империи с подлинной действительностью. Но ее не было. Совсем не было! Не было ни скромных, ни богатых квартир, не было уличных сцен, кафе, газетных киосков, витрин, не было заводских цехов и рабочих кварталов, не было служащих и функционеров, не было школьников, студентов, домохозяев, рынков, торговцев, не было даже трамваев и пешеходов. Все это при Гитлере никого не интересовало. Мы просмотрели 2 миллиона метров материала — 2 миллиона! — и ничего не нашли.

Каждую неделю мы получали новую партию материала из Белых Столбов, и, естественно, каждую неделю рождались новые надежды, которые тихо умирали в течение следующих 7 дней. Иной раз попадались эффектные и интересные куски, но то, что мы искали, — отсутствовало. Возникла даже какая-то закономерность: если, судя по названию, документальная картинка фашистских времен обещала что-то нужное, то на проверку она оказывалась сухой чепухой. А иной раз то, что было намечено только на всякий случай, неожиданно приносило интересный и острый кусок. В конце концов, было принято такое решение: смотреть все подряд, перебрать — пласт за пластом — всю немецкую часть фильмохранилища.

Это было мужественное решение. Боюсь, что за полтора года оно было выполнено только наполовину.

Немецкая хроника досталась нам в качестве трофея. Пришла она из Берлина навалом, в вагонах. Доктор Геббельс был человек аккуратный и подбирал все, что только попадало ему в руки. О степени



его дотошности можно судить хотя бы по тому, что в каждом его особняке (а их было несколько) висела опись имущества, куда входили не только мебель, одежда и всевозможные кастрюли, но даже крючки, вешалки, выключатели и оконные шпингалеты. Столь же аккуратно он собирал и кино — художественное, документальное и научно-популярное. Хроника не только берлинская, но и периферийная. Документальные картины, не только выпущенные на экран, но и забракованные, незаконченные, неозвученные, без названий. Если по картине давались поправки, то хранились и первый, и второй варианты, а иногда попадался и третий. Это давало богатую пищу для размышлений: можно было, например, судить о вкусе доктора Геббельса или о его идейных установках, зато разобраться в материале было нелегко, а предполагаемый объем фильмофонда приводил в ужас. Разумеется, у Геббельса была когда-то картотека, а вероятно, и аннотации, но вот это нам как раз и не досталось.

Чтобы ознакомиться с характером любой книги, достаточно бегло пролистать ее. А иной раз и перелистывать не стоит: переплет, бумага, шрифт, название — и все ясно.

Но чтобы ознакомиться с характером фильма, нужно зарядить его в аппарат и посмотреть, — никакой беглости тут не получается. А смотреть приходится до конца, иначе вы рискуете прозевать что-нибудь важное, особенно если учесть своеобразный характер нацистской кинематографии.

Был случай, когда пришла к нам картина, которая называлась: «Необходимость моторизации». Ну чего можно было ждать от картины с таким названием? Мы отложили «Необходимость моторизации» на последний день недели. Но этот день все-таки настал. В первых двух частях демонстрировались

какие-то автосалоны, потом разъяснялись технические характеристики машин разных марок, а в третьей части неожиданно появился Гитлер на строительстве автострады. Представительный господин вручал ему большую лопату, потом Гитлер произносил речь, и, наконец, копал этой лопатой землю под крики «Зиг Хайль!». Если бы мы прекратили просмотр после первых эпизодов, мы не увидели бы самого занятого.

Итак, пришлось запастись терпением. Тотальная пахота киноархивной целины стала постепенно давать результаты: раза два, а то и три в месяц попадалась коробка, явно никем доселе не виданная. То, что ни один документалист не держал в руках эту коробку, устанавливалось просто: нет царапин, нет склеек и нет следов кадров, вырезанных чьей-то рукой. Обычно в такой таинственной коробке обнаруживался вариант трижды виденного блюда, но однажды мы натолкнулись на огромный, возбужденно мрачный эпизод сожжения книг во дворе Берлинского университета. Геббельс произносил речь о новой немецкой культуре на фоне пылающего костра из книг. Это было открытие! До сих пор во всех антифашистских документальных фильмах мы видели только два или три подлинных кадра горящих книг — всего несколько секунд. Эти короткие истрепанные кадры переходили из картины в картину. Чтобы хоть немного растянуть и прояснить крошечный эпизод, режиссеры обычно поднимали крупно книгу, летящую в огонь, или сапоги эсэсовца. Но досъемки сразу выдавали себя. А здесь мы увидели полную часть, по существу, небольшой фильм: чистая пленка, отличная печать, деловитые толпы эсэсовцев и студентов, огромный костер, груды книг, их швыряют в огонь пачками, книги пылают. Геббельс ораторствует, и снова пламя, костер, горящие книги, толпа... это

производило поразительное впечатление именно потому, что было не только подлинно, но и подробно.

Разумеется, кинематографисты третьего рейха, снимая этот костер, не ставили перед собой никаких особых задач — просто Геббельс был шефом всех шеф-операторов, а те, полагая, что маслом каши не испортишь, обсосали эпизод, как могли. Этот бесхитростный подхалимаж дал настолько выразительный результат, что сожжение книг в Берлинском университете не было выпущено на экран.

Мы с самого начала готовили поездку в Польшу и ГДР — нужно было снять Освенцим, Майданек, Бухенвальд, нужно было познакомиться с архивами и фильмотеками. Но работа в Белых Столбах затягивала нас все глубже, материал становился все необъятнее, и я откладывал решение, насколько мог.

Наконец, в августе, после того как мы просмотрели примерно полмиллиона метров, я решился. Решение, как всегда, не было единогласным: в нашем деле единогласных решений не бывает. Группа была разделена пополам. У нас собрался отличный коллектив, и каждая половина могла работать вполне самостоятельно. В Москве остались Туровская, Ханютин, режиссер Лев Инденбом, звукооператоры Сергей Минервин и Борис Венгеровский и режиссеры-практиканты Савва Кулиш и Харлампий Стойчев. Они должны были продолжать работу с материалом Белых Столбов.

Кулишу, как оператору и вместе с тем будущему режиссеру, было дано еще и особое задание: он должен был снимать скрытой камерой студентов, школьников, просто прохожих, любые занятные группы молодежи или примечательные пары, например влюбленных. Вообще-то мысль о съемке скрытой камерой пришла поздновато, в разгар лета, перед самой поездкой. Возникла она почти случайно

и обдумывалась на ходу. Лавров, Кулиш и Стойчев были энтузиастами этого эксперимента. Скрытая камера подсматривает, ловит, поэтому Кулиш имел право снимать все, что покажется ему интересным. Мы оба шли на риск. Я не знал, получится ли хоть что-нибудь, а если получится, то как войдет в картину. У меня было только смутное ощущение, что хорошее и молодое необходимо для контраста с тем мрачным зрелищем, которое мы готовили.

Со мной поехали оператор Герман Лавров, его ассистент Юра Авдеев, ассистент режиссера Сергей Линьков, редактор-ассистент Израиль Цизин и директор Юзеф Рогозовский.

Мы пробыли в поездке пять недель. Эти пять недель оказались решающими. Они создали перелом в ходе картины. Они дали материал для нескольких глав нашего фильма. Мне действительно иногда везет.

Что до сомнений, мучений и поисков выхода, то душевная и умственная сумятица продолжалась в непрерывном нарастании еще полгода. Нет, почти 8 месяцев.

Освенцим лежит в низине, в болоте. Он огромен. Бетонные крючковатые столбы с фарфоровыми изоляторами тянутся куда-то вдаль, и конец этого двойного ряда уже невидим. Когда-то на изоляторах крепилась колючая проволока, сквозь нее был пропущен ток. Теперь проволока осталась только на показательной, смотровой части лагеря, — ее содержат в порядке для экскурсантов.

Их очень много. В субботу и особенно в воскресенье идет в Освенцим поток людей. Подъезжают автобусы, разворачиваются и сигналият машины, со станции подходят новые толпы, у ворот толкотня, ждут очереди, закусьвают, разговаривают, фотографируют друг друга. За 20 лет здесь прошло столько же посетителей,

сколько узников вошло в лагерь, — 4 миллиона. По-польски слово «убит» звучит так: «замордован». Четыре миллиона было замордовано в этом лагере.

Усталые гиды проводят по маршруту очередные партии. Ряды кирпичных двухэтажных казарм. Из них несколько оборудованы для осмотра: витрины, стенды, фотографии, экспонаты. За стеклом женские волосы, кофточки, чемоданы, детские горшочки, груда зубных щеток, мыльниц, кисточек для бритья. В открытой камере положены соломенные тюфяки, тюремная одежда. На стене пояснительная надпись: в этой камере помещалось 200 человек. Но лежат здесь только 10 тюфяков, и представить себе, как здесь помещались, как лежали, как дышали 200 человек, — невозможно.

Звучит привычно громкий голос гида, потом топот ног — пошли дальше. Какой-то швед или датчанин снимает жену и сына на фоне витрин с протезами. Потом он раздвигает портативный штатив, заводит пружину автоматического затвора — и они снимаются втроем.

Последний пункт осмотра: виселица, на которой был повешен после войны комендант лагеря Хесс.

Все.

Желающие могут посмотреть кинофильм об Освенциме. Он гораздо страшнее музея. В нем собрано то, что было снято сразу после освобождения, когда остатки людей еще жили здесь, когда лагерь был таким, каким он был.

Музей — это малый Освенцим, бывшие польские казармы, образцовая часть лагеря, в которой человек мог протянуть подобие жизни довольно долго — 3—4 месяца, иногда даже полгода. Здесь смерть не торопилась.

Но за алым Освенцимом тянется бесконечная, огромная Бжезинка — разрушенная, взорванная,

заросшая травой и полынью. Здесь люди могли только умирать.

Бжезинку понять трудно. Тут выветрилось все, выветрилась сама смерть. Гуляет ветер, шуршит сухая трава, скрипят разошедшиеся двери одноэтажных барачков, пахнет пылью нагретая платформа железнодорожной ветки, которая не ведет никуда, у нее один конец.

Мы ходили по Бжезинке несколько часов, стараясь увидеть прошлое. Здесь был крематорий, его пропускная способность — до 5 тысяч в сутки. Теперь это только глыбы взорванного бетона. Здесь были газовые камеры. Здесь место, где людей раздевали донага. Здесь расстреливали, здесь пороли... Пусто. Тихо. Ничего не осталось... нары в бараках наполовину разобраны. Почему-то сохранились стекла. В одном из барачков надписи на стенах. Надписи многослойны. Какие-то давно стершиеся слова — их разобрать невозможно. Поверх них более отчетливые рисунки коричневым мелком или углем; несут миску с обедом, карикатура на надзирателя, жирная надпись углем: «Сегодня расстрела не будет». Написано по-немецки, безграмотно, на жаргоне. А рядом карандашом: «Расстреляют!» После освобождения в этом барачке жили в ожидании судачины лагерной администрации, те, кого удалось поймать.

И наконец, поверх всего надписи посетителей: здесь был такой-то, из такого-то города и число. Их очень много. На одной подписи под фамилией шестизначный номер, очевидно, лагерный. Еще одна подпись: испанское имя и лагерный номер. Кто были эти люди? Как остались в живых?

Мы пошли по железнодорожной ветке. Направо — каменные бараки, налево — были когда-то деревянные. Они сгорели, торчат только печные трубы.

Целые заросли печных труб, и где-то далеко угадывается конец.

Прошли через огромные ворота здания администрации — сквозь эти ворота вползали эшелоны смертников. Вышли на шоссе. Навстречу попался автобус. Пассажиры пили прямо из бутылок пиво и минеральную воду, громко переговаривались, смеялись. Я спросил провожатого, откуда они: было странно, что им весело, когда рядом огромное поле смерти.

— Из Освенцима, — сказал провожатый.

Он увидел мое лицо и виновато улынулся:

— Что делать, они молодые... Им нужно жить.

К концу дня мы приехали в маленький, чистенький городок, недалеко от лагеря, почти рядом. Пошли в ресторан ужинать.

Увидев мясо, я понял, что есть его не могу. Кто-то из наших, посмотревши на мясо, сказал нерешительно:

— Водки бы... Здесь, наверное, не подают?

Но, оказалось, подают.

Майданек меньше Освенцима, и людей там убито меньше: один миллион. Лагерь построен на холме, рядом с городом Люблином. Сквозь колючую проволоку, через широкий пустырь и овраг видны домики городской окраины. Говорят, иногда ветер гнал смрадный дым от крематория в город, и жители знали: сегодня опять жгут людей.

Баракы деревянные, пропитанные антисептикой, поэтому они темно-коричневые, почти черные. В крематории сохранились человеческие кости и пепел, торчит огромная кочерга. Погнулась она от жара печей. Три очень больших, тоже деревянных и тоже черных, склада загружены обувью — мужской, женской, детской. Все это пропитано чем-то для сохранности,

ссохлось, окаменело, покрылось серым налетом, умерло. Трудно поверить, что это носили на ногах.

Но оказалось, что эта далекая, пыльная смерть кровотоцит совсем близко, рядом. С нами работала польская подсобная группа. Снималась панорама вдоль склада обуви. Пожилой человек, укладчик рельсов для тележки, выравнивал шпалы.

Наш директор не говорил по-польски, а нужно было поторопить рабочего.

— Нельзя ли поскорее, — сказал он по-русски. — Время уходит. Скорее!

Потом, для понятности, очевидно, не подумавши, добавил:

— Шнелль! Шнелль!

Поляк-укладчик дернулся, как будто его ударили в лицо. Глядя на директора, поднимаясь, бледнея, он сказал:

— Я уже слышал слово «шнелль»!

Повернулся и вышел.

Бригадир польской группы, крупный, плотный, стриженный бобриком, пояснил в тишине:

— Он был в лагере. Поляку нельзя говорить «шнелль». Я тоже был в лагере.

Лавров пошел поглядеть, что с укладчиком. Тот лежал позади барака, уткнувши лицо в траву. Потом встал, походил взад и вперед, вернулся — и вновь молча стал укладывать рельсы.

Мы жили какой-то удвоенной жизнью: все время в разъездах — между Освенцимом, Майданеком, Трешлиной, Варшавой... Думается, что прикосновение к лагерям нанесло нам удар, который ощущался как непрерывная физическая боль. Мы лихорадочно спешили. Нужно было разыскать и пересмотреть фотографии. Нужно было успеть сделать все.

Герман Лавров — художник, который умеет думать. Ему удалось разбить ощущение холода музейной

экспозиции. Медленные панорамы полны глубокой горечи. Вещественные доказательства смерти сняты с мужественной простотой.

В последний день съемки, пока Лавров ставил свой скудный и трудный свет, я — в который раз — 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. Коридор освещен тускло, лица едва читались. Под каждой фотографией — лагерный номер. Чтобы разглядеть его — нужно подойти вплотную. Я подошел совсем близко и вдруг увидел над номером глаза женщины — меня поразил этот взгляд. В нем был страх, и покорность, и еще что-то, чего я сначала не понял. Я посмотрел на фотографию рядом — это был мужчина — и опять меня поразил 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

Лагерный фотограф привычно и быстро щелкал эти одинаковые фото — фас, профиль, три четверти, следующий! — фас, профиль, три четверти, следующий! Шнелль! Шнелль!... За считанные секунды человек снимался в последний раз в жизни, он не успевал приготовиться, его гнали: «Следующий! Шнелль!» — что схватилось, то в лице: в одном страхе, в другом ненависть, а третьем тоска, в четвертом безумие, в пятом была пожилая женщина), в пятом был грустный упрек, как если бы ей было стыдно за людей... Но во всех лицах, во всех глазах была смерть. Она объединила всех. Этим оклеен коридор музея.

Я попросил Сережу Линькова узнать в канцелярии: нельзя ли переснять несколько фотографий. Оказалось, что в Освенциме хранится весь фотоархив. Посмотреть десятки тысяч фотографий было уже невозможно: у нас оставался только час до отъезда. Ближе вглядываясь в лица, я отмечал номера. Можно было взять любые: одна печать лежала на всех.

Фотографии были пересняты и переведены на пленку. Я решил снимать их медленными наездами до самых глаз: именно так я впервые увидел эти глаза, когда подошел вплотную, чтобы разглядеть номер.

Десятки, сотни кинематографистов из множества стран были в Освенциме и снимали здесь. Но никто из них не заметил этих глаз. Да и я увидел их только в последний день, случайно.

Глаза Освенцима стали, быть может, сильнейшим эпизодом фильма. Они вошли в главу «Обыкновенный фашизм», они стали и финалом картины.

Они вошли в длинный ряд фотографий, найденных в архивах Варшавы. К этому времени мы решили широко пользоваться фотоматериалом, опираться на него наравне с кинематографическим. 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 — она будит мысль и заставляет работать воображение.

Над фото- и киноархивами работали Линьков и Цизин. Нас было мало. Каждый должен был сделать много. Линьков и Цизин проделали огромный труд. Я мог утверждать (или отвергнуть) уже найденное и отобранное ими.

Особенно нужным и важным оказался материал из польского министерства справедливости (по-нашему — юстиции).

Перед вами так называемый альбом Шмидта. На каждой странице аккуратная пометка: где снято, что снято. А вокруг — тушью разрисованы виньетки. Альбом был найден в Варшаве, на квартире Шмидта, после его поспешного бегства. На первой странице — выпускной вечер в эсэсовском училище: новенькие мундиры, бокалы с вином. Затем — сам Шмидт. Далее — папа Шмидт. И мама Шмидт. Далее — домик в польском городке, где Шмидт был в командировке (подпись: «Наш дом»). Что делал Шмидт в Польше, выясняется скоро, а пока — следующая фотография: повар команды (подпись: «Наш повар»). Повар в мундире и белом колпаке. Ухмыляется. Новый сюжет — подпись: «Операция в Бохне», а на фотографии — расстрел жителей Бохни. На одной из фотографий рядом с трупами стоят эсэсовцы, крестиком помечен Шмидт. И любовно сделана виньетка. И так, снимок за снимком, вы видите путь Шмидта — до Волги и обратно.

Мы не использовали фотографии Шмидта, потому что польский режиссер Ежи Зярык сделал из них короткометражку, она так и называется: «Альбом эсэсовца Шмидта». Короткометражку показали на одном из фестивалей, после чего в Варшаву прибыло от Шмидта письмо. Он писал, что не возражает против использования его альбома, но поскольку теперь он, очевидно, больше не нужен, а ему дорог как память, то нельзя ли переслать альбом наложенным платежом. Адрес: Федеративная Республика Германия, такой-то город, до востребования.

Вот «Чешский альбом». Это целая серия фотографий из Освенцима: прибытие эшелона смерти, люди на платформе, селекция, старики, старухи, дети... Фотографии отлично сняты. Они вошли в наш фильм, из них смонтирован целый эпизод в главе

«Обыкновенный фашизм». Автор фотографий — эсэсовец, работал в зондеркоманде, участвовал в разнообразных «акциях». Снимки свои ухитрился спрятать (в лагерях специальным приказом Гимmlера строго запрещалось снимать кому бы то ни было и что бы то ни было). Незадолго до нашей поездки он умер. Вдова поехала в Прагу и предложила коллекцию чешскому телевидению. Если не ошибаюсь, она запросила 20 000 за негативы, а если будут куплены только позитивы, то половину. Телевидение купило позитивы и копию передало в Варшаву.

Альбом Штроппа. Это добротный, тяжелый альбом в кожаном переплете. Великолепно сработанные фото. Текст напечатан на отборной бумаге. Альбом готовился в подарок Гимmlеру в связи с его предстоящим визитом в Варшаву. Но визит был отменен. Фотографии вошли в нашу картину в главу «Великая национальная идея в действии». Можно посмотреть, что готовил Штропп в качестве ценного подарка.

И самое важное из всего архива: личные дела эсэсовцев с приложением взятых у них любительских фотоснимков. Хранились они на груди, под мундиром. Здесь сами герои, их матери, их жены, дети и тут же — повешенные, расстрелянные, запоротые, изнасилованные, изуродованные. Много фотографий женщин, насильно раздетых догола. Выражение их лиц ужасно. Один любитель носил на груди несколько фотографий отрубленных голов и рук. Другой в виде шутки обнял за талию повешенную женщину, дважды снялся с ней. Третий нахлобучил на голову повешенному мужчине цилиндр. Четвертый всунул в рот мертвецу сигарету.

Таких весельчаков — множество, фотографии лежат в одинаковых конвертиках из воценой бумаги. Я вынимал эти фотографии из конвертиков.

Некоторые невозможно уже переснять — они пожелтели, истерты руками эсэсовских друзей и приятелей. Вероятно, хохотали без устали...

В одном из архивов я увидел серию фотографий: Гиммлер на строительстве Бжезинки. Он отдает какие-то распоряжения начальнику строительства, рассматривает план. Мне сказали, что именно здесь он отдал распоряжение срочно расширить лагерь, чтобы можно было дополнительно разместить тысяч двести. Он добавил: «Скоро будет много пленных». Начальник строительства не понял: «Какие пленные? Откуда?». Гиммлер промолчал, но распоряжение подтвердил. Это было ранней весной 1941 года.

Мы отобрали из маленького, но образцового фильмохранилища Варшавской студии кинохроники нужный нам материал: разрушение Варшавы, Варшава сегодняшняя, трагедия войны и многое другое, очень важное. Группа должна была ехать прямо в Берлин, но мне необходим был хоть день роздыха. Не отдыха, а именно роздыха: вдохнуть поглубже московского суматошного воздуха после тяжелого груза впечатлений. Я улетел из Варшавы за день до отъезда группы и должен был прилететь почти без опоздания в Берлин.

День в Москве был отличный.

Бледный от волнения Савва Кулиш показал свой материал. Снимать скрытой камерой, не имея возможности скрыться, — это все равно что пытаться вилкой поймать живую рыбу. Савва все-таки поймал. Никакого укрытия у него не было, просто он поставил длиннофокусный объектив и снимал очень издалека, через улицу. Планы были поясные, а то и крупные, но люди, даже если и видели где-то там, вдали, кинокамеру, полагали, что к ним это не

относится. Для такой съемки нужны не только терпение и точность, но и инстинкт наблюдателя. Иначе ничего не поймаешь, все будет мимо.

Кулиш снял студентов в ожидании результатов экзамена, снял ожидания и встречи на улицах. Люди вели себя наедине с собой с такой открытой простотой, с такой живой правдивостью мысли и чувства, каких немисливо добиться от самых лучших актеров. Смотреть снятое скрытой камерой — необыкновенно интересно, особенно в черновом, неотобранном, неподрезанном материале. Характеры проявляются разнообразно и неожиданно в каждом движении.

Кстати, я еще в Варшаве просил польских документалистов снять влюбленных. Просьба была исполнена более чем добросовестно, но метод съемки был совсем иным. Нашли симпатичных польских девушек, в каждую из которых можно было влюбиться без памяти; нашли привлекательных, современных парней; выбрали места для съемки, скомпоновали отличные кадры. Молодые люди очень похоже изображали любовь, но любви не было — было как в кино. Материал в картину не вошел.

Я примерился к скрытой камере, решил, что это будет началом картины, и предложил Кулишу продолжать работу. К сожалению, подходила уже осень, а осенью все выглядит иначе — темные, дымного цвета пальто, кепки, шляпы, ощущение холода.

Почти год мы делали опыты со скрытой камерой. Снимали Лавров с Авдеевым и Кулиш со Стойчевым, человеком своеобразным и неожиданным. Прежде всего после возвращения из Берлина (о нем еще скажу) Лавров снял детей, которые были мне необходимы до зарезу. Еще в сценарии я предложил начать фильм с кадра ребенка, играющего на песке на берегу моря. Этим же кадром я хотел закончить фильм. Идея была не слишком ясная и даже несколько

вычурная, но мои соавторы великодушно согласились: пусть будет ребенок и море. Затеять морскую экспедицию ради этого кадра было невозможно, но ребенок продолжал мучить меня, и, отказавшись от моря, я ограничился детским садом. В конце концов Туровская и Ханютин сформулировали мою невнятную идею: «Очевидно, вы хотите установить масштаб морального отсчета: от чистоты ребенка до фашистского нечеловека». Это было верно, но, кроме того, я искал неожиданность, хотел найти наиболее резкий удар в прямом столкновении: ребенок — убийство — ребенок — зверство — ребенок — смерть.

Лавров с мягкой добротой выбрал и снял детей. К этому времени подоспели и детские рисунки. Тема детей стала сквозной. Что до самого первого кадра — «Веселого кота», то кота рисовал мой внук. Когда я спросил, почему кот смеется, тот ответил: «Мышь съел».

Впрочем, все это произошло много позже, а сейчас нужно было возвращаться в Берлин.

Удивительный город — Восточный Берлин. Такой же удивительный, как Западный Берлин, хотя удивительны они совсем по-разному и даже в прямо противоположном смысле. Я не собираюсь писать о двух Берлинах, о них написано много, а моя тема — берлинское фильмохранилище. Оно находится почти рядом со студией «Дефа» и, в сущности, недалеко от города — километрах в двадцати. В принципе, есть хорошее шоссе, но пользоваться им нельзя: оно перерезано куском Западного Берлина. Поэтому нужно из гостиницы сначала проехать погранзаставу, где у вас проверяют документы, а после сворачивать в сторону, нужно долго петлять по проселкам, то мощным клинкером, то крытым асфальтом, иногда

починенным, а иногда давно не чиненным, опять сворачивать, вроде бы вернуться назад, потом направо, потом налево, проехать ряд селений и наконец, выраввшись на шоссе и бойко прокатив еще несколько километров, остановиться около лесочка, где поставлен знак «Ферботен!». Дальше ехать нельзя. Нужно вылезать из машины. Фильмохранилище находится шагах в ста по дорожке, в лесу, на той самой линии, которая разделяет две зоны. Водитель предупреждает нас: надо идти прямо, ровно («рехт унд штиль»), никуда не сворачивать («Ферботен!»), а когда увидите ворота — сразу входите: если пройдете мимо ворот, то можете попасть в «ту» зону — будут неприятности и вообще, могут и пострелять (пиф-паф). Однажды, идя по этой дорожке, я увидел чудесный белый гриб. Я — грибник, и ноги сами понесли меня в ту сторону, но раздался испуганный вопль моей немецкой ассистентки — Ирис Гузнер. Пришлось вернуться. Говорят, зайцы, куропатки и лисы отлично усвоили закон неприкосновенности границы — вокруг всего Западного Берлина, извиваясь, идет полоса, заселенная живностью. Любителей охотиться или собирать грибы что-то не находится.

Пройдя сквозь роковые ворота, вы попадаете в загородный домик, где работают молодые, цветущие завидным здоровьем дамы. Глядя на этих мирных дам, трудно поверить, что люди вообще могут стрелять, тем более — друг в друга. Боятся эти дамы только директора фильмохранилища, уважаемого профессора Фолькмана.

В этом пограничном архиве мы нашли первую речь Геббельса о тотальной войне и последнюю его речь о том же — ту самую речь, которую Геббельс выкрикивал незадолго до краха фашистского рейха, речь, которую люди уже не слушали, ибо впервые за много лет стали думать. Назавтра мы нашли подобный



же кусок — последнюю клятву фольксштурма: люди механически повторяют слова клятвы, а думают о своем — может быть, о судьбе страны, о своих собственных судьбах. Тут же крупные планы солдат — и совсем молодых, и старых, но одинаково потрясенных потоком новых для них мыслей. Может быть, эти важнейшие куски так поразили потому, что нам случайно показали один за другим ряд очень близких по идее эпизодов. Они как бы говорили: нам тяжело, мы впервые пытаемся понять, что произошло.

Через год с лишним немецкие кинематографисты настойчиво спрашивали, где мы разыскали эти куски, и, узнав, что в Берлине, ахали и даже не верили.

Кроме кадров думающих немцев, мы нашли еще ряд отличных эпизодов, в том числе — Гитлера в музее скульптуры и живописи, гигантские монументы Торака, а кроме того, много репродукций произведений нацистского искусства, которые всегда вызывают в зале веселый смех.

В то же время Лавров снял ряд нужных нам кадров скрытой камерой, подсмотрев чудесных детей, берлинских школьников. Они собирались за полчаса, а то и за час до занятий, баловались, играли, болтали. Две девочки, которые, взявшись за руки, обходили все деревья. Лавров следил за девочками сколько мог, пока не кончилась пленка.

Пора было вылетать в Москву.

Пора подводить итоги этой статьи. Итоги, впрочем, могут оказаться объемистыми.

Прежде всего, я смею заверить, что Госфильмофонд — это лучшее фильмохранилище мира с культурным, преданным делу персоналом. Но нужно уметь пользоваться материалом Белых Столбов, нужно искать ключ к нему и не прибегать к отмычкам, не хватать наспех первый слой. Я много написал

об архивах Польши и Германии, но девять десятых нашей картины — это Белые Столбы.

Полтора года Белые Столбы давали нам все новый и новый материал до самого последнего дня работы. И до самого последнего дня мы то и дело находили еще не виденное, необычайное, интересное.

Так, например, наткнулись мы на маленький фильм «Фюрер» с пометкой «немой», I часть. Мы думали, что это какой-то давно известный вариант, но уже вступительная надпись насторожила нас: «Я снимал нашего великого фюрера начиная с 1924 года. Но еврейско-марксистские заправила киносфер не брали мои кадры. Ныне я преподношу их в дар национал-социалистической партии. Оператор такой-то (не помню фамилии)». Оператор был неважный, но кадры этой картины оченьгодились нам: совсем молодой Гитлер — на параде, среди первых штурмовиков, на митинге, на съемке. Все это вошло в главу третью «Несколько слов об авторе». Что касается судьбы этой картины, то Геббельс, принявши дар, не выпустил ее на экран: Гитлер выглядел, прямо скажем, не слишком-то солидно. Он научился держаться, как положено фюреру, только через пять лет. Картинка исчезла в архиве Геббельса, никто больше ее не видел, и мы получили ее чистенькую, целехонькую.

Таких находок было много. Однажды пришла из Белых Столбов целая картина о том, как создавался уникальный, единственный в своем роде экземпляр книги «Майн Кампф». Из этой картины сделана вторая глава.

Чем больше материала накапливалось, тем больше загадок ставила передо мной картина.

Воспитанный в убеждении, что монтаж — это непрерывное развитие (мысли, действия, чувства), я считал, что каждый следующий кадр должен

непрерывно сообщать что-то новое, продвигать что-то дальше. Я наткнулся на фразу одного писателя, француза. Сейчас я уже не помню ни имени писателя, ни точного его выражения, но сказал он примерно вот что:

— Обычно музыку пишут так: «Зеленая лампа стоит на столе, зеленая лампа стоит на столе, на столе стоит зеленая лампа, лампа стоит на столе зеленая», а потом снова — «зеленая лампа стоит на столе». А Бах писал так: «Зеленая лампа стоит на столе, ибо мне нужен свет, а свет мне нужен, чтобы видеть ноты». Именно поэтому Бах гениален.

Оказалось, однако, что иногда повторение приводит к изменению качества, и следовательно, зеленая лампа может в конце концов стать оранжевой. Это зависит только от вашей настойчивости.

Почти два года мы старательно выискивали и отбирали все, что выходило из ряда, все странное, в чем-нибудь непохожее или чрезмерное, удивительное. Это было нашим рабочим принципом. Но приходилось, конечно, брать и самый обычный материал — без него не обойдешься. Однако по мере накопления этого тривиального материала стало обнаруживаться странное его свойство: чем больше его собиралось, тем неожиданно интереснее он делался. Можно было бесхитростно склеить в очень большой, непомерно большой массе простейший набор однородных кусков — скажем, маршей, или восторгов, или клятв и прочей фашистской обычности, — и набор этот начинал производить сильное и какое-то особенное впечатление. Я не понимал, почему это так, но все мы отметили этот факт. Может быть, само накопление материала приводило к гиперболизации и без того идиотического зрелища, а отсюда возникало новое качество, новая выразительность. Но что делать с таким потоком шестивий или восторгов? Куда их девать?

Как бы то ни было, нужно было приступать к монтажу. Как раз к тому времени в группу пришла Валя Кулагина. До Кулагинной работала одна Таня Иванова — она ведала и изображением, и фонограммой, и контратипами, и заказами, и отметками, и вообще делала все за всех. Приходилось только удивляться, как хрупкая девушка выдерживала такую нагрузку.

Валя Кулагина — прекрасный монтажер и чудесный человек — сразу стала душой нашей группы. Она была полна оптимизма и душевной бодрости, а я очень нуждался и в том и в другом.

Итак, я приступил к монтажу. Оказалось, что все прежние трудности были только прелюдией. Вот теперь-то и началось подлинное мучение. Я собирал эпизоды и разбирал их обратно на куски, переставлял их десятки раз, иные главы гуляли по всей картине — то в конец, то в начало, то в первую серию, то во вторую. Материал то скапливался в плотную группу, то разбрасывался по совсем другим частям. Главное же, я еще не мог до конца объяснить, чего я ищу, чего добиваюсь.

Объяснить это в самом деле было нелегко. Вот простейший пример: как обращаться с последовательностью событий, если в кино- и фотодокументах по истории фашизма зияют бреши, которые заполнить нечем, разве что формальными отписками. Скажем, есть сожжение книг, но нет поджога рейхстага; есть Освенцим и гетто 40-х годов, но нет первых лагерей, организованных Гитлером сразу же, как только он стал канцлером; нет ни одного кадра ареста, нет разгрома компартии и социал-демократии, разгрома профсоюзов; есть первое появление Гитлера в правительстве, но нет сговора финансистов, вообще нет кадров воротил промышленности тех лет.

Как обойти эти губительные пробоины?

Было решено начисто отказаться от исторической, временной последовательности, нарушать ее повсеместно и намеренно, сугубо подчеркнуто — бросать время то вперед, то назад, а если сложится последовательный кусок, то разбивать его непременно, чтобы зритель следил не за ходом событий, а только за сложным развитием мысли.

Одновременно необходимо было решить вопрос об эмоциональном ходе, о ритме картины. Здесь я пришел к необходимости сталкивать кадры и эпизоды так контрастно, так противоречиво, как только можно; сталкивать их неожиданно, резкими ударами. Скажем, от лирики к зверству, от зверства к гротеску (пусть это вызовет даже смех — тем лучше!), а от смеха снова сразу к самому страшному. И так внутри каждой главы. Да и сами главы пусть возникают совершенно неожиданно и будто бы нелогично.

Третье: собирать эпизоды в большие плотные блоки, чтобы каждый эпизод был эмоциональным ударом и сгустком мысли. Собирать эпизоды по принципу монтажа немых художественных — именно художественных, а не документальных картин. И именно немых, ибо немой советский кинематограф показал высочайшее совершенство монтажа. В первую очередь я вспомнил ход событий в «Броненосце „Потемкин“»: контрастность переходов, энергичное накопление крупных планов, гиперболизацию событий. Вот так, решил я, надо строить эпизоды, но только из чисто документального материала. Правда, построить сильный эпизод, собранный из десятков кадров разношерстной хроники, — много труднее, но, в принципе, это было возможно.

В качестве макета или, скажем, эталона структурной ткани нашего фильма я избрал первую главу картины.

В зале темнеет, на экране надпись «Обыкновенный фашизм», глухой звук барабанов и перечень

хранилищ и музеев. Зритель ждет мрачного, тревожного или страшного зрелища, но вместо этого первый же кадр вызывает неожиданную улыбку: «Веселый кот». Идут детские рисунки, дети. Затем — студенты. И ничего торжественного, величественного нет: студенты сняты скрытой камерой, они просты до предела, иногда забавны. За студентами кавалеры, ждущие своих девушек. Это вызывает смех. За кавалерами — любящие пары, женщины поправляют мужчинам галстуки. И опять смех. Затем фраза о матерях, о детях и наиболее смешные рисунки: «Моя мама самая красивая». Громкий смех в зале. Он еще звучит, когда на экране проходят два кадра: берлинский малыш и московский малыш. И тут же — выстрел. Мать с ребенком, эсэсовец стреляет ей в спину. В зале наступает мертвая тишина, так тихо, что не слышно дыхания людей. И сразу вслед за призраком прошлого — девочка смотрит. Это снова современность. Она старается взглянуть. Перед ней — труп другой девочки с матерью. Это снова прыжок в прошлое, в 1941 или 1942 год. Пять-шесть кадров: трупы, колючая проволока. Музей Освенцима. Снова современность. Но уже от прошлого не оторвешься — оно за стеклом витрин музея, оно поросло травой, но оно рядом. Медленные панорамы, глухой колокол... И внезапный рев восторга, толпа — и фюрер. Он простер руки вперед, он мнит себя великим, титаном, повелителем мира, он в расцвете своей чудовищной власти.

Как видите, в первой же главе применен принцип резких контрастов, стремительных перебросок во времени, неожиданных и как бы последовательных переходов, принцип монтажа объемных кусков, собранных в сильные, локальные группы кадров. И в первой же главе экспонируются герои фильма:

человек — толпа — фюрер. Тем самым задается и идейная концепция, которая была подсказана материалом, а не только методом монтажа.

Если бы я сумел во всей картине выдержать этот характер монтажа — резкого, неожиданного, ритмически разнообразного, если бы у меня хватило сил довести все остальные главы до точности первой или главы «Обыкновенный фашизм» — наш фильм был бы лучше. А сейчас я могу только досадовать на себя, вспоминая приблизительные куски, лишние кадры, вялые переходы и многое другое недоделанное, невычищенное...

Теперь, разумеется, все стало ясно и так просто: бери и делай. Но тогда я искал, спотыкался и падал, переставлял и перекраивал...

Обычно, приходя утром в монтажную, я приносил уже намеченное новое решение. Утро начиналось не с продолжения начатой накануне монтажной работы, а с перестройки сделанного. Вечер для меня — это время идей. Утро — время сомнений. Идеи неожиданно выскакивали в самое неподходящее время: когда человек уже принял снотворное, разделся, лег, погасил свет и решил спать. В эту самую минуту, когда глаза уже вот-вот сомкнутся, возникал ясно видимый новый монтажный ход. В полудреме он казался великолепным. Приходилось вскакивать, зажигать свет и наспех записывать несколько фраз. Затем я снова ложился спать и, едва задремавши, вскакивал от нового ослепительного прозрения. И так раза три, а то и четыре. Последнюю придумку я записывал уже в темноте, на папиросной коробке (карандаш всегда лежал рядом). Утром я рассматривал эти каракули, расшифровывал и спокойно проверял. Некоторые оказывались при утреннем свете полной чепухой, а иные и на самом деле шли в работу. Самыми удачными были, пожалуй, последние,

совсем уже сонные находки в темноте. Очевидно, в этом полусознании приходило то единственное мгновение, когда мозг растормаживается, привычные представления смещаются, а внутренняя работа мысли, которая не прекращается у человека, выплывает наружу, освобожденная дремотой. Как бы то ни было, это ночные находки двигали дело вперед, складывали монтажный стиль и общий строй и, во всяком случае, давали утром немедленный задел работы.

В противоположность большинству режиссеров я не боюсь показывать съемочной группе еще не готовый материал. Рабочие советы, скептические замечания или даже резкое неприятие эпизодов, частей или отдельных кадров помогают в поисках. Пудовкин как-то сказал мне: «Не бойся критики, не бойся даже брани. Конечно, это всегда неприятно, а ты думай не о том, что тебя ругают несправедливо, а думай, в чем причина несправедливости. Бывает, что эпизод не нравится, а он просто стоит не на месте или нужно его подготовить по-другому». Должен сказать, что Пудовкин действительно не обижался, даже как будто радовался при самых резких отзывах.

Я следовал правилу как мог. Споры у нас доходили иной раз до крайностей, когда казалось, что нет никаких точек соприкосновения. Но я вспоминал Пудовкина — и это помогало.

И все-таки сценарий жил.

Я убивал его как мог, я калечил авторов и ломал сценарию кости, я выдумывал новые главы и с корнем вырывал прежние, но что-то очень важное, принципиальное оставалось и выросло даже тогда, когда отыскивались вроде бы совсем новые пути.

Прежде всего, осталась генеральная задумка: сделать картину не историческую, а психологическую, подчинить все частные решения единой задаче,

которую можно определить так: анализ фашизма. Именно анализ, а не изложение фактов, размышление, а не комментарий.

Отрицая почти каждый из элементов сценария, я оставался в русле той общей направленности, которая двинула нашу работу и продолжала исподволь диктовать направление поисков. Вероятно, это правильный или, вернее, один из правильных методов работы над документальным фильмом. Сценарий — это компас. Вы искали путь в Индию, а пришли в Америку. Но путь был намечен по компасу. Компас всегда должен быть при вас.

Едва эпизод был кончен, его уже требовали в соседнюю монтажную — делать звук. Работа со звуком была мозаичной и требовала адского терпения. Эпизод собран из пятидесяти разных кадров: в одном кадре — музыка, в другом — шум, в третьем — голос немецкого диктора, в четвертом — чья-то речь или вопли толпы. Нужно было находить новые шумы, новые акценты, клеить из кусков цельную и выразительную фонограмму. Сергей Минервин и Борис Венгеровский были не только мастерами, но художниками звука. У Венгеровского феноменальная память, он помнит каждый кадр любой виденной им картины. Кроме того, он страстный документалист. Минервин работал как затворник. Целыми днями он колдовал у себя в монтажной с Таней Ивановой, проявлял чудеса изобретательности, а потом неожиданно приходил с готовой фонограммой целой части — и не с одной фонограммой, а с целым рядом вариантов. Так однажды он показал великолепную по смелости звука, по глубине мысли, по силе чувства главу «Обыкновенный фашизм». Лихая немецкая солдатская песня вдруг прерывалась страшным треском барабанов, и снова эта лихая песенка,

а на экране — повешенные, замученные, запоротые, застреленные... именно звук сделал главу лучшей в картине.

Пришло время дикторского текста. Трудное время. От текста требуется многое, а подступиться нелегко. Обсуждали разные варианты: может, это будет спор о фашизме? Может быть, два диктора? Я все тянул, не мог решиться, а пока на рабочих просмотрах объяснял эпизоды устно, как придет в голову, и каждый раз по-разному. Без объяснений невозможно: картина сложная, без текста просто ничего не понять. Нужна ведь еще и мысль, и философия фильма. Однажды я проговорил так всю первую серию — для своей группы. А затем — снова, для худсовета, уже немножко по-другому. Я старался говорить так, как будто вижу эпизоды впервые, как будто и самые мысли возникают тут же, во время просмотра. Интонация приходила сама, особенно если в зале сидели свежие зрители — тогда мне легко было беседовать с ними, рассказывать им, обращать их внимание на примечательный кадр. Мне стали советовать, чтобы я сам стал диктором и говорил бы то же самое. Однако то же самое повторить не так-то легко. Я попробовал записаться начерно, прямо в монтажной. Потом — в просмотровом зале. Текст на бумаге я не писал, а говорил как придется. Если заранее написать, то появляется актерская манера и холодок чтения. К моему голосу и манере привыкли. Привыкли и к содержанию текста. Решено было так и сопровождать картину, как я «проговорил» ее для худсовета. Я решил импровизировать текст, каждый раз чуть-чуть меняя его. И это было самое трудное. Каждая часть отнимала целый день работы. Озвучивал я большими кусками — минут по пять, а то и больше. Ошибался, сбивался, терял

темп или мысль или так уставал, что мне все делалось скучно, безразлично и даже тошно. Однажды Туровская, зайдя в павильон озвучивания, увидела, как я в одних носках (чтобы не скрипели ботинки) пытаюсь заново, по-свежому, в седьмой раз сказать какую-то главу новыми словами. Вероятно, зрелище моих мук было достаточно печально. Во всяком случае, Туровская даже заплакала от сострадания. Это было очень трогательно и по-женски.

А потом картина была закончена.  
Я оказался все-таки везучим.

Больше всего мне повезло со съемочной группой. У нас подобралась действительно великолепная творческая команда. И не было ни одного запасного: все работали как игроки основного состава. О некоторых участниках нашей команды я писал по ходу статьи, о других не пришлось. Это несправедливо.

Начну с Майи Туровской и Юрия Ханютина. Правда, о них я уже писал, но для авторов можно сделать и исключение. Типичные бомбардиры. Забили ряд голов. Недостаток у них только один: иногда бьют не по воротам, а по капитану команды. Впрочем, увечий не было.

Далее — Эрнст Генри. Имя его хорошо известно. Этот глубокий, умный и тонкий человек был нашим консультантом. Как положено консультанту, работал на передаче. Мячи подавал точно. Спасибо ему за помощь.

Лев Аронович Инденбом — режиссер, начальник нашего штаба. Этим сказано все. По существу, он,

а не я, вел картину, он, а не я, руководил творческим процессом. Вдобавок он скептик, правдолюб, человек прямой до резкости. За ним, как за каменной стеной. Футбольные термины с ним как-то не вяжутся. Вратарь? Распределитель мячей? Но он был тренером для молодежной части команды.

