
Синтез искусств

Марк АМУСИН

КИНО — В ЕДИНСТВЕ И БОРЬБЕ С ЛИТЕРАТУРОЙ

О творческой эволюции Алексея Германа

Аннотация. В статье рассмотрена эволюция творчества кинорежиссера Алексея Германа, в первую очередь в плане соотношения визуальных и вербальных средств выразительности. Автор анализирует изменения, которые претерпевали литературные первоисточники сценариев его фильмов по ходу экранного воплощения, движение от гиперреализма и социалистического гуманизма к фантазмагории и тотальному пессимизму.

Ключевые слова: А. Герман, Ю. Герман, братья Стругацкие, советское кино, фильмы о войне, жизнеподобие, гротеск, «конец истории», «конец гуманизма».

Марк Фомич АМУСИН, доктор филологических наук, литературовед, литературный критик. Автор книг «Братья Стругацкие. Очерк творчества» (1996), «Алхимия повседневности. Очерк творчества Владимира Маканина» (2010) и др., а также ряда статей о современной российской и западной литературе. Email: m_amusin@yahoo.com.

Алексей Герман — не только талантливейший режиссер позднесоветского и постсоветского кино. Его нестандартная творческая судьба, его требовательность к себе и другим, его общественная позиция и человеческая статья — все это превратило Германа в одну из самых ярких и значительных фигур российской культуры на рубеже веков. Он стал, среди прочего, символом независимости и нонконформизма, эстетической бескомпромиссности и верности себе.

Творческая и мировоззренческая эволюция, которую пережил на протяжении своей жизни А. Герман, носит одновременно глубоко личный — и репрезентативный (поколенческий?) характер, отнюдь не ограничиваясь рамками кинематографа. А то обстоятельство, что в основе большинства его фильмов лежит «большая проза», причем художник вступал в очень сложные отношения с литературными первоисточниками, делает творчество Германа особенно притягательным для анализа в перспективе синтеза искусств.

Алексей Герман получил специальность театрального режиссера в ЛГИТМИКе и начинал свой творческий путь в театре, работал в Смоленске, а потом — три года у Георгия Товстоногова в ленинградском БДТ. После окончания Высших режиссерских курсов он поставил совместно с режиссером Г. Ароновым свой первый фильм — «Седьмой спутник». Отсюда и стоит начать анализ его творческого пути.

Сценарий фильма основывался на повести известного советского писателя Бориса Лавренева, автора ряда популярных произведений 20—30-х годов XX века, включая успешно экранизированную повесть «Сорок первый». Главный герой «Седьмого спутника» — генерал царской армии, военный юрист Адамов. Он в качестве представителя старого режима оказывается среди заложников в рамках кампании «красного террора», а позже соглашается служить в Красной армии в должности прокурора. Главными побудительными мотивами такого выбора служат острое ощущение несправедности прежней жизни и принятие конечных — нравственных и гуманистических — идеалов революции.

После ряда перипетий и конфликтов с красными командирами и комиссарами (Адамов пытается настаивать на соблюдении некоторых юридических процедур и презумпции невиновности в жестокой ситуации гражданской войны)

бывший генерал попадает в плен к белым. Там он отказывается признать себя «принудительно мобилизованным» и предпочитает быть расстрелянным, но не изменить своему выбору. Его попытка объяснить это офицеру-белогвардейцу сводится к метафоре «седьмого спутника». Смысл метафоры прост: в условиях грандиозного социального катаклизма независимого пути у индивида нет — нужно выбирать между лагерями, между мощными центрами исторической гравитации и лечь на орбиту одного из них. Он, Евгений Адамов, находит правду и силу революции более весомыми, органичными, народными, чем противостоящие ей начала. Поэтому он сохраняет верность своим новым товарищам-большевикам даже ценой жизни, хотя далеко не во всем с ними согласен.

Сюжет повести и ее ценностная диалектика без заметных изменений воспроизведены в фильме Аронова-Германа. Идейная установка «Седьмого спутника» очень хорошо ложилась на умонастроение и «чувство жизни», господствовавшие в среде шестидесятников, — а Герман, несомненно, принадлежал к генерации младошестидесятников. Суть этой установки состояла вприятии исторической правоты революции и советского строя — несмотря на открывшиеся обществу эксцессы революционной поры и ужасы Большого террора. Разоблачения сталинизма на XX и XXII съездах КПСС, признание допущенных ошибок и обещание Хрущева никогда их не повторять позволяли многим представителям тогдашней творческой интеллигенции, особенно молодым, отделять принципы и идеалы революции, коммунизма от «догматических искажений и извращений». «Присяга чудная четвертому сословию» приносилась заново — без фанатизма, хоть и не без пафоса, с упором на ценности, довольно расплывчато определяемые как социалистический гуманизм.

