

## ОБРАЗ ВРАГА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСИИ ТОТАЛИТАРНОГО ДИСКУРСА

Сабина Хэнсен

Вопрос о тоталитарном дискурсе становится значительно более сложным, когда ставится с точки зрения поздних эстетических рефлексий. С одной стороны, речь в этом случае идет о реконструкции исторического феномена, с другой — о рассмотрении разных форм обращения к опыту истории в современности. Мы хотели бы поставить вопрос о тоталитарном дискурсе не в аспекте идеологии, культурной политики или эстетической теории, но обратившись к текстовому анализу отдельных произведений. В качестве таковых я обращусь к двум. При этом я исхожу из того, что при сравнении знаменитого документального фильма «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма (1965, совместно с Майей Туровской и Юрием Ханютиным) с первым кинематографическим произведением Владимира Сорокина, коллажем из игровых фильмов на тему «образ врага в советском коллективном бессознательном» «Безумный Фриц» (1994, совместно с Татьяной Диденко и Александром Шамайским), можно получить представление об изменении менталитета в русской культуре последних десятилетий.

Оба примера выходят за рамки национальных культур. Моей задачей является выявление различия в восприятии и рассмотрении немецко-русского симбиоза по отношению к травматическому комплексу тоталитарного сознания в разных поколениях. Михаил Ромм — представитель поколения, которое само пережило рассматриваемую историческую эпоху. Сорокин же принадлежит к последующему поколению, которое воспринимало эту историческую реальность уже культурно опосредованной. Сорокин рос на картинах о войне. При всех отличиях есть все же одно сходство: оба автора используют готовые материалы и, таким образом, становятся «медиумами» масс-медиа. Поэтому основным эстетическим вопросом сравнения является следующий: как массово-репродуцированное осваивается в индивидуальном произведении искусства?

Здесь необходимо расширить постановку вопроса за счет рассмотрения проблематики медиальности. Какие функции выполняют различные медиальные формы изображения и в каких отношениях они находятся друг к другу? Мне хотелось бы рассмотреть медиальный треугольник — кино, фотография и литература. Предварительно можно сформулировать следующую гипотезу: эстетика, ориентированная на аутентичность, которая характеризует картину Михаила Ромма, реализуется через использование фотографий внутри кино. У Владимира Сорокина, напротив, кристаллизация метадискурса тоталитарной культуры из материала процитированных кинокадров возникает в процессе смещения языка кино в сторону литературы.

### *Обыкновенный фашизм*

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

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

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

В этом высказывании звучит неприятие любых форм инсценировки искусственно-театральной действительности в иллюзорном пространстве киностудии. Именно эта «инсценировочная» установка не в последнюю очередь определила эстетику тоталитарного культового кино в Советском Союзе, в создании которого принимал участие и сам Ромм с фильмами «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939). Новая ориентация на документальный поиск следов аутентичной реальности может быть рассмотрена как сведение счетов с собственным прошлым режиссером, работавшим в сталинскую эпоху, и может быть оценена как попытка начала нового этапа в его творчестве под влиянием эстетики оттепели<sup>5</sup>.

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

Для документального подхода Ромма решающим является использование «другого медиума», а именно — фотографии как особого гаранта свидетельства реальности прошлого внутри кинофильма<sup>6</sup>. У Ромма в контексте кино фотография получает новую ауру, которая описывается им следующим образом: «Мы убедились, что фотография на экране приобретает особую выразительность, она кинематографична как кинокадр. Иногда она выразительнее любого кадра. Выхваченность мгновения, его остановленность дает ей особую силу»<sup>7</sup>. В историческом развитии средств масс-медиа можно наблюдать процесс, противоположный описанному Вальтером Беньямином (речь идет о потере ауры произведением искусства в эпоху его воспроизводимости<sup>8</sup>). В настоящее время мы имеем дело с парадоксом: репродуцированные кадры в рамках нового восприятия вполне могут создать впечатление оригинальности.