Харлампий Стойчев, режиссер-практикант, болгарин. Владелец неукротимой фантазии. Вместе с Лавровым и Кулишем образовал тройку нападающих, заняв крайний левый фланг в этой триаде нарушителей спокойствия и традиций. В поисках остро-современных форм иной раз бьет по собственным воротам. Очень нужный человек.

Борис Балдин (фотограф) и Виктор Жанов (оператор комбинированных съемок). Верные и точные защитники. Это они превратили малюсенькие фотографии в превосходные кадры. Работать с ними было чистым удовольствием.

Израиль Цизин — редактор. Полузащитник нападающего стиля. Иногда превращается во вратаря. В общем — универсал: советчик, ассистент, организатор, изыскатель материала. Это он «просеял» кипы стенограмм застольных бесед Гитлера и выудил великолепные цитаты для нашего фильма.

И наконец, Сергей Линьков и Константин Осин, ассистенты, работали как черти, притом как очень интеллигентные черти. Стоили любого режиссера. Впрочем, оба они уже режиссеры.

Посчитайте их, прибавьте тех, о которых я писал выше, и должно получиться тринадцать.

А если у вас получится больше, то тем хуже для вас. У меня всегда получается тринадцать.

# **М. ТУРОВСКАЯ**

## **Ю. ХАНЮТИН**

### *МЫ, РОММ И КИНОКАМЕРА*

Мы сидим в маленьком фойе около кабинета директора кинотеатра «Ударник». Пусто. И тихо. Только сверху, из зрительного зала, доносятся такие знакомые интонации и слова. Михаил Ильич Ромм говорит с экрана. Фильм «Обыкновенный фашизм» идет для первых зрителей.

...То, что казалось, мягко говоря, проблематичным, а скорее, попросту невероятным, все-таки осуществилось и теперь заставляет вот эти полторы тысячи людей сидеть два с лишним часа в зрительном зале и смотреть на экран...

Все началось, как это часто бывает в кино, со случайного совпадения.

Один из нас готовил книгу о немецком кино. Другой — книгу о фильмах, посвященных Отечественной войне. Оба мы ездили смотреть картины в Белые Столбы, где помещается Госфильмофонд.

Мы не подозревали тогда, что скоро Белые Столбы станут нашей Меккой, ибо там хранится среди прочего трофейный фонд нацистской хроники, входившей некогда в Рейхсфильмархив и принадлежавшей министерству пропаганды доктора Геббельса. Мы не думали, что скоро нам предстоит целый год работы, состоящей почти только из просмотров этой хроники.

Но зато мы часто по целым дням сидели по соседству в белостолбовских просмотровых залах и ходили друг к другу «в гости», когда что-нибудь не ладилось или просто случалось свободное время.

В «зарубежном» зале на экране, потрескивая, шли старые немые ленты 20-х годов, и сквозь странную угловатость экспрессионистских декораций, сквозь наивные «ужасы», некогда, вероятно, не шутя пугавшие посетителей синематографа, сквозь все эти старомодные, немножко смешные экранные

кошмары до нас явственно доносилось эхо тревожной и смутной предфашистской поры.

Нет, в фильмах не было ни штурмовиков, сотрясающих улицы громом своих сапог, ни тайных судилищ «фемы», расправлявшихся с политическими противниками. Вставляли из гроба обыкновенные вампиры, преследовали своих жертв гипнотизеры и ярмарочные шарлатаны — но эти странные немые ленты были, очевидно, полны вполне реальных страхов и дурных предчувствий...

А рядом в соседнем зале грохотала война. Шагали по дорогам Европы запыленные, с засученными рукавами, но победоносно улыбающиеся немецкие солдаты. С ревом пикировали бомбардировщики — и внизу на мирной земле, похожей с воздуха на макет, возникали вспышки разрывов. Немецкие асы надменно глядели вниз сквозь стекла своих летных очков. Тянулись колонны пленных с серыми лицами, подгоняемых конвоирами.

А потом бои. Танковые бои. Зенитки. Пехота. И опять танки. Самолеты. Лыжники. Мотоциклисты. Бои, бои на всех направлениях и под всеми широтами.

И пожарища... пепел, кровь, трупы.

Это была военная хроника — немецкая и наша. Были немецкие пленные под Сталинградом — закутанные, замерзшие, жалкие, гротескные, уже не страшные...

На маленьких экранах просмотровых залов перед нами разыгрывались зловеющий пролог и кровавый эпилог грандиозной исторической драмы. Мы все чаще ходили друг к другу «в гости», стараясь связать концы и начала.

Ну конечно, мы знали, что имя этой драме «фашизм»; но как — спрашивали мы себя, — как это могло случиться? Как это происходило на самом деле, изо дня в день, с обыкновенными людьми?

Были ли то страх и отчаяние побежденной нации? Подсознательная жажда вверить свою шаткую судьбу чьей-то сильной руке? Подленькое желание найти козла отпущения в своих невзгодах, свалив на кого-то горечь неудач? Исступленная надежда избавиться наконец от угрозы голода, безработицы, инфляции?

Ну конечно, была история. Было известно, как и почему Гитлер в 1933 году пришел к власти.

Но нас волновала психология. Между странным прологом 20-х годов и страшным эпилогом 40-х простиралась белым пятном история человеческих душ.

Загадку хотелось решить практически, не книгой. Ее хотелось решить тем же кинематографом — хроникой, картинами.

Так появилась заявка на фильм «Обыкновенный фашизм».

Мы ясно отдавали себе отчет в том профессиональном риске, на который идем. Сделать плохой сценарий начинающему или даже известному писателю неприятно, но в конце концов, — это эпизод. Для критика первая плохая картина весьма ощутимо отражается на его дальнейшей работе. След собственного провала незримо лежит на всех его критических замечаниях и добрых советах, обращенных к другим.

Тем не менее мы написали эту заявку и пришли с ней к Михаилу Ильичу Ромму. Почему-то тогда уже решили, что такой фильм должен делать именно он. Расчет наш оказался неожиданно правильным. Михаил Ильич взялся за эту картину. И здесь были свои случайные поводы — Михаил Ильич сам расскажет о них.

Но, конечно, была и своя закономерность. Через все творчество Ромма, начиная с его первой картины «Пышка», через «Мечту», «Человека № 217» и даже запоздалую картину «Убийство на улице Данте»,



проходит интерес к исследованию буржуазного человека, его инстинктов, его устремлений. И уж совсем закономерным кажется, что, прикоснувшись в «Девяти днях одного года» к сложным проблемам XX века, к его контрастам, к его техническому прогрессу и нравственным вопросам, режиссер захотел продолжить свои размышления о современном человеке на ином историческом материале.

Таким образом возник наш союз.

И вот теперь, когда авторскому коллективу предложили составить книгу о фильме «Обыкновенный фашизм» и рассказать, как он появился на свет, мы решили обратиться к тому, что можно было бы назвать нашим личным «архивом».

Прошло уже почти три года со дня премьеры и пять лет с того момента, как у нас родилась мысль об этой картине. Между тем память человеческая несовершенна, ей свойственно создавать легенды, и сейчас всем — и нам в том числе — уже кажется, что появление этой картины было закономерно, что оно естественно и даже неизбежно вытекало из разного рода внутренних и внешних предпосылок и почти невозможно было себе представить, что ее могло бы и не быть.

Между тем эта работа начиналась при самых дурных предзнаменованиях. Мы помним, как старый, опытный режиссер, профессионал, много лет проработавший с М. И. Роммом, Лев Аронович Инденбом уговаривал его отказаться от этого «безнадежного, обреченного на провал» предприятия.

Помнится день, уже гораздо позже, когда худсовет объединения принимал наш сценарий, и очень доброжелательно относившийся к нам член сценарной коллегии, ныне покойный Леонид Антонович Малюгин, уже после окончания обсуждения, прошедшего вполне

благополучно, по-дружески сказал: «А вообще-то я не понимаю, для чего вам все это нужно. За год, который потратите на эту картину, вы могли бы написать по критической книжке, а вы, Михаил Ильич, могли бы сделать еще один фильм уровня «Девяти дней одного года». Зачем вам переходить в документальное кино? Оставьте это студии кинохроники».

Да, честно говоря, и сами мы мало надеялись на то, что когда-нибудь все наши гипотезы и идеи материализуются и наступит день, когда механик сложит около проекционной стопку жестяных коробок, в которых будет заключена готовая картина.

Дело историков и критиков — выводить эти закономерности из фактов уже существующих, между тем как для нас — участников этой довольно необычной для практики «Мосфильма» работы — она состояла из стечения множества обстоятельств, случайностей, поисков, маленьких открытий и больших разочарований. Кое-что из этого может быть интересно и для читателя, и коли уж картина «Обыкновенный фашизм» документальна по своему материалу, то воспользуемся принципом документальности также и для этой статьи.

### **Итак, документ №1**

Вот он лежит перед нами, вынутый из «дела» фильма, пробитый дыроколом скоросшивателя.  
«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ».

Заявка на полнометражный фильм.

С этой «заявкой» в октябре 1963 года мы пришли на Третье творческое объединение «Мосфильма». Во время нам — неофитам в кинопроизводстве — казалось, что всякая заявка представляет собой в основном документ агитационно-пропагандистского значения и призвана ошеломить студию чем-то жутко завлекательным (увы, мнение это не изменилось и по

сей день после многих мытарств по студиям!). Поэтому, поставив наверху вполне серьезный, многожды обдуманый и обспоренный заголовок, казавшийся, впрочем, всем вполне бесцветным, мы, лицемерно хохоча и подшучивая друг над другом, написали под ним «кассовые» названия частей:

I. ЛИВРЕЯ

II. ВАМПИРЫ И ФЮРЕРЫ

III. ОТ ФАКЕЛОВ К ПЕЧАМ

Тем не менее, при всей схематичности и наивности этой первой молекулы будущего фильма некоторые из основных идей последующей работы были в ней уже уяснены и как-то сформулированы. Уже в заявке, например, было написано:

*«Мы не предполагаем дать исторический и политический очерк возникновения фашизма, как это уже не раз делалось. Нас интересуют те черты психологии, морали немецкого обывателя, которые в определенных исторических условиях были учтены Гитлером и позволили ему победить в Германии, те черты мировоззрения мещанства, которые и сегодня служат питательной средой для возрождения фашизма.*

*...Картина не должна быть обращена только в прошлое. Она не об истории германского фашизма как такового, а о фашизме как о явлении нравственном, эстетическом, бытовом, вовсе не исчезнувшем с крушением третьего рейха».*

Сейчас, после фильма, это кажется невыразительным общим местом, но тогда перед нами простиралось еще не разведанное, не охватываемое глазом однообразное двухмиллионное море пленки, и этот принцип давал «угол зрения» для «селекции» материала. Впоследствии, при просмотре бесчисленных «Wochenschau», еженедельных обозрений, мы, то есть уже мощная съёмочная группа, спокойно

откладывали в сторону хронику всякого рода исторических событий — иногда даже решающих по своему значению — и терпеливо и дотошно искали все, что могло послужить нашей главной цели — психологическому очерку фашизма, иначе говоря, «обыкновенного фашизма», или, как правильно было перевести заглавие на немецкий, «Alltägliche faschismus», — фашизма повседневности.

Перед нами встал проклятый вопрос: как порвать с фатальной привязанностью всех авторов монтажных лет к хронологии и истории и практически реализовать идею о психологическом очерке «фашизма каждого дня»?

*«Если говорить о структуре, сюжете картины в целом, — писали мы в заявке, — то пока нам представляется наиболее целесообразным (поскольку мы отказываемся от хронологического принципа) построить ее в виде серии «новелл», отражающих разные грани процесса одичания мещанина. Тема картины — прорастание фашизма из обыкновенного мещанства — обслуживает наличие двух главных «героев», двух ипостасей мещанства: перепуганного обывателя — это резерв нацизма — и «вождя».*

*Мы постараемся ввести также третье действующее лицо — тех, кто боролся с нацизмом».*

Впрочем, эту уже определенную и предусмотренную структуру, как и многое другое, пришлось еще несколько раз «рожать» в течение работы над картиной.

Ведь легко написать словами «серия новелл», но как трудно вынырнуть из моря старой пленки с ясным представлением о том, каков будет «сюжет» хотя бы одной новеллы, и сколько еще пришлось Михаилу Ильичу складывать и перекладывать кадры и целые главы, как это бывает в детской головоломке, пока стал брезжить фильм...

Когда мечты, как это, увы, редко случается в кино, стали явью, и съемочной группе фильма «Обыкновенный фашизм» день за днем стали возить на «Мосфильм», в просмотровый зал № 16, коробки с пленкой, то сам документальный материал предложил ряд «открытий», которые заставили нас и раз и два резко менять направление поисков, а следовательно, и образ будущего фильма.

И, конечно, их предлагал Михаил Ильич Ромм. Его режиссерская наивность и режиссерская мудрость, его живой темперамент и упрямство, с которым подчас он отказывался нас понимать, его безошибочное знание будущего зрителя и художественное чутье, его душевная подвижность и склонность к юмору и иронии, незаменимая в столь серьезной теме, — вся его индивидуальность человека и художника определила впоследствии образ фильма, отразившись в нем как в зеркале.

...Заявка оказалась еще весьма далека от того, что два года спустя вышло на экран под тем же самым названием.

Когда вслед за заявкой мы — еще вдвоем — сели за первый набросок литературного сценария, нас обуревала честолюбивая надежда хотя бы вчерне «смонтировать» фильм. Размечтавшись, мы воображали, как Ромм умиляется и скажет, что картина, собственно, готова. Мы еще не знали тогда, что нельзя придумать монтажный фильм, не пройдя материал насквозь. И что никакое «пространственное воображение» за письменным столом не может заменить многотрудной творческой работы за столом монтажным.

Но кое-что мы, напротив, знали. Мы знали, что нам не нравится в большинстве лент нашего документального кино. Например, их перечислительность, их

рабская подчиненность событиям и фактам. При этом, как ни странно, стиралось их главное свойство — документальность, и инсценировки легко соседствовали с фактами. Нам не нравилась и их безличность — в отношении к материалу, в пояснительных текстах, в той одинаковости, с какой эти тексты читал надличный, официальный голос Хмары. Нам не нравилась «подножность» этого кинематографа, который при своих претензиях почти никогда не выходил за узкие рамки сюжета.

Поэтому мы отправились не на ЦСДФ, а на «Мосфильм», и именно к Ромму. Ведь «прививка» структур игрового кинематографа к документальному материалу давала не раз отличные результаты; пример тому «Берлин» Райзмана, «Освобожденная Франция» С. Юткевича, «Битва за нашу советскую Украину» С. Довженко, «Победы над Японией» И. Хейфица и А. Зархи.

Просматривая предварительно кое-что из материалов хроники и монтажных лент, мы, как дотошные критики, составили себе целый реестр идей и приемов, которые позволили бы на документальном материале достигнуть художественного эффекта.

Вот кое-какие выдержки из этого обширного реестра.

*1) В фильме «Безумные 20-е годы» обратить внимание на контрапункт звука и изображения: от праздничных, безмятежных сцен развлекательной Франции — резкий переход на тревожные кадры сожжения книг и штурмовиков и заключительная несовпадающая, неожиданная фраза: «А Париж все еще танцевал чарльстон...»*

*Возможны варианты: прекращение звука на оружии изображении (например, фюрера) — может дать комический эффект; или эффект трагизма: колыбельная и плач на панораме*

складов Освенцима — колясочки, горшочки, куклы. Или детские считалочки на разных языках.

2) Обратить внимание, как монтирует «Освобожденную Францию» С. Юткевич: он строит из документального материала ряд связанных сюжетов.

3) У Лейзера в фильме «Mein Kampf» переключка «Откуда ты родом, товарищ?» — «Я из Нюртемберга», «Я из Баварии, я из Гамбурга» — повторяется дважды: на кадрах Нюрнбергского парада и на колонне пленных немцев, идущих по Москве. Образ крушения создается приемом рифмовки.

Возможны рифмы не текста, а эпизод из «Олимпиады» 1936 года, где по карте Европы движется в Германию факелonosец и навстречу ему встают флаги всех стран. Если прокрутить потом обратно: флаги падают, это идут по Европе немецкие завоеватели.

4) В фильме «К оружию, мы — фашисты» Лино дель Фра работает нагнетанием однородных кадров.

Можно, например: собрать воедино все лагеря  
детские  
спортивные  
трудовые  
военные  
женские  
вся страна — лагерь.

И, наконец, концентрационные.

Ну и что ж? Воспитательная мера, не более. Так могло показаться среднему обывателю... и т. д.

5) Столкновение резко контрастных кадров и эпизодов. Например, эпизод из пропагандистского фильма «Вечный жид», где говорится, что даже еврейские дети уже обучены купле-прода-

же, и панорама по детским вещам в Освенциме — ботиночки, колясочки — с точными цифрами их реализации.

6) Резкий сдвиг времени, дающий ощущение предопределенности, судьбы.

Например: из киносюжета «Rot Front marschiert» взять длинный-длинный проход ротфронтовцев и наложить на него текст о будущем: «Они еще не знают, что им предстоит: одни пойдут в лагерь, другие должны будут покинуть Германию, третьи будут убиты...» И марш Эйслера «Vorwärts», но не как марш, а как реквием.

Или, наоборот, нивелировка времени.

Пример: повторяющиеся детали в обозрении мира 1933 и 1963 года. Газетное сообщение 1933 года «Салазар душит демократические свободы в Португалии» и 1963.

Было еще много в этом реестре пунктов и пунктиков.

Опыт уже бывших монтажных картин был небесполезен, даже если мы намеревались отойти от них как можно дальше.

Но была у нас своя заветная идея: использовать наряду с хроникой художественные ленты немецкого кино, использовать тоже как документы эмоций и умонастроений своего времени.

Показать фашизм не только у власти, не только в его последствиях, но и в его предыстории — показать ту неустойчивую, зыбкую, пронизанную беспокойством, насилием, угрозой и растерянностью психологическую атмосферу, в которой он прокладывал свой путь к политической власти.

И в этом наброске сценария, который был нами сделан после месяца предварительных просмотров материала, мы пытались, соединяя кинодокумент и игровые ленты, написать хронику души среднего

человека в период от Версальского мира до великого кризиса 1929–1933 годов — в период, подготовивший его к тому, чтобы пойти за Гитлером.

## Документ №2

### «ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»

Сценарный план.

*В этом предварительном сценарном плане мы попытались сконцентрировать предысторию нацизма в трех днях и трех ночах немецкого обывателя.*

*День первый — день войны и национального поражения. Документальные кадры газовой атаки сливаются с известным эпизодом из «Арсенала» Довженко: немецкий солдат, хохочущий в предсмертной агонии от веселящего газа. А потом — искаженный, изуродованный мир экспрессионистской графики, как бы увиденный глазами безумного солдата. Гравюра сменяется таким же неподвижным кадром из «Кабинета доктора Калигари», знаменитого фильма начала 20-х годов.*

*Фантастическая фигура таинственного сомнамбулы Чезаре на странно изломанной тропе с нарисованными тенями...*

*Кадр оживает, фигура бежит по тропе...*

*Странные ночные кошмары обступают вчерашнего солдата.*

*Доктор Калигари в своем ярмарочном балагане показывает зрителям сомнамбулу Чезаре. Юноша спрашивает: «До каких пор я проживу?» Сомнамбула отвечает: «До вечера».*

*...Титр готическим шрифтом: «Mord!» (Убийство).*

*Тирания, насилие, убийство... Ночь поражения... И снова утро, пробуждение. День второй.*

*Разгромленная революция. Вступление добровольческих корпусов в Мюнхен. Черный дым над городом, «красные» заложники с руками, закрученными за голову, — хроника.*

*Пустынно и страшно на улицах разбитого Мюнхена. Тишина. Обстрелянные, раненые, разбитые дома. Провалившиеся крыши. Выбитые стекла, зияющие витрины. Расщепленное снарядом одинокое дерево. Пробитые чугунными ядрами стены. Черный пепел бумаг во дворе полицейского президиума. Редкие прохожие на улицах — реквием по расстрелянной революции.*

*Ночь после угара несбывшихся надежд полна страхов и дурных предчувствий.*

*Кадры пустынного разгромленного Мюнхена переходят в кадры пустынного ганзейского города из фильма «Носферату».*

*...Черные люди неслышно несут гробы...*

*...Тень вампира Носферату пересекает кадр...*

*...Вампир медленно поднимается из гроба и идет на нас...*

*Страх идет вместе с ним по улицам пустынного города...*

*И снова утро, трезвое, деловое — день третий.*

*День Веймарской республики...*

Как можно было в монтаже документальных кадров показать «хронику души» немецкого обывателя?

Когда мы писали этот первый вариант, нам показалось, что документальные кадры должны передавать действительность, как бы увиденную глазами рядового немецкого обывателя, а эпизоды игровых фильмов — давать проекцию его затаенных мечтаний, его страхов, его желаний. Поэтому на закате третьего дня с его инфляцией, безработицей,

нищетою с наглой роскошью его витрин, разноречивыми митингами, с призывами ораторов, между которыми метался наш герой в поисках выхода, он отправлялся в дешевую киношку, где шел знаменитый боевик тех лет «Доктор Мабузе — игрок».

*Зрительный зал кино. Жадные глаза, глядящие на экран.*

*С экрана сверхкрупно: странные, магнетические глаза Мабузе, глядящие в зал.*

*Видения могущества...*

*Быстрая смена кадров — доктор Мабузе в разных обличьях: он — гипнотизер, выступающий с эстрады, он — хозяин фабрики фальшивых денег, он — за игорным столом, он — врач, он — руководитель ограбления, отдающий приказы шайке бандитов, провокатор, выступающий перед толпой...*

*Видения власти!*

*Безумный монолог пьяного Мабузе на крупном плане: не женщины, не богатство, не слава — власть! Власть над людьми.*

*Мабузе везде — он гипнотизирует игрока в карты, гипнотизирует своего слушателя, электризует толпу...*

*Толпа из «Мабузе» переходит в кадры хроники. Толпа, слушающая Гитлера. Гитлер на трибуне.*

*Власть над миром!*

Когда знаменитый, прославленный «Доктор Мабузе — игрок» вышел на экран, газеты писали: «Вот тип, который был бы невозможен в 10-е годы, правдив в 20-е и, наверное, перестанет существовать в 30-е».

Но в годы, когда «Мабузе» демонстрировался на экранах разных стран, его реальный жизненный вариант Адольф Гитлер сочинял книгу, в которой теоретически обосновал и разработал искусство

массового политического гипноза и в своих планах мирового господства далеко превзошел самые смелые мечтания доктора Мабузе.

В 1922 году режиссер Фриц Ланг поставил пророческую картину не только потому, что вывел в ней тип диктатора, но и потому еще, что угадал ту атмосферу страха, насилия и террора, которая в годы шатания оказывается предвестником грядущего фашизма...»

Историку, изучающему предфашистскую эпоху, стоило бы задуматься над такими чисто бытовыми обстоятельствами, как резкий всплеск преступности, как очевидное падение нравов, как психология насилия и террора, исподволь распространявшаяся в повседневной жизни нации, — над этими знаками духовной коррупции, поражающей уже бессильное общество.

Было очень заманчиво показать на экране, хотя бы в виде метафоры, связь между этим еще самодеятельным террором одиночек, между этим еще индивидуальным соблазном «власти через силу» и нарождающейся уже государственной политикой всеобщего, запланированного и организованного террора.

«Увы, предсказание газет не сбылось. В 30-е годы призрак Мабузе руководил уже целым террористическим концерном.

*...Призрак Мабузе склоняется над столом. Шелестят страницы завещания: сеять панику. Террор. Применять газы. Сквозь страницы двойной экспозицией: взрыв газового завода, пламя, пожарные машины; погоня — затравленный человек мечется на пустой улице...*

*Снова приказ: «Отдел 5-й. Следить за машиной такой-то...»*

*Улица. Поток автомобилей. Светофор. Убийца стреляет из окна машины. Машины, покинувшие*

*перекресток... Одинокое авто у светофора. Свесилась голова убитого водителя.*

*Детективный фильм 1932 года? Выдумка ху-дожника?*

*Кадр из «завещания Мабузе» сменяется хроникальными кадрами убийства французского министра иностранных дел Барту и югославского короля Александра. Король лежит, откинувшись на сиденье машины.*

*1934 год.*

*Выдумка оказывается реальностью. Она укрadena у кино. Она стала жизнью.*

*Детектив повторяется. Простреленная голова Джона Кеннеди падает на борт машины...*

*Завещание Мабузе не прошло даром. «Mord!»*

*Убийства! В государственном масштабе. Во всемирном масштабе. Могилы Майданека. Рвы с обнаженными, полусожженными телами в Освенциме...»*

Все это относилось к теме духовной предыстории фашизма, которая потом только небольшой частью, только косвенно вошла в фильм.

И вот наконец, после теоретических изысканий и практических прикидок, наступает день, когда мы вместе с Михаилом Ильичем едем писать сценарий. Едем в Болшево, в специально отведенный для нас коттедж. Мы напряжены и мобилизованы, как игроки сборной перед решающим матчем, — шутка ли — встреча, совместная работа с опытейшим, известнейшим — дальнейшим «ейшим» читатель может вставлять по своему усмотрению — мастером кино. Мы приготовились к тому, что сейчас нас будут посвящать в таинства кинематографического ремесла...

Михаил Ильич начал с того, что посвятил нас в секреты варки кофе. Кофе по-турецки и по-венгерски,

на скорую руку и капитально, в термосе и на спиртовке — научные трактаты сопровождались практической дегустацией. Кофе был великолепен.

По вечерам он рассказывал истории из жизни и быта кино — вернее сказать, устраивал для нас двоих ежевечерние спектакли театра одного актера.

Можно было написать отдельное исследование на тему «Ромм-рассказчик». Кажется, нигде так полно не проявляется талант Ромма-импровизатора, фантазера, психолога, его ирония, чувство детали, непосредственность — он сам хохочет до слез в смешных местах, — как в его устных рассказах. Так мы открыли для себя новую историю советского кинематографа — историю в анекдотах, историю его нравов и кулис. Все это было вроде бы не по делу. Но потом мы подумали, что, пожалуй, «по делу».

Михаил Ильич, конечно, почувствовал гнетущую нас «ответственность» — он хотел попросту укрепостить нашу психику, установить те веселые и дружеские (это не мешало тому, что потом в иные периоды они становились совсем не веселыми и не слишком дружескими) отношениями, без которых нормальной работы не получается. Впрочем, скорее всего, это не было для него задачей. Он легко и щедро расточал на нас свое обаяние, не считаясь с чинами и возрастом, бегал в магазинчик по прозвищу «фабричная девчонка» за конфетами, и жить рядом с ним двадцать дней было, как если бы совершить увлекательный, будоражающий круиз.

Ну а сценарий? Здесь все казалось нам поначалу очень странным. Михаил Ильич решительно уклонялся от изучения исторического материала и проблем фашизма. Заботливо приготовленные нами книги лежали нетронутыми, а Михаил Ильич носился с какой-то не относящейся к делу статуэткой

каменного мыслителя, подаренного ему одним археологом из захоронения двухтысячелетней давности и, вертя ее в руках, все повторял, что вот хорошо бы ее куда-нибудь приспособить в сценарий.

Мы лихорадочно составляли реестр причин победы фашизма в Германии, выясняли те заветные струны в душе немецкого обывателя, на которых сыграл Гитлер, искали сценарные ходы, чтобы выразить их, а Михаил Ильич говорил задумчиво: вот фрески Тассили... или вспоминал, как он присутствовал на сложнейшей нейрохирургической операции: шесть хирургов делали ее двенадцать часов, а вечером того же дня он видел в телевизионной хронике, как парижские ажаны волокут головой по булыжникам мостовой студентов Сорбонны, — вот они, контрасты XX века!

Таким образом, Михаил Ильич занимался жарким, оставив нам фашистского зайца. Причину этого мы поняли много позднее.

Прежде чем нырнуть в материал истории самой Германии, хроники третьего рейха, он хотел найти некие опорные пункты, некую точку нравственного отсчета для будущей картины — так появился в сценарии ребенок, играющий в песке, — отдаленный намек на будущую детскую тему фильма. Так — с археологической находки — началась тема человека-мыслителя, противостоящая унифицированному человеку нацизма. Возникла система нравственных противовесов фашизму в будущем фильме.

Михаил Ильич знал, что сам фашизм в его предположениях и свершениях все равно станет содержанием фильма и что фильм — это неизбежно — будет отличаться от сценария. Пока что он даже согласился — правда, «со скрипом» — включить в сценарий отрывки из игровых лент. Его волновала общая

идея, то вечное, что можно было извлечь из двенадцатилетней истории нацизма, сегодняшние выводы из вчерашних событий.

И еще одно, опять-таки ставшее для нас уже много позже уроком кинематографа: Михаил Ильич все время искал мотивы и образы, выходящие из привычного круга ассоциаций, связанного с темой фашизма. Он знал, что в будущем фильме эти другие образы, кадры, сюжеты будут подстегивать воображение, помогут избавиться от банальных решений, обострят зрительский интерес, ударят по нервам своей неожиданностью. Поэтому он с энтузиазмом принял идею обозрений мира, возникающих дважды: в момент прихода Гитлера к власти и в конце фильма, — и включающих в себя материал, вроде бы совсем не связанный с Гитлером. Это обозрения не только дали нам исторический фон, но и ту внутреннюю тему предопределенности, трагической безмятежности, с которой мир смотрел или, вернее, не смотрел на поднимающий голову фашизм.

Всем нам хотелось дать фильму личную интонацию, всем нам претил безличный диктор-комментатор. Пока, во всяком случае, этот комментарий мы писали от чьего-то общего первого лица.

### **Документ №3**

#### **«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»**

Сценарий художественно-документального фильма  
*Море. Широкая дуга белого песчаного берега.*

*Ребенок на пустом огромном пляже. Он лепит горку из песка...*

*Работают детские руки. Они складывают куклы, одевают куклу, снежную бабу, возятся с детской автомашиной, пускают кораблики, разбирают старый будильник, красят, рисуют, лепят, работают, работают...*



*Нет ничего совершеннее человеческих рук...*

*Но те же человеческие руки построили Бухенвальд в километрах от Веймара, где свято сохранили домики Гете и Шиллера, их могилы, их памятники. Руки человека построили Майда-нек, Маутхаузен и Освенцим...*

*Глава I. МУЗЕЙ ОСВЕНЦИМА.*

*Аппарат медленно движется по плацу, мимо нумерованных казенных барачков.*

*Тихо и пусто. И только, как далекий отзвук, как еле различимая тень звука, то исчезая, то возникая, чуть слышится деревянный стук подошв, иногда команда или лай собак, чей-то крик или выстрел. Эти еле различимые звуки сопровождают движение камеры по Освенциму, как будто они впитались в эти стены, в эту вытопанную землю, в эту угрюмую кирпичную кладку.*

*Потом возникает размышляющий негромкий голос диктора:*

*— Да, теперь здесь музей. Днем сюда приходят экскурсанты, и их ноги утаптывают землю, которую двадцать лет назад трамбовали ноги миллионов людей, приговоренных к смерти.*

*По утрам с экспонатов стирают пыль, протирают стекла, за которыми лежат тонны женских волос, тысячи, тысячи детских ботинок, вот эти груды вставных челюстей.*

*Двадцать лет никто уже не умирает на этих нарах от голода, побоев или просто от отчаяния.*

*Двадцать лет назад здесь вывели вшей.*

*Двадцать лет назад остыли эти печи, и последний заключенный, еще живой или уже мертвый, был вытаскен за ноги из этого карцера, из этой каменной трубы, в которой можно было только стоять — стоять задыхаясь, стоять*

*сутки, двое, трое — стоять, пока ты не обратишься в полутруп...*

*Тихо...*

*С экспонатов стирают пыль.*

*Стирают пыль с книг, в которые с бухгалтерской точностью неизвестно для какой отчетности заносились имена и анкетные данные тысяч и тысяч смертников; с фотографий, на которых и сейчас мы можем увидеть строй голых людей, шеренгу охранников, эсэсовца, стреляющего в затылок заключенному, жену коменданта лагеря, устраивающую званый вечер, — тут же по соседству с газовыми печами....*

*Женщина с привычным равнодушием вытирает пыль.*

*Совсем недавно в Западной Германии, во Франкфурте-на-Майне, закончился процесс над двадцатью двумя палачами из Освенцима.*

*Вот они перед нами, советуются с адвокатами, тревожно или спокойно слушают свидетелей. Тревожно, когда речь идет о нем лично, спокойно, когда показания касаются соседа по скамье подсудимых.*

*Их двадцать два. А всего через Освенцим за четыре года прошло шесть тысяч таких вот мастеров смерти. Они истребили около трех миллионов человек. Три миллиона на шесть тысяч. Пятьсот душ на одного. Около десяти тысяч на всю эту компанию.*

*Десять тысяч. Много это или мало?*

*Я вглядываюсь в их лица. Вот старший из них — бывший адъютант коменданта, бывший гауптштурмфюрер Мульке. Ему 68 лет. Сейчас он владелец экспортной торговой фирмы в Гамбурге: солидный коммерсант, хороший семьянин, уважаемый соседями. Он подследственный, но не*

*содержится в тюрьме — его освободили под залог. Мутьке не хочет признать себя убийцей. Утверждает, что никогда не видел газовых камер.*

*А рядом с ним Клер. Он помоложе, хотя успел вступить в СС еще до прихода Гитлера к власти. Он знает, что такое газовые камеры, — им лично отобраны для них 1000 человек. Кроме того, он был мастером уколов. В рождественскую ночь 1942 года, к 10-летнему юбилею пребывания в СС, он убил 200 человек, вводя им фенол. Но Клер тоже не считает себя убийцей — ведь он действовал согласно приказу.*

*Нет, на этих лицах я не вижу явной печати преступления. Люди как люди. Такие же люди, как этот адвокат Герман Штольнинг — бывший прокурор гитлеровского суда. Или этот помощник прокурора. Как эти присяжные заседатели.*

*Среди присяжных много женщин. Во время процесса она плакали, слушая иные свидетельские показания. Неужели они ничего не знали о лагерях?*

*А что знали эти зрители, наполняющие зал?*

*Или эти жители Франкфурта, которые ходят в собор, толпятся у витрин, прогуливаются с собаками, спешат на работу, сидят в пивных, просматривая газеты с отчетами об этом процессе, недоуменно, а часто и недовольно пожимают плечами и аккуратно откладывают газету, чтобы выпить очередную кружку пива? Неужели все они ничего не знали?*

*Одних еще не было тогда на свете, другие только начинали сознательную жизнь, третьи жили при фашизме — так же сидели в пивных, рожали детей, работали, развлекались... Что они знали? О чем предпочитали не знать? Кто из них, так или иначе, сам участвовал в истреблении миллио-*

*нов людей — на фронте, в тылу, создавая орудия смерти? Откуда взялись, как сформировались беспрекословные или вдохновенные исполнители любых, самых чудовищных приказов?*

*Как мог этот обычный обыватель — не герой, но и не злодей по натуре — построенный в колонны и одетый в мундир, сделать то, что он сделал?*

Картина-размышление, картина-раздумье — этот жанр был нами принят единогласно — впрочем, даже голосования не понадобилось. Как не было споров относительно ее интонации.

С самого начала мы пришли к мысли, что это не должна быть картина, полная ужасов. Зритель уже достаточно видел на экране крови, мучений и трупов, он знает результаты деятельности фашизма. Важно было показать, как гитлеровский рейх пришел к этим результатам, показать механику, с помощью которой Гитлер добивался своих целей.

Это не должна была быть картина, мрачная по колориту, в ней надо было найти место сарказму, иронии, юмору, учитывая законы зрительского восприятия.

Таким образом, к моменту запуска мы подошли, вооруженные всем тем, чем должен быть снабжен автор монтажного фильма, пускаясь в длительное плавание. Были определены основные проблемы, принципы отбора материала, интонация и жанр фильма. И даже некоторые элементы будущей монтажной структуры — разбивка на главы, обозрения мира, отдельные связанные сюжеты, свободные ассоциативные врезки и т. д. Это было записано на семидесяти страницах машинописного текста и даже не без литературных красот.

Вот и все. И этого достаточно. А если кто-то из авторов монтажного фильма будет говорить, что к запуску он располагал большим, имел «готовый

сценарий», — не верьте ему. Это либо ложь, самообман, либо ремесло. Монтажный фильм — всегда эксперимент. С начала и до последнего дня.

Наверное, если бы все мы в свое время представляли себе объем труда и времени, который нам придется затратить, количество материала, который надо будет просмотреть, то мы бы увильнули от этой затеи. Больше года изо дня в день, по шесть-восемь часов все мы сидели в просмотрном зале, прокручивая на экране километры нацистской хроники. Мы — это съемочная группа — редкий в анналах «Мосфильма» коллектив, где не было «исполнителей» и каждый по праву может считаться соавтором фильма. У нас сложился свой быт, свои законы восприятия, свои любимые и ненавистные сюжеты. Мы постигли довольно быстро схему немецких документальных журналов «Wochenschau». Почти ежедневно мы видели очередной спуск корабля на воду — «Адмирала Тирпица», или «Графа Шпрее», или кого-нибудь еще. Почти ежедневно мы присутствовали на чьих-либо похоронах или участвовали в «Winterhilfe» — демагогической кампании «зимней помощи», ежегодно проводившейся нацистами. Мы уже замечали, что фельдмаршал Маккензи постарел (еще бы — мы успели отметить его 70-, 80- и, кажется, даже 90-летие!) и что у Геббельса после 1933 года появился новый протез — он стал меньше хромать. Мы изучили на экране нюансы настроения Гитлера и почти наизусть знали все солдатские песни, с которыми маршировал вермахт по дорогам Европы. Безвозвратно ушедший мир третьего рейха, планировавшегося на тысячу лет и просуществовавшего всего двенадцать, проходил перед нашими глазами...

Мы отупели. Через полгода после начала просмотра мы вдруг почувствовали, что утерjali начисто

свежесть восприятия этого исторического материала. И поняли, насколько правильно было, что мы берегли Михаила Ильича от черновых просмотров, показывая ему главным образом то, что намечали к отбору.

Помнится день, когда в очередной раз на экране перед нами дефилировали штурмовики, Гитлер произносил какую-то речь, девицы на стадионе — пятьсот человек сразу — делали упражнения с булавами. И в это время в просмотрный зал тихонько вошла девушка. Когда просмотр окончился и мы вяло поднялись со своих мест, считая, что еще два часа пропали даром, кто-то из нас спросил незнакомку, заметив ее возбужденный вид: «Ну как, интересно?» «Очень», — ответила она. Это была Валя Кулагина, которая с этого дня стала монтажером нашей картины.

Надо сказать, что, должно быть, по счастливому стечению обстоятельств в нашей группе собрались люди, для которых «Обыкновенный фашизм» стал чем-то большим, чем просто очередной фильм.

Но съемочная группа — компетенция режиссера, и Михаил Ильич рассказал об ее участниках с большим правом.

Итак, за два года работы перед нашими глазами прошла давно ушедшая жизнь, мир, похороненный навсегда и в то же время многими корнями прорастающий в сегодня.

Когда мы смотрели хронику 20-х годов, а затем перешли к 30-м, к дням третьего рейха, быть может, больше всего нас поразило, как изменился даже внешне облик Германии.

Страна, поставленная в ряды, дефилирующая по улицам, одновременно по общему приказу поднимающая руки в гитлеровском приветствии. Военная форма всюду — в Академии наук, на собрании сельских хозяев, в лагерях молодежи. Юристы, которые

чищают сапоги на учениях, и писатели, послушно идущие на очередной инструктивный доклад Геббельса.

Картины, похожие одна на другую, статуи, которые можно построить в колонну, физкультурные упражнения, которые делают тысячи девиц сразу. Мальчики и девочки в одинаковых костюмчиках, с одинаковыми флажками...

Унификация жизни в хронике казалась тотальной. Вся страна — безликая масса, одинаково поднимающая руки и истерически кричащая «Хайль!».

Ясно было, что изменения столь радикальные не могли бы произойти в столь короткий срок сами собой: они были запланированы с самого начала третьего рейха и даже до его начала.

В 1924 году после неудачного путча, получившего название «пивного» по имени пивной «Бюргеррой», где он начался, Гитлер был заключен в Ландсбергскую тюрьму. Там он продиктовал своему секретарю Рудольфу Гессу первый том своего единственного печатного труда «Mein Kampf».

Изображения замка Ландсберг и камеры, в которой сидел фюрер, не раз попадались нам в хронике: в честь этого события там ежегодно устраивались манифестации молодежи и факельные шествия. Они стали туристской достопримечательностью. Кстати, там же потом похоронили казненных по приговору Нюрнбергского суда нацистских бонз.

Может быть, если бы «Mein Kampf» вовремя прочли с должным вниманием и оценили по достоинству, третьего рейха никогда не было бы. Но этого не случилось. За 1925 год издательство сумело продать лишь 9,5 тысячи экземпляров, за 1926-й — 7 тысяч, а за 1928-й — 3 тысячи. Зато в 1933 году, когда Гитлер стал канцлером, был продан миллион экземпляров его книги. Автор сразу стал богатым человеком и смог даже отказаться от канцлерского жалования.

Однажды среди так называемых «культурфильмов», то есть научно-популярной продукции третьего рейха, которые мы смотрели наряду с хроникой, нам попался сюжет под названием «Книга немцев», доставивший немало веселых минут. Он показывал со всею серьезностью, как в 1939 году создавался уникальный экземпляр «Mein Kampf».

Сюжет этот можно было бы считать образцово-комедийным по тем гротесковым формам, которые принимал здесь культ Гитлера (так он и вошел в фильм), если бы программа действий, изложенная каллиграфическим стилизованным шрифтом на тщательно обработанных шкурах образцовых телят не была с той же дотошностью осуществлена в практике третьего рейха.

Когда среди прочих исторических материалов, которые мы читали в промежутках между кинопросмотрами, мы впервые открыли «Mein Kampf», то разрозненная картина хроники с ее утомительно повторяющимися парадами всех сортов, факельными шествиями и днями поминовения национально-социалистических героев приобрела вдруг отчетливый, жестко запланированный смысл.

В чем был секрет столь широкого воздействия национал-социализма на умы простых людей? А воздействие это было несомненно — нас поражали кадры, когда тысячные толпы молитвенно ждали появления фюрера, когда старухи прорывали мощное оцепление, чтобы взглянуть на него поближе, инвалиды протягивали к нему руки из своих колясок, как к богу; а женщины дружно и взахлеб рыдали, — все это можно было снимать в ущерб другим сюжетам, но нельзя было инсценировать. Энтузиазм был непритворен и доходил до экстаза. Уже потом, когда фильм был показан в ГДР, один актер дрезденского театра сказал потрясенно: «Я видел лицо моего народа, каким он был 20 лет назад, — и это страшно».

Было тому много объективных причин, связанных с унижительным Версальским договором, безработицей, кризисом, растерянностью нации. Но это было еще и запрограммировано национал-социализмом. В отличие от многих реакционных течений, национал-социализм не собирался пренебрегать массами. Гитлер прямо писал, что «если всенемецкое национальное движение хотело провести действительно серьезную борьбу, оно должно было прежде всего постараться завоевать массы».

Поэтому такое решающее значение для национал-социализма приобретала пропаганда. Гитлер цинично замечал по этому поводу, что хорошо поставленная пропаганда может превратить в представлении народа самый ад в рай, и наоборот.

«К кому должна обращаться пропаганда, — спрашивал он, — к образованной интеллигенции или к громадной массе малообразованных людей?»

Нам было ясно, что пропаганда всегда должна обращаться только к массе».

Среди прочих материалов была отобрана серия гитлеровских фото, сделанных его придворным фотографом Гофманом, — Гитлер на них был изображен в различных ораторских позах, весьма напыщенных и напоминающих о комическом эпизоде брехтовской «Карьеры Артуро Уи», где будущего диктатора обучает провинциальный трагик. Неужто Гитлер хотел добровольно доставить материал карикатуристам — тем более что это было отнюдь не фото для домашнего употребления, а открытки на продажу (они впоследствии тоже вошли в фильм).

Все дело в том, что, апеллируя к массе, льстя ей при случае, Гитлер откровенно презирал тех самых арийцев, которых он высокопарно называл «приметями человечества». У него было на этот счет два совершенно разных подхода. С «теоретической»

точки зрения он относился к своим соотечественникам как к единственному народу, достойному существования и господства. Впрочем, величие его он относил преимущественно к далекому прошлому и к будущему — тоже далекому.