В таком ключе в 60—70-е годы было снято немало фильмов (и написано еще больше книг) о первых годах советской власти: «В огне брода нет», «Служили два товарища», «Гори, гори, моя звезда», «Рассказ о простой вещи», «Операция “Трест”» и др. В них признавался драматизм событий, расколовших страну, показывалось, что и в белом стане (поэзия Цветаевой уже приходила к советскому чи-

тателю) были люди честные и патриотичные, что у них была своя правда, пусть исторически проигрывавшая правде большевиков. Но главное — социалистический выбор главных героев представлялся в этих фильмах нравственным императивом. «Седьмой спутник» Аронова-Германа находился в этом ряду.

Уже в этой дебютной ленте проявились некоторые характерные черты дарования А. Германа и его становящегося стиля. Это прежде всего установка на максимальную приближенность к тому, как все было на самом деле. В «Седьмом спутнике» эффекту достоверности способствовала заставка, в которой закадровый голос повествовал об обстоятельствах провозглашения «красного террора», а в кадре, на фоне темных и заснеженных улиц, появлялась прокламация новой власти, объявлявшая социалистическое отечество в опасности. Черно-белая палитра фильма точно соответствовала заданной тональности повествования: сурово-безыскусной, обещающей неприкрашенную правду о драматических коллизиях, перипетиях революции и гражданской войны.

В следующие десять лет А. Герман снял первые свои самостоятельные картины — «Проверка на дорогах» (1971) и «Двадцать дней без войны» (1976). Судьбы их сложились по-разному: первый фильм не был допущен на экран и пролежал на полке пятнадцать лет; второй после некоторых осложнений вышел к публике и получил широкое признание. Но в обоих Герман вырабатывал художественный метод и стилистику, характерные для этого периода его творчества.

Тут стоит заметить, что большая часть молодой творческой интеллигенции в СССР, выросшей и сформировавшейся в 60-е годы на антисталинистском дискурсе, исходным пунктом своей работы видела возвращение к подлинности, безнадежно утраченной официозным советским искусством конца 30-х — конца 50-х годов. Воссоздание жизненной правды и донесение ее до народа стало главной целью прогрессивных и совестливых художников того времени.

Изображение войны занимало особое место в этом движении. Действительно, в сталинскую эпоху и первые по-

слесталинские годы война показывалась на экране преимущественно в героическом или героико-романтическом ракурсе, с воспеванием мудрости военного и государственного руководства, отваги солдат и офицеров, стойкости и терпения работников тыла. Хватало помпезных, монументально-пафосных картин, вроде «Падения Берлина», полностью посвященных возвеличению фигуры Сталина.

После XX съезда КПСС ситуация в кинематографе начала меняться. Появились такие фильмы, как «Солдаты», «Судьба человека», «Баллада о солдате», в которых «подвиг советского народа» переставал быть монолитным, обретал постепенно индивидуальные измерения. Дальше — больше. В «Ивановом детстве» Тарковского, «Живых и мертвых» Столпера, «На войне как на войне» Трегубовича, в нескольких фильмах разных режиссеров по произведениям Василя Быкова откровенно говорилось о страшных тяготах и потерях советской армии и мирного населения в годы войны, о трагическом ее начале, события изображались не в парадно-батальных ракурсах, а в духе фронтовой (и тыловой) правды быта.

Фильм А. Германа «Проверка на дорогах» шел намного дальше в приближении к горьким и жестоким реалиям войны. Сценарий его был написан Э. Володарским по мотивам повести Ю. Германа «Операция “С Новым годом”».

Уже самое начало цепляет зрительское внимание непривычными для батальной ленты кадрами. Картины жизни по ту, немецкую сторону линии фронта. Осень — дождь, грязь, распутица. Пожилые русские мужики со стертыми, невыразительными лицами смотрят, как немцы (или полицаи) заливают бензином выкопанную картошку. Звучит закадровый голос старухи, очевидицы событий. Буднично, без аффектации рассказывает она о том, как отравился испорченной картошкой ее маленький брат, о том, как немцы угоняли скот, чтобы лишить продовольствия местных жителей и партизан, о дисциплинарных мерах оккупантов по отношению к населению.