Некоторые фотосеквенции из «Обыкновенного фашизма» будут подробнее

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

Сначала об изображении фюрера. Самоинсценировка Гитлера перед массами не только высмеивается устным роммовским комментарием к кинодокументам. Особый прием критики культа фюрера заключается в том, что киносъемки выступлений с речью Гитлера сопоставляются с аналитическим членением выступления на ряд отдельных поз, задокументированных в виде фотопортретов лейб-фотографа Гитлера Гоффманна<sup>9</sup>. Таким образом разрушается очарование коллективного переживания, тоталитарный ритуал теряет свою цельность, пафос приобретает комические черты. Фотографии Гоффманна привносят в кадры фильма гипертрофированную экспрессивность, специально инсценированную для его камеры. Они многократно комментировались, как, например, в автобиографии Чарли Чаплина: «Виндербильт послал мне серию почтовых открыток с изображением Гитлера, произносящего речь. Лицо было непристойным образом комично — плохая имитация меня, с абсурдными усами, нерасчесанными, спутанными волосами и уродливым, узким, маленьким ртом. Я не мог воспринимать Гитлера всерьез»<sup>10</sup>.

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

Другая секвенция состоит из любительских фотографий. Снимки были найдены у немецких солдат вместе с фотографиями их жен и детей. На фотографиях они позируют рядом со своими жертвами. Фактура любительских фотографий (непрофессиональное качество композиции, освещения, технического исполнения и т. д.) указывает на то, что авторы снимков были обыкновенными людьми, которые запечатлели все это себе на память. Таким образом, зрители сталкиваются с «банальностью зла» (как известно, Ханну Арендт больше всего поразила в Адольфе Эйхманне, который считался одним из главных ответственных за «окончательное решение» еврейского вопроса в Европе, его ужасающая нормальность<sup>12</sup>).

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

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

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

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

### Безумный Фриц

Картина Владимира Сорокина, демонстрировавшаяся 9 мая 1994 года, в День Победы, по российскому телевидению, является коллажем из советских художественных фильмов разных времен, который изображает врага-фашиста как инсценировку «чужого в своем». Образ врага, в котором манифестируется подавляемое бессознательное содержание в мощных проекциях, являлся важным элементом советской мифологии, которая нашла свое особое выражение в визуальном языке масс-медиа. Здесь открывается перспектива обратной стороны разума как воплощения безумия<sup>16</sup>.

Сорокин в «Безумном Фрице» в каком-то смысле возвращается к предложению, от которого в свое время отказался Михаил Ромм: привлечь к анализу феномена фашизма материал художественных фильмов, реализуя его в более радикальной форме. Сорокину важно не столько приближение к первичной реальности исторических фактов, сколько реакция на вторичную реальность художественных текстов. Рассмотрение тоталитарного прошлого для него — это прежде всего рассмотрение знаков, символов и мифов советской массовой культуры, влияющих на сознательное и бессознательное.

То, что Сорокин говорил о литературе в интервью Татьяне Рассказовой, можно перенести и на его обращение с языком кино. Если литература — это только буквы на бумаге, то и кино имеет собственную реальность, а именно — картины на экране. Искусство, по Сорокину, нельзя принимать за реальность жизни: «Все мои книги — это отношение только с текстом, с различными речевыми пластами, начиная с высоких, литературных и кончая бюрократическими или нецензурными. Когда мне говорят об этической стороне дела: мол, как можно воспроизводить, скажем, элементы порно или жесткой литературы, то мне непонятен такой вопрос: ведь все лишь буквы на бумаге»<sup>17</sup>. И это особенно важно при

соприкосновении с табуированными областями культуры, с тоталитарным прошлым. На вопрос о границах творческой свободы далее в интервью Сорокин отвечает, что для него это только техническая проблема в обращении с текстом и текстуральностью, а вовсе не моральная проблема<sup>18</sup>.

В «Безумном Фрице» Сорокин отказывается от всякого личного комментария. Автор неслышим и невидим, он — лишь место монтажа между различными картинками, которые он цитирует. Наиболее известные из них — «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера (1943), «Подвиг разведчика» Бориса Барнета (1947), знаменитый фильм времен оттепели «Судьба человека» (1959) Сергея Бондарчука по повести Михаила Шолохова, множество телевизионных фильмов вплоть до популярного сериала брежневской эпохи «Семнадцать мгновений весны» (1973) Татьяны Лиозновой по роману Юлиана Семенова. В этом сериале зрители вместе с преуспевающим советским агентом, выдающим себя за штандартенфюрера Штирлица, оказываются среди важных деятелей нацистского режима в последние месяцы войны. Здесь представлен взгляд, выражающий очарованность врагом-фашистом, который для Сорокина становится определяющим.