С практической же точки зрения — и это относилось уже к современникам — Гитлер рассматривал свой избранный народ как скопище трусливых, примитивных, не способных на самостоятельность статистических единиц, как «массу». Эту «массу» и следовало завоевать любыми, самыми грубыми средствами, пользуясь преимущественно ее слабостями, о которых фюрер без всякого стеснения и камуфляжа писал в «Mein Kampf»: «Масса косна и ленива. Она неохотно берет в руки печатное произведение. Все действительно великие исторические перевороты сделаны были при помощи устного слова. Я постепенно учился искусству массового оратора. У меня появился надлежащий пафос, я научился владеть жестами».

Почти каждый день в хронике мы видели один, а чаще — несколько митингов по какому-нибудь поводу, где фюрер, а часто — кто-нибудь еще из деятелей третьего рейха, вопил на трибуне, воздевая руки, не жалея голосовых связок, обливаясь потом, кривляясь, как нам казалось, до неприличия и не боясь самого откровенного комедиантства, — в этом тоже был свой заранее рассчитанный смысл. «Чем меньше так называемого научного балласта в нашей пропаганде, чем больше обращается она исключительно к чувству толпы, тем больше будет успех.

Душа народа отличается во многих отношениях женственными чертами. Доводы трезвого рассудка на нее действуют меньше, чем доводы чувства...»

«Движущая сила самых могучих переворотов на земле всегда заключалась в фанатизме масс, порой

доходившем до истерии, но никогда эта движущая сила не заключалась в каких-либо научных идеях, внезапно овладевших массами».

Самое интересное, что книгу, написанную в свое время в практических целях, в третьем рейхе должен был изучить каждый, и каждый мог прочесть, что о нем думает фюрер. Но, видимо, никто не хотел отнестись к его словам о «массе» лично к себе.

Однажды в архиве Госфильмофонда нам попала пленка, состоявшая сплошь из выступлений Геббельса — второго оратора рейха — перед разными аудиториями и, очевидно, смонтированная операторами из чистого подхалимажа к какому-то из дней рождения министра пропаганды. Для нас она явилась наглядной демонстрацией ораторской школы национал-социализма, обнаружив с научной достоверностью, что ее приемы и уловки вовсе не являются достоянием одного фюрера. Там же мы нашли — от начала до конца, с длинной панорамой от министра к костру, разложенному прямо на площади, — выступление Геббельса при сожжении книг во дворе Берлинского университета. До этого был известен лишь небольшой отрывок «сожжения» из «Wochenschau». И хотя речь эта обращалась к студентам, в ней действительно не было «научного балласта». Брехт в «Карьере Артуро Уи» не так уж сильно гиперболизировал: фашистские ораторы должны были быть актерами. Может быть, это больше всего заметно было у Муссолини — благодаря его южному темпераменту. Когда группе попало однажды среди монтажных срезков выступление Муссолини с балкона, было тут же решено вставить его в картину не монтируя — это был уже просто цирк. Но самое удивительное, странное и даже страшное, что толпа на площади относилась ко всему происходящему не только без юмора, но с тем же неподдельным и фанатичным энтузиазмом...

Откровения, рассуждения, предположения, намерения и обещания Гитлера, изложенные им в «Mein Kampf» в 1924 году, находили буквальное подтверждение в хронике третьего рейха, которая изо дня в день шла перед нами на экране. И вот на одном из этапов работы вся эта масса подлинного документального материала потеснила первоначальные планы сочетания его с художественным, и мы поняли, что надо искать новое содержание будущих глав. Возник соблазн расположить их в более или менее близком соответствии с пресловутой «Книгой немцев», сделав фильм как бы наглядной и страшной реализацией нацистской «утопии».

Так возникла еще одна промежуточная сценарная разработка «Обыкновенного фашизма».

Для нас, подавленных в ту пору количеством материала, бесконечными метрами пленки, однообразием рекламно-оптимистических сюжетов, книга «Mein Kampf» представляла собой незаменимый комментарий к экрану, поясняя механизм всей этой огромной оперной постановки в духе любимого фюрером Вагнера, именуемой третьим рейхом. Нам даже показалось тогда, что некоторые особо выразительные тексты из этой книги должны в своем оригинальном виде прозвучать за кадром.

С самого начала мы предполагали наряду с документальными кадрами воспользоваться документальными же текстами — из книг, газет, речей, сообщений того времени. А также «документальной» музыкой — то есть оригинальными мелодиями и песнями.

Текст фюрера должен был осуществлять в этом варианте нечто вроде «самокомментария» изобразительного материала. Где-то он должен был просто пояснять действие, где-то раскрывать его скрытый смысл, а где-то приходило ироническое противоречие с изображением.

Из нацистской хроники Михаил Ильич собрал воедино многочисленные и эффектные кадры всякого рода шествий и празднований — в том числе траурных «дней поминовений», которые обставлялись весьма пышно. Похороны были особенно любимы в национал-социалистическом государстве. Все это повторялось и повторялось в полном соответствии с гитлеровским принципом, что «всякая пропаганда обязательно должна ограничиваться немногими идеями, но зато повторять их бесконечно...», а также с тем, что «успех всякой рекламы — это одинаково относится к коммерческой и политической рекламе — заложен только в настойчивом, равномерном и длительном ее применении».

Что же повторялось бесконечно?

Кадры ночных шествий с факелами. Костры из «Вечного леса», на которых хоронят германских воинов, праздник солнцеворота, ряженные с карнавалов, праздник 700-летия Берлина, одним словом — сюита кадров в духе тевтонской романтики. Все подчинялось той главной идее, на которой Гитлер построил свою пропаганду, под знамя которой он хотел привлечь народ, — идее расы.

Идея высшей расы должна была искупить для побежденной нации горечь поражения.

Идея высшей расы давала обывателю чувство превосходства над соседом.

Идея расы должна была противостоять лозунгу коммунистов «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». Идея расы придавала ореол романтики грубому насилию и войне.

Здесь был точный расчет на психологию обывателя. Ему был дан наконец-то «символ веры».

Другим «открытием» фюрера, вытекающим из идеи расы, была идея антисемитизма.

«Искусство истинно великого народного вождя, — писал он, — вообще во все времена заключается

прежде всего в том, чтобы не дробить внимание народа, а концентрировать его всегда против одного-единственного противника. Чем более концентрирована будет воля народа к борьбе за одну-единственную цель, тем больше будет притягательная сила данного движения и тем больше будет размах борьбы. Гениальный вождь сумеет показать народу даже различных противников на одной линии... необходимо заключить в одни скобки всех противников, хотя бы они и сильно отличались друг от друга, тогда получится, что масса твоих собственных сторонников будет чувствовать себя противостоящей лишь одному-единственному противнику. Это укрепляет веру в собственную правоту и увеличивает озлобление против тех, кто нападает на правое дело».

Таким «единственным противником» фюрер сделал мифическую фигуру международного еврея.

Позднее, на вопрос Раушнинга, намерен ли он истребить всех евреев сразу, Гитлер сказал: «Нет, тогда мы должны были бы снова кого-то искать. Существенно всегда иметь перед собой осязаемого противника, а не голую абстракцию».

Фюрер достаточно цинично отдавал себе отчет в том, что антисемитизм — незаменимый пропагандистский трюк.

Глубоко презирая «массу», считая каждого третьего немца предателем, будучи уверенным, что масса труслива и понимает только силу, национал-социализм в то же время стремился воспитать в каждом представителе этой массы самый откровенный национализм: чувство своего ни от чего не зависящего и даже горделивого шовинизма: «Мы должны воспитывать своих граждан так, чтобы каждый из них считал большей честью состоять подметальщиком в своем собственном государстве, чем королем в чужом».

Превосходство арийцев было, впрочем, не единственным национал-социалистическим мифом. Реализуя вторую половину названия партии, был создан миф о единстве нации и о демократизме ее вождей. Гитлеру на экране умильно подносили испуганных детишек для целования, толстый Геринг демократично хлебал общий суп среди народа за длинными столами, выставленными на улицу, Геббельс на елке, как добрый Дед Мороз, раздавал подарки детишкам — нас тошнило от грубой сусальности этих инсценированных «для народа» кадров. А в срезах от тех же самых «Wochenschau», педантично сохраненных в архиве, мы находим кадры, где просителя, прорвавшегося к автомобилю фюрера с прошением, деловито обыскивала охрана, так же как поваров, победоносно подносивших ему громадный именной торт. В альбомах Курта Гофмана немалое место принадлежало снимкам виллы Бергхоф, которая своим убранством (как, впрочем, и охотничьи и прочие «дома», и «домики» нацистских бонз) настолько противоречила рекламируемому демократизму вождей нации, что вызвала специальную директиву Геббельса — «отныне пресса не должна подробно описывать приемы, роскошные обеды, употреблять выражение вроде «сливки общества», а давать свои комментарии в строгих официальных тонах».

При этом пресса, радио, кино должны были ежедневно показывать, как прекрасно живет немецкому труженику, — впрочем, тружениками считались одинаково и рабочие, и работодатели.

Немецкое туристическое общество «Сила в радости» организует поездки рабочих на Мадейру. На палубе теплохода «Хорст Вессель» лежат в шезлонгах счастливицы — аппарат фиксирует их мозолистые руки потомственных рабочих.

Геринг принимает из рук тирольской крестьянки кружку с пивом и, ко всеобщему восторгу, чмокает девушку — праздник охотников.

Строительство автобанов — крупные и мелкие «ляйтеры» вплоть до самого фюрера трудятся в поте лица, копая землю, — они открывают строительство дорог по всей стране.

«Национал-социалистическое государство не знает классов, — писал Гитлер, — и рабочие национал-социалисты, и работодатели национал-социалисты одинаково являются только слугами общества и выполняют его поручения».

И ироническим комментарием к этим словам на экране — юбилей Круппа. Дамы в вечерних туалетах, банкет с участием всей национал-социалистической верхушки.

Рабочие, сгибаясь под непомерной тяжестью, тащат стальную балку.

Мобилизованные в стройбат парни в грязи роют траншею для будущего «бана».

Девушки в одинаковых черных платьях медленно движутся по полю, пропалывая грядки.

...Геринг в мантии и при орденах позирует художнику. Круппа чествуют на его заводе среди лозунгов и цветов. Гиммлер целуется с Круппом.

«Наш строй предоставит тем и другим максимальную личную свободу в выполнении их обязанностей», — говорилось в «Mein Kampf». А тех, кто не понимал счастья этой свободы и не хотел выполнять обязанности, — тех ожидала иная судьба.

В нацистской хронике, естественно, не найти кадров ночных арестов, допросов, концлагерей. Можно было лишь в фонограмме услышать стук сапог по лестнице, звонок в дверь, вскрик... но Гитлер и об этом написал в своей книге, предупреждая нападки сторонников либеральных свобод. «Психика широких



масс совершенно невосприимчива к слабому и половинчатому... масса больше любит властелина, чем того, кто у нее что-либо просит. Масса чувствует себя более удовлетворенной таким учением, которое не терпит рядом с собой никакого другого, нежели допущением различных вольностей.

Большей частью масса не знает, что ей делать с либеральными свободами, и даже чувствует себя при этом покинутой».

Примерно так казалось нам тогда возможным построить картину — вдвойне документально: разоблачая нацизм самим нацизмом, поверяя его практику, отраженную в миллионах метров пленки, его же теорией, изложенной в книге Гитлера «Mein Kampf».

Иногда дело принимало курьезный оборот и давало основания надеяться, что в этом подчас страшном фильме появятся эпизоды комические, сатирические или просто фарсовые.

Точно так же, как Гитлер третировал своего арийца как труса, дурака и невежду, когда писал о завоевании массы, он относился к нему, как к скоту, когда размышлял о будущем этой «лучшей в мире расы». Тут поражала сама терминология. Брак, с точки зрения фюрера, имел лишь одно и притом самое утилитарное назначение: «размножение наиболее ценной в расовом отношении части нации». Такие слова, как «порода» (отнюдь не в метафорическом, а в самом прямом, сельскохозяйственном смысле), «размножение», «разведение», «скрещивание» и прочие вполне серьезно употреблялись идеологами третьего рейха применительно к собственному избранному народу. Дистанция между напыщенным обожествлением арийской расы, которая признавалась единственной ценностью, и утилитарным, прагматическим, циничным подходом к ее реальным представителям каждый раз поражала заново. И нигде национал-

социалистический человек не подвергался такому унижению, как именно в расовом вопросе, который давал ему право на истребление прочих народов.

Во время просмотров культурфильмов мы наткнулись на несколько сюжетов, которые вполне серьезно трактовали курьезную тему «размножения».

«Культурфильмы» вообще были своеобразным «открытием» нашей съёмочной группы. Обычно авторы монтажных лент смотрели только хронику. Мы просмотрели еще и массу культурфильмов, и они дали нам кое-что из той области «души» и «психологии», о которой мы мечтали с самого начала.

В одном культурфильме подробно было показано, как жених и невеста приходят на осмотр к доктору, чтобы перед вступлением в брак определить взаимную ценность с точки зрения «породы», «размножения» и «разведения». Эта противоестественная проверка любви как государственного достояния обставлена была весьма торжественно и сопровождалась целой лекцией. Сюжет был настолько показательно глуп, что вошел потом в фильм лишь с небольшими купюрами. Другой сюжет, долженствующий оправдать «стерилизацию» дефективных, был настолько страшен, что в фильм вообще не вошел.

Зато бесчисленные награды и физкультурные праздники без конца демонстрировали чистопородных особей, как бы оправдывая слова из сочинения министра сельского хозяйства Дарре «Новая аристократия и земли»: «В разведении породы наш народ должен оценивать своих мужчин прежде всего с точки зрения их мужских качеств. При подборе женщины также не следует пренебрегать оценкой их физических качеств с расовых позиций. Подбор и разведение по внешним данным обладают несомненными достоинствами, так как благодаря этому исключается беспорядочное скрещивание.

...Убедительным доказательством этого служит практика разведения животных, в частности выведения благородных пород лошадей».

«Беспорядочным скрещиванием» министр сельского хозяйства именовал любовь.

Нам очень хотелось показать при этом Гитлера, Геббельса, Штрайхера и прочих вождей нацизма, из которых, если применить к ним их собственные теории, ни один не был кондиционен.

Но хроника приносила новые забавные детали на ту же тему, и мы отказались от этой очень уж наглядной иллюстрации...

Перефразируя Хемингуэя, можно сказать, что каждый фильм подобен айсбергу: большая его часть остается невидима зрителю. В особенности это касается монтажных лент: из шестидесяти тысяч метров уже отобранной съемочной группой пленки лишь три тысячи метров вошли в фильм.

То же относится и к работе в целом. Мы приводим все эти «варианты» не потому, что они кажутся нам столь важным «историческим документом», но оттого, что вся работа от начала до конца была экспериментом и от каждого варианта плана, нового поиска что-то оседало в фильме. В одном случае это была общая идея. В другом — структура сюжета. В третьем это были тексты из речей Гитлера, которые растворялись в комментариях Ромма. В четвертом — целые главы. Все это постоянно питало фильм, который Михаил Ильич Ромм складывал постепенно, методом «проб и ошибок», как говорят в кибернетике.

Было бы неправдой сказать, что наша совместная работа с ним напоминала идиллию. В ней было свое взаимопонимание и свое взаимонепонимание, своя позиционная война из-за тех или иных решений — картины, главы, эпизода. Мы ходили убеждать

и уговаривать Михаила Ильича, когда что-то казалось нам очень ясным, позволяли себе спорить с ним, что съемочной группе, привыкшей к кинематографической дисциплине, казалось нахальным, и старались помочь нашему маститому режиссеру чем могли, когда его правота была нам очевидна.

Михаил Ильич Ромм являет собой пример художника, который ничего не постигает чисто рациональным путем. Вы можете сто раз доказывать ему, казалось бы, ясную мысль — до тех пор, пока он каким-то своим путем не почувствует и не придет к ней сам, она для него — звук пустой. Так было, например, с идеей сочетать кинодокументы хроники с «документами эмоций», какими являются игровые фильмы.

Зато, если мысль дает толчок его творческому воображению, режиссура Ромма становится необычайно образной, гибкой, точной и эмоциональной.

Так название «Обыкновенный фашизм», которое сначала казалось ему скучным, недостаточно выразительным, которое потом даже раздражало его из-за недостатка кадров повседневной жизни в репрезентативной хронике третьего рейха, которое долго никак не хотело реализовываться в ткани фильма, все же засело где-то глубоко в воображении режиссера и вылилось в конце концов в прекрасный — на наш взгляд, хрестоматийный — монтаж главы, которая так и называется — «Обыкновенный фашизм» и где уже избитая на экране в привычных контрастах тема нацистских зверств получила глубокое человеческое звучание именно оттого, что их совершают обыкновенные, не злые, не изошренно жестокие солдаты вермахта, шагающие под бодрую песню по дорогам Европы и России.

Такие поистине художественные решения — иногда патетические, трагедийные и комические, легко преодолевающие документализм материала и рождающие

в монтажном фильме редко достигаемую в этом жанре эмоциональность, — приходили к Михаилу Ильичу именно оттого, что он все должен был понять и пережить сам и заново.

Вопреки утвердившемуся мнению о преимущественном интеллектуализме режиссуры Ромма, мы увидели, что он обладает почти детской непосредственностью восприятия, силой эмоций и для него нет другого пути выражения самой сложной мысли, кроме как через эмоцию. След тех потрясений, которые переживал Михаил Ильич перед экраном в маленьком зале № 16, остался в фильме и, вероятно, составляет самую сильную его черту. Когда он говорит за кадром: «Я спрашиваю себя...» — это не риторическая фигура. Он действительно искал для себя, а значит, и для зрителя ответы на эти вопросы. И это тоже доставило впоследствии большой зрительский успех фильму.

В какой-то момент мы поняли, что фильм должен и может быть только таким, каким делает его Михаил Ильич Ромм. Это не значит, что мы перестали с ним спорить, — о нет! Но фильм приобрел бесценное качество: доходчивость до каждого, размах чувства, который свойствен мало какой игровой картине.

А нам хотелось сделать этот фильм, на этом материале для многих — по возможности, для всех.

Мы научились подавлять в себе позывы вступать в полемику по мелочам. Мы по мере сил старались научиться трудному искусству кинематографистов растворяться в общей работе съемочной группы...

И вот настал день, когда картина в основном и главным была сложена. Ее было интересно смотреть — так говорили многочисленные посетители нашего маленького просмотрового зала, которым Михаил Ильич очень охотно показывал то, что получилось, целиком и по частям.

Уже была написана музыка. Уже наш маститый звукооператор С. Минервин, еще робея перед кощунственностью контраста, пробовал «подкладывать» под фотографии казней, чередующихся с кадрами немудрящих солдатских развлечений, веселую маршеобразную песню...

Оставалось — немного. Оставалось — главное. Текст.

Мы думали об этом с первого дня. Мы старались не думать об этом во время работы. И решение пришло, казалось, само собой, казалось, неожиданно, казалось, легко. Но это только казалось.

...Мы заходим в аппаратную студии звукозаписи. Навстречу — человек. Он в одних носках, без башмаков, лицо у него расстроенное. «Пока я просто говорил в зале, все было нормально, а здесь, в этой студийной тишине, я перехожу на какой-то руководящий бас... Туфли скрипят отчаянно, пришлось их снять... К тому же я опять оговорился, и все пошло насмарку... я же не актер, в конце концов, я не умею...» И он снова уходит в студию, чтобы в поте лица записать четвертый или пятый дубль текста к одной из глав картины...

Этот «неопытный» диктор, этот «начинающий» актер — все тот же Ромм. На шестьдесят пятом году жизни ему приходится овладевать еще одной профессией.

Впрочем, все дело как раз в том, что Ромм меньше всего похож на профессионального диктора, уверенно читающего за экраном написанный текст. Он похож на самого себя — на человека, который размышляет, негодует, спрашивает, шутит, иронизирует, скорбит. Он похож на любого из зрителей — только видел, знает и думал он о нацизме несравненно больше...

Еще когда мы начинали работу, нам смутно рисовался какой-то бывший узник лагеря или очевидец нацизма. Может быть, даже Эрнст Буш или кто-то другой, кто может, имеет право говорить об этом не вообще, а лично от себя, от своего собственного имени.

Пока фильм еще складывался, Михаил Ильич часто сажал кого-нибудь в просмотровый зал и показывал для пробы главу, часть или черновой проект всей картины — он не был в этой работе уверенным в себе «мэтром», а был экспериментатором. Показ он обычно сопровождал пояснениями — ведь случайные «зрители» были далеко не столь эрудированы, как съемочная группа к этому времени.

И однажды, когда Михаил Ильич в очередной раз показывал кому-то материал будущего фильма, поясняя его фактически и не удерживаясь порой от саркастических замечаний, мы вдруг поняли: да вот же он, «дикторский текст»! Вернее, не дикторский, а человеческий, личный, роммовский — тот, который только и может быть в этой очень лично, «от себя» смонтированной картине и который даст ей последний, заключительный штрих, отличающий ее от среднего типа монтажного и вообще документального фильма!

Так — опять-таки «случайно» — родилось то, что окончательно решило картину. Мы уговаривали Михаила Ильича взять на себя роль «от автора».

Это была тяжелая работа, можно сказать, каторжная, и не раз он проклинал нас за эту идею — потому что нет ничего труднее импровизации, которая тем не менее должна быть заранее продумана и достаточно насыщена мыслью, фактами и документами, без которых мы не мыслили уже текста.

За видимой импровизационностью и непосредственностью стояли почти два года работы, все не-

осуществленные варианты, 57 тысяч метров пленки, отобранной и не вошедшей в фильм хроники, огромное количество прочитанного материала. Ромм наговаривал текст на пленку, его расшифровывали, читали, правили, обсуждали, дополняли, снова записывали... И так бесконечное число раз.

Почти двухлетняя работа подходила к концу...

Впрочем, об этой работе, равно как и о тех уроках, которые он вынес для себя из этой работы, Михаил Ильич рассказал сам.

Мы же писали главным образом, хотя и очень бегло, о том, что принято называть словом «сценарий». И что в монтажном фильме остается «за кадром». А за кадром этого фильма осталось очень и очень много — гораздо больше, чем можно себе вообразить.

За кадром этого фильма осталось много других и разных лент, которые еще можно сделать на том же материале и тем же монтажным способом и которые все-таки будут иными, чем «Обыкновенный фашизм».

Слова «монтажный фильм» или «антифашистский монтажный фильм» могут вызвать представление о чем-то вполне определенном, однозначном, похожем на самое себя. Между тем, работая над «Обыкновенным фашизмом», осмысливая каждый раз новому огромный материал, находя в нем однообразие и сенсационность, банальное и чудовищное, поддаваясь гипнозу неумолимой и жесткой документальности или ища в нем смутные настроения эпохи, неуловимые движения человеческой души, мы убежились в том, что монтажный фильм может быть столь же разнообразен по своим возможностям, как и художественный. Он может стать лирическим, публицистическим, поэтическим, он может быть сделан в расчете на самого широкого или на узкого зрителя, может быть трудным или общедоступным и разными

способами раскрывать разные аспекты темы в зависимости от поставленной задачи.

И нет такого фильма, который мог бы довести до конца, «закрыть» тему, фашизма, — для кино тут еще немало работы...

За время нашей работы мы много думали о принципах монтажного фильма и документального кино вообще.

В третьем рейхе знали силу хроникальных съемок — документальное кино нацистской эпохи оставило такие сильные пропагандистские ленты, как «Боевое крещение» — блицкриг против Польши — или «Триумф воли» — партайтаг в Нюрнберге. Над ними работали мастера документалистики высокого класса. Между тем оно не оставило почти ничего, что рассказывало бы о повседневной жизни людей «каждого дня». Поэтому какая-нибудь ерундовая сценка в парке или на улице вызывала у нас обостренный интерес.

Мы поняли, какая это ценность — документальный рассказ о простой человеческой жизни.

Кинематографисты знают, что время — враг игрового кино и друг документального. Вымысел на экране, не считая отдельных и уникальных шедевров, его сюжеты и его приемы — устаревают с катастрофической быстротой.

Сюжеты хроники — даже самые бесхитростные — с каждым годом становятся все интереснее.

Мы поняли, как существенно — и для сегодня, и для завтра — сохранить в сюжетах, по возможности более «художественных», чем обычная хроника, облик нашей жизни.

Хроника, даже репрезентативная, рассказывала о том, что кинематографисты хотели продемонстрировать, и о том, что они хотели оставить «за кадром» истории, скрыть, умолчать.

Мы поняли, какие богатые возможности для анализа действительности таит в себе кинематографический документ — документ жизни и документ эмоций — то есть игровой фильм в соединении с хроникой. Мы до сих пор думаем, что такое соединение возможно и перспективно.

Пополнялся «реестр» приемов, список возможных тем и сюжетов: одно время была даже идея создать под руководством Ромма небольшую экспериментальную студию документального кино. Но случайности не всегда сходятся так удачно, как это было при начале «Обыкновенного фашизма». А жаль!

...И вот мы снова на просмотре «Обыкновенного фашизма» в проекционной кинотеатра, где одну за другой заряжают в аппарат четырнадцать коробок с лентой, в которых спрессованы два года просмотров, споров, нечаянных радостей и частых огорчений, поисков и открытий — два года нашей жизни. Только речь доносится с экрана на чужом языке. Актер брехтовского ансамбля Флерхингер дублирует в немецком варианте фильма Михаила Ильича Ромма. И зал другой. Он настороженно молчит там, где у нас оживление, и плачет в «смешных» для нас местах. Нам очень страшно, как примут фильм в этом немецком зале, как будут смотреть на то, что было их биографией...

С тех пор уже прошло два с лишним года. Они прошли для нас, увы, куда с меньшей пользой, чем время работы над «Обыкновенным фашизмом», и принесли больше разочарований в кино, чем радостей. Но в те минуты, когда мы в сердцах решаем покончить навсегда с неверной профессией киносценаристов, нас останапливает воспоминание о той напряженной тишине, которая всякий раз наступала в зрительном зале после наивной детской сказочки и наплывающих на зал расширенных ужасом глаз узников Освенцима...

## Глава первая

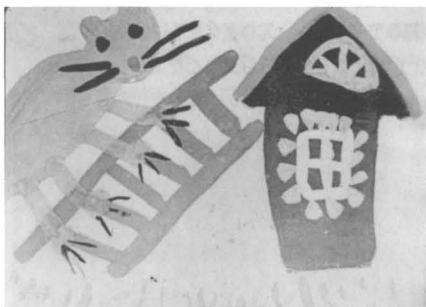
[Фильм, который называется страшным словом «фашизм», открывается неожиданно и безмятежно — детским рисунком. И голос за кадром не похож на дикторский — обычный негромкий голос человека, пытающегося вместе со зрителем понять, что это такое — «обыкновенный фашизм». Это голос Михаила Ромма.]



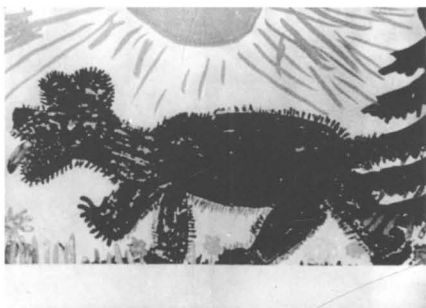
**Веселый кот**



**Голодный кот**



**Хитрый кот**



**Грустный лев в зоопарке**





А вот и сами ребяташки.  
Какие же они разные!



Едва научившись лепетать, ходить,  
человек испытывает потребность  
в творчестве.



Он наблюдает мир...



Старается запечатлеть его  
как может:





Первый снег...



Стадион...



XX век...



XXI век...



А это уже не дети.

*[Мы пришли в один из московских вузов в дни приемных экзаменов, установили камеру во дворе и постарались незаметно подглядеть, как ждут результатов. Эти молодые люди не знают, что их снимают.]*





Как известно, на экзамен нужно  
надевать самую старую обувь...



...ни в коем случае не стричься:  
это просто опасно!







А вот и результат!



А этих, наверное, уже где-то ждут...



Но и ждут ведь тоже по-разному!  
Как поразительно разнообразен человек!

Множество людей, множество лиц,  
множество характеров — и каждый из  
них видит мир по-своему. И каждый  
из них — человек!



Разве что любовь делает людей  
в чем-то похожими...





Для каждой матери ее ребенок лучший в мире. И для каждого ребенка его мать самая хорошая, самая красивая, неповторимая!





**«Моя мама самая красивая»...**



**...называется эта серия детских рисунков.**



**«Моя мама — балерина».**

**«А моя — певица!»**



**Этого малыша мы сняли на улице  
сегодняшнего Берлина.**



...а этого — на улице Москвы...

*[И вдруг — как удар,  
как взрыв памяти —*

**ВЫСТРЕЛ!**

*обрывающий на по-  
луслове лирическую,  
почти идиллическую  
интонацию рассказ-  
чика...]*



Это страшное сходство  
позы не было придумано  
нами. Оно получилось  
само собой, нечаянно.



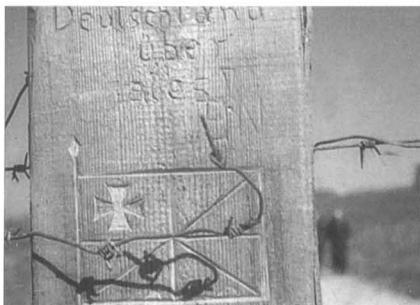






*[И тишина. Только еле слышны в тишине удары погребального колокола.*

*Да и какие слова здесь можно сказать...]*

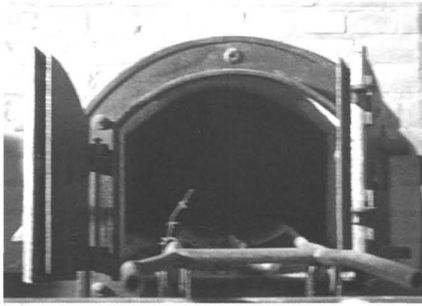


**У входа в концлагерь на столбе вырезаны слова: «Германия превыше всего». Едва ли можно найти в Европе народ, который не оплатил бы многими жертвами этот лозунг.**





Сейчас в Европе возникли новые музеи — музеи на месте бывших концлагерей. Деревянные бараки давно сгорели, а каменные остались целы и заросли бурьяном и полевыми цветами. Давно выветрился в них запах человеческого тела. Давно остыли печи крематория. Днем сюда приходят экскурсанты, и их ноги утаптывают землю, которую трамбовали ноги миллионов людей, приговоренных к смерти. По утрам с экспонатов стирают пыль. Протирают стекла, за которыми лежат тонны женских волос, груды протезов, тысячи детских ночных горшочков: матери, которые приезжали сюда с детьми, думали, что будут жить.



Давно остыли печи крематориев...



Этот аккуратный холм сложен из пепла и костей миллионов людей, сожженных в этих печах...



*[Тишина смерти взрывается восторженным и неистовым ревом толпы, приветствующей своего фюрера.*

*В этом реве нет уже почти ничего человеческого...]*



Ну разумеется,  
это тоже люди...



Вернее, они думают,  
что они люди.

Но это уже не люди, это  
толпа, масса, как любил  
называть их Гитлер.

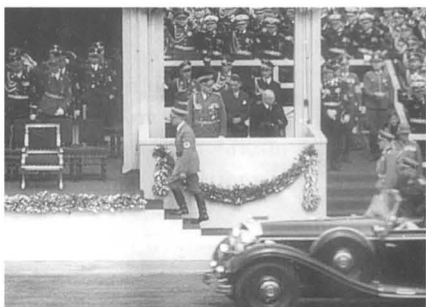


*[Ирония? Издевка?  
Скорее, в голосе го-  
речь сожаления к  
этим обезумевшим  
от верноподданни-  
ческого восторга  
обывателям, не по-  
дозревающим еще,  
какое жестокое от-  
резвление ждет их  
впереди. Ведь нация  
не может состоять  
из одних негодяев.]*

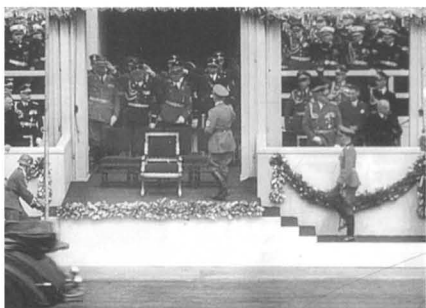




Масса! Здесь человек уже не стоит  
ничего. Стоят только десятки,  
сотни, тысячи, миллионы!



А кресло поставлено только одно.  
Одно!..



Сейчас он сядет.



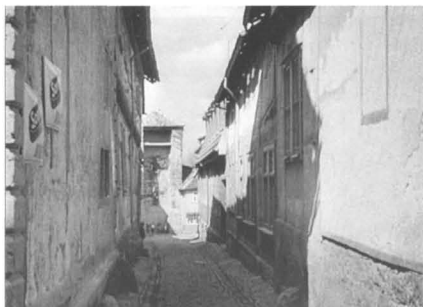
Сел!

## Глава II

# „МАЙН КАМПФ” ИЛИ КАК ОБРАБАТЫВАЮТ ТЕЛЯЧЬИ ШКУРЫ

*[После иступленного  
восторженного рева  
толпы, после горечи,  
иронии, сарказма —  
эту главу мы начина-  
ем повествователь-  
но, спокойно, как бы  
издалека.]*

*Однообразие утом-  
ляет. Оно убаюкива-  
ет мысль и чувство.  
Мы старались всякий  
раз прибегать к нео-  
жиданности, к конт-  
расту, чтобы зри-  
тель думал вместе  
с нами.]*



...В конце 30-х годов...



...в старинном немецком городе...



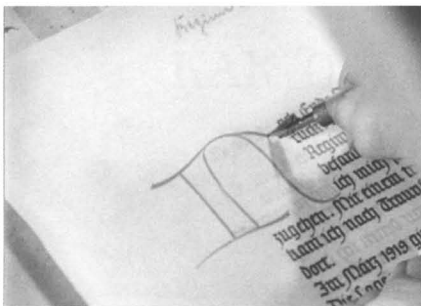
...был изготовлен особенный, уникальный экземпляр книги Адольфа Гитлера «Майн Кампф», этой библии германского фашизма.

Для этой книги отобрали телят лучшей немецкой породы, ободрали с них шкуры и обработали эти шкуры на старинных станках. Мастера, проверенные до десятого колена, изготовили из них особо прочный пергамент.





Бригада художников специальной тушью, шрифтом, который утверж-дался в десятках канцелярий...



...от руки переписала эту книгу.

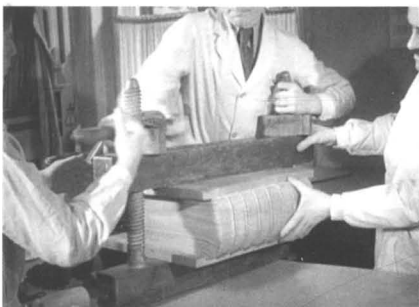


[Эти кадры взяты нами из юбилейного культурфильма «Книга немцев». Это очень длинный фильм. Текст, разумеется, сокращен нами. Оказывается, ничто не обнаруживает со временем столь очевидно свою смешную сторону, как пафос, каким проникнуты кадры этого культурфильма, и торжественная медь дикторского голоса.]



Что же касается самой книги, то пожалуй, жаль, что не все прочитали ее с самого начала и достаточно внимательно.

Если бы в свое время все немцы вдумались в содержание книги, то возможно, судьба Германии могла бы стать иной...





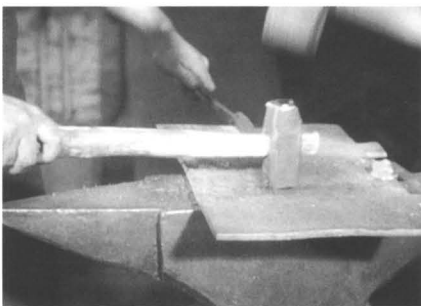
Бригада горняков спустилась  
в старинную немецкую шахту...



...вручную добыли здесь руду...



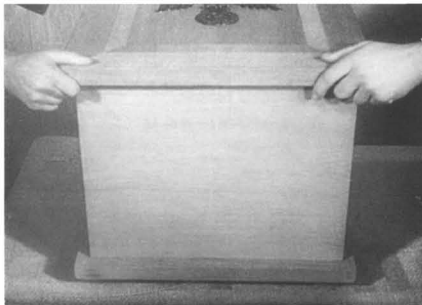
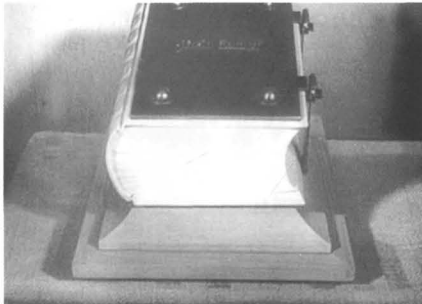
...руда была переплавлена в особых  
печах...



...и из нее были изготовлены пе-  
реплетные доски.



Это были листы особой, нержавеющей тугоплавкой стали. В них заковали книгу на 1 000 лет и на 1 000 лет заключили ее в саркофаг, ибо 1 000 лет должен был длиться рейх, основанный Адольфом Гитлером, — третий рейх...



### Глава III

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ АВТОРЕ

*[История третьего рейха уже рассказана в монтажных фильмах «Кровавое время» и «Жизнь Адольфа Гитлера».*

*Это не история. Это лишь отдельные штрихи к портрету нациста номер один.]*



Адольф Гитлер был известен полиции еще с 1912 года. Вот его полицейская карточка.



Сын мелкого чиновника, неудавшийся художник, он был ефрейтором в Первую мировую войну. А после войны стал платным осведомителем рейхсвера.





Этот завсегдагай пивных был направлен в качестве осведомителя в национал-социалистическую рабочую партию, возникшую после войны.



Насколько партия была рабочей и социалистической, можно судить по господам, которые дефилируют, и по тем, которые принимают парад.



Но Гитлеру партия понравилась. Он записался в нее под номером седьмым...



...и решил во что бы то ни стало  
стать номером первым.



Мелкий буржуа, он хорошо понимал  
душу обывателя, был опытным дема-  
гогом, он стал вскорости главным  
оратором...



...а потом и фюрером этой нацис-  
тской партии.



На улицах появились штурмовики,  
замелькали свастики.



Штурмовики — главная опора партии — вербовались из числа мелких лавочников — вот они, — чиновников, деклассированных элементов. Не брезговали и уголовниками.



Гитлер как-то сказал: «Мне нужны люди с крепкими кулаками...»



...которых не остановят принципы, если нужно уकोшить кого-нибудь».

«А если они сопрут при случае часы, — добавлял Гитлер, — ну что ж, не беда...» Обыватель с интересом присматривался к новой партии. Импонировали оркестры, мундиры, знаки.



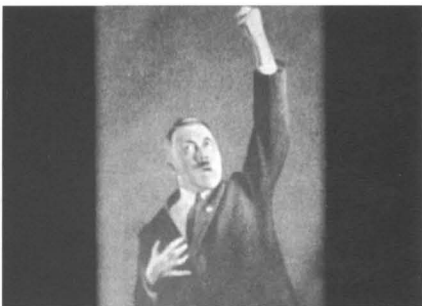
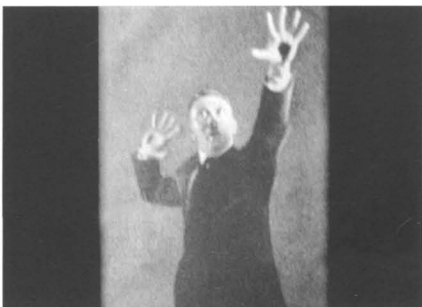
Они любили фотографироваться. Хотя Гитлер не умел еще держаться как фюрер...



...но он тренировался, тренировался упорно!



Он упражнялся перед зеркалом и перед фотоаппаратом. Эти кадры из альбома его личного фотографа Гофмана.





А вот он применяет благоприобретенное искусство на практике.



Он выступал часто и обещал многое.



Он обещал благосостояние для всех, обещал вернуть земли, утраченные по Версальскому миру...

...квартиронаимателям обещал снизить квартирную плату, а домохозяевам — повысить ее.



...владельцам универсальных магазинов обещал уничтожить мелких конкурентов, а мелким лавочникам — уничтожить универсальные магазины.

Вообще он не скупился на обещания...



Марши, парады, освящения знамен, слеты штурмовиков становились все более внушительными.

На одном из слетов, например, в первые годы, был съеден миллион или миллион двести тысяч сосисок. А к 1934 году количество дошло уже до двух с половиной миллионов сосисок за один слет!

Партий финансировали, и финансировали щедро. Но те, кто финансировал, были скромны и предпочитали оставаться за кадром.





Но на пути между партией нацистов и диктатурой стоял еще Гинденбург. Сподвижник Вильгельма II, фельдмаршал старой императорской школы, он стал президентом Германской республики. Вряд ли он понимал даже, что такое республика.

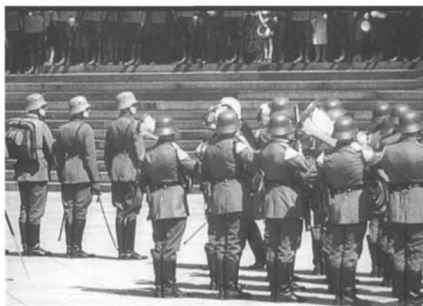


Но традиционное уважение к мундиру, жажда реванша и жажда порядка, страх перед Гитлером сделали свое дело.

«Вы против Гитлера?

Голосуйте за Гинденбурга!»

— под таким лозунгом он был избран. Старый аристократ презирал Гитлера и называл его «фрейтором»...



...Но в 1933 году он получил письмо от крупнейших капиталистов, требовавших, чтобы он назначил Гитлера рейхсканцлером. Крупному капиталу нужен был диктатор. Письмо было подписано, грубо говоря, двумя миллиардами марок.



Посмотрите, как старый фельдмаршал расстается с 20 пфенningами чаевых...



...и вы поймете, что значили для него два миллиарда марок!



Как бы то ни было, 30 января 1933 года Гинденбург назначил Гитлера рейхсканцлером. Его приветствовали нацистским приветствием.





Новый рейхсканцлер более чем трогательно поблагодарил президента за эту маленькую услугу...

...но впоследствии заметил: «Мы обработали старого господина за 3 недели».



Среди членов кабинета были Геринг...



...Лугенберг, фон Папен — соратник Гитлера и крупные капиталисты...



Поначалу в новом  
звании Гитлер  
держался скром-  
но, но потом...



ИТАК, ГИТЛЕР — КАНЦЛЕР!



С этой минуты судьба Германии  
круто изменилась...



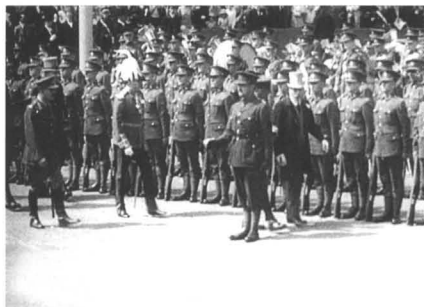
## Глава IV

### А В ЭТО ВРЕМЯ...

*[Шел 1933 год. За-канчивалась первая треть XX века. Насе-ление земли едва пе-ревалило за два мил-лиарда человек. Еще никто не поднимался на Эверест и не опу-сался на дно океана. Впереди еще были ла-герья смерти, пикиру-ющие бомбардиров-щики, Ковентри, Сталинград.*

*Мы подошли к пово-ротному моменту истории, когда на-цизм уже пришел к власти.*

*И здесь фильм делает отступление в сто-рону. Чем жил мир? Что казалось инте-ресным в те дни кине-матографистам?]*



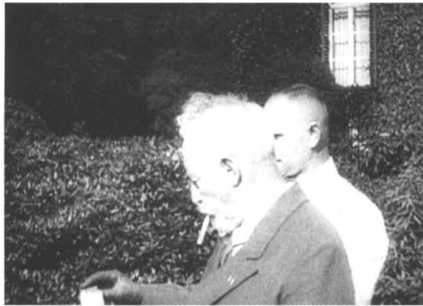
**Вот английский король — кстати, он был двоюродным братом Николая II...**



А это бывший король Испании. Исключительно интеллектуальное лицо!



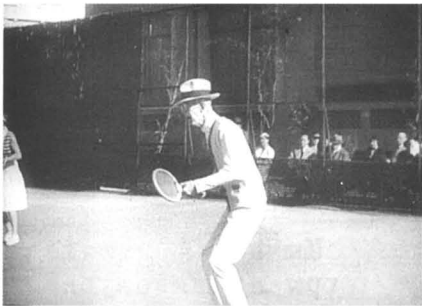
Мы взяли эти кадры из киножурнала «Обзорение мира» 1933 года, почти ничего в нем не меняя.



А это бывший император Германии Вильгельм II Гогенцоллерн.



Он давно на покое, кормит уток.



Шведский король играет в теннис.



Франция. Бриан.



