



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 Бабьим 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, домороженным 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 основания» нужен был образ врага, и он его вычислил. Так же много жизненного пространства для арийцев, кроме как от Эльбы до Урала, в разделенном колониальном мире он не нашел. Поэтому населил его «унтерменшами».

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, впрочем, 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. Оживились 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 заглавного. 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 злобеший 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 проститутток; 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 переименованный 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 ливрен; Великая депрессия и инфляция довели 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 ГУРОВСКАЯ
Москва — Мюнхен,
1994
2006

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 посолиднее 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 съёмочная группа часто вспоминала их с признательностью. Мы все надеемся, что оба они благополучно здравствуют, и если, паче чаяния, им попадет 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 испуганного 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 концерн. 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 поначалу 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 съёмочной 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 венок 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 прибывало 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. Возникала 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 досьемки 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 занятые 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, закусывают, 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 гида 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 бараков, 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 бараков 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 бараке жили в ожидании суда чины 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 ~~остатки~~

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 улыбнулся:

— 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, Треблинкой, 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 страх, в другом ненависть, а третьем тоска, в четвертом безумие, в пятом (это 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 Зяриник сделал из них короткометражку, она так и называется: «Альбом эсэсовца Шмидта». Короткометражку показали на одном из фестивалей, после чего в Варшаву пришло 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 Гиммлера 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 Гиммлеру 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 вошеной бумаги. Я вынимал эти фотографии из конвертиков.

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 удастся, 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 обесчеловечивания, 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, перечувствовал, 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. Большой 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,

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 этого 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