Материалы фильмов Сорокин не распределяет в хронологическом порядке, а монтирует в виде вневременного синтеза. По словам Сорокина, сначала возник план показать в «Безумном Фрице» сутки из жизни гиперфигуры врага, составленной из частиц отдельных цитируемых фигур. Прием коллажа имеет авангардистское происхождение и направлен на гетерогенизацию нарративной секвенции. Он должен был бы использоваться по аналогии с античной драмой в качестве синтезирования совершенного, органически развивающегося действия. В представленном варианте заявленная форма не вполне реализована. Остается напряжение между интенцией создания некоей тотальности и повторяющимся распадом тотальности на гетерогенные фрагменты.

Благодаря определенному способу распределения цитируемых секвенций, выстраиваемая линия сюжета «Безумного Фрица» может быть разложена на следующие крупные отрезки: фильм начинается с наступления немцев и установления оккупационного режима — советские люди превращены в рабов, немцы торжествуют и развлекаются. Затем следует драматическая коллизия: контрнаступление советских войск и свержение немцев. Рудименты протекания суток можно найти в акцентировании таких элементарных комплексов, как работа/досуг, еда, питье, любовь.

Как использует Сорокин материал советских художественных фильмов в своем коллаже? Автор отказывается не только от собственного устного комментария, но и стирает во многих пассажах звуковое оформление оригинала и накладывает на эпизоды ту или иную музыку. Музыка усиливает мифогенный характер эпизодов, физиологически воздействующих на зрителя, активизируя коллективное бессознательное<sup>19</sup>. Одновременно возникает и эффект показа немомого кино.

Цитируемые фильмы в каком-то смысле проецируются на более раннюю фазу истории кино. При этом идеология превращается в гротеск, в чисто физические движения без серьезных мотиваций<sup>20</sup>. Действие разыгрывается помимо поясняющего слова, на передний план выходят обычно не замечаемые эксцентрические жесты, а под артикулируемыми текстовыми клише обнаруживается вытесненный слой физиологии насилия.

Механическая аккумуляция сцен, в которых пытаются, бьют, вешают и расстреливают, кажется лишенной всякого смысла. Характеристика законов эксцентрической комедии, данная Зигфридом Кракауэром, хорошо определяет эти секвенции сорокинского коллажа: «Абсурдность снимала с событий все их вероятные значения. И поскольку она обрезала возможные последствия, о которых события могли бы нам сообщить, мы вынуждены принимать их такими, каковы они есть. Верно, что комедия только изображала сцены насилия и необычные ситуации, с

тем, чтобы в следующий момент сделать оговорку об их несерьезности, однако пока они изображались, они не сообщали ни о чем, кроме как о себе. Они были тем, чем они были, а кадры, которые они воспроизводили, несли только одну функцию: дать нам возможность посмотреть спектакли, которые в действительной жизни были слишком жестокими, чтобы воспринимать их бесстрастно»<sup>21</sup>.

Сорокин превращает себя в медиум коллективного бессознательного. Под текстовыми поверхностями сюжетных образцов и вербальных диалогов он раскрывает латентные структуры желания, агрессивный потенциал садистских и мазохистских влечений, очарование через насилие и эротику<sup>22</sup>. Из советских военных картин он создает изображение садиста-противника, изуверства и жестокости которого вырисовываются в мазохистской перспективе даже с некоторым наслаждением. Коллаж можно воспринимать как иллюстрацию к тезису Игоря Смирнова о структуре самоотрицания в мазохизме, которая характерна для соцреализма<sup>23</sup>.

Эстетический повтор эпизодов насилия — его предпосылкой является репрезентация изначальной отдифференцированности сфер художественной и жизненной действительности — оказывает не столько шоковое воздействие, сколько направлен на то, чтобы усиление аффекта и интенсификация возбуждения способствовали очищению (аристотелевскому катарсису) и открывали новую перспективу рефлексии. Михаил Рыклин описывает этот процесс следующим образом: «Катарктическая функция сорокинской прозы в том, что она превращает нас из сообщников в наблюдателей»<sup>24</sup>.