Герой Первой мировой войны Клемансо, по прозвищу «Тигр».



Президент Франции Лебрен в кругу семьи, собирается фотографироваться.



«Посмотри на дяденьку, детка,» — кажется, он указывает прямо на...



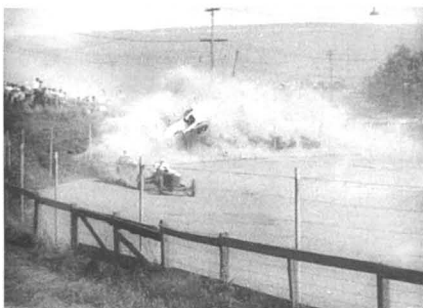
...Гитлера, направляющегося в театр. Многие крупные политические деятели Запада полагали, что, придя к власти, Гитлер будет придерживаться умеренной политики.

И никто из них не подозревал, какую роль в их судьбе вскоре сыграет этот «дяденька».





Грядущие годы еще таились во  
мгле, и кинооператор безмятежно  
снимал то, что снимают всегда:



разумеется, автомобильные гонки...



...разумеется, последний модный та-  
нец под джаз...



...и одного из королей джаза —  
великого Кэба Кэллоуэя.

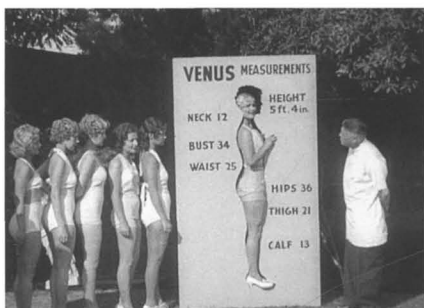




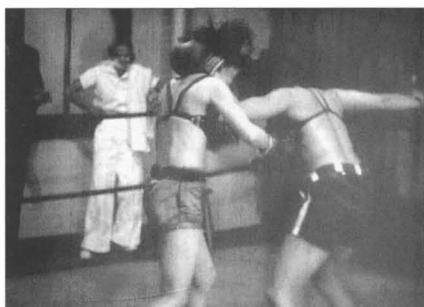
А это знаменитая звезда экрана —  
Марлен Дитрих.



Впрочем, на сей раз у кинохроникеров были особые причины снимать ее: Марлен Дитрих не захотела вернуться в гитлеровскую Германию — не захотела... по причинам политическим.



А рядом конкурс на пропорции Венеры. Конечно, согласно канонам 30-х годов.



И школа женского бокса.



18 октября 1934 года. Французский министр иностранных дел Барту встречал прибывшего в Марсель югославского короля Александра. Барту опасался Германии, был сторонником сближения с Советским Союзом и организовывал антигитлеровскую коалицию на Балканах.



Выстрелы!!!



И Барту, и Александр были застрелены в машине. Убийца был убит тут же на месте. Убит полицией. Преемником Барту был назначен Лаваль. Он придерживался прогерманской ориентации, и впоследствии его судили за предательство. Политика Франции круто изменилась.



*[Так эта глава, начавшись безмятежно, курьезами и маленькими сенсациями дня, под веселый мотивчик детской песенки «Нам не страшен серый волк», внезапно и трагически обрывается выстрелом.*

*Но выстрел этот никого не предостерег, и никто не подозревал тогда, что направила его рука Берлина...]*

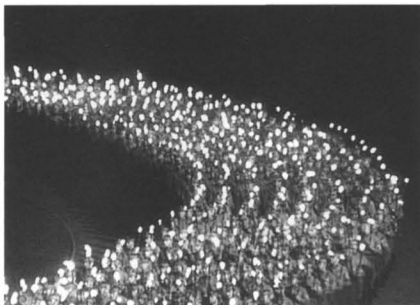
## Глава V

### КУЛЬТУРА ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

„ЛЮБОЙ ФЕЛЬДФЕБЕЛЬ МОЖЕТ  
БЫТЬ УЧИТЕЛЕМ, НО НЕ КАЖДЫЙ  
УЧИТЕЛЬ МОЖЕТ СТАТЬ ФЕЛЬД-  
ФЕБЕЛЕМ ”

АДОЛЬФ ГИТЛЕР

[Эта глава смонтирована из кадров, снятых операторами третьего рейха. Операторы третьего рейха снимали лишь парадную сторону жизни. Обыкновенная человеческая повседневность для них не существовала. Что можно все-таки узнать из всего этого об «обыкновенном фашизме» каждого дня? И можно ли узнать хоть что-нибудь?]



Три ночи после назначения Гитлера канцлером штурмовики совершали шествия с факелами: факельцуги.



Факельцуги — немецкая традиция, но были ли они когда-нибудь столь существенной частью культуры?

В чем был глубинный смысл этих огненных спектаклей? Они демонстрировали мощь нового порядка, устрашали, возбуждали простые души. Но главное — они помогали превратить человека в крупицу, в частичку, в ничто. И в дикаря. Причем в обстановке столь торжественной, что, превращаясь в дикаря и в ничто, он чувствовал себя героем.

А дикарь был нужен третьему рейху — предстояло истребить все, что противилось нацизму.





Сначала коммунисты, потом социал-демократы, руководители профсоюзов, рабочие-активисты, редакторы журналов, газет, радио — все, кто осмеливался думать иначе, чем фюрер, отправлялись в лагеря. К власти пришли полуграмотные, тупые, самодовольные люди. Они сделали все, чтобы превратить человека в восторженного дикаря.



Я гляжу на это — и не могу примириться с мыслью, что в Германии, стране великой культуры, во дворе университета студенты жгли книги.



Сам министр пропаганды доктор Геббельс произносил речь перед Берлинским университетом.



[Эти кадры из личного архива Гейббельса, из ленты, смонтированной для него операторами. Но кое-что из них попало в еженедельное обозрение «Wochenschau».]



Доктор Гейббельс говорил о торжестве германского духа, о новой культуре, об оборонительных рубежах Запада, а студенты бросали в огонь

книги  
Толстого,  
Анатоля Франса,  
Ремарка,  
Бертольда Брехта,  
Гейне,  
Генриха Манна,  
Маркса,  
Энгельса,  
Эйнштейна.



Человеческая мысль летела в огонь...



Какой же вид приобрела культура?  
А вот какой: Геббельс вручает  
полномочия новому президенту Ака-  
демии наук, Зейсс-Инкварту.

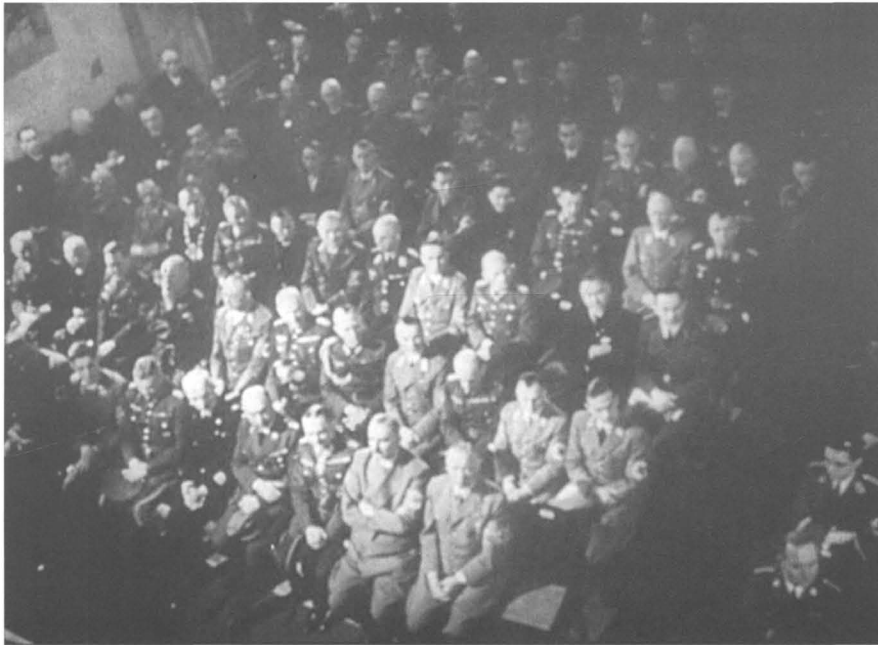


Впрочем, в истории он остался как  
гаулейтер Австрии.



Примечателен  
состав аудито-  
рии — чисто ака-  
демический сос-  
тав: не так ли?





А это уже Академия права. Кстати, они приняли постановление, согласно которому любовь к фюреру является правовым понятием. И за нелюбовь к фюреру можно судить.

А вот это уже совещание сельских хозяев. Выступление министра Дарре. Сидят сельские хозяева нового типа, так сказать, пахари третьего рейха...



И наконец, вся верхушка империи встречает своего фюрера. Мы тщетно пытались найти хоть одного человека в штатском, хоть одного не в мундире...

Здесь идея фельдфебеля господствует во всем своем величии. Фельдфебель стал главной фигурой в третьем рейхе!

## Глава VI

# ВЕЛИКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ В ДЕЙСТВИИ

*[Кроме парадной хроники, операторы третьего рейха снимали так называемые «культурфильмы», иначе говоря, научно-популярные, по заказу министерства пропаганды. Они должны были в наглядной форме популяризировать идеи нацизма. Эта глава смонтирована преимущественно из подобных фильмов.]*



Однажды Гитлер сказал: «Найдут где-нибудь череп и заявляют, что это наш предок. Я утверждаю, что нашим предком неандерталец не был. Мы приходим прямо от древних греков».



Пропорции черепа были важной составной частью расистской теории.



В одной руке у лектора правильный череп — нордический, истинно арийский, в другой — ненордический, неправильный.



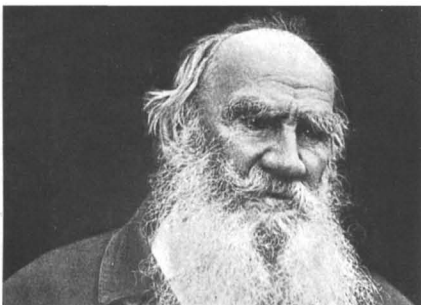
Так должен выглядеть истинный ариец по ту сторону вечности.



А при жизни, естественно, он должен быть членом национал-социалистической партии.



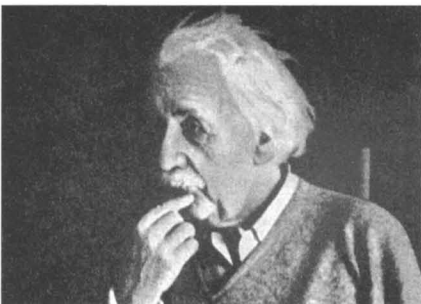
Вот неправильный череп: Пушкин, Александр Сергеевич, славянин, да еще с изрядной примесью негритянской крови.



У Льва Толстого тоже явно неправильный череп.



И у Чехова.



И совсем уж никуда не годная голова у Эйнштейна — сразу бросается в глаза!



Зато вот отборные головы третьего рейха: череп № I — Адольф Гитлер.



Еще один человек с правильным черепом: Мартин Борман. Говорят, до сих пор скрывает свой правильный череп где-то в лесах Аргентины.



Первый наставник Гитлера — Эрнст Рем.



Или Элиус Штрайхер, главный проповедник по делам идофобства и расизма в те годы. Тоже, очевидно, полагает, что у него идеальной формы череп.



*[А это кадры из культурфильма о том, как должны совершаться истинно арийские браки.]*

Жениху и невесте, кроме желания вступить в брак, полагалось запастись свидетельством о расовой благонадежности и пройти врачебный осмотр на ту же тему. Но мы сошлемся не на дикторский текст этого фильма — весьма длинного, — а, так сказать, на первоисточники.

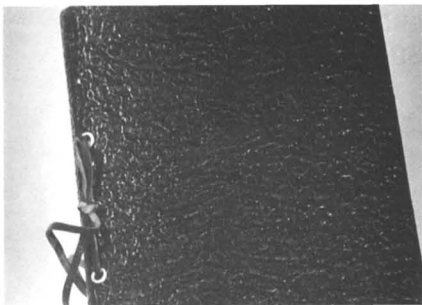
«Надлежит обязать всех замужних и незамужних немецких женщин, родивших менее четырех детей, зачинать детей от мужчин, безукоризненных с расовой точки зрения. Каждая семья, у которой уже есть четверо детей, должна предоставить мужчине для этого мероприятия». Так говорил генерал Кельтенбруннер, и это понятно: ему нужны были солдаты.

А Гитлер по этому поводу отечески заметил: «Мне захотелось сделать что-нибудь для окрестного населения в Берхтдехсгадене. Тут население нечистое с расовой точки зрения и немножко слабое. Но после года пребывания здесь полка «лейб-штандарт» в окрестностях появилось множество бодрых, здоровых, крепких ребятшек. Надо оказать такую же помощь населению Баварии и Восточной Пруссии и послать туда отборные войска для улучшения местной породы населения».

А в другой раз Гитлер сказал: «Вообще лет через сто вся отборная часть немецкой нации будет продуктом деятельности СС». Ну, имеется в виду деятельность особого рода...



Даже маскарады и костюмированные шествия приняли в 30-е годы в Германии нордическое и национал-социалистическое обличье. Целью этих маскарадов было доказать, что вся история Германии была лишь прелюдией к третьему рейху. Очевидно, фашизм начинается там, где начинается национальное чванство и человек начинает думать, что он лучше других лишь потому, что он — немец. Трудно поверить, что эти мирные шествия были подготовкой к истреблению других народов. Но заглянем в недалекое будущее...



Höheren 4- und Polizeistärke Ost

### K r a k a u

Verlauf der Aktion im Ghetto am 19.4.43:

Abschlussung des Ghettos ab 3.00 Uhr. Um 6.00 Uhr Ansetzen der Waffen-4 in Stärke von 16/850 zur Durchkämpfung des Restghettos. Sofort nach Antreten der Einheiten starker planmäßiger Feuerüberfall der Juden und Banditen. Der eingesetzte Panzer und die beiden SPW wurden mit Molotow-Cocktails (Brandflaschen) beworfen. Panzer brannte 2 x. Bei diesem Feuerüberfall des Gegners wurde zunächst ein Ausweichen der eingesetzten Verbände bewirkt. Verluste beim ersten Einsatz 12 Männer ( 6 4-Männer, 6 Trawnickimänner). Etwa 8.00 Uhr zweiter Einsatz der Verbände unter Kommando des Unterzeten. Trotz Wiederholung eines geringeren Feuerüberfalles hatte dieser Einsatz den Erfolg, dass die Gebäudekomplexe planmäßig durchkämpft werden konnten. Es wurde erreicht, dass der Gegner sich von den Dächern und höher gelegenen eingerichteten Stützpunkten in die Keller bzw. Bunker und Kanäle zurückzog. Bei der Durchkämpfung wurden nur etwa 200 Juden erfasst. Anschliessend wurden Stoßtruppe auf bekannte Bunker angesetzt mit dem Auftrag, die Insassen hervorsuholen die Bunker zu zerstören. Judenerfassung hierdurch etwa 380. Es wurde der Aufenthalt der Juden in der Kanalisation festgestellt. Die vollkommene Unterwasserersetzung wurde durchgeführt, damit Aufenthalt unmöglich. Gegen 17.30 wurde auf sehr starken Widerstand einer Häusergruppe, auch MG.-Feuer, gestossen. Eine besondere Kampfgruppe zwang den Gegner nieder, drang in die Häuser ein, ohne den Gegner selbst zu lassen. Die Juden und Verbrecher setzten sich v

[Тут кончаются праздничные марши, и начинается сухой, как дробь пулемета, стук пишущей машинки. Это уже не культурфильм...

Перед нами реальный документ — доклад полиции-президента Варшавы — Штропна. Это отчет об истреблении всего еврейского населения Варшавы.]



Документальности ради отчет снабжен фотографиями тех, кто подлежал уничтожению и был уничтожен поголовно.





Это было приложено к отчету.



Они уже приготовились к смерти,  
ждут только выстрела.



Ждут...



Ждут...





Es wird vorgeschlagen, das Dzielna-Gefängnis zu einem KZ. zu machen und durch die Häftlinge die Millionen von Backsteinen, den Eisenschrott und andere Materialien auszubauen, zu sammeln und der Verwertung zuzuführen.

Warschau, den 16. Mai 1943.

Der 4- und Polizeiführer  
im Distrikt Warschau

4-Brigadeführer  
u. Generalmajor der Polizei

Доклад подписан  
собственноручно:  
генерал-майор  
полиции

Штропп.

## Глава VII

# ЕЙН ФОЛЬК ЕЙН РЕЙХ ЕЙН ФЮРЕР

*[Один народ, одна империя, один вождь. После страшных и почти молчаливых в своей скорби кадров уничтожения — в этой главе мы вновь возвращаемся к тому, что можно было бы назвать «бытом» третьего рейха.]*



В определенные дни на улицах расставляли столы и все ели «общий суп». «Eintopf» означает в переводе «один горшок», одно блюдо. Традиционная домашняя еда была поднята на общенациональный уровень. Плакат: «Берлин ест сегодня свой обед из одного блюда».



Это входило в ежегодную программу «зимней помощи». Огромные котлы, общая похлебка. И опускались мелкие монеты в кружку. Ели под звуки военных оркестров.



Ну, разумеется, дело не в супе и не в монетах, которые опускали в кружку.



Ты съел тарелку супа и тем самым выразил солидарность с мероприятиями нацистской партии и правительства.



Общий суп ели даже в рейхсканцелярии.



Сам Гитлер посещал эти едалища. Правда, я сомневался, чтобы он ел этот суп. Ведь он был вегетарианцем, как ни поразительно. Но, во всяком случае, он тоже опускал монетки.



А вот Геринг с супругой на народном празднике: тоже демонстрация единства нации.



Ему подносят традиционную кружку пива.



Да здравствует единство!



А вот и подлинное единство: Гертинг и Крупп фон Болен унд Гельбах. Тот самый Крупп: король пушек, король танков, король всего, что убивает..



В дни юбилея фирмы вся верхушка нацистской партии посетила Круппа. За ним идет Гесс, заместитель Гитлера по партии.



Когда-то нацисты обещали прижать крупный капитал. Теперь они стоят в очереди за рукопожатием. Стоит в очереди сам шеф гестапо Гиммлер.



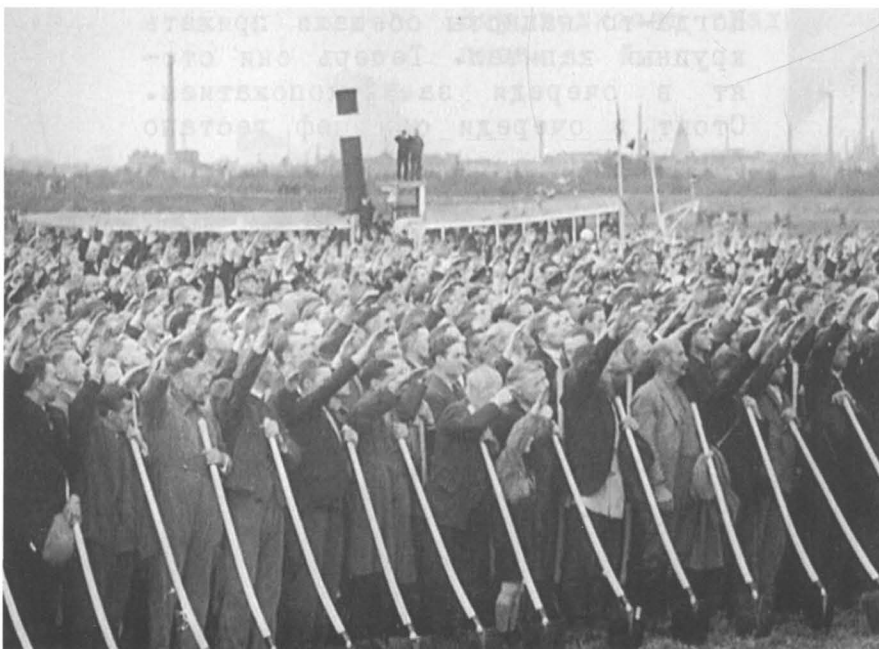
Дождлся... Прижал!



Так нацизм продемонстрировал свою истинную экономическую программу. А Крупп закончил речь, как и положено: «Хайль Гитлер!»



А вот демонстрация единства с трудовым народом на базе строительства автобанов — автомобильных дорог.



Пока фюрер произносит речь, рабочие подвозят и высыплют специальную вагонетку рыхлой земли.



Ахтунг! Внимание!





Копает сам фюрер своею фюрерскою  
рукой!  
Пройдет несколько лет, и «дороги  
Адольфа Гитлера» станут стратеги-  
ческими дорогами — дорогами войны.



Строительство второго автобана от-  
крывает Геринг в полном параде...



...третьего — Гесс...



...а строительство какого-то авто-  
бана местного значения открывает и  
фюрер местного значения, и копает  
он как-то неусердно...

## Глава VIII

### О СЕБЕ

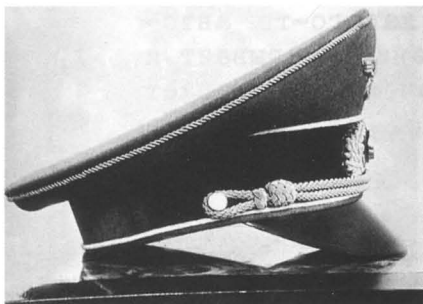
„МОЯ МАТЬ БЫЛА ОБЫКНОВЕННОЙ ЖЕНЩИНОЙ, НО ОНА ПОДАРИЛА ГЕРМАНИИ ВЕЛИКОГО СЫНА”

*АДОЛЬФ ГИТЛЕР*

[Бывают в кино счастливые находки. Такой счастливой находкой был для фильма об «обыкновенном фашизме» альбом лейб-фотографа Гитлера. Гофман, конечно, снимал своего клиента вполне серьезно и даже с благоговением. Ничто не казалось ему неважным или мелким. Тут многое из этого его альбома...]



Моя фуражка в фас.



Моя фуражка в профиль.



Я на фоне гор.



Я и белочка.



Я и девочка.



Я и львы.

*[Читатель заметил уже авторскую склонность: не гнушаться смешного. Страшное о фашизме мы показываем не первые. Но, наталкиваясь в своих поисках на комическое, мы никогда не отказывались от возможности его использовать. Так возникла и эта глава, озвученная как бы от имени Гитлера.]*



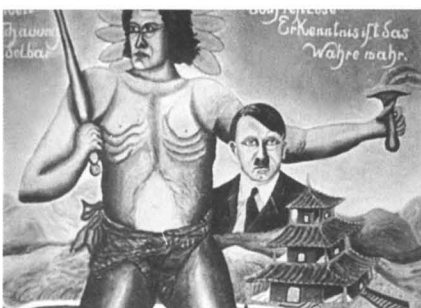
Торт, который преподнесли мне ко дню рождения. Поваров на всякий случай обыскали.



Народные подарки: это гора носков, которые связали мне немецкие женщины.



Я и Зигфрид. Работа неизвестного художника.



Жаль только, что я выглядываю из-под мышки Зигфрида. Лучше бы наоборот!



Я в хорошем настроении.



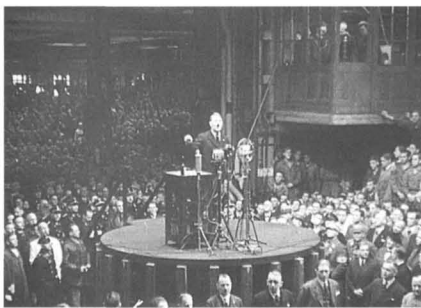
Я раздаю автографы.



Всегда найдешь услужливую спину.



Я произношу речь.



Гитлер произнес великое множество речей. Кроме того, записаны его застольные беседы. Кстати, в этой речи Гитлер говорил, что он достиг всего, представьте себе, прилежанием и трудолюбием. «Нет, не интеллигенция дала мне силы», — продолжил Гитлер и заявил, что он всегда опирался на рабочих и крестьян. XX век — на кого же и сослаться, как не на рабочих и крестьян.



Гитлер говорил, что прирожденная раса господ — это только немцы, и они призваны господствовать над миром...

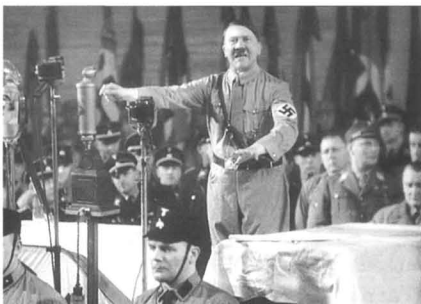
...а славяне — прирожденная раса рабов... что большинство русских надо уничтожить, а прочих нечего учить грамоте...



...что украинцев следует снабжать бусами, как все колониальные народы...

...что арабы это лакированные обезьяны... что итальянцы ленивы...

...что среди румын есть один порядочный человек, и тот — Антонеску, что Швейцария — прыщ на теле Европы...



...и что если германский народ не проявит достаточной силы духа, то его следует уничтожить!

И вообще, я один имею право решать, какому народу жить, а какой должен быть истреблен!



«Некоторые утверждают, что фюрер — это фюрер, но партия — что-то другое», — говорит Гитлер.



«Нет, мои друзья, я и есть партия».



«И так же как я чувствую себя частицей партии, так партия является частью меня самого!»  
Жаль только, он не уточнил, какой именно частью.



«И если я когда-нибудь умру, то дух мой останется жив!»

Вот кое-что из изречений Адольфа Гитлера.



Многие великие держали руки скрещенными на груди, но Гитлер действительно в конце концов нашел для них другое место.



Он упорно держал руки именно здесь, как бы это выразиться по-деликатнее... Впрочем, подберите выражение сами.



...И если была занята правая рука...  
...держал здесь левую.



Подражателей делалось все больше.





Первым научился держать здесь руки шеф гестапо Гиммлер...



..«мой кроткий Генрих», — как называл его фюрер.

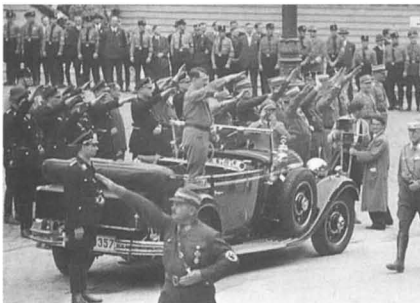


Герингу это было труднее из-за брюха.



А вот следуют примеру фюрера Гесс и Рем.

По левую руку — Гесс.  
По правую — Рем.



Рем командовал отрядами и сам вывел Гитлера в люди на заре его карьеры. Но однажды на параде штурмовиков он совершил грубейшую ошибку...

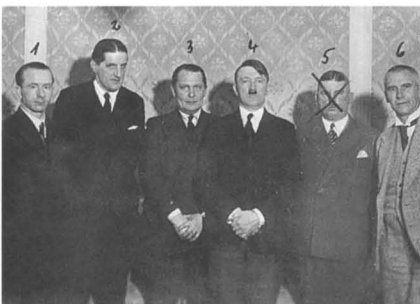


Гитлер (из вежливости, конечно) пригласил его в машину...

...а он принял это всерьез. Очевидно, он невнимательно читал «Майн Кампф»: там ясно сказано, что у партии должен быть один фюрер, а не два фюрера.



Кроме того, он претендовал на то, чтобы заменить со своими штурмовиками армию, а Гитлеру нужны были настоящие солдаты и генералы. Пришлось его убрать. Его и его штурмовиков: устроить «ночь длинных ножей».



А личный фотограф Гитлера вынужден был испортить крестиками несколько памятных фотографий из своего альбома...



Но хватит о Гитлере. Основополо-  
ником фашизма был все-таки Муссо-  
лини.



Он первым применил этот древнерим-  
ский жест...



...а Гитлер только повторил его.



Он первым стал долбить киркой,  
а Гитлер уж потом стал копать ло-  
патой.



Но Муссолини, кроме того, овладел сельским хозяйством и работал на молотилке, что Гитлеру было решительно недоступно.



Что до актерского мастерства, то хотя, по слухам, Гитлер и брал уроки у профессионала, — Муссолини, без сомнения, переиграл своего последователя.



Однажды Гитлер сказал, что Муссолини, несомненно, является потомком древних цезарей.



Задумчивость.

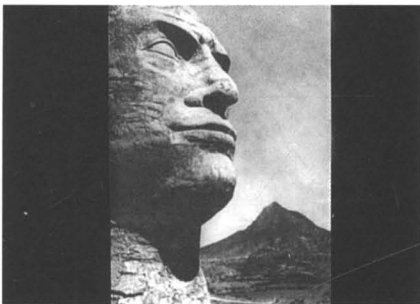


**Величие.**

*[И все это богатство мимики в течение одной только речи! Здесь нам не понадобилось даже искусство монтажа.]*



**Суровость.**



**Скромный скульптурный памятник дуче.**



Много лет высился он над одной из горных дорог Италии: не то что высечь — сломать такой памятник влетело бы в копейчку! Но так как со временем дуче выветрился, обветшал и челюсть грозила отвалиться, пришлось выставить на дороге знак для автомобилистов: «Осторожно! Опасность!»

Глава IX

ИСКУССТВО

„АКТЕРАМ И ХУДОЖНИКАМ  
НУЖНО ВРЕМЯ ОТ ВРЕМЕНИ  
ГРОЗИТЬ ПАЛЬЦЕМ”

АДОЛЬФ ГИТЛЕР

*[В третьем рейхе не было министра изящных искусств. Изящные искусства были в ведении министерства пропаганды. Эта глава, разумеется, не о немецком искусстве, а о том, что сделало из него министерство пропаганды доктора Геббельса.]*



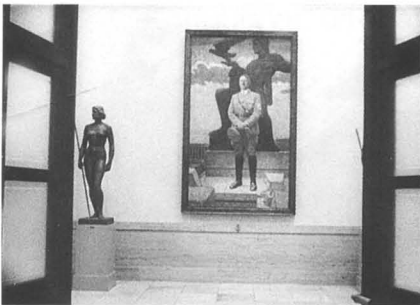
Вы думаете, это очередной парад?



Нет. Это Гитлер посещает выставку живописи и скульптуры.



В главном зале против главного  
входа...



...он сам во весь свой рост.

Кстати, произведения для этой  
выставки фюрер просматривал и от-  
бирал лично.



Ну что тут по-  
делаешь, как бы  
говорит эта ста-  
туя.



Обязанность германских женщин —  
деторождение.



Обязанность германского мужчины —  
завоевание.



Гитлер в живописи.



Гитлер в скульптуре.



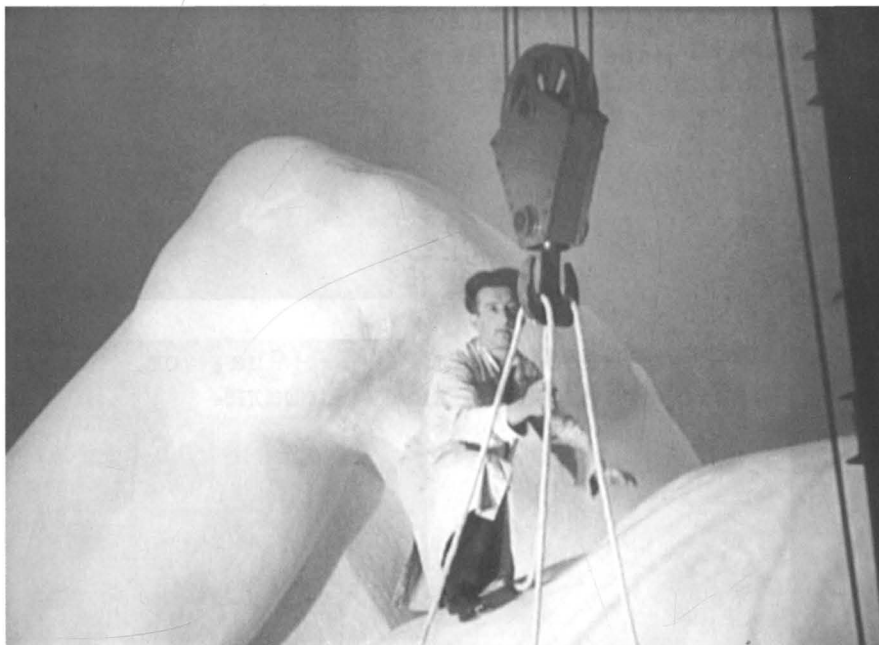


Кое-что перепало и Герингу.



А эти просто не поместились на выставке: масштабы не позволили.

Гитлер говорил: «Когда мы будем проводить представителей покоренных народов через Берлин...



...они должны быть потрясены и подавлены величию наших монументов».



Воин-завоеватель. Такие фигуры,  
только тридцатиметрового роста...



...должны были стоять по границам  
нового рейха...



На Урале, на Белом море, на Чер-  
ном море и на вершинах Кавказа...



И лицо победителя — арийца, от  
которого нечего ждать пощады.



Перейдем, однако, к вопросам литературы.

Между двумя свастиками — Шиллер и Гете. Здесь, в Веймаре — в девяти километрах от Бухенвальда — открывается выставка немецкой книги.



Ее посетил сам доктор Геббельс.



Разумеется, на почетном месте в специальном переплете — сочинения самого Геббельса.



Впрочем, о характере всей выставки легко судить по этой витрине.



А вот и сами писатели третьего рейха — они тоже были гостями на выставке...



Их ведут завтракать. Под скромной охраной.



Кормят, в общем, прилично.



Что же до качества самих писателей, то Генрих Манн, Томас Манн, Ремарк, Фейхтвангер, Брехт и другие не пришлось ко двору в третьем рейхе. Их в Германии уже нет...



Выслушивают наставления доктора  
Геббельса...



о чем писать и как писать,



вынашивают творческие планы...



мотают на ус...



В министерство пропаганды входили палаты по делам кино, театра, музыки. Обыватель третьего рейха жил не очень-то легко, работал много и трудно. С продовольствием было неважно. Геринг говорил, что от масла только жиреют. Надо же было отвлечься, поглядеть на красивую жизнь.



Девушка всеобщей мечты — Марика Рёкк — звезда киноэкрана.



Кстати, это нравилось. Да и нравится до сих пор! Боясь, что еще долго будет нравиться!



Итак, немножко секса...



**И много смеху!**



**Но все-таки самым важным...**



**...самым главным в искусстве третьего рейха...**



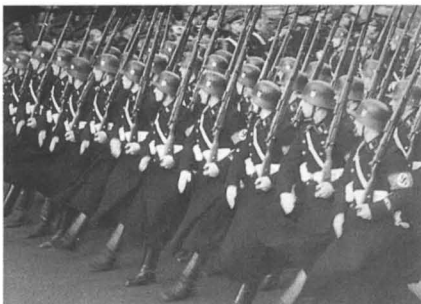
**...было вот это:**

**ПАРАДЫ!**

*[Опереточные каски, золоченые сапожки «герлс» легко и эффектно переходят в такой же строй солдатских сапог и касок, легкая музыка — в гремющую музыку марша.]*



Это было подлинное искусство!



Именно здесь безудержный полет фантазии и творческое вдохновение давали блестящие результаты.



Парады определяли стиль эпохи. Военные марши стали ее музыкой.



Кстати, это искусство имело массовый успех.





Аплодируют солисту, притом пер-  
воклассному.



Этот «солист» — Рихтгофен, коман-  
дир знаменитого батальона «Кон-  
дор»... Это он бомбил Гернику,  
Мадрид, а потом, позднее, и Ста-  
линград...

Но это еще впереди...



И над всем этим  
Гитлер.

Глава X

„МЫ ПРИНАДЛЕЖИМ  
ТЕБЕ ...”

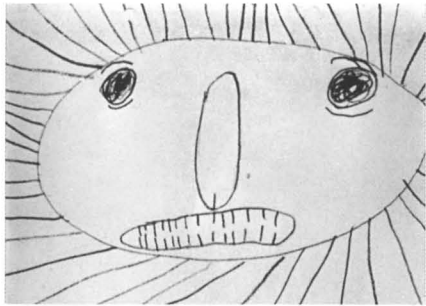
*[Опять детские рисунки. Опять повествовательная, почти идиллическая интонация. После триумфального марша легиона «Кондор» — после грохота сапог, гусяного шага, уханья геликонов, визга толпы — снова тишина, покой, безмятежность.]*



Ну, отдохнем от этого фарса. Поглядим на детей третьего рейха.

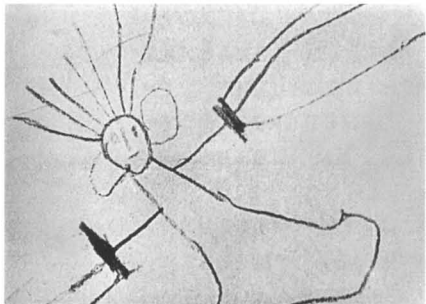


Прекрасные дети. Маленькие люди. Они играют, слушают шарманку. Правда, шарманка играет официальный гимн нацистской партии «Хорст Вессель». Но ведь дети-то еще не знают, что это такое.

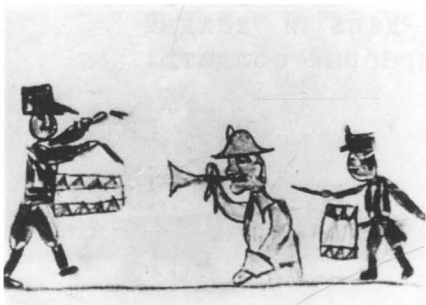


И рисуют они так же и то же, что все дети.

Солнце.

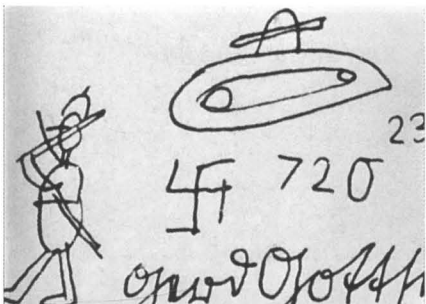


Тетя.

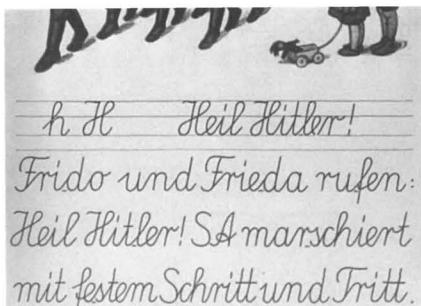


Труба и барабан.

Мальчики всегда любили рисовать солдат.



А эта свастика уже «местный колорит».

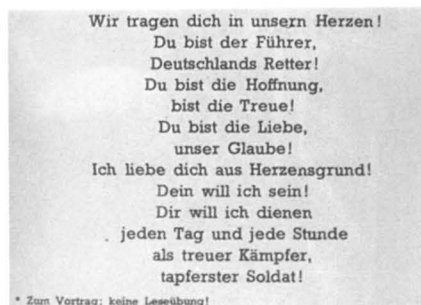
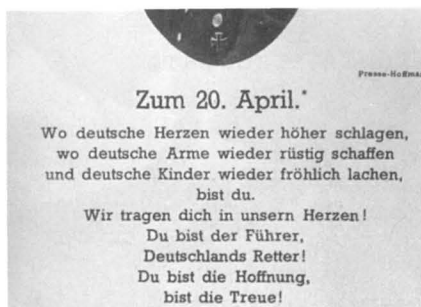


А вот и школа.

Первая надпись: «Хайль Гитлер!»  
«Фридо и Фрида кричат: „Хайль Гитлер!“»



Воспитание продолжается. Стихотворение в букваре ко дню рождения фюрера. «Ты там, где немецкие руки работают, где немецкие дети смеются от счастья. Мы приносим тебе наши сердца. Ты фюрер. Ты спаситель Германии. Ты надежда, ты верность, ты любовь, ты вера. Я люблю тебя всем сердцем. Я хочу принадлежать тебе. Я хочу служить тебе каждый день и каждый час как верный и храбрый солдат».



Внизу примечание:

не для чтения, для заучивания наизусть!

\* Zum Vortrag; keine Leseübung!



Тем, кто уже вы зубрил букварь, на-  
до научиться стоять «смирно»!



Пожирать фюрера глазами.



Впитывать каждое слово.



А фюрер произносит очередную речь:  
«Давайте воспитывать немецкий на-  
род с самого раннего возраста в  
чувстве исключительного признания  
права своего собственного народа,  
давайте освободим нашу молодежь  
от проклятия объективности».



И дети в восторге.



Телами детей написано:  
«Мы принадлежим тебе!»



Но дети еще не понимают, что стыдно принадлежать кому бы то ни было, хотя бы самому фюреру...



...Они смотрят на него с обожанием, а ведь им еще придется каждый день и каждый час в течение долгих лет слышать, что он непогрешим, что он всегда прав, что он великий, что он спаситель мира, надежда, любовь, что он мудрый...



Они должны следовать призыву фюрера: «Немецкий мальчик должен привыкать к жестокости».



Руководитель трудового фронта Лей как-то сказал: «В четыре года мы даем ребёнку в руки флажок, и с этой минуты, сам того не ведая, он поступает к нам в обработку, которая продолжается до самой его могилы».



Он должен превратиться в тесто, из которого можно выпечь все, что угодно. В икру!»



А вот и заключительный этап воспитания. Сейчас они будут давать клятву верности Адольфу Гитлеру.



Дают клятву вчерашние мальчики,



вчерашние школьники.



Они выучили наизусть все прописи. С именем Гитлера на устах они будут убивать.





Но клятву давали не только солдаты. Клятву давали медицинские сестры, чиновники, почтовые и железнодорожные служащие и, разумеется, члены нацистской партии.



Клятву верности давала вся Германия! «Я клянусь в верности Адольфу Гитлеру. Ему лично, а также всем начальникам, которых он поставил надо мной. Клянусь безоговорочно выполнять любое их распоряжение». Люди добровольно отказывались от права и долга любого человека: от права и долга думать.



Вот и все. Нет даже слова «Германия», «родина» или «народ».

Глава XI

А ВЕДЬ БЫЛА  
ДРУГАЯ ГЕРМАНИЯ

*[Эта глава — рекви-  
ем несбывшимся воз-  
можностям и надеж-  
дам, людям, боров-  
шимся до конца...]*





Эти люди еще помнят крушение кай-  
зеровской империи, германскую ре-  
волюцию 1918 года.





Они помнят толпы народа на улицах,  
митинги...



...речь Либкнехта.



Как это похоже на нашу революцию!  
Как эти люди похожи на наших людей!  
Как похож этот воздух свободы.





Но они помнят и то, чем кончилась  
эта революция. Кровавые расправы,  
убийство Либкнехта, Розы Люксем-  
бург.



Они работали, они всегда работа-  
ли. Немецкий рабочий — великий  
мастер, великий труженик.



Быть может, они принимали участие в грандиозных пролетарских демонстрациях 20-х годов. Они были тогда гораздо моложе. Они верили в социалистическое будущее Германии.

Плакат: «Фашизм значит голод плюс война».



Кто-то из них, быть может, нес этот плакат...



...видел Тельмана...



...был на этой площади...



Германский рабочий класс был расколот.



Его легко было бить по частям.



И его били по частям.



Били!



А выигрывали вот эти.

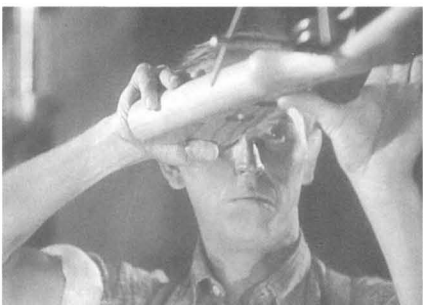
Нет, я не хочу сказать, что немецкий народ был слеп. Он был обманут.



Раз уж приходится жить при Гитлере,



приходится и работать.



Любая работа — чтобы жить.





*[Последняя демонстрация «Рот-фронта». Молча движутся демонстранты — ни голосов людей, ни стука шагов... только в оркестре мощно, все усиливаясь, звучит песня Единого фронта.]*



**«Рот-фронт» был уже запрещен. Выходить на улицу было опасно.**



**Где вы теперь?**



**Вы будете воевать в Испании, молчать на допросах, организовывать подполье в лагерях смерти.**



Сколько из вас замучено в застенках гестапо, исчезло за колючей проволокой лагерей...



Сколько расстреляно без суда и следствия...  
Кто из вас дожил до сегодняшнего дня?



И все-таки была другая Германия!



Глава XII

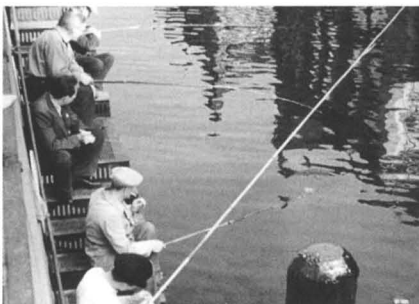
„С МАССОЙ  
НУЖНО ОБРАЩАТЬСЯ,  
КАК С ЖЕНЩИНОЙ”

АДОЛЬФ ГИТЛЕР

*[Мы хотели найти хоть какие-нибудь сценки частной жизни. Хотелось посмотреть, как жил рядовой человек в эти годы. Ведь не все время он кричал «Зиг Хайль!» и стоял во фрунт. Но среди двух миллионов метров нацистской хроники встречались лишь отдельные малозначащие кадры. Стоит ли снимать людей, если каждый из них ничто, как гласила одна из заповедей фашизма...]*



Правда, заповедь продолжалась:



«Ты ничто, а твой народ — все».



Но можно ли поверить, что народ —  
все, если каждый представитель —  
ничто?



Но вот на улицы высыпали черные  
толпы эсэсовцев...



...выстроились медицинские сестры...



...уже работает хроника. Все ясно:  
прибыл фюрер. Теперь стоит снй-  
мать. Ведь те, кто приветствует  
фюрера, это уже народ!



А народ Гитлер любил называть  
массой.

«А с массой, — говорил он, — нуж-  
но обращаться, как с женщиной.



А женщина охотно подчиняется силе...  
...И нечего рассчитывать на разум  
масс, — продолжал Гитлер».



...запланированный инцидент: несут  
двух младенчиков с букетиками.



Нужно воздействовать на их прос-  
тейшие чувства. Воздействовать на  
чувства и можно ехать дальше.



**...Незапланированный инцидент: прошение. Ничего, улыбнуться, просителя на всякий случай обыскать.**



**Поехали дальше...**



**...воздействовать на простейшие чувства этих самых масс.**





«Массы косны и ленивы», — говорил и даже писал Гитлер.

«Читать они не любят, думать — тоже. Они должны видеть перед собой одного врага и знать одного бога».



Вот он, этот бог!



Они пойдут за ним. Ибо все они — масса. А масса, как говорил Гитлер...





...любит властелина,



...ей нужно сказать «да» или «нет»,  
другого она не понимает...



...И вообще, «масы испытывают  
необходимость  
в том, чтобы  
дрожать».

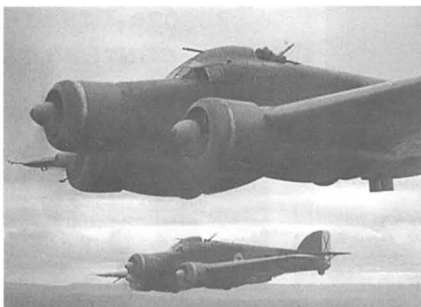
## Глава XIII

### „ФЮРЕР ПРИКАЗАЛ – МЫ ИСПОЛНЯЕМ”

„ДЛЯ БЛАГА НЕМЕЦКОГО НАРОДА  
МЫ ДОЛЖНЫ СТРЕМИТЬСЯ К ВОЙ-  
НАМ ЧЕРЕЗ КАЖДЫЕ 15-20 ЛЕТ”

*АДОЛЬФ ГИТЛЕР*

*[Истерический визг толпы, приветствующей своего бога, сменяется рокотом авиационных моторов, долгими планами облаков, проплывающих над крылом самолета.]*



**И вот настал момент, когда фашизм приступил к выполнению своей главной задачи.**



**«Фюрер приказал — мы исполняем», — говорили вчерашние вноши, одетые в военную форму.**

Это началось в Испании.





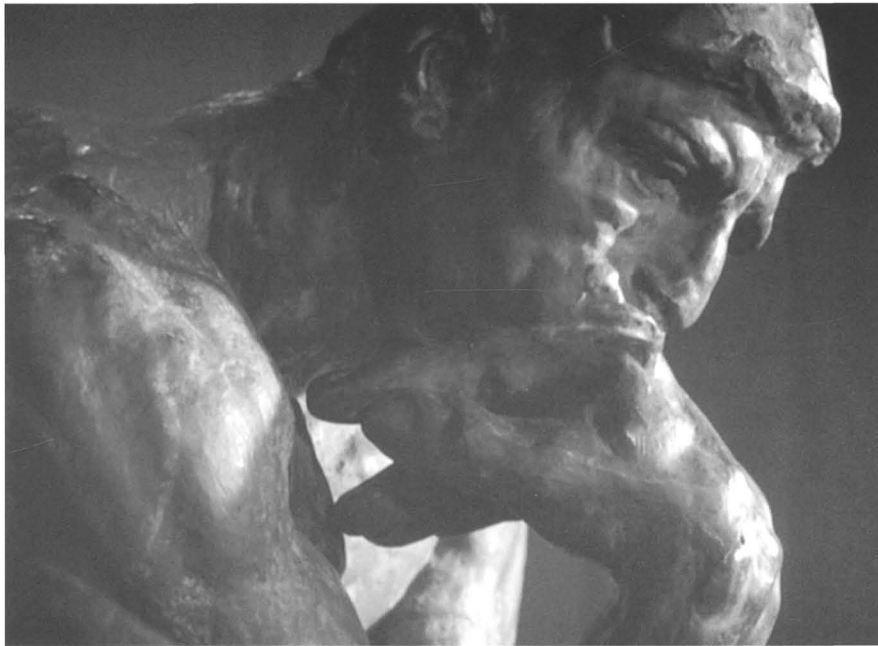
А это уже Польша.



«Фюрер приказал — мы исполняем».



Ведь мы давали клятву, а думать  
нам не положено.



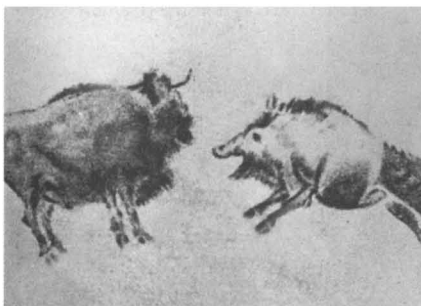
И среди пламени  
и дыма, среди  
грохота обвали-  
вающихся стен  
горящей Варшавы  
вдруг наступает  
тишина.



В прошлом столетии великий Роден  
создал эту статую мыслителя.  
А пять тысяч лет тому назад неве-  
домый скульптор изваял своего  
мыслителя, который смотрит в бу-  
дущее и как бы вопрошает его.

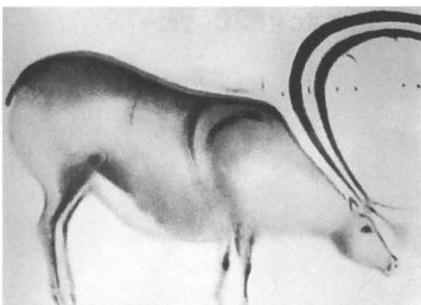
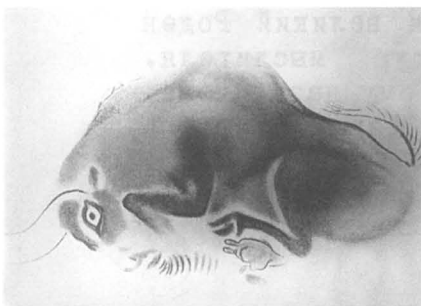
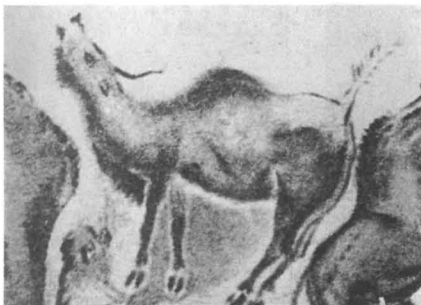


А этой наскальной живописи 20 ты-  
сяч лет.



...Человек еще жил в пещерах, ходил в звериных шкурах, работал каменным топором. Но он был художником, он понимал красоту линии, совершенство формы, выразительность движения.

И краски на стенах этой пещеры не потускнели, хотя успели исчезнуть некоторые животные, населявшие тогда землю...

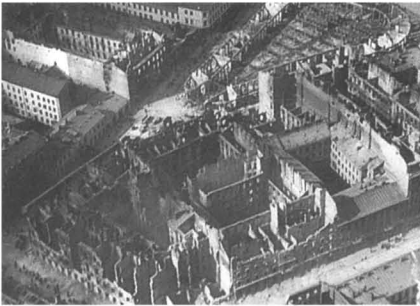




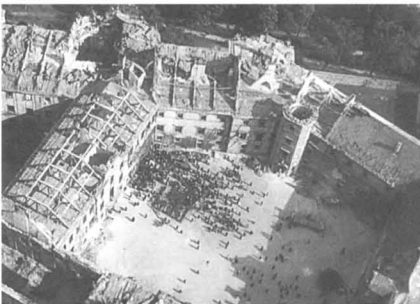
Вернемся, однако, в XX век.



Неужели вот это — образ нашего времени? Неужели вот это останется памятником нашей эпохе?



Впрочем, летчику сверху разбитые дома кажутся тихими, мирными, даже красивыми.



А люди сверху кажутся муравьями или тараканами, и их не страшно расстреливать.



Еще вчера эти люди мирно жили в своей стране, Польше. Работали, любили, мечтали. Теперь они за колючей проволокой.



Они не понимают, куда их гонят и что с ними будет. Но мы еще узнаем, куда их гонят и что с ними будет.



А пока война изображалась как веселая прогулка. Шли по Европе веселые ребята. Шли и улыбались.



Шли по Бельгии, по Голландии, по Франции...





Топтали мостовые Парижа.



И как туристы поднимались на Акрополь.



Раннее утро 22 июня 41 года. Это утро в Берлине ничем не отличалось от любого другого. Никто из них еще не знал, что судьба третьего рейха в это утро была предрешена...

Глава XIV

ОБЫКНОВЕННЫЙ  
ФАШИЗМ

*[Веселой и захват-  
ской песней начина-  
ется эта глава. Пес-  
ня-марш. Ее поет  
мощный солдатский  
хор — песню про лес-  
ника и его дочь и как  
они весело развлека-  
ются в лесу.]*



**Шли веселые ребята по нашей земле.**



...такие симпатичные...



...красивые...



Работали...



...И отдыхали...



...И снова работали.



У многих в нагрудных карманах хранились фотографии на память.



Они сами...



...их дети, матери...



...И вот это.



*[Это не публицистический авторский ход, не документы, собранные обвинением. Это действительные фотокарточки из действительных нагрудных карманов офицеров и солдат нацистской армии, найденные на убитых. Недаром они сами, как правило, позируют на этих снимках.]*



До какого же состояния нужно до-  
вести человека...



...чтобы он такое носил на память,  
как приятное воспоминание!



Посмотрите, рядом с чем снялся  
этот добродушный весельчак, что  
он носил на память.





*[А это уже не фотография. Окоченевшие трупы раскачиваются на морозном ветру. Это кадры из кинолетописи, которую вели в годы войны наши операторы.]*



*Звучит припев песни, и снова лесник и его дочь забавляются в лесу, да так весело, так бесшабашно.]*



**...шли веселые ребята по нашей земле...**





*[Но вот наступает мгновение, когда обрывается песня и умолкает ведущий. Только сухой треск барабана.]*







Но даже в такую минуту человек  
может остаться человеком.



СВЯТАЯ НАШЕГО СТОЛЕТИЯ...





В те годы в Германии процветало общество «Крафт дурхь фройде» — сила в радости.



...Общество занималось туризмом, спортом, отдыхом. В один из туристических маршрутов...



...входило посещение варшавского гетто.

Вот мост, ведущий в гетто над двумя стенами. Но выхода через этот мост не было. Сюда было согнано 500 тысяч человек.



...согнаны на голодную смерть.



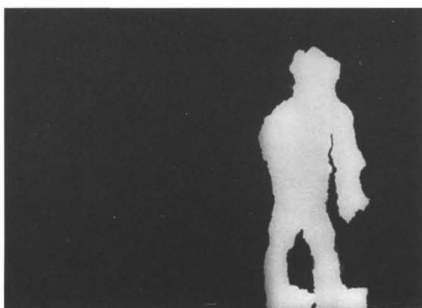
Это любительские кадры, попорчен-  
ные при проявке пленки. Кто их  
снимал? Какую силу и какую ра-  
дость могло доставлять посещение  
этого гетто?



Иногда ребятам постарше удавалось  
удрать, чтобы добыть немного пищи  
для матери или для сестры.



...Но это кончалось вот так.



Но даже в гетто ребенок творил. Не было карандаша — рвал фигурки из бумаги. Правда, эти фигурки не из варшавского гетто. От варшавского гетто не осталось ничего. Не осталось даже пыли. Оно было стерто с лица земли. Это детские картинки из другого гетто.

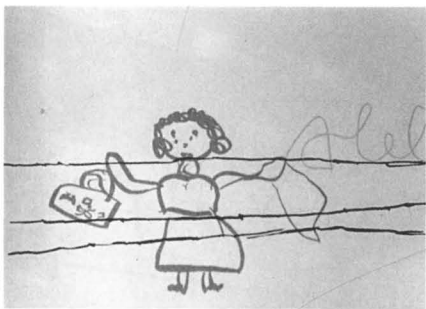




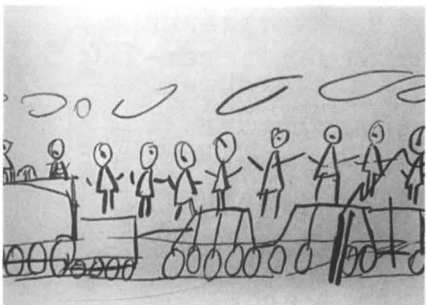
Дети рисовали, вспоминали прошлое.



...И прошлое казалось им светлым.  
Ведь ребенок-то рожден для счастья.



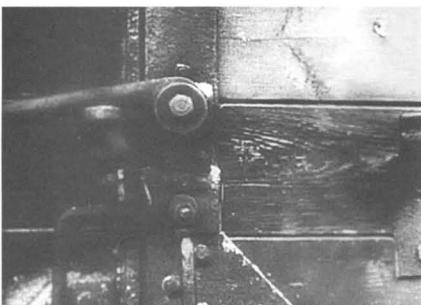
...Они наблюдали настоящее...



...И мечтали вот так уехать из  
гетто.



Но они уехали вот так.



Большой писатель и замечательный педагог Януш Корчак пошел в гетто и разделил судьбу своих воспитанников, хотя немцы предлагали ему жизнь. До последней смертной минуты он оставался с детьми, рассказывал им сказки. Он был найден мертвым в газовой камере, и мертвые дети обнимали его.



В эти ворота вошло 4 миллиона человек.



Четыре миллиона!



Очередной эшелон прибыл.



Перед нами селекция, отбор: напра-  
во тех, кто еще должен жить в ла-  
гере...



...налево тех, кто должен быть унич-  
тожен немедленно.



...Направо тех, кто здоровее,  
помоложе...



...Налево — стариков, слабых, боль-  
ных, детей ниже, чем метр двад-  
цать...

*[Эти фотографии то-  
же любительские. Они  
сняты эсэсовцем, фо-  
толюбителем, несмот-  
ря на категорическое  
запрещение снимать  
в концлагерях.]*





..Некоторые дети знали это и поднимались на цыпочки, когда проходили под мерной палочкой. А их стегали прутиком: не обманывай!..



...Потом всех раздевали донага...



Потом...

...весь мир знает, что было потом: газовые камеры и печи.



Вот все, что оставалось от эшелона.



А тех, кто еще должен был жить, одевали в лагерную одежду...



...и недели через три они становились вот такими.



Каждый из них проходил казенное фотографирование: в профиль, в фас. Сохранились тысячи, десятки, сотни тысяч таких карточек.



Из переписки с химическим концерном И.Г. Фарбениндустри: «Прошу срочно доставить новую партию польских девушек — прежняя уже исчерпана. Обратите особое внимание на состояние здоровья отобранного материала». «Новая партия отобрана. Отобрать лучший материал не могу. Товар — стандартный».

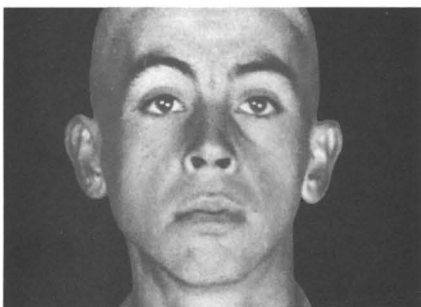


*[Этими маленькими, в паспортный размер, фотографиями оклеены целые стены в музее Освенцима. Мы взяли только несколько из них, увеличили многократно, до размеров экранного кадра, чтобы можно было заглянуть в глаза тем, кто прошел здесь свой смертный путь.]*

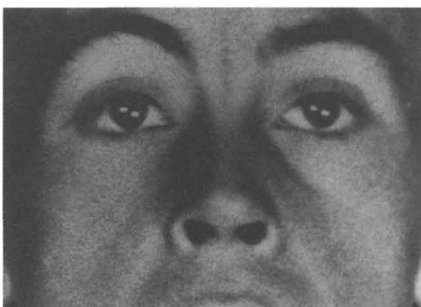
*[Из скорбного молчания, из абсолютной черноты экрана, точно из глубины прошлого, медленно, медленно, медленно выплывают, надвигаются на нас лица.]*



Их давно уже нет на свете,



но глаза еще живут,

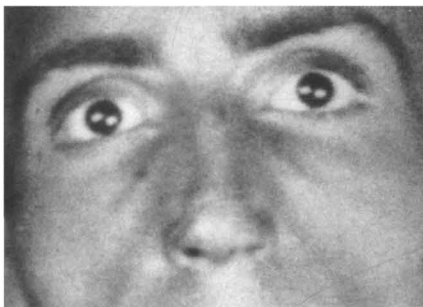


глаза еще глядят на нас.





Каждый из них, работая в лагере, приносил третьему рейху более полутора тысяч марок дохода. Кроме того, 200 марок давало так называемое рациональное использование трупа и личных вещей. Итого за вычетом 2 марок на отравление и сожжение приходилось в среднем с души 1613 марок, включая стоимость волос, зубов, костей и пепла.



Из дневника лагерного врача, доктора медицины, доктора философии, экстраординарного профессора Мозефа Кремера. «Сегодня присутствовал при специальной акции — это страшнее Дантова «Ада». Выписал из Берлина новые сапоги, ботинки и куртку». «Снова на специальной акции. На этот раз подлежали уничтожению истощенные женщины. Они знали, что им предстоит, и эсэсовцам пришлось повозиться с ними. На обед томатный суп, полкурицы, сколько угодно пива и ванильное мороженое. Вечером приятное общество у коменданта».



..Нет, мы не хотим сказать, что их умиляют газовые камеры. Вероятно, они и не знают об их существовании.

...А если бы им рассказали, они бы не поверили...

...А если бы они увидели это своими глазами, то, наверное, их легко было бы уговорить, что это необходимо для блага третьего рейха.



Какая-то патология!



Массовое заболевание...



..Ну, тянись, тянись к своему  
богу...



...Хватай его за палец!



И все-таки была другая Германия.



На груди у юноши, стоящего у позорного столба, плакат: «Я сказал нет, я — предатель народа». Значит, были же юноши, которые говорили Гитлеру — нет!



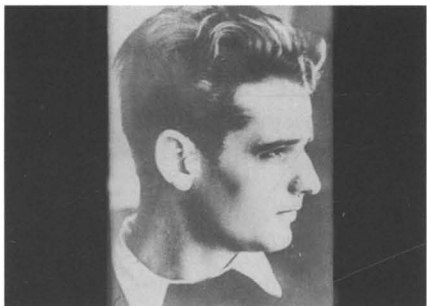
Были же люди, которые год за годом упорно говорили нацизму «нет».





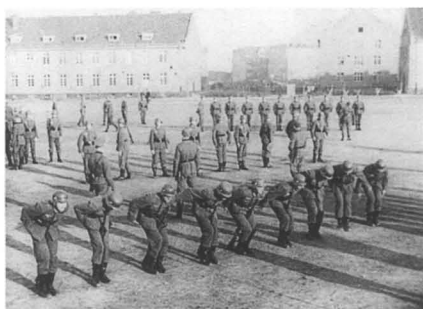
Нужно много мужества, чтобы умереть, но, может быть, не меньше мужества нужно, чтобы говорить «нет», когда кругом говорят «да», чтобы оставаться человеком, чтобы думать, когда думать запрещено, когда люди кругом перестали быть людьми.

Посмотрим, какие прекрасные лица. Их было немного, но они были, и были всегда. Эти люди — гордость немецкого народа, они его надежда. Потому что в таких людях — будущее.



## Глава XV

# КОНЕЦ ТРЕТЬЕЙ ИМПЕРИИ



Каждое лето они усиленно готовились к зимней кампании. Похлопать себя по коленкам, потом по заднице, потом попрыгать немножко — и все в порядке, никакой мороз не страшен...



..На деле, однако, все это обернулось по-другому.



Один из немецких солдат, попавших в Сталинградский котел, писал жене: «В том, что произошло, есть и моя доля вины. Разумеется, она невелика. Это всего одна семидесятимиллионная доля вины немецкого народа, но я жизнью отвечаю за эту семидесятимиллионную долю». Если бы все они и всегда рассуждали так! Если бы все люди на земле и всегда рассуждали так!



Теперь война катилась на запад,  
катилась неудержимо. Двадцать  
миллионов жизней! Двадцать милли-  
онов жизней нашего народа приш-  
лось отдать за то, чтобы не ста-  
ло на земле фашизма.



Они умирали и верили, что это не  
повторится никогда нигде на свете.



Но надо было еще дойти до Киева,  
потом до Варшавы, ворваться в Гер-  
манию...



...и умирать...



...умирать...



...умирать!..



А Геббельс восклицал:  
— Капитуляция или тотальная война...



...Хотите ли вы капитуляции?  
— Нет!  
— Хотите ли вы тотальной войны?  
— Да! Да здравствует тотальная война!



Вот он — образ  
этой тотальной  
войны!



Эта женщина и эти двое детей  
убиты из пистолета в упор...



...Из пистолета в упор...



...Из пистолета в упор...



...Из пистолета в упор...



Сколько же нужно было вырастить убойц, чтобы убить из пистолета в упор, задушить газом, или сечь живьем, или расстрелять из пулеметов миллионы, миллионы, миллионы женщин и детей?



Июльский приказ Гитлера гласил: «Славяне должны стать неисчерпаемым резервом рабов в духе Древнего Египта или Вавилона».





А теперь вот этот мясник из Восточной Пруссии может поглядеть на советских солдат.



Люди, которые решили исход этой войны. Казалось бы, что в них примечательного? Да ничего...





Когда-то Гитлер обещал: «Лет через 10 берлинцы не узнают своего города»...



...Действительно, трудно теперь узнать немецкие города.



И Геринг осматривает их без традиционной оптимистической улыбки.



...Но привычка делает свое дело: на развалинах — свастики, плакаты: «Наши стены разбиты, но наши сердца — нет!»



А Геббельс все еще говорит о тотальной войне. Все та же речь.



...И те же люди слушают его. Но что-то новое появилось в их лицах. Вглядитесь!..



...Они думают. Вряд ли они даже слышат, что говорит Геббельс.



ОНИ ДУМАЮТ.



Клятва та же, но люди стали дру-  
гими.



...люди думают.



...может быть, впервые за эти годы  
они думают.





Геббельс посылает ополченцев на  
тотальную войну.



А это последняя съемка Гитлера.  
Полупарализованный, трясущийся  
живой труп, он обходит ряды маль-  
чииков, одетых в форму, ищет, ко-  
го бы еще послать в огонь, чтобы  
хоть на день отсрочить свою ги-  
бель. Вот этого мальчика...



Поздно!



Поздно!

Война уже ворвалась в Берлин.



Истекают последние минуты третьего рейха. Но и в эти последние минуты еще умирают с обеих сторон люди.

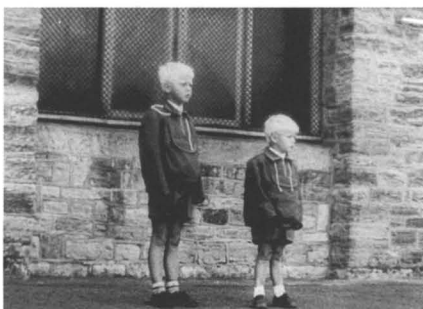


Приближается конец...



Конец третьего рейха.

ГЛАВА ПОСЛЕДНЯЯ,  
НЕЗАКОНЧЕННАЯ...



Растет трава. Рождаются новые люди.



И там, где рушились стены, берлинские дети идут в школу.





Что знают они о войне и фашизме?



Им хочется обойти каждое дерево,  
которое попадает на дороге.





...Что знают о войне и фашизме даже эти девочки постарше? Разве что родители рассказывали или учитель на уроке истории...



...И для этих девушек из Франкфурта — это только сказки. И просто скучные сказки...



...Что знают о войне и фашизме эти молодые парижане?





Им хочется любить, танцевать и смеяться...



...И в конце концов, они имеют на это право.  
Эта милая молодежь.



Посмотрите, какая очаровательная девчонка.



...Они имеют право на счастье...



...хотят любить,  
рожать детей —  
девочек, маль-  
чииков...



...А с мальчи-  
ками может слу-  
читься вот та-  
кое...



**И снова мрачные шествия, такие похожие на то, что мы уже видели...**



*[Так начинали мы последнюю, незаконченную главу этой картины. Однако с тех пор многое изменилось, изменилось даже за те немногие годы, которые прошли после того, как картина была закончена. И продолжает меняться — к сожалению, не всегда к лучшему.]*



*[Только за эти несколько лет мы были свидетелями событий, рядом с которыми сборища нацистских ветеранов кажутся почти безобидным театральным гиньолем.]*



**...Америка.**

**...Америка.  
Обучение морской пехоты.**



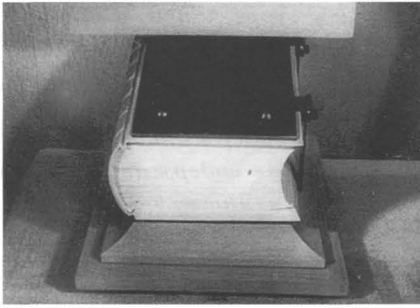
**...Снова людей стараются превратить  
в животных...**



**...И, пожалуй, не без успеха! Впрочем,  
это уже не Америка...**



**...Это Западная Германия. Маневры  
бундсвера.**



...Иногда кажется, что эта книга снова кем-то извлечена на свет божий...



...А вместе с ней откуда-то из небытия выползли эти живые трупы в гитлеровских орденах, при всех регалиях...



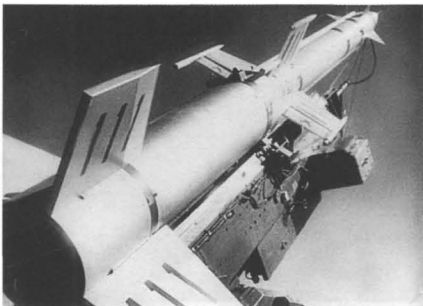
И снова гремят барабаны.



*[«В будущем все играющие, ставящие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание — делайте содержание современным, сегодняшним, ежеминутным», — писал Маяковский. Мы предлагаем читателям этой книги дополнять или заменять эти кадры новыми, более современными.]*

**Как видите, фашизм не умер!**





История не кончается.  
Мир совершенствуется.



..Убойная сила ракет, вооруженных атомными головками, возросла настолько, что одной десятой части их, кажется, хватит, чтобы уничтожить...

...все население земного шара...



...все население земного шара...





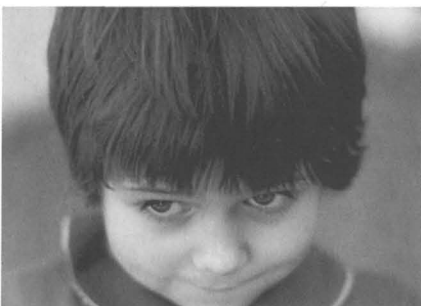
...Появились и новые виды оружия, которые никак нельзя снять, так как они очень секретны и даже невидимы...



...И все-таки я верю, что человек создан для счастья.



Я верю в это, когда вижу детей, которые глядят на наш мир...



...Ведь человек рождается прекрасным.



Все дети во всем мире хороши.



Все зависит от того, что мы с вами вылепим из этих детей...



...Во что мы превратим их.



*[И в этих последних кадрах фильма автор уступает место девочке, которая, запинаясь, еще с трудом выговаривая слова, рассказывает вечную сказку про курочку Рябу...]*



..Жили-были дед да баба.  
Была у них курочка Ряба.  
Курочка снесла яичко.

*[И в то время как девочка рассказывает и рассказывает свою сказку, сквозь экран, сквозь время, сквозь забвение снова проступают лица узников Освенцима.]*



Дед бил, бил, не разбил.  
Баба била, била, не раз-  
била.  
Мышка пробежала, хвостиком махнула, яичко упало и разбилось.  
Дед плачет, бабка плачет, а курочка кудахчет.

*[Лица надвигаются, заполняют весь экран. Остаются только глаза.]*



Не плачь, дед, не плачь, бабка,  
я вам снесу другое яичко, не простое, а золотое.



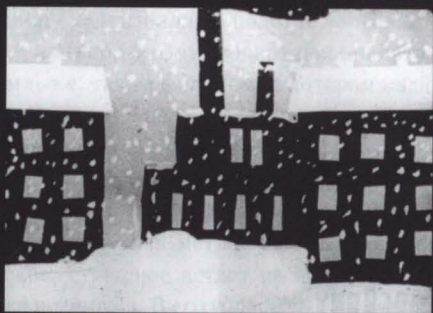




И, кажется, эти глаза смотрят на нас, сегодняшних, со скорбью, с надеждой и с ожиданием...







## С. ФРЕЙЛИХ

Фашизм имеет в картине начало и конец. Он уходит из картины, остается реальность нашего века, пережившего фашизм. Реальность эта — жизнь человеческая, жизнь каждого из нас.

В документальном «Обыкновенном фашизме» автор обращается к истории непосредственно, и когда это ему удается, он и нас, зрителей, заставляет вступать в контакт с историей, с действительностью. Как же этого достигает автор документального фильма, как он свое ощущение передает нам? Тут есть единственный путь — превратить прошлое... в настоящее и сделать нас, зрителей, непосредственными свидетелями этого прошлого. Художник достигает этого, стремясь к своеобразному эффекту, который мы бы назвали актом присутствия.

...Разными способами Ромм добивается конкретности, благодаря чему «было» становится «есть»; каждое лицо, появившееся на экране, это не лицо вообще, оно — это лицо, всегда перед нами возникает этот человек. В конце концов, это происходит потому, что перед нами не вообще художник, а этот художник, который имеет свой стиль, свой взгляд на вещи, отчего калейдоскоп фактов, событий, людей, происшествий приобретает единство, а картина — художественную завершенность.

...В картине «Обыкновенный фашизм» фашизм обыкновенен — необыкновенным, возвышенным героем является история; фашизм — не только ее горе, но и ее трагическая вина, она освобождается от нее ценой жизни миллионов людей.

С. Фрейлих. Контакт с историей, ИК, 1968, №10

## Л. ПОГОЖЕВА, К. АБРАМОВ

Абрамов:

Это исследование средствами кино механизма обезчелочивания, и авторы раскрывают сперва характер тех, кто совершает насилие над миллионами людей, а потом показывают, какими путями совершалось это преступление.

...он не читает текст, а разговаривает со зрителями, и его лексика и интонации обращены к каждому в отдельности: так же как поэт или художник делает это на странице бумаги или на полотне картины.

Обыкновенный фашизм — пример того, что в наши дни принято называть «авторским фильмом», т.е. таким фильмом, в котором индивидуальность его создателя получает своеобразную и неповторимую форму, в которой режиссер фильма выражает себя, свое видение мира.

Погожева:

Ромм говорит просто, без пафоса о том, что только что вновь пережил, почувствовал, просмотрев тысячи метров немецкой хроники. Вот что-то особенно жестокое, страшное встает на экране, и Ромм превращается из рассказчика в трибуна. В его голосе уже не раздумье, не ирония, а гнев, обличение, боль... А потом опять на экране нелепые, чудовищно глупые кадры — искусство «третьего рейха», мораль фашизма. И Ромм переходит к сарказму, иронии...

Л. Погожева, К. Абрамов. Диалог о фильме, ИК, 1966, №1

## Л. ГИНЗБУРГ

Это рассказ о том, как в плоть, в кровь, в быт современного государства вошел фашизм и как бытовым, заурядным, обыкновенным явлением становится то, что лежит за пределами человеческого разума.

Л.Гинзбург. Голос разума и голос сердца, «Советский экран», 1966, №5

## Ю. ТРИФОНОВ

Сила этого фильма в том, что явление, о котором идет речь, раскрывается изнутри. Больной рассказывает о себе сам, и никто не сделает это ужасней, откровенней. Мы видим кадры, заснятые в «часы пик» фашизма, в дни упоения. Мы видим, как дрогнул и захмелел целый народ.

...Ромм мастерски использовал гитлеровскую хронику, заставляя ее говорить новым и неожиданным голосом, свидетельствовать против своих же создателей — между прочим, это говорит о том, что ничто не пропадает в потоке времени. И халтура может впечатлять, и самая бездарная и лживая стряпня может оказаться вдруг потрясающим документом, действующим не менее сильно, чем истинное произведение искусства.

...Мне показалось, что желание во что бы то ни стало высмеять делается порой назойливым и не все шутки и саркастические замечания звучат убедительно. Смех не всемогущ, к сожалению. Некоторых он убивает, но не убийц.

...Сила фильма не в том, что он предал осмеянию величайшее земное зло, а в том, что показал это зло в его обыкновенном, будничном,

человечьем обличье. Вожди фашизма не были какими-то дьявольскими сверхчеловеками, посланцами сатаны, а были ничтожными, маленькими людишками, которых, как пену, вынесло вдруг на гребень истории.

Ю. Трифонов. «Обыкновенный фашизм», «Новое время», 21 января 1966

## Л. МАЛЮГИН

...У фильма есть своя художественная логика и последовательность, позволяющая авторам фильма привлекать материал свободно, широко, подчас неожиданно, даже парадоксально. В отличие от многих документальных фильмов, которые являются лекцией в иллюстрациях на заданную тему, «Обыкновенный фашизм» — фильм-беседа. А в беседе, не теряя главной темы разговора, можно прибегать к самым далеким аналогиям и противопоставлениям.

...«Обыкновенный фашизм» — картина большой обличительной силы. И хотя авторы фильма разговаривают со зрителем негромко, их произведение проникнуто высоким гражданским пафосом. Он заставляет зрителя не только вспомнить о тяжелом, мрачном прошлом, но и задуматься о будущем. «Обыкновенный фашизм» — это фильм-воспоминание и фильм-предостережение.

Л. Малюгин. Поэма печали и гнева, «Советская культура», 25 ноября 1965

## К. СИМОНОВ

Мало людей на земном шаре, которые бы не знали начала и конца этой истории. Фильм удивителен не этим общеизвестным сюжетом, а той химической точностью анализа, с которой проводится в нем изучение всей цепи причин и следствий, приведших в своей совокупности к владычеству фашизма над большей частью Европы.

...Фильм не оставляет места для иллюзий ни исторических, ни современных. Те силы, которые вскормили и вспоили фашизм в тридцатые годы, существуют и теперь...

К. Симонов. История обличает, «Известия», 4 ноября 1965

## Э. ГЕНРИ

Речь идет о картине, значение которой выходит за пределы кино. Говорить о ней — значит, говорить о современном мире, о политике и социологии, о международных отношениях и искусстве, о всей гамме звуков нашей эпохи. Пусть в этом фильме та или иная сфера затрагивается мимоходом. Комплекс неделим, одно перетекает в другое, и целое касается каждого из нас, кто бы он ни был, любит ли он кино или нет. То, что мы видим и слышим, — неотъемлемая глава книги о жизни нашего поколения, пишущейся изо дня в день. [...]

В ней ничего не выдуманно и не сыграно. Играет сама история, и играет так хорошо и точно, что переиграть ее было бы трудно самым лучшим артистам.

Э. Генри. Глаза, которые глядят на нас, «Новый мир», №12, 1965

## А. МИХАЛЕВИЧ

...Как можно сказать правду о фашизме, не сказав ничего против его носителя — против капитализма? — спрашивал Брехт. Я бы рад ошибиться, но мне кажется, что в своем анализе истоков фашизма, в общем, ярком, интересном, аргументированном, авторы фильма выступают чуть-чуть меньшими марксистами, чем Брехт в свое время. [...]

Всей душой разделяя гнев, осуждение национального чванства, нетерпимости, шовинизма, мы все-таки не слышим главного, хотим большей глубины, хотим пролетарско-классового анализа генезиса фашизма, хотим всей правды, хотим, чтобы фильм не оставлял никакой слепоты, иллюзий. [...]

Вот показал фильм, казалось бы, неодолимую чудовищную фашистскую машину... Так обо что же сломалась эта машина? Что было антиподом? Ну как же, напомним мне — как лаконичен и выразителен хотя бы тот портрет живого советского солдата-победителя, который дан в фильме: простой, храбрый человек, «и даже орденов не видно», — бросает попутно Ромм... Но не знаю, как кого, но меня в данном случае не удовлетворяет эта «простота». Машина может сломаться лишь о другую «машину», победила другая, более высокая, справедливая, человеческая система. [...]

На экране — одна из узниц фашистского лагеря, униженная, нагая, по-своему прекрасная, не потерявшая достоинство женщина, но оцепеневшая в бессилии. Ромм говорит в волнении, проникновенно: «Святая нашего столетия»... Сердце разделяет это волнение, сердце мирится с этим словом, «святая», зная, как много хочет художник вложить в это слово, но сердце и тревожится: если у нас будут такие «святые», не устроит ли это наших врагов? Им того и надо! И сердце тотчас тянется к другому ряду... Танкистка, потерявшая ноги в боях за Киев, Ляля Убийвовк, Вера Хоружая... известные и безвестные, чья «святость» поднята до геройства борьбы, чей облик, может быть, и не так поражает трагической красотой, может быть, перекошен пылом борьбы, но входит в сердце не только для скорби, не только для сочувствия, сострадания, а рождает желание по-новому уважать, подражать женщине, поднявшейся на поединок со зверем, женщине, понявшей, что нынче история — ее дом, что она призвана быть ускорительницей истории.

Но этих образов нет в фильме.

А. Михалевич. Смотря в глаза прошлому и будущему,  
«Литературная газета», 13 января 1966

## Г. КАПРАЛОВ

Фильм [...] указывает лишь на симптомы страшной раковой опухоли, коричневой чумы, от которой избавилось человечество, но которая все еще грозит вновь вспыхнуть то тут, то там. Ромм, как врач-популяризатор, не объясняет иногда до конца своим пациентам всех причин и глубинных процессов возникновения и течения болезни. Его фильм — как памятка: если увидите подобное — бейте тревогу, принимайте меры. [...]

Г. Капралов. Обвинение фашизму, «Литературная газета», 13 января 1966

## Ю. ГОЛУБЕНСКИЙ

[...] Это фильм-разговор. Из двух с половиной миллионов метров пленки авторы выбрали то, что их более всего поразило. Сейчас эти кадры изумляют нас. Картины жизни фашистского государства подходят на грубый и тупой фарс. Очевидно, поэтому несмотря на трагичность темы, во время просмотра в зале часто возникает смех. Невозможно без смеха смотреть на кривляние Гитлера, на идиотскую физиономию Муссолини, произносящего речь. Убийственная, разящая ирония слышится и в дикторском тексте. Михаил Ромм нашел единственно верные слова, точнейшие интонации для своего комментария и к помпезным эпизодам нацистских празднеств, и к убогому искусству фашизма, и к кадрам, демонстрирующим истинно «арийский» череп, и ко многим другим.

[...] Гитлер всегда ненавидел людей, он говорил: «Человек грешен от рождения»... Фильм Михаила Ромма утверждает обратное: все дети хороши, важно, чтобы из них выросли хорошие, умные взрослые. Фильм начинается детьми, их лицами, их рисунками, и кончается детьми. Здесь сконцентрирована большая гуманистическая мысль о будущем человечества.

Ю. Голубенский. Обыкновенный фашизм, «Смена», 4 января 1966

## В. ШАБРОВ

[...] Своеобразен и необычен авторский комментарий. Спокойная, раздумчивая и ироничная интонация Ромма приглашает и зрителя поразмышлять вместе с ним. Михаил Ромм иронично, зло и беспощадно изобличает фашизм. Он над ним издевается.

Фильм обрамляют снятые скрытой камерой кадры, запечатлевшие наших современников, кадры, показывающие мирные будни мирной страны, и мы видим на экране наших молодых современников, тем, кому адресован фильм, чьи жизни были отвоеваны в кровопролитной борьбе, чье будущее необходимо отстаивать и сегодня. Фильм учит бдительности. [...]

В. Шабров. Обыкновенный фашизм, «Ленинградская правда», 4 января 1966

**Е. МАРГОЛИТ**

[...] Фактически, Ромм строит всю драматургию «Обыкновенного фашизма» на том же самом принципе, на котором строит ее в тогда же снятом «Фотоувеличении» Антониони, — на раскрытии третьих, четвертых, двадцатых планов кадра, меняющих в корне [...] его первоначальный смысл. [...]

Для советской системы такой принцип приобретал добавочный смысл. Броский образ Виктора Демина — «брат подробностей» из евангелия тогдашних киноноваторов, книги «Фильм без интриги» — на самом деле был еще и точным определением политического рода: подробности действительно бунтовали против официального клишированного сознания. В картине Ромма они заставляли официальный документ саморазоблачаться, высвеченные умным взглядом мастера, и превращали тем самым документ в образ. Холуй с лопатой на заднем плане Гитлера на строительстве образцово-показательного автобана, озабоченный не столько тем, чтоб эффективно копать, сколько тем, как бы попасть в такт фюреру, превращался в символ гитлеровской системы. [...]

Ведя разговор о катастрофе, постигающей массу, когда она передоверяет свое право выбора кому-то — вождю, фюреру — неважно, Ромм в первую очередь обращался к собственному драматическому опыту, себя, а не кого-то судил прежде всего. [...]

Блистательный мастер фильма — группового портрета [...], он прежде всего стал искать в сотнях тысяч метров пленки лицо обыкновенного маленького человека. И не нашел. Оказалось, что лиц уже не было. Режим стер их. И это было так же страшно, как кадры убитых, убиваемых и ожидающих смерти детей и женщин. У тех лица — были. У этих — не было. [...] Фильм окончательно сложился в тот момент, когда автор понял, что говорить должен сам, от собственного имени. Сознанию обезличенной массы, отпечатавшемуся в документах — чудовищной машине, — противопоставлен живой, человеческий голос. Машине в фильме противостоит не другая машина, как точно заметил тогда же Л. Анненский, машине здесь противостоит личность.

Она выходит на бой с машиной и одерживает победу. Обнаруженное родство двух систем [...] отнюдь не означало для автора «Обыкновенного фашизма» родства идей коммунизма и фашизма. Первой он был предан до последних дней, вторую ненавидел. Напротив, это родство свидетельствовало о чужеродности сталинизма вдохновлявшим Ромма всю жизнь революционным идеям (это было очень в духе тех лет). Но личный пафос его картины от этого не менялся.

Система не ощутила ее, постаралась сделать вид, что ничего не заметила, а через несколько лет потихоньку положила картину на полку.

Е. Марголит. Энциклопедия «Первый век кино», 1996

## Т. СЕРГЕЕВА

Владимир Дмитриев: [...] Я не являюсь большим поклонником «Обыкновенного фашизма». Мне думается, сценаристы Майя Туровская и Юрий Ханютин придумали интереснее, чем это получилось на экране. Для Ромма их замысел оказался исходным материалом, который он интерпретировал по-своему. Михаил Ильич сам написал и сам озвучил закадровый текст, поэтому «Обыкновенный фашизм» — это суперавторский фильм, личный взгляд Ромма на проблемы истории, насилия, геноцида. Он предъявил личный счет всем тоталитарным режимам, а также подспудно и людям, исковеркавшим его судьбу. [...]

«Обыкновенный фашизм» шел от парада к параду, от кошмара к кошмару, от восторга народных масс к восторгу народных масс. То есть, в конечном счете, на экране был представлен не «обыкновенный», а все-таки «необыкновенный фашизм».

Ромм говорил в фильме, что пересмотрел массу хроники и отыскал очень мало кадров обыденной жизни. Но на самом деле такого материала более чем достаточно. Другое дело, что для Михаила Ильича он не представлял большого интереса.

Ни в коей мере не подвергаю сомнению право Ромма на личную концепцию, но мне кажется, что «обыкновенный фашизм» через обыденную жизнь раскрывается гораздо ярче, нежели через парады, восторги толпы, речи Гитлера, Геббельса и так далее. [...]