У Сорокина мы имеем дело не с открытой установкой на морализирующую критику, не с дистанцированием через приемы артикулированной критики или сатиры, а с аффирмативной сверхидентификацией, которая используется как субверсивная стратегия. Автор, таким образом, не принимает оценочной перспективы извне, а показывает собственную вовлеченность. Он как бы демонстрирует тот факт, что идеологии существуют на основании очарования, для которого потенциально все еще имеется диспозиция. Славой Жижек, занимающийся исследованием идеологических и политических феноменов на основе психоаналитических категорий, показывает, что подчинение идеологии основывается не только на принуждении, но связано с процессом наслаждения со стороны подчиняющегося субъекта. По мнению Жижека, идеологии структурированы в виде текстов сновидений через смещение, сгущение, проекции, сублимацию и т. п. У Жижека найдем и указание того пути, который избрал Сорокин для терапии травматического комплекса тоталитарного прошлого: «Единственной возможностью действительно избавиться от идеологических снов является конфронтация с реальным нашего желания, которое в них обнаруживается»<sup>25</sup>.

\*\*\*

Если у Ромма мы имели дело с обрамлением фотографии посредством кино, то у Сорокина кино получает метапоэтическое обрамление. Там, где Ромм добивался фотографического взгляда на реальность и ориентировался в избранном им способе повествования на уровень ниже «среднего», Сорокин идет в противоположном направлении, перешагивая традиционные образцы повествования: из фильмов-оригиналов советской эпохи он вырезает места, которые могут быть интерпретированы как саморефлексия, метадискурс тоталитарной культуры.

В экспонированных рамках «Безумного Фрица», в сцене допроса, смонтированной из двух фильмов (уже упоминавшегося «Семнадцать мгновений весны» (1973) и «Майор Вихрь» (1967), также экранизация произведения Юлиана Семёнова), кино в некоторой степени получает комментарий через литературу. Именно к писателям обращаются в одном из диалогов: «Ах, писатели, писатели, я не

перестаю Вами восхищаться, нам бы, разведчикам, Вашу память...» А сцены допроса переходят в поэтическую игру слов: «Не было никакого Либо! Была Боль! Понял? Боль!»

Либо и Боль являются здесь двумя персонажами, имеющими немецкие фамилии. Допрашиваемый настаивает на том, что он встретил некоего Либо, а допрашивающий это жестко отрицает, присутствие же другого, а именно Боль, утверждает. Особый эффект остранения возникает в этой сцене из-за того, что немецкие фамилии, не слишком много говорящие зрителю в данном фрагменте диалога, в русском языке могут быть поняты дословно. Сорокин дает это понять при помощи композиции.

Как можно истолковать эту игру слов? Екатерина Деготь в своем эссе о национал-социалистических мотивах в современном русском искусстве предлагает видеть здесь альтернативу между интеллектуальной абстракцией и опытом телесной аутентичности и интерпретирует этот эпизод как тематизацию фашистского дискурса, который постоянно перешагивает через свои границы в области телесного: «Фашизм воспринимается как победа телесной реальности над всеми попытками ее проанализировать (после Аушвица невозможно не только лирическая поэзия, как писал в свое время Адорно, но и классическая логика)»<sup>26</sup>.

Фигуру «непонимания», о которой пишет Деготь, можно осветить и с другой стороны, со стороны советской тоталитарной культуры. Мне представляется, что Сорокин в идеологическом космосе классических советских кинофильмов, которые он использует в качестве исходного материала, отыскивает провалы в измерение абсурдности. Постоянно демонстрируется невозможность решить вопрос о смысле. Из бытового диалога кристаллизуется абсурдная констелляция: разум и безумие связаны друг с другом неразрешимым парадоксом<sup>27</sup>: «Что это значит? Вы что, с ума сошли, Штирлиц? — Я в своем уме. А вот он либо сошел с ума, либо...»

И если нет понимания, нет «либо» в смысле рациональной системы объяснения, которая функционирует, следуя логике решения «либо/либо», тогда остается только еще раз пройти сквозь эти скрытые потенциалы насилия в тексте (Боль), чтобы, благодаря повторному проигрыванию образов врага, опустошить их и освободить от серьезного идеологического и аффективного значения.

В «Безумном Фритце» Сорокин апеллирует и к современности. История рассматривается уже не как история: через сходство кинематографических формул проводится параллель между советскими фильмами о войне и фильмами, инсценирующими насилие, апокалипсическими action-картинами восьмидесятых годов, в которых — как в культсериале *Mad Max*-фильмов<sup>28</sup> — технически совершенно показанные жестокости служат всего лишь целям развлечения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Leiser Erwin*. «Gewöhnlicher» Faschismus // *Die Weltwoche* (Zurich). 10.XI.1966. Цит. по: *Der Krieg gegen die Sowjetunion. Zusammenstellung / Redaktion und Übersetzung aus dem Russischen: O. Bulgakowa und D. Hochmuth*. Berlin, 1991. S. 163—164.

2 *Turovskaja Maja*. Die Retrospektive als Gesamtkunstwerk (Interview von S. Hansgen) // *Znakolog*. 1991. Vol. 3. S. 107.

3 *Kracauer Siegfried*. Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a.M., 1984.

4 *Ромм Михаил*. Избранные произведения в 3-х томах. Том 2. М., 1981. С. 301.

5 О возникновении новой эстетической нормы в эпоху оттепели см.: *Eimermacher Karl*. Der literarische Normenwandel in der russischen Literatur der fünfziger Jahre // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1980. № 6. S. 109—129.

6 См.: *Туровская Майя*. Blow up // *Искусство кино*. 1996. № 11. С. 108—119. Этой

- статье я многим обязана в осмыслении роли фотографии в фильме М. Ромма.
- 7 Ромм. Указ. соч.. С. 311.
  - 8 Benjamin Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit // Benjamin Walter. Gesammelte Schriften, I. 2. Frankfurt a. M., 1974. S. 431—508.
  - 9 Об этой фотосерии, снятой на студии в 1927 году, см.: Herz Rudolf. Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer — Mythos. München, 1994. S. 107. Об истории кожаного мешка, в котором фотографии Гоффманна попали на Мосфильм, см.: Ромм. Указ. соч.. С. 298.
  - 10 Chaplin Charles. Die Geschichte meines Lebens. Frankfurt a. M., 1964. S. 324.
  - 11 Ромм. Указ. соч.. С. 312.
  - 12 Arendt Hannah. Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München, 1986.
  - 13 Ромм. Указ. соч.. С. 309.
  - 14 См.: Туровская. Указ. соч. По названию приема статья Туровской и названа «Blow up».
  - 15 Barthes Roland. Die helle Kammer, Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a. M., 1989. S. 36.
  - 16 Об образе врага в тоталитарной культуре см.: Günther Hans. Der Freund in der totalitären Kultur // G. Gorzka (Hg.). Kultur im Stalinismus: Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre. Bremen, 1994. S. 89—100.
  - 17 Сорокин Владимир. Сборник рассказов. М., 1992. С. 121.
  - 18 Там же. С. 126.
  - 19 См.: Levi-Strauss Claude. Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte. Frankfurt a. M., 1976. S. 30.
- Леви-Стросс в своих исследованиях по мифологии указывал на сходство мифа и музыки, в одинаковой степени способных трансцендировать артикулированную речь.
- 20 Георг Витте описал этот феномен как «переход литературно стандартизированных и идеологизированных ситуаций в физиологию» (Georg Witte. Appell-Spiel-Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der 60er bis 80er Jahre. Wiesbaden, 1989. S. 150).
  - 21 Kracauer Siegfried. Stummfilmkomodie // Kracauer Siegfried. Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film. (Hrsg. v. Karsten Witte). Frankfurt a. M., 1974. S. 21.
  - 22 См.: Hirt G., Wonders S. Die Einschläferung des Worts. Literatur und Kunst des Moskauer Konzeptualismus // R. Grimminger, Ju. Murasov, J. Stückrath (Hg.). Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek, 1995 (особенно с. 756—761).
  - 23 См.: Смирнов Игорь. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994 (особенно глава «Тоталитарная культура, или мазохизм», с. 231—314).
  - 24 Рыклин Михаил. Террорологии. Тарту; М., 1992. С. 208.
  - 25 Žizek Slavoj. Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin, 1991. S. 116. О роли бессознательного в идеологии см. также: Terry Eagleton. Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, 1993 (особенно с. 185—221).
  - 26 Деготь Екатерина. Безумный Фриц, Либо и Боль. Несколько соображений о нацистских мотивах в современном искусстве // Искусство кино. 1994. № 10. С. 55.
  - 27 Об эстетике абсурда в русской традиции см.: A. Hansen-Löve. Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) // Poetica. Bd. 26. S. 308—373.
  - 28 См.: Lexikon des Internationalen Films. Bd. 5. Reinbek, 1987. S. 2365.