Т. Сергеева. Из интервью с Владимиром Дмитриевым, «Искусство кино»

## Г. КОСТИН

Сегодня «Обыкновенный фашизм» не идет в кинотеатрах, даже в дни юбилея его не выпустили на экран. Возможно, потому что за 35 лет, прошедших после выхода фильма, у него не осталось зрителей. Возможно, потому что считается, не о чем уже «поразмышлять вместе»: с фашизмом в Германии все ясно — заклеимен, запрещен, выскоблен из памяти нации. А другого вроде бы и нет: даже по свидетельству ценителей



фильма, нынче «при всем желании в нем невозможно вычитать те анти-советские аллюзии, которые ему приписывали знатоки эзопова языка».

Они правы: совсем другая жизнь. Но М. Ромм и тогда не особенно стремился к портретному сходству. Майя Туровская, писавшая вместе с Ю. Ханютиным сценарий, вспоминает, как им попало в хронике очередное национал-социалистическое мероприятие — «открывали какую-то стелу, на ней было начертано что-то о труде, подозрительно напоминавшее наше «дело чести, доблести и героизма». Мы с визгом притащили материал Ромму». Но Ромм сюжет не взял — слишком прямолинейно.

[...] М. Ромм назвал свой знаменитый фильм «Обыкновенным фашизмом». Никто не разглядел тогда за этим названием обозначение родового явления. У Ромма это была, пожалуй, единственная возможность впрямую сказать: вы смотрите в зеркало. Вглядитесь внимательно — и вы узнаете их. По тому, что они делают.

Г. Костин. После «Обыкновенного фашизма», 14 февраля 2002

## **В. НАМОВИР**

В истории все имеет обыкновение повторяться. Фильм режиссера Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» построен на сопоставлении прошлого и настоящего. Эта картина, получившая мировую известность, обращена больше к нашей современности, чем к недавней истории, понуждая сообщество людей нравственно реагировать на проявления фашизма в сегодняшней жизни. Форма этих проявлений может быть разная, но их антигуманная суть остается во все времена неизменной. В нацистской Германии на кострах жгли книги, а в современном авторитарном Казахстане осудили язык народа, положившего около тридцати миллионов жизней своих сограждан за спасение мира от фашистской заразы.

В. Намовир, пресс-служба НП ДВК по Акмолинской области, 28 октября 2004

## **А. ЛУКОЯНОВ**

Почему уже много лет фильм «Обыкновенный фашизм» фактически исчез с экранов? Конечно, нашим управленцам вряд ли так уж близка по духу идеология нацизма, что они не желают конфликта со сторонниками данной системы ценностей (Прибалтика), поощряемой сегодня открыто западным «цивилизованным» миром?

Может быть, они так боятся современных неонацистов Запада и их покровителей, что предпочитают искать исключительно так называемый «русский фашизм» и решительно бороться только с этим явлением, представляющим, с их точки зрения, угрозу всему «цивилизованному» миру? Все ставится с ног на голову!

А может быть, это коммерчески невыгодно — ссориться с политиками Запада, стоящими за спинами современных роснеофобских и просто антироссийских движений и организаций как к западу, так к югу и к востоку от Москвы? В этом случае можно лишиться прибыльных контрактов, заключенных во имя решения задачи торжества демократии в России и в мире через обеспечение личного благополучия ряда российских политиков и чиновников разных уровней? В этом случае становится понятным пассивное поведение российских «патриотов» от политики, глотающих плевки со стороны всех желающих плюнуть в сторону России и российского народа, основную часть которого составляют русские.

А. Лукоянов. Фашизм идет с Запада, интернет-журнал «Новая политика», 17 мая 2005

## В. РОГОВА

[...] Официальное признание коллег не спасло классика советского кино от погромов. [...] Ромма обвинили в злостном поклепе на священную практику большевизма. Особенно свирепствовали генералы от литературы, имевшие монополию на печатное слово. К примеру, Всеволод Кочетов в романе «Чего же ты хочешь?» с болезненной чуткостью осудил режиссера за то, что в «Обыкновенном фашизме» он попытался сорвать маску с политических нравов Советской России (впоследствии — СССР) кинодокументами про нацистскую Германию и их ассоциативным осмыслением.

Это сочинение было опубликовано в журнале «Октябрь» за 1969 год и стало библиографической редкостью, так как не вошло в последующие собрания произведений писателя. Тем интереснее один из его фрагментов, в котором, перефразируя Андре Базена, шелушится кожа Истории: «Недавно я смотрел одну хроникальную картину о фашизме. Так там видела бы ты, как дело представлено! В зале, понятно, смех. Хитро представлено, я тебе скажу. Вроде бы оно о Гитлере, а намек на нас. И такой эпизодик, и другой. В зале, понятно, смех — народ не дурак, понимает эти фокусы. Так что ты думаешь? Этому-то, кто такую картинку склеил, премию отвалили! Вот работают люди! [...]»

[...] Однако более огорчительно иное — то, что объединило Ромма и его [...] оппонентов. Нетерпимость. Это чувство не позволило критикам «Обыкновенного фашизма» отдать должное протестантизму (отнюдь не реформизму) Ромма в рамках общей с Кочетовым партийной догмы. А создателю лучшей антифашистской картины — показать разную нацистскую Германию; не ограничиваясь постулатом: все гитлеровцы одним миром мазаны, заострить идею личной ответственности каждого человека за происходящее рядом с ним [...].

В. Рогова. Комбриг Ромм, 17 марта 2006

[...] Фильм, конечно, выделяется на фоне советской документалистики. Это не прямолинейная пропаганда, но и не историко-философский трактат [...] По своей стилистике это та самая «массовая культура», которую Ромм осуждает по ходу дела, упрекая в поверхностности и уступках вкусу толпы (которая в случае чего с удовольствием идет приветствовать фюрера). Впрочем, «Обыкновенный фашизм» парадоксальным образом подходит к своему (массовому) зрителю достаточно индивидуально. [...]

Первое, из чего исходит Ромм (и с чем я сразу не могу согласиться), — это наличие двух (параллельных) миров: хорошего, человеческого (его в фильме иллюстрируют идиллические кадры советской действительности времен «оттепели» в духе «Я шагаю по Москве») и плохого, отравленного фашизмом. Есть, правда, еще и промежуточный, «третий» мир — декадентствующий Запад с уже упомянутой массовой культурой [...], который в любой момент может схватить фашистскую заразу. На сегодняшний день такое разделение на хорошее и плохое (даже если отбросить идеологический подтекст) выглядит несколько наивно. В общем-то, уже давно понятно, что полностью хорошего, свободного от зла мира быть не может, так же как не бывает людей, начисто лишенных негативных эмоций и деструктивных тенденций. [...] Призыв не допустить фашизм в наш светлый мир, в принципе, бесполезен, так как он уже давно там. [...]

«Что нужно сделать с человеком, — спрашивает за кадром Михаил Ромм, — чтобы он фотографировался на память на таком фоне?» При этом нам показывают улыбающегося, довольного немецкого солдата, позирующего перед повешенным. Мне кажется, правильнее было бы поставить вопрос так: «Что нужно сделать с человеком, чтобы он этого НЕ делал? Или, по крайней мере, не хотел сделать?» [...] На войне гуманизм как-то неуместен. Фотография с солдатом и повешенным [...] шокирует. Как шокируют откровенные порнокартинки того, кто до сих пор не видел ничего подобного и верил в чистую любовь. Однако это не значит, что на них изображено нечто несовместимое с природой человека. [...]

В (показательных) школьных сочинениях советской эпохи было принято писать: «Фашисты — это не люди, звери, людоеды и т. д.» Звучит очень страшно. Но намного страшнее (и точнее) было бы написать: «Фашисты — это всего лишь люди. Слегка расширившие диапазон человеческих возможностей».

Интернет-дневник Екатерины Васильевой-Островской (никнейм: vasilek)

В этом фильме новый взлет Ромма-режиссера. Он сумел подняться над поучительной документальностью, над прямым осуждением нацистских преступлений и сумел увидеть на страницах истории в повседневной жизни, в обычаях, в морали, в гротескности некоторых ритуалов, в медленно отупляющей официальной пропаганде процесс «обесчеловечивания» целого общества. [...]

...Перед показом фильма (фильм еще не вышел на широкий экран) Ромм сказал нам: «Центр фильма, как о том говорит название, фашизм. Но это фильм не только о фашизме, и это не документальный фильм, несмотря на то что для его создания мне пришлось просмотреть более двух с половиной миллионов метров документальных материалов. В этом фильме я высказал некоторые мысли о XX веке, о том, что может и чего не может сделать человек в определенных условиях. Поэтому в фильме нет хронологической последовательности, как это требует документальный фильм, а иллюстрируются мысли, имеющие взаимосвязь, отличную от хронологических фактов».

...Кажется, будто Ромм повторяет зрителям последний призыв Фучика: «Люди, будьте бдительны!» И здесь фильм выходит за рамки своего названия и заставляет нас задуматься не только об ошибках немецкого народа, но и над всем тем, что в нашей повседневной жизни унижает и умаляет человеческое достоинство, культуру, свободу, — над всякого рода мистификациями и мифами, т. е. скрытыми семенами, которые, попав на благоприятную почву, могут породить еще раз зло, от которого человечество освободилось очень дорогой ценой.

[...] Это не документальный фильм, сделанный по схеме, к которой мы за последние 20 лет привыкли. Это урок цивилизованности, призыв уметь видеть и думать.

Аугусто Панкальди. Разрушен миф, остается предупреждение,  
«Унита» (Италия) 14 октября 1965

До сих пор ни один монтажный фильм, рассказывающий о гитлеровской эпохе, не производил такого сильного и сложного впечатления, отягощенного воспоминаниями. Никогда еще ни один фильм не вызывал такого сильного отвращения к этому апогею садизма и ненависти — ненависти, охватывающей и палачей, и их жертв. Никогда еще мы не сталкивались так близко, лицом к лицу, с безумием целой нации.

...«Обыкновенный фашизм» — это фильм абсолютно новый и по своей сущности, и по форме, полный мудрости, сострадания и самого высокого, самого благородного гуманизма. Те, кто увидит этот фильм, смогут с полным правом сказать: «Гитлер? Я его знаю!»

Л. и Ж. Шнитцер. «Синема-65» (Франция), № 99, октябрь 1965

Ромм не ограничился тем, что создал документальный фильм. Он наложил отпечаток, придал свой стиль киноповествованию; выбранные им кадры иллюстрирует его яркий комментарий, отличающийся юмором и сдержанностью, которые довольно необычны в Советском Союзе, где так любят напыщенность.

В сущности, исключительная ценность фильма заключается в его комментариях. Автору было что сказать, и он прекрасно выражает свои мысли при помощи образов, которые говорят сами за себя; при этом мы слышим его голос. Автор со своей горькой прозорливостью, со своей нежностью, со своим душераздирающим «мрачным юмором» все время присутствует в фильме. Кроме ставших теперь классическими сцен казней, концентрационных лагерей (некоторые из них — сцены варшавского и львовского гетто — показываются впервые), Ромм уделил большое внимание необычному и гротескному аспекту нацизма, ужасающей стороне трагического фарса.

«Монд» (Франция), 19 октября 1965

В фильме достигнута редкая гармония изображения, текста, музыки и расположения материала. Особенно сильно действует тот факт, что к зрителю обращается представитель народа, потерявшего 20 миллионов человек в борьбе против фашизма, и который своим фильмом проявил себя как друг немецкого народа.

Лейпциг встретил фильм Михаила Ромма овацией. Его фильм стал сенсацией фестиваля.

Хорст Кинч. Оглушительный успех Михаила Ромма, «Нойес Дейчланд» (Берлин, ГДР), 15 ноября 1965

[...] Метод исследования, применяемый Ромом, а также философская беседа со зрителем, ведущаяся посредством авторского комментария, — это новая, еще не испытанная форма.

«Берлинер цейтунг» (ГДР), 25 ноября 1965

Руперт Локвуд: «„Обыкновенный фашизм“ — лучший документальный фильм о взлете и падении фашизма».

В фильме нет громких фраз или громовых призывов; история, подкрепляемая иногда сатирой, иногда едким комментарием, а иногда печальной эпитафией, сама говорит за себя.

Достоинство «Обыкновенного фашизма», который ни в коем случае не должен быть запрещен цензурой для показа австралийским зрителям, состоит в том, что он призывает всех людей к борьбе против поджигателей войны, против фашизма или неофашизма, будь то в Бонне или Вашингтоне.

«Трибюн» (Австралия), 1 декабря 1965

«Обыкновенный фашизм» объясняет лучше, чем какой-либо другой фильм, снятый на эту тему, какими зловещими средствами сумел фашизм подчинить себе целую нацию и какие национальные и международные силы содействовали этому успеху.

«Уоркер» (США), 7 декабря 1965

Ромм говорит простые и бесспорные истины о фашизме и при этом вскрывает зловещий смысл его «обыкновенности».

«Зонтаг» (ГДР), 12 декабря 1965

«Обыкновенный фашизм» — это гораздо больше, чем документальный фильм. [...]

У меня состоялся очень интересный разговор с Михаилом Роммом. Он рассказал мне, что цель его состояла не в том, чтобы поставить еще один антифашистский фильм, а в том, чтобы сделать фильм, предназначенный специально для молодежи — молодежи Советского Союза, Германии, любой другой страны. [...]

То, что Михаил Ромм успешно разрешил трудную задачу, которую он поставил перед собой, явствует из потока писем, поступающих к нему после выхода фильма на широкий экран.

Самое первое письмо он получил от шестнадцатилетней школьницы, которая выразила свои чувства в следующих словах: «После просмотра этого фильма я почувствовала себя повзрослевшей».

Сэм Рассел. Новые направления в советском искусстве,  
«Дейли Уоркер» (Англия), 12 января 1966

Фильм об обыкновенном фашизме — необыкновенный фильм. Самая главная и всеохватывающая проблема картины — это проблема ответственности человека за свое время.

...В своем произведении Ромм посвящает много глав механизму соблазна. Он пристально рассматривает демагогические постулаты фашистской идеологии... Он анализирует, как и почему большинство нации оказалось воском в руках соблазнительей, показывает в действии лозунг «Фюрер, приказывай, мы пойдем за тобой»...

«Нойе цейт» (ГДР), 25 марта 1966

Включив в современный фильм о нацизме военные кадры, Ромм строит свой фильм на контрасте. Он сравнивает лицо Гитлера с невинными лицами детей. Он сосредотачивает внимание не на ужасах концентрационных лагерей, а на жертвах другого рода, на индивидуумах, представляющих собой бездумную массу. Это странный обвинительный акт для одного тоталитарного общества против другого.

«Ивнинг Стандарт», 6 июля 1966

Никто не ожидал, что советский фильм о нацизме будет так предельно объективен; но «Обыкновенный фашизм» убеждает именно этим своим качеством; в то же время он является блестящим осмыслением и исследованием такого явления, как фашизм.

«Обсервер» (Англия), 10 июля 1966

Эта картина, созданная советским режиссером Михаилом Роммом, — не просто хроника, не просто обычная документальная лента — это попытка на основании документальных материалов понять сущность фашизма как типичного явления той эпохи, попытка найти ответы на вопросы: «Как удалось фашистам найти у миллионов людей слабое место и использовать его в интересах самого бесчеловечного режима? Как в век социальных революций и технического прогресса могли появиться на свет всевозможные разновидности фашизма,

возникнуть разнообразные формы обмана масс?» Фильм Ромма является ответом на эти жизненно важные вопросы. Это фильм, который должен посмотреть каждый демократ, фильм, который позволяет понять, отчего взрываются бомбы, будь то в центре Вены или в Северном Вьетнаме.

«Фольксштимме» (Австрия), 3 сентября 1966

Русский документальный фильм о национал-социализме! Кто при этом не подумает, что он должен содержать не одно антинемецкое высказывание? Однако фильм Михаила Ромма в удивительно большой степени объективен.

Фильм, который мы очень рекомендуем посмотреть.

[...] Для глаза и слуха западного зрителя совершенно не нужны те рамки, в которые вставляются документальные материалы, и прежде всего конец фильма, в котором должна быть продемонстрирована бессмысленность разложившегося капиталистического мира шестидесятых годов.

«Нойес Эстеррайх» (Австрия), 3 сентября 1966

Целые главы своей картины «Обыкновенный фашизм» Ромм посвящает двум порокам, которые при его собственной политической системе, к которой он принадлежит, стали повседневным явлением: военные парады, демонстрирующие мощь страны, и организуемые массовые манифестации партийных органов. Ромм настолько саркастичен, что стрела сарказма не может не влететь в его собственный дом.

«Винер Урания Миттайлюнген», Вена, сентябрь 1966

«Обыкновенный фашизм» не только анализирует нацистскую Германию, но и сталкивает нас с актуальными мыслями и страхом, а также с обыкновенной реальностью русских.

«Гаахе пост», 12 ноября 1966

Кто не обязан смотреть фильм до конца, тот поднимается и покидает зрительный зал минут через десять после начала. Эти фотографии и куски из документальных фильмов, слепленные в картину «Обыкновенный фашизм», может, и представляют определенный исторический интерес, но в конце концов зритель начинает нервничать, поскольку фильм идет на фоне жалкого пропагандистского текста, в котором



отчетливо проступает коммунистическое лицемерие, когда речь заходит о «священном возмущении» преследованиями свободы и культуры, попрании человеческих прав и т. п...

«Эстия», 22 ноября 1966

Несмотря на удивительную работу Ромма с точки зрения техники, он в конечном итоге не достигает поставленной цели. Вначале незаметно, а потом все более ощутимо начинаешь убеждаться в том, что в его позиции есть какая-то фальшь. Горькие замечания — не просто взрыв негодования. Кошмарная хроника диктуется не просто любовью и состраданием к человечеству. В словах, в монтаже кадров — всюду проступает яд пропаганды.

«Месимврини», 22 ноября 1966

Старые кадры чрезвычайно эффектно сопоставлены со съемками нашего времени... Правда, создается впечатление, что фильм, мягко выражаясь, не без нюансов. Быстро становится ясно, что речь идет о смещении фактов и пропаганды с определенной тенденцией. Другого, пожалуй, и нельзя было ожидать.

«Верденс Ганг», 29 ноября 1966

Слабость Ромма в том, что он дает слишком смутную оценку своим материалам и слишком неточную и тенденциозную интерпретацию истории. Его преданная социализму вера в правоту масс обязывает его принять удивительно неправильные взгляды на процесс прихода к власти Гитлера.

«Файненшл Таймс», 27 января 1967

Михаил Ромм предьявляет свои уникальные киноэпизоды и фотографии со сдержанной иронией, которая сверлит мозг людей несведущих, недоверчивых и сбитых с толку. Но он не останавливается на том, чтобы показать «будни» нацизма в тысячелетнем государстве, которое существовало всего 12 лет, он также указывает на то, что «обыкновенный» фашизм пережил Гитлера и не только в Германии.

Если бы Гитлер в 1945 году имел атомную бомбу, поколебался бы он ее сбросить? Нет, отвечает Ромм и добавляет язвительно: президент Трумен ведь не колебался.

«Экспрессен», Стокгольм, 2 мая 1967

## **М. ТУРОВСКАЯ**

### *МИХАИЛ РОММ, ИЛИ ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ...*

Около двадцати лет прошло с того дня, как умер Михаил Ильич Ромм, и больше двадцати пяти с тех пор, как мы с ним вместе сделали эту книгу. Материалы к фильму «Обыкновенный фашизм» представлены в ней по свежим следам, и нет надобности ворошить однажды сделанное. Но вспомнить о человеке, с которым нам посчастливилось работать, наверное, уже пора. Это не биография и не характеристика Ромма — о нем написали и напишут еще историки кино, а всего лишь кое-что, оставшееся за рамкой кадра рассказа о фильме.

...Мое первое очное, хотя и одностороннее, знакомство с Михаилом Ильичем Роммом случилось в минуту для него злую. Шла памятная вторая половина 50-х годов. Только что вышло в прокат смертельно запоздалое и просто малоудачное роммовское «Убийство на улице Данте». Уходили в прошлое времена, когда можно было сочинять и снимать «про границу» доморощенные сюжеты, возвращенные наивными социологическими императивами и павильонным мышлением 30-х годов: на экране шли взаправдашние, почти сегодняшние ленты итальянских и французских режиссеров, и словечко «неореализм» уже витало в разреженном громами и молниями текущих дискуссий, остро пахнущем озоном и чинонепочитанием воздухе того короткого времени, которое назовут «после XX съезда».

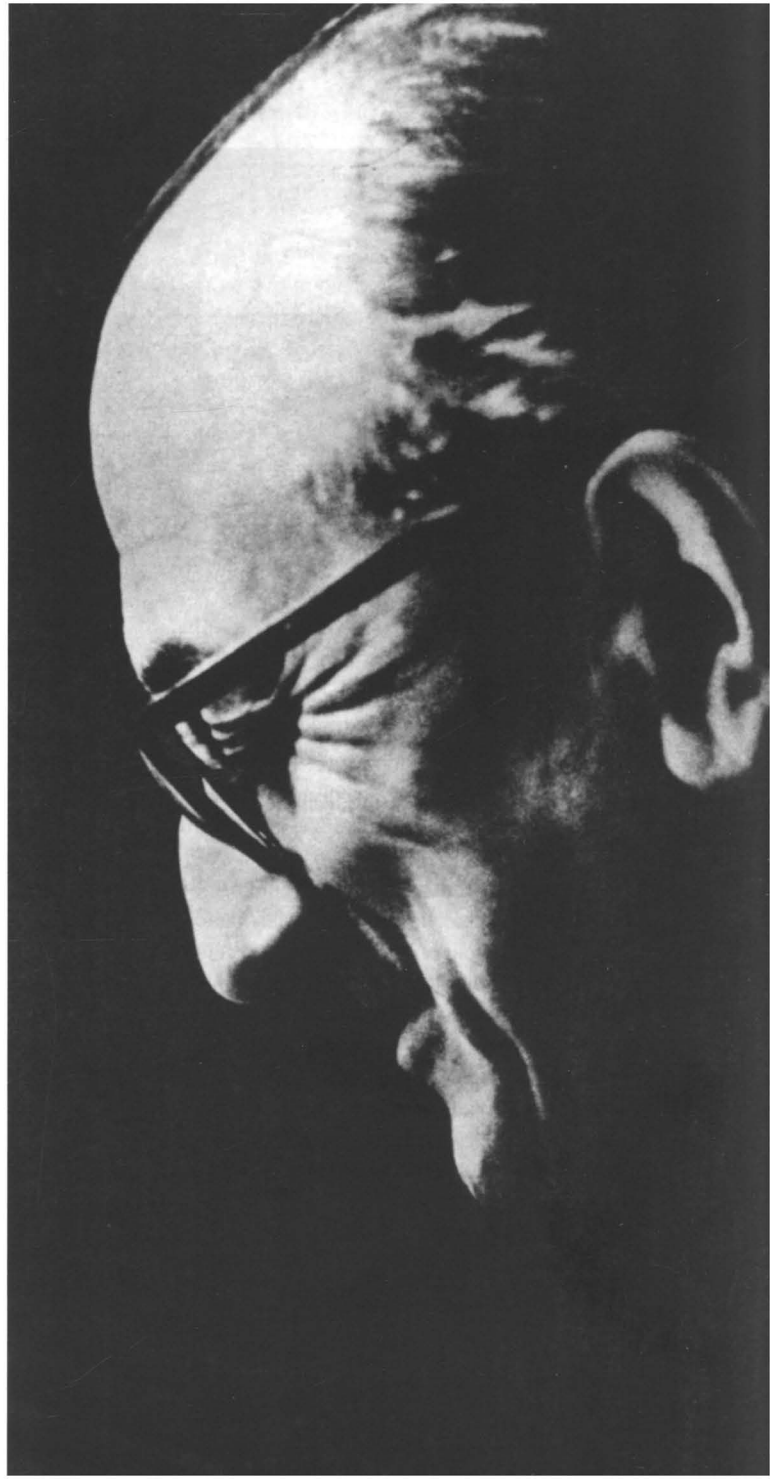
В старом Доме кино, еще на улице Воровского, в неудобной, накуренной комнатухе шло очередное — животрепещущее тогда — обсуждение киноязыка. Уже не помню, вел ли его Ромм — лауреат Сталинских премий, один из столпов постэйнштейновского сюжетного кино, а для нас в тот момент — еще и представитель того помпезного позднего стиля («Адмирал Ушаков»), который дал течь, но погружался во вчерашний день подобно

«Титанику»: сияя золотом наград, все еще уверенный в себе. Во всяком случае, Ромм сидел лицом к нам, и мы, тогдашняя непочтительная молодежь, с любопытством взирали на этого полубога кино.

Как вдруг случилось непредвиденное. Резко отодвинув стул, на середину вышел молодой человек — Алексей Гастев — и в пятнадцать минут, что называется, «раздел» «Убийство на улице Данте» с убийственным же сарказмом. Он обнажил белые нитки сюжета, муляжность героев, наработанную гладкость киноязыка, коммерческое потакание зрителю — все, вырожденное уже, признаки позавчерашнего дня кинематографа, подлежащие штурму.

Само по себе «Убийство», как и «Адмирал Ушаков», споров особых не вызывали: и неудача их, и даже причины неудачи были налицо. Но дело шло не только о киноязыке: как в большинстве баталий той поры — о реабилитации исторической реальности. Гастев обозначил те грубые исторические передержки, которыми были отмечены не эти последние эпохи, а знаменитые историко-революционные ленты, принесшие режиссеру славу и признание. Недавнее прошлое Леша Гастева — репрессированного, как тогда выражались, и только что реабилитированного (словечки эпохи «позднего реабилитанса»), — давало ему видимое право на эту беспощадность: сомнению было подвергнуто нечто гораздо большее, чем один незадавшийся фильм одного режиссера.

При этом надо помнить, что узкий круг режиссеров, составлявших тогда Олимп (ведь смены составов не происходило уже четверть века), не только был неприкасаем для простых смертных, но жил как бы в другом измерении, где гнев, так же как и любовь, могли исходить только сверху, а Ромм (с двумя «м» в противоположность Абраму Роому с двумя





«о») был, по собственному его признанию, одним из сталинских фаворитов.

Иное дело, что и «олимпийский» быт был полон своих опасностей и передрыг, но нам это было невдомек.

Честно говоря, малознакомого тогда Ромма поженски и по-человечески мне было жаль.

...Михаил Ильич сначала пошел пятнами, потом стал красным, как будто у него сейчас случится удар.

Как иногда бывает в театре, при видимом затруднении актера, ощущение собственного стыда было для меня почти непереносимо, хотя правота оратора сомнению не подлежала. Как ни странно, именно лучшие качества Ромма-режиссера — его искренность, человечность, юмор, равно как его умение извлекать из актера те же свойства — искренность, достоверность, юмор, — делали историческую недостоверность, ложь особенно заразной: его filmy любили, им верили.

Сколько еще уйдет дорогого исторического времени до следующей — всенародной, а не частной — возможности заглянуть в собственную историю!

Разумеется, меньше всего я могла предположить в тот вечер, что когда-нибудь буду работать с Роммом, и то, что происходит в этой комнате с какими-то сборными, невесть откуда притащенными стульями есть отдаленная интродукция чего-то важнейшего в моей собственной жизни.

Но для Ромма это важнейшее уже наступило. Он объяснил обстоятельства «Убийства на улице Данте» (задуман чуть ли не до войны), но имел мужество признать не просто неудачу картины, но и общий кризис того кино, которому служил верой и правдой.

Было видно, что разговор для него мучителен. Было видно, что разговор для него насущен. Тяжкая работа мысли была ощутима почти физически. «Я ранен так, что виден мозг», — говорит шекспировский Лир. Молодость бывает жестока, и все же сквозь личную оскорбленность Ромм пытался осмыслить ее правду.

В эту горькую и даже страшную минуту своей столь же удачливой, обласканной признанием, сколь временами и трудной жизни у него хватило ума, таланта и просто человеческого достоинства, чтобы удержаться от обеих крайностей: он не сделал вид, что прошлого не было, но и не предался самолюбивой обиде. Он сумел отнестись критически к собственному пошатнувшемуся в глазах новых поколений авторитету и вникнуть в суть происходящего — в жизни и в кино. Впоследствии он не стеснялся говорить об этом — открыто, но без надрыва. Собственный опыт стал для него предметом критического осмысления. А может быть, и чего-то большего — но об этом ниже.

Следующая картина, сделанная маститым Роммом с молодым тогда сценаристом Д. Храбровицким,

«Девять дней одного года», снова поставила его ели и не во главе, то на острие кинематографических поисков. На это ушло, впрочем, несколько лет.

Фильм остался моментальным снимком исторического мгновения с его радостной верой в могущество познающего разума; с его надеждой, что главное в жизни человечества случится уже завтра; с его готовностью работать на это завтра до самозабвения и самопожертвования и с его иронией к самому себе, к собственной готовности. А главное, с его счастливым ощущением обновления.

Ромм сменил добротную, как двубортный пиджак, законченную сюжетность на свободную (по тогдашним меркам), непринужденную (по тогдашним меркам) новизну стиля жизни и кино. Его раскованные герои были воплощением того времени: «что-то физики в почете, что-то лирики в загоне...»



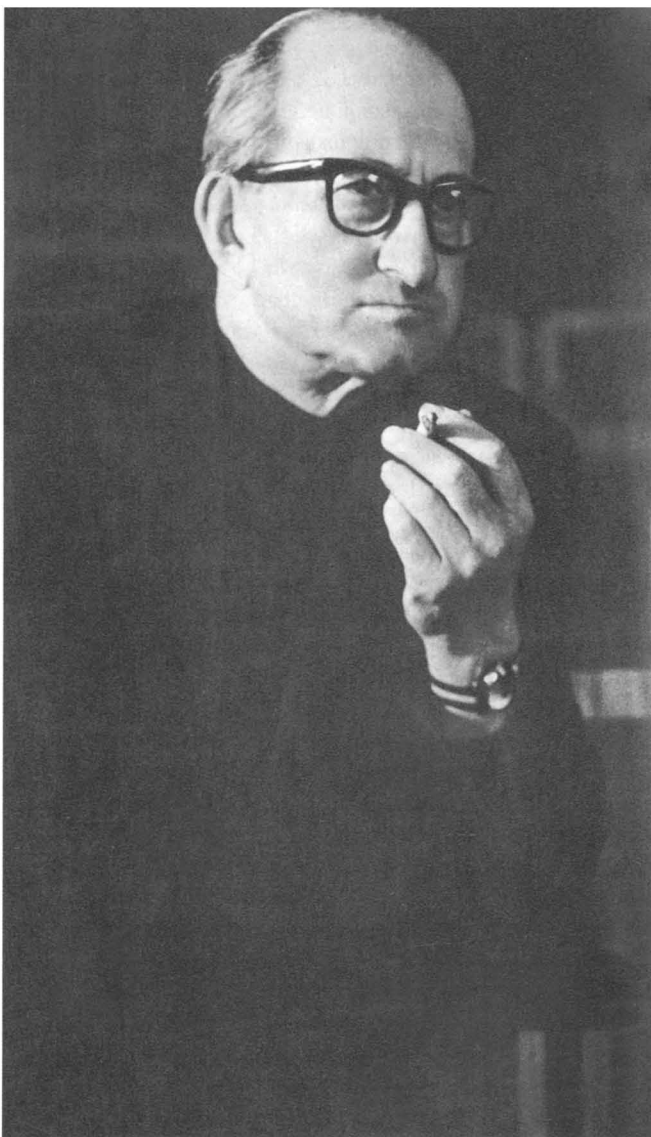
Лента не только принесла ему международный приз, но вернула популярность, к которой он привык и которая была его воздухом.

Она ведь была производной не только от популярных фильмов, но и от его врожденного артистизма, какой-то ежеминутной талантливости его существования, прелестной иронии и веселой непосредственности — всего того, что принято называть личным обаянием. Михаил Ильич знал это за собой, но умел относиться с юмором и к собственному обаянию — это делало его неотразимым. Даже издали, вчуже.

...Второй критической минутой моего все еще почти одностороннего знакомства с Михаилом Ильичем была его знаменитая речь об антисемитизме, произнесенная — уж не помню, на каком мероприятии, — в помещении Дома актера на улице Горького в 1962 году.

Я немного запоздала к началу заседания после дневного перерыва и вбежала в фойе, когда речь Ромма уже доносилась из большого зала Дома актера через микрофоны. Обычно в фойе фланировали скачущие или плелись самые творческие на любом совещании кулуарные разговоры; но сейчас здесь было пусто, даже пустынно, как на площади, и я прослушала Михаила Ильича, не входя в битком набитый зал.

Еще был памятен размах кампании против космополитизма конца 40-х годов, со зловещим раскрытием литературных псевдонимов, за которым следовали немедленные оргвыводы; и образцовое по расчетливому цинизму «дело врачей». Переполненный, залитый жарким светом зал слушал Ромма в неправдоподобной тишине: говорить об этом было не принято. Даже слово «еврей» почти испарилось тогда из устной и письменной речи, оставшись разве что в анкетах. Оно стало своего рода табу и заместились эвфемизмом, который вряд ли поймут следующие



поколения: «пятый пункт». (Примечание для будущего: пятым пунктом в анкетах как раз и была «национальность»).

Дело шло об антисемитизме бюрократическом, необъявленном, антисемитизме «сверху». И если бы кто-нибудь сказал нам в ту минуту, что не чиновники, не начальники отделов кадров, не рьяные карьеристы и просто обиженные способностями, а иные писатели земли русской возродят идеологию и фразеологию времен «дела Бейлиса», мы едва ли поверили бы, сочли бы антиутопией.

Позже, умудренная опытом «Обыкновенного фашизма», улавливая прорастание мифологии антисемитизма сквозь скудость быта, ограниченность возможностей, культурную изоляцию, нарушенную экологию, сквозь неравенство, несправие, «двоемыслие» и общественную апатию, сквозь обманутые надежды и духовный вакуум, я могла, конечно, вычислить перспективу: на самом деле «интеллектуальный» антисемитизм измеряет глубину национального отчаяния.

Но это потом. А тогда Ромм говорил с трибуны о не принятом, и в пустом фойе была отчетливо слышна каждая фраза и тишина зала. Потом обрушился грохот аплодисментов, и Михаила Ильича протащило мимо меня хлынувшим людским потоком. У него был усталый, взволнованный, даже взъерошенный вид: со всех сторон к нему рвались люди. Можно было без труда представить, как студенты выносили актеров после спектакля. Но Ромму явно не хотелось, чтобы «толпа носила его на руках», как мечталось юной Нине Заречной.

После этой речи авторитет Михаила Ильича у советской интеллигенции, без различия национальностей, неизмеримо возрос. Жизнь ему это, впрочем, не облегчило: нарушение неписаного закона,

согласно которому, национального вопроса как бы и не существовало, прощается не так-то легко.

Личное и близкое знакомство мое с Роммом относится ко времени работы над «Обыкновенным фашизмом», хотя и до этого мы знали друг друга в лицо и здоровались, как большинство людей, частных кино.

Тем, что Ромма нам сравнительно легко «отдали» для сомнительного документального предприятия на студии игровых («художественных», как тогда говорили) фильмов, мы были отчасти обязаны его знаменитой речи. Какая-то американская фирма срочно искала его для совместной постановки (кажется, «Встречи на далеком меридиане»); начальству это было нежелательно; а собственный его сценарий «Ночь размышлений» не ладился (он рассказывал нам, что это должен быть фильм о человеке, который приезжает «из центра» в глубинку на разбор то ли аварии, то ли производственного конфликта — толком не помню; это побуждает его в ночь перед совещанием переоценить собственное прошлое — сюжет, очевидно, не лишенный мотивов автобиографических).

В этой щекотливой ситуации оставлять без дела режиссера, получившего международную известность, было бы опрометчиво, и проект (хотя сценарий предстояли еще трудности) был утвержден довольно быстро.

Для Ромма, как я понимаю теперь, задним числом (тогда этого еще не знали ни мы, ни он), наше предложение тоже было находкой. Узвлекенный в своих главных фильмах (диалогия о Ленине), он, сам того не ведая, стремился вернуться к проблеме тоталитарной власти, исторического действия и личного соучастия, разобраться в ней и реабилитировать себя в собственных же глазах на материале бесспорном,

судьбинном и историческом. Документальный жанр был как бы гарантией подлинности, а война и фашизм не ушли еще в легендарное прошлое, были у всех на памяти.

Но тогда все выглядело проще: режиссеру представилась возможность как бы между делом отдать некоторое время документальному кино.

Когда мы уехали в Дом творчества кинематографистов в Болшево, в маленький зеленый домик, чтобы писать совместный вариант литературного сценария, моему сыну едва минул год, и, войдя в дачную комнатку с узенькой девичьей койкой, я с вожделием подумала: наконец-то отосплюсь за месяцы материнского недосыпа. Не тут-то было. В первый же вечер в нашем крошечном «холле» появился Михаил Ильич с большим термосом кофе (странным образом Ромм более ревниво относился к своим кулинарным и, особо, кофейным талантам, нежели к режиссерским); выслушав обширную лекцию о способах заварки, мы получили по первой чашечке, согласно рецепту Всемирного Гаагского конгресса кофеваров. Кофе был действительно на славу — крепкий, душистый, горячий, — и первая ночь Шехерезады началась.

Честно говоря, из всех талантов Ромма — а их у него было немало, включая приготовление сациви, — я больше всего любила его дар рассказчика. В нем соединялись природная литературность мышления и конструктивное режиссерское остроумие — всякий жизненный случай обретал у него новеллистическую стройность. Михаил Ильич рассказывал ослепительно смешно. Мы с Юрой Ханютиным просто сваливались от смеха с утлых современных кресел субтильной моды 50-х годов, украшавших наш «холл». Юра и сам был хороший рассказчик анекдотов, которых помнил без числа, и развлекал ими Ромма. Но у Михаила Ильича был какой-то



поистине моцартианский дар живой речи — в записи она теряет.

В нашей жизни установилась странная, отчасти даже абсурдная упорядоченность.

С утра мы садились в комнате Михаила Ильича за работу, пытаясь вникнуть в самое страшное явление нашего времени: фашизм. (Я сразу взяла на себя функции script girl в писании сценария; мужчины,



перебивая друг друга, бегали по комнате и диктовали.) По вечерам и до глубокой ночи мы кейфовали в нашем мини-холле за кофе и рассказами Ромма, оглашая хохотом окрестную сельскую тишь. Разумеется, о сне вспоминали не раньше трех-четырёх часов, и, укладывая вещи, чтобы ехать домой, я сказала: «Приеду к своему маленькому ребенку — наконец-то отосплюсь».

В это какое-то творческое, талантливое время нас с Юрой идеи буквально одолевали. В одну из восхитительных большевских ночей, когда Михаил Ильич рассказывал о своей сибирской молодости, о деде, который был издателем (там фигурировала почему-то огромная бочка — смысла этого сюжета уже не припомню), и о брате-переводчике, — мы посмотрели друг на друга и сказали: «Михаил Ильич, окончим фильм (тогда, по наивности нашей, это казалось недалёким делом) и давайте сделаем книгу ваших устных рассказов. Не простую: звучащую. Напечатанную на бумаге и записанную на пластинки одновременно. Пусть это будет первая в мире звучащая книга». (Напомню: отечественные магнитофоны были тогда немногим меньше комода, а кассет еще не было.)

Идея Ромму понравилась, и мы долго и с азартом обсуждали, как ее осуществить издательски.

Но «Обыкновенный фашизм» занял не месяцы, а два года жизни; потом были премьеры в разных странах — идея не то чтобы испарялась, но как-то рассеивалась во времени.

Однажды, какое-то время спустя (Михаил Ильич лежал тогда в Кремлевской больнице, в Кунцево, по поводу острого радикулоневрита), он попросил нас срочно приехать. Радикулит — штука болезненная. Ромма подвешивали над койкой и растягивали, а при его необычайной физической подвижности (по «Мосфильму» он никогда не шел — бежал) неподвиж-

ность была непривычно непереносима. Но тут он был даже весел. «Я пригласил вас, господа...» — промолвил Михаил Ильич из «Ревизора» и показал торжественно на стол. Там стоял маленький, по тогдашним нашим понятиям, магнитофон «Грундиг» — роскошь, которой Ромм обзавелся в ФРГ. «Помните звучащую книгу? Пока я тут висел, попробовал записать первые два часа звучания. Послушаем».

Конечно, это было не то же самое, что живые, искрящиеся рассказы: Ромму нужны были слушатели, токи взаимной любви и человеческий смех. Больничные тишина и уединение — не лучшие условия для устного творчества, а звукозаписывающее устройство — не лучший слушатель. Но мы не показали виду, наоборот, обрадовались: все-таки роммовская интонация прослушивалась на пленке.

Следующую — уже 8-часовую порцию — он показал нам дома, порядочно спустя. Мне кажется, это было еще на старой его — неудобной, но милой — обжитой квартире на Полянке, 34.

Слушали мы, разумеется, выборочно, и книга — ввиду появившейся новой формы записи на кассеты — казалась гораздо реальнее; но вот беда — многие, в особенности «культовые» истории стали за это время снова цензурны, хотя кому только и где только Михаил Ильич их не рассказывал! Идея опять отодвигалась...

...А Ромм продолжал записывать новые часы звучания...

Сейчас я, конечно, предпочла бы «аудиовизуальную» книгу: тулузлотрековская острая мимика его вертикального лица, хитрый глаз из-под очков прибавляли его рассказам еще столько же, сколько интонация. Но видео под рукой еще не было.

Впрочем, мы с Юрой тогда же подали заявку (наш излюбленный жанр в кино) на студию научно-

популярных фильмов под названием: «Девять дней одного режиссера». Нам хотелось снять Михаила Ильича во всех его проявлениях — как режиссера, педагога, рассказчика, главу семейства, мастерового человека (на даче он всю мебель сколотил своими руками и очень этим гордился), как повара, отца, мужа, деда. И как человека просто. Студия в лице руководителя объединения Александра Згуриди была готова и счастлива снимать Ромма. Но разрешения мы не получили, поскольку Ромм... еще жив! А хороший классик — мертвый классик. Теперь Ромм — мертвый классик, и фильм о нем (правда, другой) вышел на экраны. Но бесценная возможность снять «уходящую» уже тогда «натуру» была упущена...

Правду сказать, наши авторские отношения на «Обыкновенном фашизме» складывались не так идиллически, как может показаться по предыдущим страницам. И честно говоря, я не верю, что отношения творческие по природе своей идилличны: это скорее исключение, стечение обстоятельств, нежели реальная практика коллективных видов искусства.

Отношения эти в кино соподчинены, субординированы традицией — это другое дело. На «Мосфильме» господствует диктатура режиссера. Наивные критики, мы не знали этого и полагали, что работа будет протекать в духе свободы, равенства и братства.

Правда, Михаил Ильич с самого начала попытался милосердно вывести нас из этого заблуждения. «Понимаете ли вы, что если фильм не получится, то виноваты будете вы, втянувшие Ромма в авантюру, а если получится, то это будет фильм Ромма, а вы останетесь ни при чем?» Мы поняли, согласились. Но, как показало дальнейшее, не осознали. В нас продолжало бушевать самосознание критической вольницы (мы вовсе не ощущали себя тогда «сферой обслуживания» при деятелях искусства) и паритет-

ности авторских прав. Из этого возникало немало *qui-pro-quo*, часто комического толка.

Мизансцена, не раз поражавшая старожилов «Мосфильма»: посреди коридора 3-го творческого объединения узкий, вспетушившийся Ромм, а второй режиссер, милейший Лев Аронович Инденбом, выучивший «правила игры» еще около Эйзенштейна, буквально за фалды оттаскивает от него воинственно набывчившегося, четырехугольного Юру.

Как женщина, я обожала эти короткие корриды в коридорах «Мосфильма», но как женщина же была «толерантнее» и склонна к формам консенсуса. Тем более в подобных спорах истина рождалась редко.

Любя все кинематографические подразделения и любимый всеми подразделениями «Мосфильма», один род участников картины Михаил Ильич втайне не привечал: сценаристов. Может быть, ревновал к рождающейся вещи. Или полагал, что, сделав свое дело, мавр должен уйти. У автора игрового сценария была такая возможность. У нас такой возможности не было. Документальный фильм рождается день за днем: споры были неизбежны.

Тогда я вспомнила старинную «маленькую хитрость» и предложила Юре впредь выдавать наши соображения за роммовские — важен в конце концов результат, а не приоритет. Юра огрызнулся: «Вот ты и выдавай». Как мужчина он был амбициознее, а как человек с собственной потенцией к лидерству больше страдал от неписаной иерархии «Мосфильма». Я согласилась и, приходя к Ромму, невинно говорила: «Михаил Ильич, помните, недели три назад вам пришла очень зернистая мысль...» Михаил Ильич задумывался, стараясь припомнить обстоятельства, и как минимум почва для обсуждения этой мысли была налицо. Со временем, естественно, он стал догадываться об «уловке-22» и, едва

я открывала рот, спрашивал ехидно: «Ну, Майя, какая гениальная мысль пришла мне в голову на прошлой неделе?..» Мы смеялись, что тоже облегчало дело, но не ликвидировало трудностей. Приходилось изобретать другие маневры. Иногда мы внедряли что-нибудь осадным путем, иногда — обходным. Мы долго, например, носились с идеей положить кадры злодеяний на какой-нибудь вполне безобидный, веселенький даже, маршеобразный мотивчик, собрали целую коллекцию немецких солдатских песен и маршей, в том числе «Лили Марлен». Но Михаил Ильич морщился. Теперь это выношенный прием, как и многое другое в «Обыкновенном фашизме», а тогда было шоком. Однажды нас потихоньку позвал наш замечательный звукооператор Сергей Минервин и показал уже смонтированный Роммом кусок, который он положил на народную песню, ставшую солдатской. Пленка ожила, и мы были счастливы, когда Михаил Ильич из рук Минервина принял этот прием: на нем построена глава «Обыкновенный фашизм».

У меня на полке стоит черная книжка с характерным белым профилем-шаржем — «Беседы о кино». На титуле Михаил Ильич написал: «Майе Туровской на добрую (а вдруг недобрую? — не может быть) память о фашизме режиссера и его диктаторских замашках».

Наверное, про себя он знал, как трудно быть с ним начинающим, но упрямым сценаристам. И, смею думать, что под его «тайным недоброжелательством», как говорят в гаданиях, к тому настырному соавтору, которого представляли мы с Юрой, крылась наша с Роммом обоюдная, но еще более тайная приязнь. Эта забавная и, как всегда бывает в человеческих отношениях, сложная расстановка сил стала очевидна, когда фильм и его тревоги остались позади.





Вообще же приязнь Ромма к людям — а к своим ученикам какая-то материнская привязанность — была неиссякаема. Он мог ядовито и смешно позлословить о равном — о каком-нибудь соседережиссере (дом на Полянке был просто наводнен режиссерами — сверстниками Ромма), но перед учениками он был безоружен. Он опекал их — благодарных и неблагодарных, своих и чужих, — как хлопотливая наседка. Он был им учителем, нянькой, ходатаем, работодателем, советчиком, старшим другом, иногда учеником — «не счесть алмазов» души и сердца, которые он на них расточал. Если «натуральная школа» русской литературы вышла из «Шинели» Гоголя, то едва ли не вся школа советской кинорежиссуры 60-х осенена была довольно поношенным пиджаком Михаила Ильича Ромма.

То по коридору «Мосфильма» бежит за ним юная, длинноногая Лариса Шепитько, на ходу уговаривая бросить взгляд на ее пробы к «Крыльям»: «У меня две актрисы на главную роль, одна — верняк, а другая — странная, Михаил Ильич, взгляните». — «Одна верняк, а другая?» — «Другая — замечательная». — «Ну вот, ты уже выбрала без моей помощи, это режиссерский ответ». — И все мы, не замедляя хода, бежим дальше.

То в монтажной появляется социально-озабоченный Чухрай со своими проблемами, и Михаил Ильич, пошептавшись, усаживает его затем в наш просмотровый зал № 16 уже как эксперта.

То домашнее волнение: только что ушли Андрей Тарковский и Андрон Кончаловский, которые приходили выяснять свои отношения с Олегом Осетинским, — и Михаила Ильича волнует уже не творческий, а человеческий облик молодого поколения.

Он давал им всем займы, не думая об отдаче, ходатайствовал о выпуске их фильмов на экран

(у режиссеров поколения Ромма вообще была эта черта, и Союз в этом смысле был организацией творческой). А сколько рассказов о своих учениках! Ромм любил талантливых людей и умел их выбирать (хотя, как всякий человек, порою ошибался).

Насколько я могла наблюдать, ученики платили ему тем же. Когда Ромм болел, в больницу было не пробиться. Лекарства возили ему со всех сторон света.

Помню, никак не могли вылечить радикулит. Михаил Ильич пробовал на себе все, что попадалось под руку. Наконец какое-то иностранное лекарство помогло, и Ромм мог торжествовать над врачами. Коробочка с лекарством поселилась на его огромном, заваленном рабочем столе. Однажды, между делом, я достала из коробочки сигнатурку и дала себе труд углубиться в нее: лекарство оказалось от чего-то совсем другого! Мы долго потешались, но Михаил Ильич признать свое медицинское заблуждение и не подумал — у него вообще была эта слабость: превзойти специалистов на их же территории.

Я бы не стала вспоминать этот пустяк, но в личности Михаила Ильича было вообще много детского. Он, который не боялся публично говорить о своих режиссерских и человеческих заблуждениях, расстраивался ужасно, если страдало его реноме повара; радовался, если (будучи далек от ухищрений моды) мог переплюнуть с иголки одетого Юткевича каким-нибудь пижонским галстуком; был непреерекаем в своих вкусах в каждый данный момент, хотя сам, естественно, менял их, как всякий живой человек.

В городе Дебрецене, в Венгрии, нас любезно привели в книжный магазин, где, увы, мало чем мы могли воспользоваться; зато там были художественные альбомы, которые мы с Юрой собирали по мере возможности, а Ромм с азартом. Перекладывая их, я увидела альбом Шагала. Он был в единственном

экземпляре, а мне такой только что подарили, и я молча положила его в стопочку Михаила Ильича. Он отложил его, я положила снова, и после короткой борьбы альбом был ему завернут. Всю обратную дорогу в Будапешт Ромм вел со мною дискуссию о Шагале. Он уличал меня в снобизме, требовал объяснения (!) шагаловских картин, негодовал по поводу капризов моды, и мы не заметили длинного пути. Это вообще было путешествие с приключениями. (Нас возила официальная «Чайка», а так как в это же время случился визит маршала в Венгрию, то судьба-индейка заставила нас однажды сыграть даже роль ильфопетровской «Антилопы Гну»).

Несколько лет спустя Михаил Ильич похвастал: «Я получил такую книгу, что вы умрете от зависти», — и достал с полки великолепный фолиант... Шагала! Зависть моя усугублялась еще тем, что на книге был автограф (правда, на имя Хрущева — таких книг существует несколько). Я уже готова была поверить, что это — молчаливое признание моей правоты в старом споре, если бы Михаил Ильич ничтоже сумняшеся не пояснил: «Она мне досталась из одного дома, где Шагала совершенно не понимают и считают глупой модой». Вот тебе и раз! Да помни ли он, за что поносил меня пол-Венгрии?!

Разумеется, Михаил Ильич этого не помнил, даже как бы и не знал. На самом деле за эти годы случилось его «влюбление» в Шагала, и ему казалось, что так было всегда.

Как ни странно, я думаю, что эти детские черты очень помогли Михаилу Ильичу в его режиссерской работе. Наверное, во всяком художнике должно оставаться что-то детское. Что Ромм был умен, ироничен, знают все; многие думают, что он был, как теперь говорят, «интеллектуалом». Интеллектуалом — конечно, но интеллектуалом — никак нет,

о чем мы с Юрой написали еще при нем. С нами сделал он самую «интеллектуальную» свою картину, и много чернил было пролито потом на эту тему, но работал он, что называется, «от пуга» скорее, чем от головы, и больше всего доверял своей интуиции, как и положено художнику. При блеске своего ума, искрометности своей иронии он сохранял здоровую, неиспорченную натуру нормального зрителя, ему было интересно то, что интересно многим, и именно поэтому его картины были всегда интересны всем. Непонятных и непонятых картин у него не было, и едва ли могли они быть. Дело даже не в установке, им выдвинутой: картину о фашизме должно увидеть как можно больше людей; не в том, что он режиссерски рассчитывал на это. При огромных своих режиссерских знаниях он на наших глазах продирался сквозь сопротивление материала не умением, а человеческим своим существом, нервами, кровью, душевным опытом. Когда группа должна была просматривать свидетельства фашистских зверств, собранных нашими операторами для Нюрнбергского процесса, Ромм сказал: «Майя, у вас маленький ребенок, вам незачем смотреть это, я вас освобождаю». Материал ранил его, задевал, иногда оскорблял его патриотические чувства, злил, нередко смешил — Михаил Ильич остро реагировал на нелепое, собирал его. Это счастье, что ему достались 60 000 метров пленки, а два миллиона метров просмотрели мы, группа, иначе он просто не мог бы сложить картину — так много своего человеческого состава Ромм в нее вложил.

Наверное, пришло время вслух задать авторам вопрос: сколь, задумывая фильм, исходили они из собственного опыта, из «проклятых вопросов» своей, тогда еще недавней истории? Вслух, потому что про себя каждый из миллионов наших соотечественников,

просмотревших картину, я думаю, «идентифицировался» с ней на двух уровнях: еще сравнительно недавней борьбы с фашизмом и совсем недавнего сталинизма.

Впервые мне пришлось отвечать на этот вопрос в 1967 году, в Мюнхене, куда меня послали с картиной. Он был сформулирован несколько иначе: «Зачем вам делать картину о других, когда у вас был свой «культ личности»?» Я ответила с наивозможной тогда честностью: «Видели ли вы людей, которые делают фильмы о других, не опираясь на собственный опыт?» Вспоминаю об этом главным образом потому, что «телега» пришла не в кинематографические инстанции, а прямо в секретариат Сулова и притом от немецкого информанта. Это было для меня столь же ново, как и первая (впрочем, на долгое время и последняя) встреча с Западом.

Шло время молодежных движений, «новых левых», и молодые люди, которым я просила показать памятные по хронике места нацистских парадов, честно их не знали. Они не числили это своей историей (так в России полагают сейчас многие, в очередной раз снося все до основания, а затем...). А дома нас инструктировали по поводу неонацистов, эмигрантов — чего угодно, кроме реальности...

Слишком прямолинейные «аллюзии», как тогда говорили, искренне огорчали Михаила Ильича. Но была глава, где он не пропустил ни одной аллюзии, мстительно собирая все, что могло бы напомнить нас самих. Это глава об искусстве с эпиграфом из Гитлера: «Художникам надо время от времени грозить пальцем». Она была узнаваема неотразимо и, может быть, поэтому больше других осталась в своем времени.

На самом деле, кое-что из того, что нынче кажется в фильме уступкой, было предметом наших споров и тогда. Но человеку положен предел.

Л. Ромм с внуком



Всякого человека формирует какое-то время. Наше поколение до сих пор осталось «шестидесятниками», со всеми, как говорят, вытекающими. Ромма сформировали тридцатые годы. Способность к переосмыслению, критическому взгляду в свое и общее прошлое была у него намного выше среднего. Но это была длительная и трудная душевная работа.

Когда-то мы писали, что Ромм преодолевал документальность документального материала: он искал смысл. Теперь я добавила бы: он пробивался не только к смыслу, но и к самому себе.

Я не знаю, может быть, на «художественных» фильмах Михаил Ильич работал иначе, более интеллектуально, что ли: но на «Обыкновенном фашизме» его острый насмешливый ум и мастерovitость были в лучшем случае консультантами при том слепом, даже утробном чутье, которое и составляет талант художника.

Может быть, еще и потому мы были так докучны ему: мы обращались к его интеллекту, предлагали продуманное и обспоренное, а ему надо было до всего дойти, доскрестись, допереть самому.

...Когда были дописаны последние фразы дикторского текста и измученный Ромм вышел из студии, он посмотрел на нас и сказал: «У меня такое ощущение, что я истратил все серое вещество, у меня пересох мозг».

Возвращаясь назад, признаюсь честно: решение Михаила Ильича делать следующую картину, однородную по приему «Обыкновенному фашизму», хотя и на другом материале, представляется мне (как тогда, так и теперь) роковым заблуждением. К тому же картина оказалась фатально несчастливой (так иногда случается в кино): на ней болели и умирали. Но, мне кажется, неосуществимость была заложена в самом замысле.

Разумеется, об этой многолетней работе я знаю только издали и только в свете сомнений самого Михаила Ильича. Очень может быть, что это одностороннее и специфическое знание: с нами он советовался в моменты недовольства собой — счастливые моменты открытий и удач доставались группе.

Со временем, когда «Обыкновенный фашизм» отстал позади, прочно закрепившись за Михаилом Ильичом («фильм Ромма»), из наших споров ушла воспаленность, если не острота, и отношения стали простыми и дружескими. Теперь в качестве людей, так сказать, неофициальных, не-авторов, мы оказывались свидетелями теневой стороны его поисков, роммовской растерянности.

У людей, видевших другие минуты, сохранились наверняка другие воспоминания.

В «Обыкновенном фашизме» Ромм счастливо открыл неоспоримо «свой» жанр: прямой разговор со зрителем. Жанр этот вскоре же стал эпидемией в документальном кино, но повторить Ромма никто не смог: это была территория его таланта. Был реализован и круг возможностей материала. По контрасту Михаил Ильич привнес в нацистскую хронику внеположную ей тему добрых начал человека; из ужасности зла сумел добыть его комическое и обыденное обличье (в этом смысле фашизм был освоен в фильме действительно как «обыкновенный», демони́зм его был успешно преодолен); наконец, он вложил в эту картину ту надежду на освобождающую силу разума, которая была собственноручно добыта поздним опытом удачливой и трудной жизни.

Иными словами, форма монтажно-исторического фильма была на тот момент Роммом амортизирована.

Сейчас из отдаления истории ничего не стоило бы локализовать новую тему: шел турбулентный 1968-й...



Но это была бы другая тема, не та, ради которой Ромм взялся за труд.

Мы с Юрой тоже были отравлены документальным кино и стали со своей стороны обдумывать следующий сюжет, который мог бы с «Обыкновенным фашизмом» соперничать. Нам хотелось, не продолжая его ни тематически, ни формально, сохранить уровень размышления: уровень жизни и смерти. И сделать это уже не на чужом, а на отечественном материале, на изломе сиюминутной социальной действительности, ее острейших проблем. В качестве материала мы избрали новое и тревожащее явление: безмотивное убийство (то, что в суде квалифицируют: «из хулиганских побуждений»); в качестве сюжета — подлинный судебный процесс. Мы прочитали и прослушали в судах множество дел, пережили множество интереснейших встреч — все это могло бы составить серию детективных историй. Но мы не искали детектив в собственном смысле и выбрали простое, но поразительно содержательное внутри себя дело.

Смею думать, в том, с чем мы пришли к Ромму, была следующая после «Обыкновенного фашизма» «королевская мысль», по выражению Ибсена. Дело шло о том, чтобы радикально сменить оптику, взглянуть на добро и зло, проблему выбора, личной ответственности, преступления и наказания — на все, что в предыдущей картине существовало над уровнем истории, выходило за скобки даже такого широкого явления, как нацизм, — через узкую прорезь отдельного случая, единичных человеческих судеб, при вспышке катастрофы. Можно окинуть взглядом мир с высоты птичьего полета, а можно развить его из одной-единственной точки: ведь структура монтажной ленты допускает вторжение любого материала, расширение его до любого угла зрения.

Речь шла также о фильме-предупреждении, каким хотел видеть свою будущую картину Ромм.

...Михаил Ильич выслушал нас со вниманием и грустно сказал: «Я желаю вам удачи. Это действительно очень интересно и важно, но, наверное, наступает предел, за которым человек не в силах еще раз начать сначала. Я хочу довести до конца сделанное в «Обыкновенном фашизме».

Мы пытались ему доказать, что продолжить — это и значит пойти поперек достигнутого, перпендикулярно, а не вдоль, выпасть в другую систему координат, где еще не ступала нога кинематографиста. Но изменить предрассудку любимой мысли он действительно, по всей вероятности, уже не мог. Тогда я соглашалась разве что поверить ему на слово: теперь понимаю всей душой. Есть знание, которое дается, увы, только возрастом — до него надо дожить.

Позже, когда я смотрела замечательную ленту Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» или «Высшую меру» Герца Франка, то вспомнила наш нерожденный фильм и еще раз убедилась, что режиссеры — действительно класс-гегемон в кино и диктатура их оправдана хотя бы практически.

Нам же удалось лишь опубликовать уполвиненный сценарий в первой тетрадке вновь возникшего печатного органа «Журналист» — его редактором стал тогда Егор Яковлев.

Иногда у меня захватывает дух при мысли о том, что мог бы извлечь из нашего сценария Ромм двадцать лет назад: он наверняка повернул бы еще раз все документальное кино вокруг своей оси. Но это — бесплодные сожаления.

«И вообще, пишите лучше книги, зачем вам кино? У вас есть идеи — кинематографу это ни к чему», — невесело пошутил как-то Михаил Ильич. Может

быть, в глубине души он уже предчувствовал, что и его кинопредприятию не суждена удача. «Маечке, — написал он мне тогда на фотографии, — ее семье, ее сыну, на счастье, потому что я приношу счастье другим. А себе — не знаю».

Я послушалась Ромма и написала книгу «Герои безгеройного времени. Заметки о неканонических жанрах» — конспект проблем, поставленных десятилетием.

Наверное, неудивительно, что в этих обстоятельствах с «Обыкновенным фашизмом», который продолжал идти по всему миру и делать свою работу, расставаться нам всем не хотелось. Михаил Ильич мечтал сделать телеверсию и войти в кадр; но тогдашнее руководство телевидения этой возможности ему не предоставило. На выход фильма в эфир ушло больше двадцати лет. Зато представилась возможность сделать книгу. Ромм взялся за монтаж фотографий, мы — за текст; были написаны статьи.

В процессе этой работы Михаил Ильич тяжело заболел, у него сделался обширный инфаркт, опасались за его жизнь. Выздоровливая, он пригласил нас на дачу: Ромм потихоньку начинал работать. Он сказал: «Не обращайтесь, если я спутаю род или падеж. У меня был такой инфаркт, что я научился писать и даже говорить. Но опять научился, как видите». Он показал тетрадки, где заново учился писать. Второй раз в жизни мне стало мучительно и остро жаль Ромма. И снова он не сдался, не стал даже после болезни степеннее ходить по «Мосфильму».

Теперь мы приходили к Ромму в новую огромную квартиру на улице Горького. Ее дали Михаилу Ильичу вроде как в утешение за то, что «Обыкновенный фашизм» не получил Государственной премии. Это была одна из немногих роммовских лент, премией

обойденных. И хотя нам с Юрой по нашей профессии лауреатство принесло бы ощутимые выгоды, ни тогда, ни теперь я об этом не жалею.

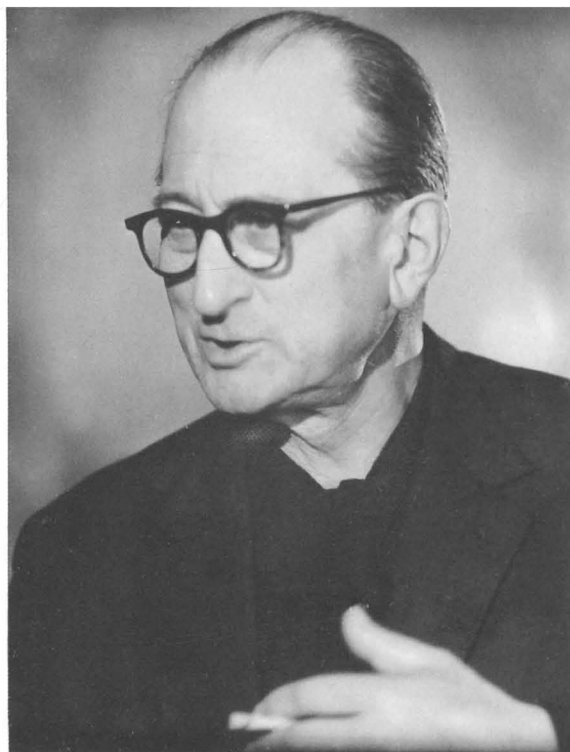
Квартира Ромма была куда лучше прежней, но прежней счастливой энергии, которая была входящего, как током, на пороге его старого, неудобного кабинета, уже не стало. Были большие коридоры, много воздуха, натертого паркета и много проблем. Книга наша была готова, смакетирована, но время работало против нас: в последний момент она была снята с производства распоряжением «сверху». Об аналогиях (естественно, нежелательных) уже не стеснялись говорить вслух. Фраза, переданная нам: фильм посмотрели и забыли, а книгу можно открыть и начать думать.

Однажды Михаил Ильич попросил нас приехать к нему на «Мосфильм». «Я сделал очередную складку материала, она опять не получается, я разберу ее через пару дней: приезжайте, поглядите, пока она есть». Мы приехали на «Мосфильм», в знакомый просмотровый зал, где прошли полтора года жизни. Все было наше и уже не наше.

Начало картины было изящное, занимательное, летательные и прочие курьезы оставались в загашнике еще с времен нашей группы — материал великолепный, монтаж местами блестящий, хотя чувствовалась усталость пленной мысли. Но морфология, как говорил Пропп, или, если хотите, алгоритм картины был прежний — для нас, во всяком случае, знавших «Обыкновенный фашизм» изнутри. И для Ромма. Ошеломляющей новизны открытия не было. Он был недоволен собою.

Пастернак когда-то написал: «...смерть можно будет победить усилием воскресенья». Так, усилием воскресенья, Ромм победил тупой и страшный материал фашизма. Он свел счеты с чем-то в самом себе.

Матери  
се семье, се  
свечи, на части,  
по дому что  
принадлежит семье  
друзьям. А себе  
не надо  
МР



Теперь материал низался: он не был побежден. Мы поговорили — уже без споров, — что и как хорошо бы попробовать. Переставить.

Я не поверила бы тогда, что вижу Михаила Ильича в последний раз, как не поверила бы, что пережи-  
ву Юру Ханютина, — он был младшим из нас.

Когда Михаила Ильича не стало и мы похоронили

его на Новодевичьем кладбище, я еще раз после смерти родителей пережила тоскливое чувство сиротства. Наверное, не я одна, многие. Видеться можно было реже или чаще; Михаил Ильич не мог развести руками ни беды с книжкой, ни даже зашедший в тупик собственный фильм. Но жить, зная, что на свете есть Ромм, было почему-то легче.

*МОЙ СОАВТОР ЮРИЙ ХАНЮТИН*

...Как-то мы шли с Юрой Ханютиным по Тверской (тогда еще ул. Горького) и я сказала что-то насчет «подумать о пенсии». «Ты с ума сошла, зачем?», — и как в воду глядел, до пенсии он и близко не дожил.

Юрий Ханютин (1929—1978), или просто Хан, как называли его друзья, не дожил и до «своего» времени: он, как мало кто, был готов ко времени перемен. В новые времена он наверняка сделал бы впечатляющую карьеру. Чувство лидерства было свойственно его натуре. Оно, впрочем, носило странно-неэгоистический характер. Юра умел замечать и любил настаивать на реализации чужих возможностей, они его радовали. Мало кто вспомнит сейчас, что именно он заставил в будущем знаменитого исторического писателя Натана Эйдельмана «предать бумаге» первый опус (что-то, кажется, о динозаврах) — я при этом присутствовала. До этого Тоник блистательно подвизался лишь в устном жанре. Так же точно Юра уговорил писать доктора Крейдлина (писатель Ю. Крелин). Их мужская компания из 110-й школы вообще была на редкость талантлива.

Почти нечаянно Юра сделал карьеру В. Баскакову, переписав за него (в качестве редактора в «Литературке») не слишком внятную статью о «Золотой карете» Л. Леонова и обратив тем самым внимание на вчерашнего военного корреспондента с хорошей анкетой. Я думаю, многие еще и сегодня могли бы вспомнить его направляющую и поддерживающую руку.

Так же и в жизни Юра естественным образом (что не всегда значит, что охотно) брал ответственность на себя, будь то ответственность за «личную» жизнь, «общественную», профессию или просто быт. Нам пришлось много ездить по киношным делам, и всегда Юра был нормальной каменной стеной (или «руководителем делегации» в моем единственном лице).

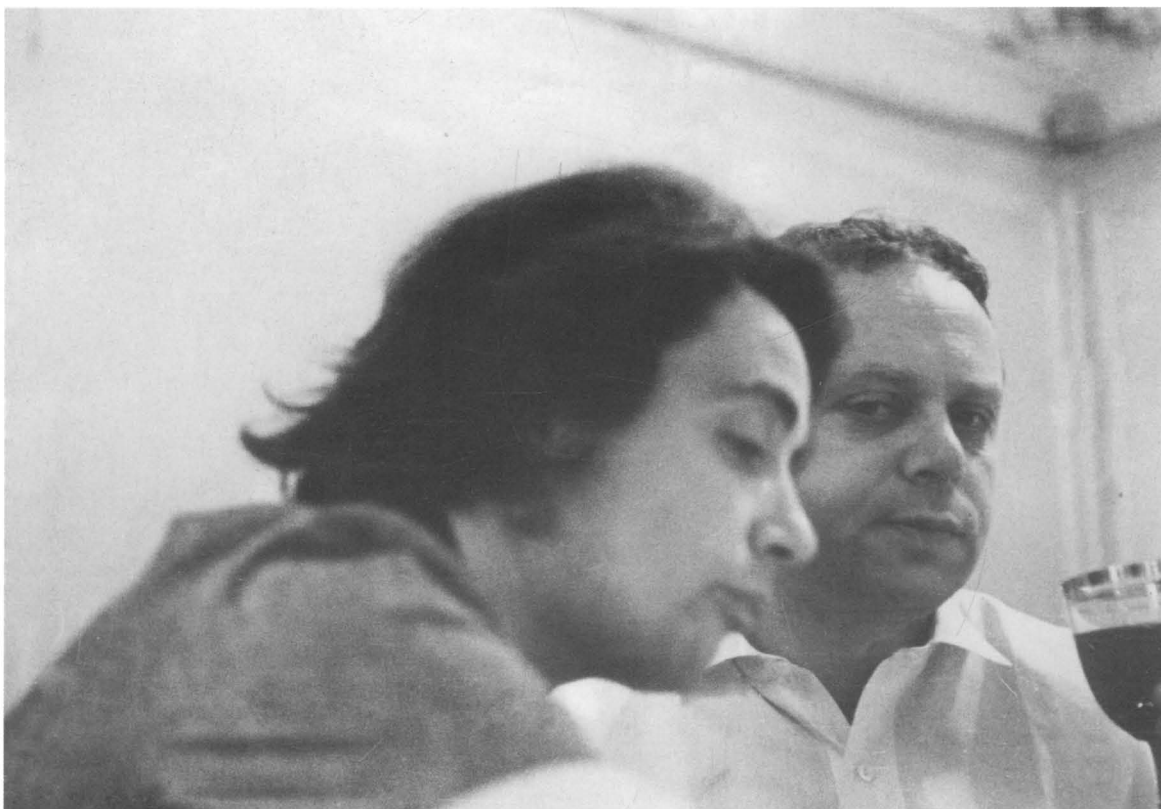


*М. Туровская и Ю. Ханютин.*

Удивительно, как быстро, много и эффективно работал человек от природы столь ленивый, как Юра. Он холил свою лень, любил с ногами на диване перебирать какие-нибудь марки из коллекции, но природные способности (я редко видела человека, который все схватывал бы с такой быстротой) и то, что американцы называют *drive*, вытаскивали его с любимого дивана к столу, на какое-нибудь

мероприятие. К тому же ему было проще работать и зарабатывать, нежели ужиматься.

Юрий Ханютин был известным и влиятельным кинокритиком, хотя он окончил театральный институт. Только надо вспомнить «коэффициент» тогдашней ситуации. Во-первых, критика резко делилась на «партийную», приказную и собственно критику. Последняя была, в принципе, заодно с создателями



фильмов против всех видов цензуры. Это был знаменитый советский феномен общности в виде «компаний» ли, «кухонь» ли (кстати, у Юры как раз была такая широко-гостеприимная кухня, кто только ее не навещал), а также «межпрофессиональной» солидарности, без которой просто нельзя было бы выжить.

И еще: мы так долго жили в неподвижном, сакральном и страшном сталинском времени (напомню: «кампания космополитов», «дело врачей» и прочее),

что нас навсегда ожег шок от сдвинувшегося с мертвой точки течения истории. Движущееся, историческое время заворачивало (во всяком случае, Юру, как и меня). Отсюда родилась в зальчиках Госфильмофонда наша идея «Обыкновенного фашизма».

Юра не дождался «своего» времени еще и оттого, что пересекать любые границы, находящиеся в ведении государства, в том числе профессиональные, было тогда гораздо сложнее, чем нынче. Ромм, который

продолжал свой антифашистский замысел (впоследствии была картина «И все-таки я верю»), посоветовал нам самим осуществить сценарий «Без смягчающих обстоятельств» о безмотивном убийстве, который мы намеревались снимать скрытой камерой в зале суда (много времени проведя на судебных заседаниях). Кроме того что закрыли сценарий, нам в принципе отказали в возможности делать кино, ибо дипломы ГИТИСа не дают на это права. Между тем Юра несомненно обладал потенциалом и темпераментом режиссера-документалиста. Я вообще подозреваю, что в силу «обстоятельств времени», он неточно выбрал профессию. Жизнь всегда была ему интереснее собственно «искусства», сочинять кино интереснее, чем писать статьи. А делать его своими руками (один раз в Болгарии нам дали сделать монтажный сериал «Кино и звезды») — еще интереснее. Сочинять кино (которое иногда разрешали, чаще запрещали) была в гораздо большей степени Юрина инициатива, нежели моя потребность. И так много всего было уже накоплено все — не только сюжетов, но и монтажных идей, ходов, приемов, что однажды в Переделкино Юра сел за машинку, и мы настроили короткую заявку на книжку «Кино у себя дома». Но даже и начать не успели...

Была еще одна профессия, для которой Юра был создан природой: телевизионная журналистика. Впрочем, профессии в современном ее понимании как раз еще и не было. Юра очень рвался к устной, телевизионной критике и не раз просил дать ему при этом роль «злого», «плохого парня» — он в высшей степени был наделен даром дерзкого, часто общенного юмора, а в кино было немало для того поводов. Но, разумеется, не дали. Дальше «доброй» «Кинопанорамы», любимой всяческим зрителем, дело тогда не шло. Впрочем, в последующие времена Юра



мог бы быть и просто тележурналистом, аналитиком. Только профессии еще у нас не было...

Может показаться странным, что я пишу главным образом о том, чего Юра не успел сделать: считается, что нереализованных талантов не бывает. Но это неправда. «Стагнация» в том и заключается, что она зря переводит материал, в частности, человеческий.

К счастью, Алеша Ханютин, которого отец уговорил поступить во ВГИК на докрежиссуру, как бы продолжает отцовское дело («я прошел за него полдороги, пусть ему будет легче»). В Америке Алешу уважительно называли бы «Ханютин-юниор».

Впрочем, Юрий Ханютин немало успел и на скупом отведенном ему «приусадебном участке» прямой профессии. Он участвовал в до сих пор не обновленной «Истории советского кино», заведомо понимая, насколько она половинчата. У него были излюбленные и постоянные критические темы — документальное кино или болгарское, с которым он «породнился» через свою жену, замечательную художницу кино Марию Иванову; не говорю о кинофантастике. Он писал о текущем кино по горячим следам, отстаивал «свое» кино, например, авторскую версию «Заставы Ильича» М. Хуцнева или «Двадцать дней без войны» А. Германа. Помню, с какой увлечен-

ностью он рассказывал о «некинематографично» длинном монологе А. Петренко. Он с завидной твердостью (что было нелегко) старался вести свой отдел в «Литературной газете», добиваясь права на «спорные» темы и статьи. Он создал во ВНИИКи отдел стран Восточной Европы. Его книгу о фантастике в кино, впрочем, изуродованную до неузнаваемости, с трудом опубликовали.

Природа ошибается реже, чем люди, и все же я вспоминаю о своем соавторе как о человеке, рассчитанном, скорее, на стайерскую дистанцию. Тем более, что его время уже было не за горами.

Юра всегда был немножко прожектором — его ленивая ипостась обожала по-маниловски строить мосты с лавками и сидельцами. Зато карьеристская его ипостась, к счастью, была под присмотром самоиронии. Однажды, выходя со спектакля А. Лобанова «На всякого мудреца довольно простоты», Юра сказал: «Все-таки хорошо, что я был ограничен пятым пунктом, — напомним, таким эвфемизмом обозначали тогда нежелательное еврейское происхождение, — иначе я мог бы таких дров наломать...» Но думаю, что карьера не обратилась бы для него грудой этих самых дров. Все-таки он еще принадлежал к поколению, которое любило «искусство в себе, а не себя в искусстве».





### ОЧУЖДЕНИЕ

Может показаться странным, что фильм на чужом материале, смонтированный из заемной хроники, занял столь заметное место в советской культуре «оттепели». Между тем каждый, кто еще застал это время, вспомнит: это была первая картина, заставившая все общество и каждого в отдельности задуматься о собственной недавней истории и себе самом. Напомню, фильм вышел на экраны в 1966 году, через два десятилетия после победы над нацизмом и через тринадцать лет после смерти Сталина.

Поколение победителей, у которого украли победу, составляло основной хребет общества. Те, «кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою» (И. Бродский), помнили не только Сталинград и Берлин, но и «дело врачей», «кампанию космополитов» — антисемитизм отечественного разлива, — но и вопросы в анкетах: «был ли в плену», «был ли на оккупированной территории», «были ли родственники...» и т. д. — домашний террор, обращенный на любого и ставший подоплекой повседневности. Они помнили выставку подарков Сталину, гибель сотен людей на похоронах вождя и многое другое, что будет обозначено эвфемизмом «культ личности». В рецензиях на фильм об этом не говорится, в самом фильме тоже, но об этом думали все. Это можно назвать «эзоповым языком» или «аллюзиями». Я назову это «очуждением». Чужой материал, как ни странно, дает больше свободы — во всяком случае, «Обыкновенный сталинизм» на том же уровне еще не сделан.

Разумеется, в фильме многое устарело. Оспины холодной войны изуродовали картину, мы просили Ромма обойтись без этого, но такова была плата за проходимость. Советские стереотипы сознания кажутся архаикой, шестидесятнический пафос надежды, что мир изменится к лучшему, тоже изрядно



*За просмотром отобранных фотографий...  
Слева направо: С. Линьков, С. Инденбом, М. Ромм, Х. Стойчев.*

повыветрился. Но обобщенность темы, широта и богатство визуального материала, «монтаж аттракционов» наконец, обеспечили фильму долгую жизнь. Если жанр антифашистского монтажного фильма, бытовавший на послевоенном западном экране и отошел в историю, то «Обыкновенный фашизм» все еще живет, как, увы, и сам фашизм.

Михаилу Ромму, нам с моим соавтором Юрием Ханютиным, мне самой по разным поводам приходилось уже вспоминать, «как это было». Но время подправляет оптику. Сумма случайностей, благодаря которым фильм смог осуществиться, сложилась из самых разных величин.

1. Мой приятель и коллега-критик Ханютин писал диссертацию о военных фильмах и ездил в Госфильмофонд (40 километров от Москвы) смотреть военную хронику.

2. Мне кто-то привез книжку «From Caligari to Hitler» Зигфрида Кракауэра. Она так много открывала в нас самих, что я стала ездить на тех же ранних поездах смотреть немое немецкое кино. Там, в холодных залах Госфильмофонда, мы придумали сценарий, состоящий из хроники и фрагментов немецких фильмов под заглавием «Обыкновенный фашизм». Обобщающее слово «фашизм» мы выбрали еще и потому, что более точное «нацизм» не было принято в обыденном русском языке того времени. Нас интересовала судьба «маленького» или, как тогда говорили, «простого» человека в условиях диктатуры (неважно, какой). По наивности мы выбрали для своего замысла не документальную студию, но «Мосфильм», где оба тогда подвизались, и «подходящего режиссера» — М. Ромма. Это была утопическая идея, но...

3. Михаил Ильич был «в простое». У него не получался сценарий «Ночь размышлений», под который был получен аванс. Он готов был потратить два-три месяца на «монтажный» фильм. На студии к нашей идее отнеслись скептически. «Госкино, — говорили нам, — все равно не разрешит». Но...

4. Главный редактор Госкино Дымшиц, имевший репутацию «реакционера», после войны был культурофицером в Германии и даже крестным отцом первого послевоенного немецкого игрового фильма «Убийцы среди нас» В. Штауде. Он поддержал проект. К тому же...

5. Ромма хотели загрузить. Недавно он произнес скандальную речь об антисемитизме, и теперь американцы запрашивали его для совместной работы.

В результате на «Мосфильме» нам отвели просмотровый зал № 16 и монтажную, на дверях которой повесили табличку с временным названием фильма, и на студии нас стали звать «обыкновенные фашисты». Впрочем, название показалось Ромму некассовым, и мы, посмеиваясь, сочинили что-то вроде «От факелов к печам» и «Вампиры и фюеры».

Перед началом работы М.И. предупредил нас, что, если фильм не получится, виноваты будем мы, а если получится, то это будет фильм Ромма. Он собрал замечательную группу, но к нам приходили и добровольцы — лишнее свидетельство, что в фильме

*Съемка в московском детском саду.  
С. Кулиш оперся о камеру. За его спиной — С. Линьков.*



нуждались. Группа состояла из разных подразделений; в зале № 16 с 9 до 18 часов шли просмотры. За полтора года мы просмотрели два миллиона метров хроники и отобрали для Ромма 60 000 метров. Хронику сортировали по темам: парады, речи, факельные шествия и пр. Нам с Юрой, естественно, приходилось заниматься всем и еще многим, в том числе вместе с М.И., а порой и споря с ним, нащупывать путеводную нить. Еще на стадии сценария отпали мои любимые «монстры» немецкого кино. М.И. был к ним беспощаден: «Вы что, хотите фильм для Дома кино делать? (Действительно, мы представляли себе нечто сложно-ассоциативное.) Ленту о фашизме должны посмотреть миллионы, иначе и стараться не стоит».

Здесь надо остановиться на том, что можно назвать «парадоксом Ромма». В советском кино 60-х он считался главным интеллектуалом. Однако в 30-е именно ему, более прочих, дано было воплотить на экране модель общедоступного, массового и кассового кино и стать его бессменным лауреатом. Это сделало Ромма мишенью острой критики молодого поколения. Но если кто-либо из режиссеров сталинского призыва и нашел в себе силы измениться, то это тоже был Ромм. Сами того не зная, мы с Юрой оказались нужны ему не меньше, чем он нам. Мы продолжили траекторию его самопознания через опыт другого поколения. Ведь, в сущности, и его ненаписанный сценарий, в котором крупный функционер ночью обдумывал прошлое, был попыткой найти подход к тем же вопросам.

Когда мы стали работать, то с удивлением обнаружили, как много в Ромме осталось детского. Недаром детские рисунки и просто дети как раз и вытеснили из контрапункта фильма моих любимых монстров. Рисунки мы искали и собирали повсюду, а автор «веселого кота», которым начинается фильм, — роммовский



«Скрытая камера».

внук. Могу засвидетельствовать: все, что ни делал Ромм, шло не от головы, а от «нутра». Он мучительно обдирался о материал, еще не зная, что пробивается через чужой опыт к самому себе.

Мы с Ханютиным, по крайней мере, знали, о чем хотим сделать фильм. И если дома спорили до посинения, то на «Мосфильме» выступали в качестве солидарного Автора. Будучи людьми со стороны, мы не ведали даже первой заповеди кино — диктатуры режиссера — и пускались в дискуссии, предлагая Ромму крупницы добытого. Так, нам попался сюжет «презентации» какой-то стелы с надписью вроде «труд — дело чести, доблести и геройства», однако такого рода аллюзии были неприятны Ромму, и сюжет в фильм не вошел. В другой раз нам (через звукооператора С. П. Минервина) удалось положить кадры войны на бодрую народную песенку из

собранной нами коллекции песен и маршей, популярных в те годы. На них построена центральная глава «Обыкновенного фашизма». Случались, конечно, и единодушные решения — идея соединить с концлагерями пляску Марики Рёкк, известной в России по «Девушке моей мечты», была отвергнута без споров как очевидная пошлость.

Главным, конечно, были поиски целого. Ромм, привыкший к «хорошо сделанным» сценариям игрового кино, раньше нас осознал, что мы выходим в поле эйзенштейновского «монтажа аттракционов». Однажды он показал нам фильм, кажется, «Майн Кампф» Эрвина Ляйзера (к тому времени мы неплохо знали европейские антифашистские фильмы — одному научились, от другого отказались). После первой части звук был выключен, и через несколько минут мы оказались в хаосе кадров: монтаж был выстроен по матрице текста, сюжет был историческим по преимуществу. Стало очевидно, что нам подобное решение не подходит — нас интересовала не столько история явления, сколько явление как таковое. «Монтаж аттракционов» предполагал контрастную, многожды «очужденную» структуру; между тем в зале № 16 мы сходили с ума от монотонности материала. Для удобства мы поделили его на несколько типов.

1. Эмпирический, или исторический, — он, как было сказано, был амортизирован в западных фильмах, которых, впрочем, советский зритель не знал. Мы искали обновления зрительного ряда, но иных повторов было не избежать.

2. Типологический, или массовидный, пласт: от речей фюрера и «фюреров», от хорошо знакомого нам кордебалета парадов и массовых выражений преданности до «зимней помощи» и «общего супа» (эманация коллективного бессознательного, перешедшего



*Съемка в Освенциме — груды ботинок. У камеры — Г. Лавров, за ним — М. Ромм.*

в жидкое состояние). Этот пласт составлял основной поток материала. Кадры отбирались по образцам, сортировались по темам и складывались в блоки, из которых строился фильм. Нам пришлось самим открывать статистический эффект — накопление «одинакового» материала переводит его в новое качество.

3. Уникальный или «аттракционный монтаж». Тут находкой могла оказаться панорама знаменитого сожжения книг, до того известная лишь в малом

фрагменте, — до курьезов солдатского быта в «срезках» «Вохеншау» и т. п.

Но были кадры, которые делал неповторимыми роммовский взгляд, и именно они обозначали его движение к смыслу. Есть, например, известная съемка речи Геббельса в конце войны (я и сейчас встречаю ее в передачах немецкого ТВ). Но ничей взгляд не задерживался так пристально на лицах слушателей, усталых, ушедших в свои мысли. Может быть, Ромм

увидел в них нечто вроде автопортрета. Общеизвестный кадр стал в фильме точкой перелома: «они думают». Среди прочего, мы притащили М.И. странный эпизод: у позорного столба стоит мальчик, на груди щиток с надписью «Я сказал нет». Ромм был поражен, он вцепился в этого малолетнего Neinsager'a, который стал для него олицетворением личной проблемы, ведь сам он был по натуре Jasager, не только по отношению к режиму, но и к жизни вообще.

Неприятнь, которую М.И. испытывал к игровому материалу, заставляла нас с Юрой искать иной источник «остранения» хроники, и мы нашли его там, куда никто не заглядывал, — в так называемом культурфильме. Если хроника была портретом, то культурфильмы — автопортретом идеологии. К примеру, восхитительный сюжет об издании уникального экземпляра «Майн Кампф», который начиная от названия — «Книга немцев» — до изготовления пергамента из шкуры лучших телят или добычи руды для кованого переплета стал для нас чем-то вроде невольной *parodia sacra*. Столь же пародиен оказался расовый сюжет с измерением черепов, проверкой брачующихся на расу и изготовлением люлек для отпускных солдат, которые должны были обеспечить восстановление расового поголовья (деятельность не столько сексуального, сколько социального свойства — «левые» дети назывались «подарками фюреру»). Это были готовые «аттракционы» от министерства Геббельса, они существенно разнообразили визуальный ряд фильма.

Многообразие «очуждающего» контекста отличало картину от привычного антифашистского кино. Пока оператор Г. Н. Лавров снимал Освенцим, Савва Кулиш, пришедший к нам волонтером и зачисленный стажером, бродил с камерой по Москве, делая засады в бойких местах столицы, — частная жизнь была



*Освенцим. За работой.*

фирменным знаком 60-х. Иногда камера открывала в быту что-то незаметное глазу: оказалось, например, что женщины, приходя на свидание, одинаковым жестом поправляют любимому галстук (не фаллический ли это символ, в самом деле?). Именно из подобных кадров вместе в детскими рисунками М.И. смонтировал безмятежное начало фильма.

Я хорошо помню день, когда на одном из таких просмотров второй режиссер Л.А. Инденбом сказал: «Остановите, пожалуйста, этот кадр (на экране москвичка, переходя улицу, брала на руки и прижимала к себе малыша). Мне кажется, я видел фото расса кресте матери с ребенком в похожей мизансцене». Инденбом (кстати, в прошлом второй режиссер Эйзенштейна) не ошибся, и это случайное совпадение дало тот необходимый шоковый удар, которым открывается в фильме тема нацизма.



*Освенцим. Между съемками. Г. Лавров с польскими коллегами.*

Кроме взрывного перехода от жизни к смерти, была в этом поворотном моменте фильма деталь, которая может показаться технической: кинокадр переходил в неподвижную фотографию. На фоне эпизодов, снятых скрытой камерой («жизнь врасплох»), этот переход вызывал ощущение документального удара. Хроника выхвачена из потока жизни; фотография отличается выхваченностью мгновения и, оттого, его как бы растянутой длительностью. Фактура фотографии — тоже часть ее латентного содержания: на фоне детских рисунков и дневной улыбчивой хроники пожухлый фотоснимок делал жест убийства неопровержимо достоверным.

В этом моменте работы многое видно. Видно, что случайность — царица монтажного кино. Видно, что свою лепту вносил каждый. Виден принцип сшибки темы и контекста, часто далековатого. Видна визуальность и «аттракционность» решения — в данном случае рифма, короткое замыкание двух изображений. Видна, наконец, роль фотографии в поисках дискурса.

С военных времен на «Мосфильме» лежал мешок из архива гитлеровского лейб-фотографа Гофмана. Эти и другие фото дали возможность М.И. сложить портрет фюрера, так сказать, изнутри (избежав при этом повтора уже тиражированных кадров с Евой Браун). К тому же больше, чем частная жизнь Гитлера, нас интересовало, из чего делается образ вождя. Тут Ромму пришлось поступиться своей нелюбовью к аллюзиям — они были кричащи. Гитлер и девочка, подарки Гитлеру (на одной из фотографий поваров, несущих огромный торт, обыскивают) вызывали в зале стон узнавания: все «культы» более или менее одинаковы.

Но было у Гитлера и кое-что свое, например, позы, зафиксированные в ряде открыток, на которые был разложен (zerlegt, по Брехту) его пафос. Коронной стала серия фото из гофмановского архива, где, позируя перед камерой, вождь, а за ним и присные, вместо того чтоб по-наполеоновски скрещивать руки на груди, складывали их на детородном органе. Постепенное увеличение группы вождей на фотографиях было не только ослепительно смешно, но и открывало в пустяке латентную символику. Можно обозначить ее житейски: мимезис подхалимства, приобретший в монтаже зримую форму. Можно фрейдистски: общий инфантильный страх перед кастрацией. Можно социологически: олицетворенная тривиальность зла — недаром этот же жест был





*За монтажным столом. М. Ромм и В. Кулагина.*

схвачен и спародирован Чаплиным. Эта глава в нашем фильме была сделана от первого лица и называлась «О себе».

Но если для механики создания культа комического годилось, то открывшиеся масштабы зла не поддавались и до сих пор не поддаются прямому

описанию. Решение не нагнетать ужас было продиктовано не только нежеланием повторов — повторы, например, кадров концлагерей были неизбежны, — но и накопленным уже опытом «статистического эффекта»: как правило, он вызывает обратную реакцию. Нынешняя эскалация насилия



*М. Ромм. На записи текста.*

в СМИ — пример привыкания к ужасному. Нам нужен был свой, «необщий» язык описания.

Фотография помогла не только обновить зрительный ряд и закрыть пробелы хроники, но и снять нежелательный пафос, приняв на себя функцию «вещдока». В фильме несколько таких массивных блоков фотоматериала. Один из них — альбом Штроппа, свидетельство депортации варшавских евреев, подготовленное к несостоявшемуся визиту Гимmlера. В «Обыкновенный фашизм» вошли даже не фотографии, а именно альбом: фактура кожаного переплета, подарочное качество фотографий в кричащем противоречии с их сюжетом, в конце печать и шегольская подпись «Штропп». Бюрократическая добротность удостоверяет удручающую «банальность зла».

Все же фото как улика, как историческое свидетельство дальше констатации этой банальности пойти не может, это особенно видно в нынешних участившихся процессах над маньяками. Количество жертв не переходит в качество их субъективности. Как заглянуть по ту сторону массового убийства?

Помог случай, или, точнее, та готовность откликнуться на его подсказку, которая составляла общую атмосферу работы. Однажды М.И. усадил нас в зале, чтобы показать эксперимент с материалом, только что полученным из Освенцима. На экране шли стандартные тюремные фото: профиль и фас, мужчины и женщины, молодые и старые. Камера делала blow up, увеличивала их, пока на экране не оставались одни глаза. Великанское увеличение развешало фото; взрыв происходил как бы на молекулярном уровне, высвобождая латентное содержание, о котором не догадывался и сам тюремный фотограф: внутренний мир. Сгусток чистой эмоции. Смерть.

В натуре фотографии малоформатны, ими оклеен коридор Освенцима. Ромм первым подошел к ним вплотную и угадал то, что увидеть нельзя. Эти глаза Освенцима станут *tour de force* всего фильма и на фоне детской сказочки про курочку Рябу составят ее финал.

Когда фильм был сложен в немом варианте, встал вопрос о тексте: от чьего лица и чьим голосом мы будем его озвучивать? Диапазон обсуждения был достаточно широк: от бывшего узника концлагеря или актера Иннокентия Смоктуновского до диктора наподобие Юрия Левитана или известного публициста Эрнста Генри. Была даже идея пригласить Эрнста Буша — М.И. послал нас с Юрой к нему парламентарями. Он, разумеется, отказался. Однажды мы с соавтором посмотрели друг на друга и поняли: а зачем нам искать невесть кого, когда у нас есть Ромм? Тем более на импровизированных показах материала встречным и поперечным (он все еще волновался, «интересно ли») М.И. давал пояснения. Мы понимали, что второй раз и бесповоротно отдаем «свой» фильм режиссеру. Но решение было единственно верным. М.И. пришел в ужас, он не числил себя ни диктором, ни актером. Однако запись и перезапись текста начались. «Монтаж аттракционов» получил недостающее — личностное — измерение.

Когда картина вышла в прокат (это отдельный авантюрный сюжет) и кинотеатры опоясали очереди, оказалось, что М.И. был прав: фильм посмотрели миллионы, он прошел по всему миру. Но — парадоксальным образом — именно для соотечественников он стал поводом к самопознанию. В каком-то смысле свою первоначальную задачу мы тем самым выполнили. Когда задним числом я пытаюсь сформулировать, чем был «Обыкновенный фашизм» для Ромма, то, наверное, надо сказать: чем-то вроде «покаяния».

*«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ».  
40 ЛЕТ СПУСТЯ*

Фильму Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965) исполнилось 40 лет. За это время — точнее, со времен перестройки — в стране были обнародованы Секретный дополнительный протокол к «Пакту Молотова—Риббентропа» и документы о расстрелах в Катыни, изданы объемистый «Гитлер» Иоахима К. Феста, «Психология масс и фашизм» Вильгельма Райха, «психоаналитические» портреты вождей нацизма Эриха Фромма, «Язык третьего рейха» Виктора Клемперера, «Масса и власть» Элиаса Канетти, эссе Сьюзен Зонтаг «Магический фашизм», «Ледокол» Виктора Суворова, «Застольные беседы Гитлера», «Воспоминания» Альберта Шпеера и мемуары Лени Рифеншталь... да мало ли что из того, о чем и помыслить не могли первые зрители и сами авторы фильма «Обыкновенный фашизм». Много было еще не написано, многое — не издано или строжайше запрещено.

Кажется, более всего Михаила Ромма удивило бы не то, что сочинения Гитлера совсем недавно красовались на книжных лотках столицы, а то, что в стране, гордящейся победой над фашизмом, враг, казавшийся давно поверженным, — возник как бы из воздуха, почистился, приосанился и стал выглядеть почти респектабельным. Нынешние юнцы, татуированные свастиками, винят Гитлера исключительно в «русофобии» да нападении на Россию (а на Англию, скажем, он напал «правильно»). От этих соображений не слишком отличаются рассуждения «новых державников», рассуждающих о фашизме исключительно как о военном противнике.

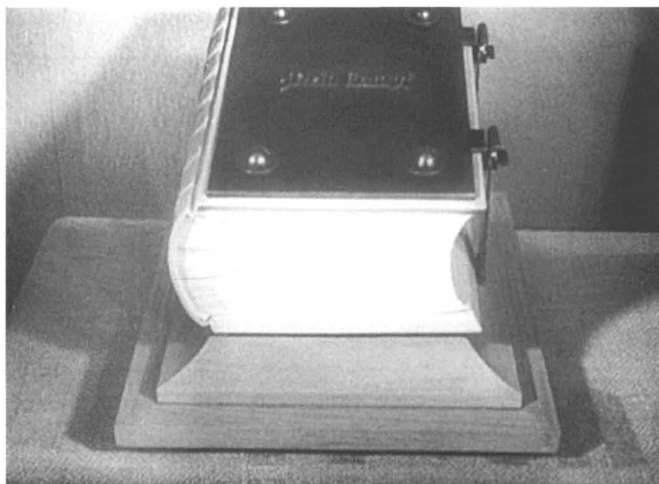
Образ фашизма, рождаемый российскими СМИ в дни праздников 9 мая, становится совсем уж абстрактным, наподобие уэллсовских марсиан, а о каком-либо идейном противостоянии и речи не заходит. Это — враг, конечно, но... не изверг с ножом



в зубах, сошедший с плакатов Великой Отечественной, а — враг как бы солидный, достойный, уважаемый, не лишенный при этом и неких экзотических черт. Словом — не хлюпик какой-нибудь, а сильный и храбрый противник. Такого врага можно уважать, и победой над ним приятно гордиться. Словом, заводится та же песня: фашисты плохи тем, что напали на нашу Родину, а в общем... спас же Гитлер немецкий народ от безработицы, инфляции и уродливых излишеств «Веймарской» демократии.

Само слово «фашизм» перестало быть ругательным; так, в книге Эдуарда Лимонова «Священные монстры» эссе о Николае Гумилеве уважительно названо — «Мистический фашист» (а Гитлер скромно представлен как художник). Сыграла свою роль и обычная притягательность «запрещенной» идеи, и вот — фашисты уже стали выглядеть этакими «диссидентами» и эстетам.

Жизнь — драматург, склонный к внешним эффектам и «знаковым» сопоставлениям: так, 21 июня



2001 года, в канун «круглой» даты — начала Великой Отечественной, под овации зала на сцену Петербургского Дома кино вышла... Лени Рифеншталь. Кто предположил бы, что в XXI веке приз «Золотой кентавр» российского фестиваля «Послание к человеку» с формулировкой «За неоценимый вклад в развитие мирового кинематографа» получит режиссер, чей главный фильм, «Триумф воли», воспекает съезд нацистов в Нюрнберге?!.. Средства массовой информации почтительно освещали визит в Россию «легенды мирового кино» (газета «Метро» ласково назвала ее «бабушкой Лени»), журналисты восторгались остроумием, обаянием и спортивными увлечениями дамы, а после конференции наперебой гордились тем, что не задали ей ни единого «неудобного» вопроса.

На сеансе «Триумфа воли» уважаемый зал Дома кино часто аплодировал не мастерству режиссера, а... выступлениям Гитлера. «Вождь» напористо призывал приструнить буржуазию, укреплять здоровую

семью, бороться за нравственность и народное единство, расшатанные годами «демократического» хаоса... «А что, правильно говорит...» — гуляло по залу.

Самый радикальный демократ города, Саша Богданов, наивно принес к Дому кино изданную за рубежом книгу о преступлениях нацизма. Его палец все указывал на мутное пятнышко на нерезкой фотографии, где цепочка людей ожидала расстрела, — а голос настойчиво и беспомощно вопрошал: «А эта девочка чем виновата?..» Почему, дескать, она должна расплачиваться за то, что выдающийся кинематографист решал свои пластические задачи, поэтично снимая ее палачей?.. Но мутное пятнышко на старом снимке в глазах зрителей, рвущихся на сеанс, не шло ни в какое сравнение с баснословной киногенией фильма «Олимпия».

Лени Рифеншталь теперь вполне почтенный классик киноискусства, националисты именуют свастику уважительно и так, что и не поймешь, о чем идет речь — «Знак Коловрата», об НСДАП отзываются как об обычной политической партии, не хуже многих.

Свои «подвиги» бритоголовые снимают видеокамерой, а молодой человек, слышущий у них «режиссером», обеспечивает им, так сказать, «идеологическое обеспечение» — из кадров, «добытых в бою», делает клипы, где заснятые избиения брянетов в электричках идут под песнопения «патриотических» рок-групп. В творческом активе этого юноши есть и «игровое» произведение — инсценировка, со странной педантичностью названная «Повешение таджикского наркодельца в подмосковном лесу», что должно, вероятно, отсылать по ассоциации к другому названию — «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1942). Интернет взорвался восторгами — «Очень круто! Жаль, что не по-настоящему».

На все обвинения в пропаганде нацизма Лени Рифеншталь невинно округляла глаза — она, мол, всего лишь «снимала кино», — как будто никому не известно, что последовало за таким «кино». Пасти наших волчат уже в крови — жертвами их, однако, оказываются не могущественные «наркодельцы», а все больше студенты, романтически гуляющие в одиночку, и беспомощные дети. Как водится у фашистов — на словах мы бросаем вызов сильным мира сего, а бессильную злобу на личную безмозглость и серую жизнь вымещаем на тех, кто кажется нам слабее и бесправнее. Так, забитые и затюканные жители России почти инстинктивно травят даже тишайших «гастарбайтеров», выполняющих самую грязную работу в городах — ведь у них прав «еще меньше», и если что, жаловаться он не побежит. Да и некуда.

Опасно, что уличная шваль загадила Интернет своими воззваниями — но куда опаснее, когда дикарские идеи переводятся в самый респектабельный регистр и исподволь вводятся в «легальный» социальный оборот.

Вот отгремела пышная процедура перезахоронения И. А. Ильина — широким массам этот философ абсолютно неизвестен, и трудно предположить, что его прах вернули на Родину, выполняя их чаяния. Ильин, однако, сотрудничал с нацистскими организациями, что было редкостью среди российских философов-эмигрантов. Положим, у нас плюрализм, эра примирения и всепрощения, и вообще — «Кто старое помянет...» Но как отделаться от ощущения, что даже эпатажное название программной работы Ильина — «О сопротивлении злу силой» (1925) — звучит желанной музыкой для нынешних хозяев России? Ура! Национальная идея обнаружена, обоснована и сформулирована! Так что столь почетное



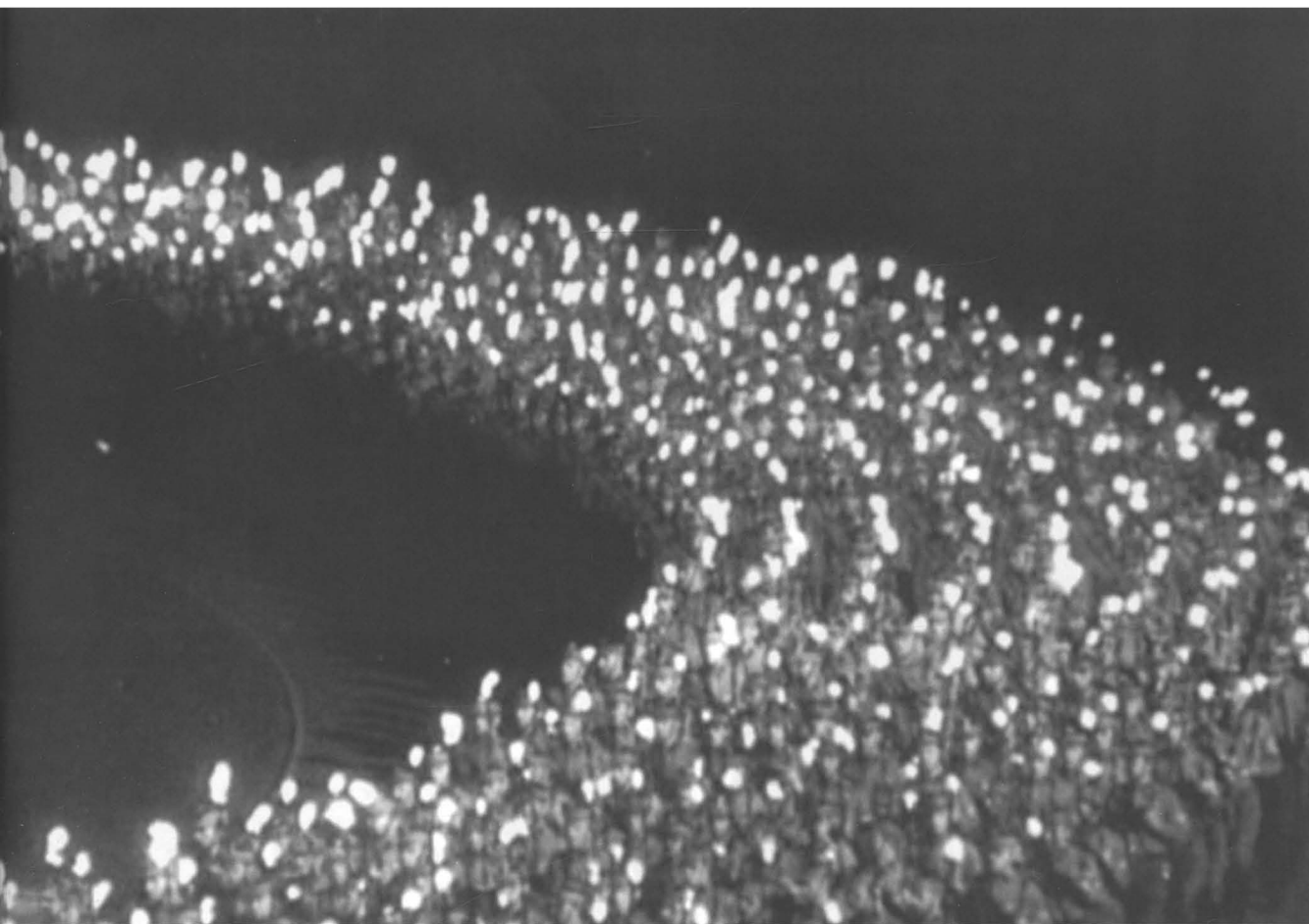


возвращение именно его праха на Родину не кажется случайным — никому же не приходит в голову перевозить в Москву прах демократа Герцена.

Меняется тональность обсуждений знаменитой гипотезы Виктора Суворова о том, что Сталин готовил

превентивный удар по Германии. Поначалу она вызвала самый мощный аргумент ортодоксов — «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Действительно, как допустить, чтобы Советский Союз выглядел агрессором? Некрасиво как-то

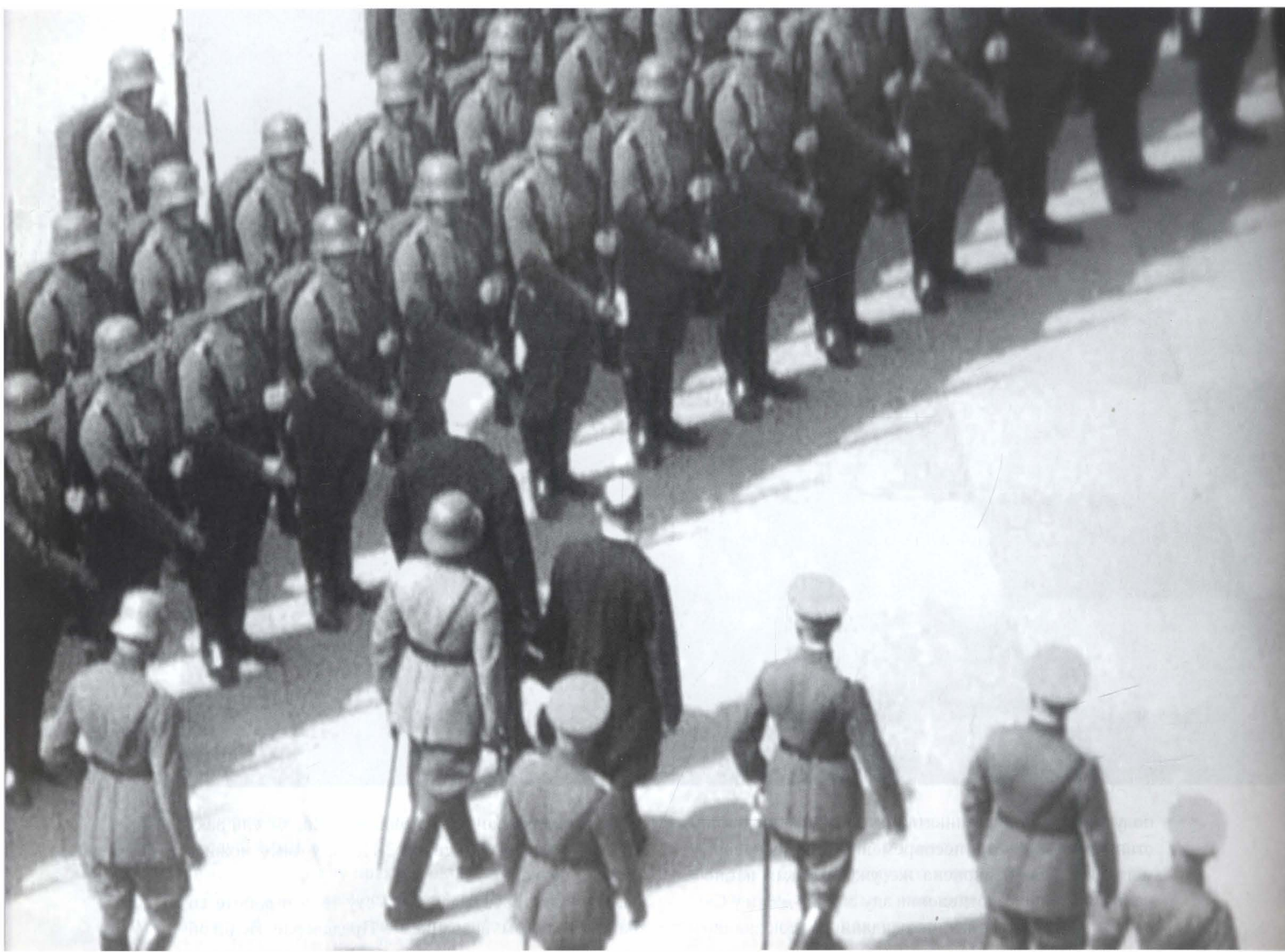




получается. Но настаивать на нашем миролюбии становится как-то «несовременно» и несвоевременно — ведь узаконена же уже великая национальная идея о «противлении злу силой», — и у Суворова возникли самые неожиданные «союзники»,

гордо заявляющие: да, готовились. Да, хотели захватить мир. А что тут такого? Почему «им» можно, а «нам» нельзя?

Вот ходкие рассуждения на эту тему в работе со знаменательным названием «Преддверие Великой



Отечественной Войны 1939–1941 гг.: становление Великой державы»: «...только новое обострение кризиса в Европе (т. е. война — О.К.) позволяло СССР вернуться в большую политику в качестве великой державы». Это пишет доктор исторических наук Михаил Мельтюхов, но моральный уровень его рассуждений — тот же, что и у «интернетчика»-невежды с его двуцветной схемой вечного инфантила — «наши»/«не наши», все свое — хорошее, все чужое — хуже некуда.

В общем, ошибка Сталина была не в том, что он ввязался в войну, а в том, что ее... проиграл — водрузил красный стяг всего лишь над Рейхстагом, а надо было — чтобы он трепетал над Капитолием, взамен звездно-полосатого. И настали бы — рай земной, сплошная духовность и экспроприация экспроприаторов, хоровое «пение под дождем» и общий труд во имя светлого завтра и вышестоящих товарищей. Эти разговоры о «национально-государственных интересах Советского Союза» — чем лучше болтовни Гитлера о «жизненном пространстве», якобы позарез нужном для Германии, и планов его «Блиц-крига»?

На фоне ползучего реванша нацистских идей и нацистской эстетики — стоит вновь взглянуть в ту ленту, что 40 лет назад ошеломила советское общество (а фильм посмотрело 20 млн зрителей — для «неигровой» ленты цифра громадная), — «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма.

Сразу отмечаешь, что в ней нет ни слова о «Пакте Молотова—Риббентропа» и тем более — о том, какая именно страна сердобольно вооружала бедняжку Германию, смертельно униженную Версальским договором. Гитлера на экране «много», но о его карьере рассказано невнятно, со скачками и пропусками, без особых психологических мотивировок, и все время кажется, что автор что-то недоговаривает. Нет ни

одного упоминания о Сталине, о его расправах и лагерях; можно сказать — потому и нет, что о них, как утверждают либералы, говорится опосредованно, через изображение гитлеризма. Но все оценки Советского Союза здесь исключительно «положительны», а это плохо совмещается с «эзоповыми» намерениями.

Разумеется, не сказано о том, что именно демократия, а не та или иная «хорошая» партия или даже «рабочий класс» является реальной альтернативой фашизму. Не сказано и об антигитлеровской коалиции, и кажется, что Советский Союз победил врага в одиночку. Вообще, едва здесь заходит речь о странах именно западной демократии, как на них изливаются потоки иронии, которая, расточаясь и на самые невинные явления вроде молодежных танцулек, конкурсов красоты или платьев с большими вырезами, кажется какой-то необоснованной. Западная Германия преподносится исключительно как оплот реваншизма и неонацизма — нечто издевательское Ромм вкладывает даже в произношение названия этой страны, неизменно выговаривая «Фе-Эр-Ге». Но внутреннее «очищение» от нацизма происходило здесь не на словах, а на деле — нам бы у «Фе-Эр-Ге» поучиться.

Сегодня легко уличить ленту за то, чего в ней нет. Но перед нами — авторская лента с определенной концепцией, а не учебник политграмоты, рассчитанный на один сезон.

В дежурных аннотациях говорилось, что фильм Ромма разоблачает «звериную сущность фашизма» — верно вроде бы, но... что-то мешает применить к ленте это пропагандистское клише времен Великой Отечественной. «Зверскими», — а точнее, какими-то нечеловеческими, — представляли здесь именно деяния фашизма, что же до его сущности,



то... пугало как раз то, что ее трудно было назвать «звериной» и на этом успокоиться.

Казалось бы, в центре рассказа о фашизме должна стоять история мировой войны и геноцида народов — этими преступлениями он заслужил проклятия чело-

вечства. Но, как всякий уважающий себя режиссер середины 60-х, Ромм не придерживается «линейной» хронологии повествования, а выстраивает «блоки событий» «по смыслу» — и важнейшей главой в его конструкции оказывается та, что посвящена вроде бы



малозначительной для истории нацизма, да и вообще не занимавшей советских исследователей теме — «искусство третьего рейха».

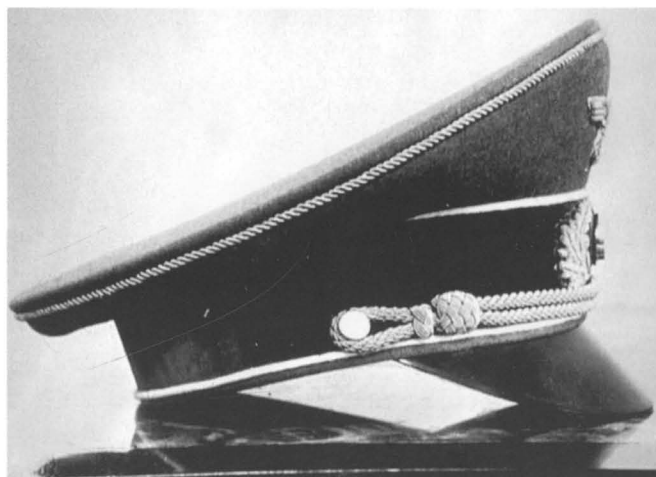
В прологе фильма камера Германа Лаврова скользила вдоль нар опустевших (кажется — полностью

вымерших) баракос Освенцима и остывших печей его крематория, показывая то, что осталось от жителей этого страшного города — тонны свалывшихся женских волос, ряды отстегнутых протезов, груды детских горшочков... Уже появились на экране снимки,



педантично приложенные к отчету об истреблении еврейского населения Варшавы: мальчонка в большой, сбитой набок кепке, в коротком пальтишке и с голыми коленками — беспомощно и неловко тянул вверх руки под наведенным дулом винтовки какого-то вояки, напускающего важность на свою стертую, абсолютно незапоминающуюся физиономию; клубы дыма словно сгустились в грозное облако, что преследует группу людей, идущих под конвоем...

Казалось бы, творцы этого террора должны обладать... даже не варварскими, а какими-то... нечеловеческими вкусами: в искусстве обожать разрушительные формы, показ патологии или особо изощренных зверств. Ничуть не бывало: искусство рейха предстает здесь регламентированным и залилизанным; в выставочных залах, показанных Роммом, — самые умеренные формы пустого и мертвенного академизма: ни взлета ввысь, ни священного безумия, ни воплощенного экстаза, словом — никакого «выхода за грань» или «интересной неправильности»,



отличающих живое искусство с его сильными эмоциями, страстями и порывами в неизведанное. Эрих Фромм, уверенный в латентной некрофилии нацистских вождей, получил бы здесь наглядное подтверждение своих психоаналитических концепций.

Советские либералы дружно говорили, что нацистское искусство, показанное Роммом, похоже на родимый «социалистический реализм». Но... в каком «социалистическом реализме» было хотя бы подобие полуголой Марики Рёкк, сладострастно извивающейся на фоне восточных орнаментов?.. В фильм включены совсем не образцы политической пропаганды, а расхожие образцы «массового вкуса». Ничего индивидуального и оригинального, все — вожди в мундирах на фоне горной гряды или с охотничьими трофеями, герои из мрамора и слащавые «ню» — вопиюще банальное и приспособленное для «массового потребления», притом — невероятно напыщенное.

Ромм говорил, что не собирался делать «фильм ужасов» — и долго идет к главе о войнах, лагерях

и геноциде, которая, собственно, и называется — «Обыкновенный фашизм». Но и здесь — изображение преступлений нацизма словно вторит теме бездушной банальности как питательной среды для обыденного, «обыкновенного» геноцида. Чтобы создать «шоковый» эффект, в монтаже часто сталкивают изображения, нестерпимые для восприятия — с нарочито банальными. Монтажная фраза Ромма, где бравые немецкие парни под лихую песню покоряют мир, — по видимости построена так же: воины смешно охотятся за курами — и деловито расстреливают, а затем, как дети малые, взапуски бегут голышом к речке — а после снова вешают и истязают.

В монтаже, однако, не ощущается контрастности этих изображений — кадры льются единым потоком, где уже неразлично банальное и чудовищное, и зверства карателей кажутся естественным продолжением растительно-бодрого существования симпатичных ребят в форменках, не лишенных к тому же милых «общечеловеческих» слабостей: взгляните, с какой увлеченностью они, лукаво поглядывая в камеру, лепят из мокрого песка распростертую на берегу голую женщину. На этих открытых лицах нет зверских гримас, свирепости или следов вырождения — одна болезненная... «нормальность», вопиющая и торжествующая «норма». Само «нечеловеческое» является здесь как бы... продолжением этой воинствующей банальности.

В фильме много цитат из Гитлера; его заявления хвастливы, агрессивны, полны самодовольства и самообожания, крайне редки здесь откровенные нелепости вроде утверждения, что германцы, мол, произошли не от каких-то там неандертальцев, а напрямую от древних греков. Стенограммы его «Застольных бесед», однако, часто похожи на сплошной бред и выглядят как документ распадаю-

щегося сознания. Но это... какая-никакая, а оригинальность; Ромм же делает все, чтобы Гитлер казался не буйнопомешанным, а дюжинным функционером с манией величия. Мировая война и геноцид, ведущийся с какой-то нечеловеческой педантичностью и мелочной пунктуальностью, — кажутся здесь организованными маленькими напыщенными бюрократами.

Отсюда — такое вроде бы странное свойство фильма, как его внимание к самой... плоти экранных персонажей: это, кстати, и поражало на первых просмотрах ленты. Обвинением нацизму казались не только его преступления — но то, какими оскорбительно безобразными выглядели здесь его вожди с их дурными манерами выскочек и мешанскими замашками на «изячное» и величавое.

В разговорах об «Обыкновенном фашизме» неизбежно возникают параллели с «дружественным» советским режимом; хотел того Ромм или не хотел, но сам его фильм провоцирует на это. Так, смотря на то,





как обыгрывает Ромм саму «телесность» воротил рейха — все эти животы, ляжки, жирные пальцы, странное пристрастие складывать руки на причинном месте, — как не вспомнить ту эмоцию, которой «пробило» в эмиграции поэта Георгия Иванова при

виде физиономий новых хозяев своей Родины, запечатленных в газете или кино: «Какие отвратительные рожи, / Кривые рты, нескладные тела, / И в центре — жирный Маленков, похожий / На вурдалака, ждущего кола».





Фильм Ромма наглядно показывает, отчего кинохроника в принципе неудобна властителям: можно солгать в закадровом комментарии — но невольный жест или произвольная гримаса не солгут, а выражение глаз политика, запечатленное кино-

пленкой, уже не оспоришь и не «исправишь» никаким монтажом. Точно поэтому — показывая антифашистов, особый и даже главный акцент Ромм делает на их «прекрасные лица».

Часто спорили — закладывал ли Ромм в свой

фильм сознательные параллели с советской системой? Но, во-первых, феномен нацизма достоин исследования и сам по себе. А главное... любой ответ на этот вопрос ничуть не меняет восприятие фильма. Там, где воцаряются банальность, бездушие и бесконечная оглядка на «массовое потребление», — там возникает если не фашизм, то — та «фашизоидность», от которой до геноцида — рукой подать. Так, Ромм социологически точно показывает образцы искусства даже не столько тоталитарного государства, сколько — страны с однопартийной системой. Функционирование именно этой системы (а какой же еще?) исследовал Ромм, и нацизм со всеми своими убийствами и разрушениями неизбежно вытекал из самой ее природы.

Как ни странно, именно на этот аспект фильма мало обращали внимание в год его выхода — и именно сегодня, когда вновь в ходу разглагольствования о том, как Гитлер облагодетельствовал немецкий народ, изнемогавший от инфляции, уродливых издержек демократии, свалившейся, как снег на голову, и унижительного Версальского мира, навязанного кроткой Германии бесчеловечным западным миром, — он становится особенно актуальным.

Вновь на все лады — и даже либералами на радиостанции «Свобода» — перепевается миф о том, как Гитлер «победил на выборах». Но где и когда они состоялись? Данные о президентских выборах 1932 года ничуть не секретны: на них победил Гинденбург, набравший 19 359 650 голосов, а Гитлер набрал 13 418 011 — изрядно, но... где же победа? Каким бы ни был Гинденбург — он все же воплощал социальные идеалы Веймарской республики, и именно за этот путь развития проголосовало большинство избирателей. 30 января 1933 года, вовлеченный в закулисные интриги, он назначил

Гитлера канцлером. Очень «кстати», в ночь на 27 февраля 1933 года, запыхал Рейхстаг, и новый энергичный канцлер показал врагам Германии, где раки зимуют: все партии — кроме одной, разумеется, — были запрещены.

Интересно, что это обстоятельство ловко эксплуатировала советская пропаганда: иной и знать-то ничего не знал о нацизме, но с важным видом повторял, что Гитлер «победил на выборах». Ясно, что таким образом бросалась тень на самую процедуру выборовности — доигрались, мол, демократы со своими процедурами — вон какого изверга всем нам подсунули! То ли дело у нас: пусть выбор небогат — кандидат один, но зато — не «кот в мешке», а проверенный товарищ, в «фюреры» не полезет. Интересно, что та история с выборами в Германии, что искажалась советской пропагандой «в пользу» однопартийной системы, именно от нее и... предостерегала — первым шагом к фашизации Германии стал именно отказ от многопартийности, а не ее наличие.

После первого же просмотра фильма в далеком 1965-м, нам, тогда восьмиклассникам, казалось, что мы обжили каждый уголок той реальности, которую показал Ромм. Дело было не только в том, что советский человек 60-х имел смутное представление и о своей-то недавней истории (в библиотеке невозможно было получить подшивку «Правды» десятилетней давности) — что уж говорить о нацизме! Просто — мы ощутили здесь самую плоть исторического времени так, как, скажем, человек, не бывавший на фолкнеровском Юге, вдруг, по беглой фразе или одной детали — вроде грязных штанишек девчонки, раскачивающейся на ветке дерева, — ощутит его чувственно и как бы целиком. Точно так же — мы знаем все детали, частности, цвета и запахи якобы выдуманного «государства Оруэлла», а с момента

выхода фильма «Обыкновенный фашизм» мы, пусть и споря в чем-то с его авторами, любое новое знание о нацизме так или иначе соизмеряем с их лентой.

Впрочем, критику фашизма сегодня в пору начинать с чистого листа — совсем по-детски доказывать даже не то, что фашизм и сталинизм — «близнецы-братья», а то, что и то и другое вообще-то... плохо.

«Продвинутая» молодежь, впрочем, уже нашла для «антигероев» Ромма тот «архетипический» ряд, который они заслужили. В цикле петербургского киноклуба «Платформа» фильм «Обыкновенный фашизм» демонстрируется вместе с лентами о Носферату и Дракуле. Название цикла — «Кровососущие уроды».



ГЛАВА ПОСЛЕДНЯЯ,  
НЕЗАКОНЧЕННАЯ...

## СОДЕРЖАНИЕ

- 6      *ОТ АВТОРА*
- 8      *ОБ ЭТОЙ КНИГЕ*
- 10     *М. Ромм.  
МНЕ ЕЩЕ РАЗ ПОВЕЗЛО*
- 28     *М. Туровская, Ю. Ханютин.  
МЫ, РОММ И КИНОКАМЕРА*
- 52     *«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»,  
ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ*
- 232    *СОВЕТСКАЯ И РОССИЙСКАЯ ПРЕССА*
- 242    *ЗАРУБЕЖНАЯ ПРЕССА*
- 248    *М. Туровская.  
МИХАИЛ РОММ, ИЛИ ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ  
ЛЕТ СПУСТЯ...*
- 266    *М. Туровская.  
МОЙ СОАВТОР ЮРИЙ ХАНЮТИН*
- 272    *М. Туровская.  
ОЧУЖДЕНИЕ*
- 282    *О. Ковалов.  
«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ  
40 ЛЕТ СПУСТЯ*

ББК 85.37  
УДК 791.43  
О-30

Издание осуществляется при поддержке  
Федерального агентства по культуре и кинематографии  
и Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РФ

*Авторы-составители:*

Михаил Ромм, Майя Туровская, Юрий Ханютин

Издатели выражают благодарность  
Вольфгангу Байленхоффу, профессору теории и эстетики кино  
(Рурский университет Бохум)  
Корнелии Эппинг-Йегер, историку медиа, германисту  
Сабине Хэнсген, историку медиа, слависту

Обыкновенный фашизм : [сборник / Киноконцерт «Мосфильм» и др.;  
авт.-сост.: Михаил Ромм и др.]. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2006. — (Шедевры  
советского кино).

О-30 В надзаг. также: Рос. гос. архив литературы и искусства, Изд-во «Сеанс».  
Книга посвящена одноименному фильму М. Ромма. — ISBN 5-901-586-09-3.  
«Каталогизация перед публикацией», РНБ

Книга «Обыкновенный фашизм» посвящена одноименному фильму Михаила Ромма. Она  
была составлена и подготовлена к печати в 1969 г. самим режиссером вместе со сценаристами  
фильма — Майей Туровской и Юрием Ханютиным. Тогда же, на стадии оригинал-макета,  
книга была изъята из производственного плана издательства «Искусство». В 2006 году книга  
выходит в дополненном варианте. За основу взят оригинал-макет издательства «Искусство»,  
который хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства.  
«Обыкновенный фашизм» возобновляет культурную некогда серию «Шедевры советского  
кино». Эта книга — дань памяти Михаилу Ромму, чей великий фильм продолжает оставаться  
актуальным и по сей день.

© Михаил Ромм, 1965, 1969  
© Майя Туровская, 1965, 1969,  
1989, 1994, 2006  
© Юрий Ханютин, 1965, 1969  
© Борис Балдин, 1965  
© Киноконцерт «Мосфильм», 1965  
© Олег Ковалов, 2006  
© ООО «Сеанс», 2006

**Серия «Шедевры советского кино»**

**«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»**

*Редактор*

Любовь Аркус

*Дизайн*

Любовь Аркус,

Василий Бертельс,

Светлана Бондаренко

*Бильд-редактор*

Дмитрий Киселёв

*Корректоры*

Анна Никитина,

Сима Пошивалова

*Над книгой работали:*

Людмила Речная, Мария Секацкая,

Василий Степанов, Константин Шавловский

Подписано к печати 18.10.06

Формат 210x200

Печ. л. 12,5

Заказ №4013

Издательство «СЕАНС»

Изд. лиц. ИД № 00056 от 10.08.99

197101, Санкт-Петербург

Каменноостровский пр., 10

Тел. (812) 2370842

Факс (812) 2324925

E-mail: [info@seance.ru](mailto:info@seance.ru)

[www.seance.ru](http://www.seance.ru)

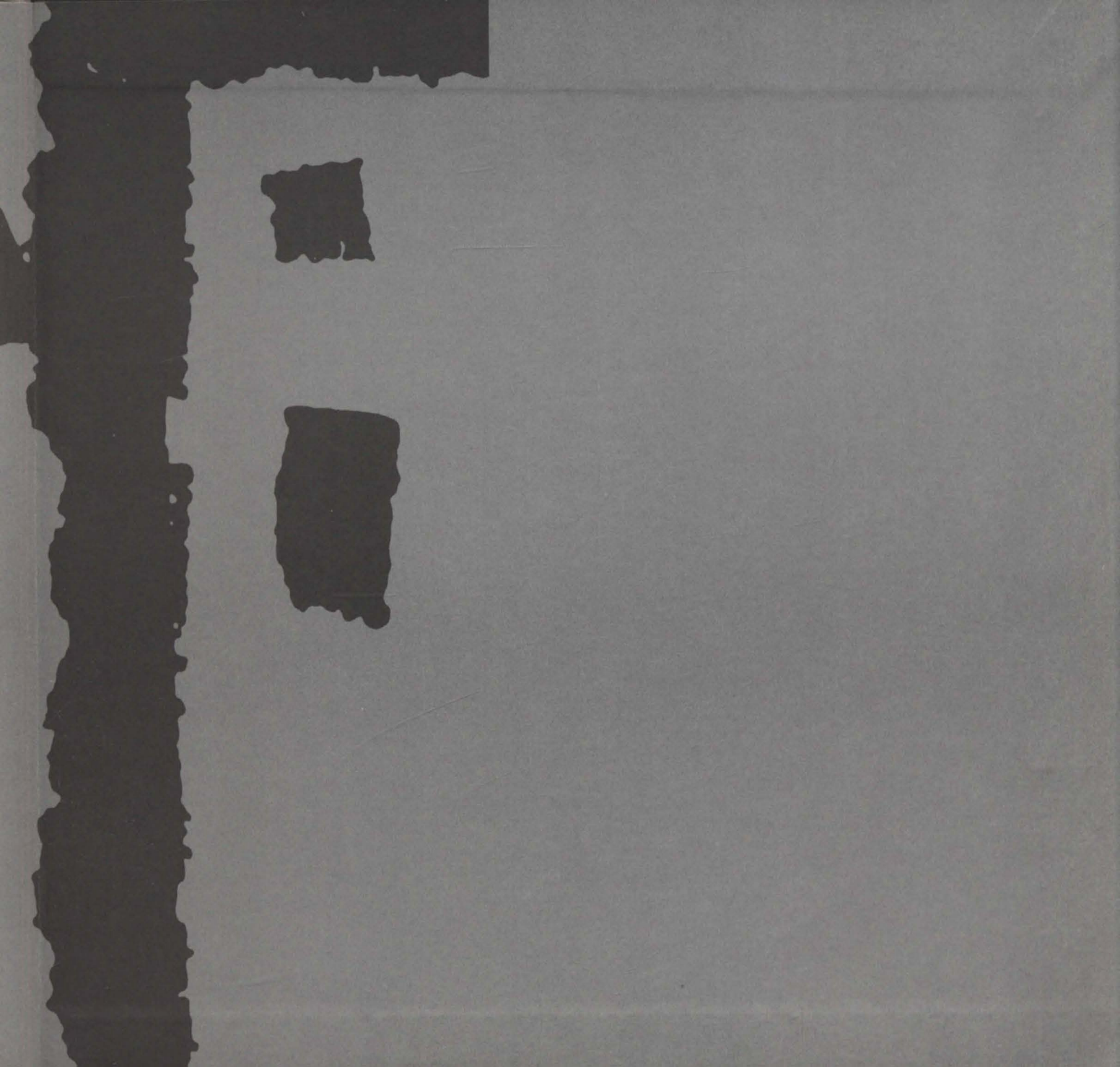
Отпечатано в ЗАО «Типография „Моби Дик“»

198097, Санкт-Петербург, ул. Трефолева, д. 2,

тел./факс: (812) 320-60-13, 320-60-14, 252-01-11

E-mail: [info@mobyprint.ru](mailto:info@mobyprint.ru)









CEAHC