Эпизоды эти, выполненные в строгой манере имитации документа, призваны уже не просто задать тон повествованию, как в «Седьмом спутнике», а резко повысить статус достоверности фильма в глазах зрителя, убедить его в том,

что именно так, и не иначе, все и было. Дальше — тяжелые будни партизанского отряда, вокруг которого все туже затягивается кольцо окружения. Истерика женщины, в избе которой расположился командир отряда Локотков: да пропадите вы все пропадом, от вас одно горе, немцы из-за вас лютуют, податься с детишками некуда...

На этом фоне разворачивается сюжет. Добровольно пришедший к партизанам бывший лейтенант Лазарев, служивший после плена полицаем, готов кровью искупить свою вину и просит, чтобы ему поверили. Заявленная тема фильма — доверие к людям и подозрительность, верность и предательство, жестокие деформации, которым война подвергает человеческое поведение и психологию.

Об этом же, по сути, и довольно объемистая повесть Ю. Германа. Нетрудно, однако, увидеть существенные изменения, которые ее фабула претерпела при сценарной обработке. Изменения здесь очень направлены. У Германа-отца главный герой повести Локотков — старший лейтенант госбезопасности, начальник разведки партизанской бригады. Локотков в повести — не просто сильный профессионал, виртуозно умеющий добывать, анализировать и использовать развединформацию, но и носитель высоких нравственных качеств. Он демократичен, органически справедлив, не терпит фальши, эгоцентризма, зряшной жестокости. Свое убеждение в необходимости доверять советским людям, не оскорблять и не отталкивать их казенной подозрительностью (что в тексте повести открыто связывается с репрессиями конца 30-х годов) он высказывает в лицо высокому начальству в Москве, будучи готов и пострадать за свою откровенность.

Словом, Локотков у Юрия Германа воплощает собой лучшие свойства среднего «служилого слоя», выращенного советской властью: профессиональную подготовленность, верность принципам и самоотверженность, презрение к карьеризму. Он и становится разработчиком изощренной операции, главную роль в которой должен сыграть «двойной перебежчик» Лазарев.

В фильме А. Германа акценты переставлены очень характерным образом — в духе концепции Льва Толстого, видевшего в народе единственный фактор военной по-

беды. Локотков в сценарии — бывший простой сельский участковый, «черная кость», человек не слишком грамотный и сильный разве что здравым смыслом, мужицким умом и мужицкой же совестью. Локотков максимально приближен к партизанам, которыми командует. Его обаятельно-безыскусный образ создал талантливейший Ролан Быков¹.

В своей повести Ю. Герман с почти эпической неспешностью живописует характеры персонажей, их душевный склад, обстоятельства и детали операции «С Новым годом», перипетии ее утверждения в верхах и реализации. Все это приправлено полупублицистическими отступлениями, флэшбеками, непринхотливым юмором.

В фильме сюжет лаконичен и центрирован, коллизии предельно заострены. Упор делается на фигуре Лазарева (Владимир Заманский), на невзгодах, которые он претерпевает в отряде, на его личной драме. Главный мотив — недоверие, которое выказывают Лазареву товарищи-партизаны и в особенности прибившийся к отряду раньше майор Петушков (Анатолий Солоницын), который так и пышет подозрительностью и нетерпимостью.

История попадания Лазарева в плен не развернута, как в повести. Подробная разработка образа заменена актом спонтанного — хоть и растянутого во времени — экзистенциального выбора, психологически и морально не слишком проясненного. Что стоит за его решимостью: угрызения совести, не вынесшей предательства? Проснувшийся патриотизм? Ненависть к немцам?

Так или иначе, Лазарев со стиснутыми зубами проходит все жестокие проверки, которым подвергают его новые товарищи, и становится главным актантом дерзкой операции по угону с железнодорожной станции к парти-

¹ Если провести параллель с «Войной и миром» Толстого, то можно сказать, что Локотков в повести — некая вариация партизанского вожака Денисова. Но это оказывается совершенно неприемлемым для А. Германа, который — из «офицерского собрания» персонажей романа — готов уподобить своего героя разве что капитану Тимохину.

занам эшелона с продовольствием. По ходу дела он героически гибнет, жертвуя собой, когда операция оказывается на грани срыва. Несмотря на некоторую личностную непроявленность героя, финал бросает ретроспективно на весь фильм отсвет античной трагедии.

Но главный художественный и смысловой эффект фильма определяется очень последовательной установкой режиссера на достоверность и антипафосность. Аскетично-мрачное цветовое решение, скудный, впроголодь, партизанский быт, отнюдь не всегда героический настрой людей, измученных трудностями и нехватками, ищущими, на ком бы сорвать горечь и злобу. Вот какова она, война, — а не такая, какой вам ее представляли раньше, в лживой, сусально-слащавой и патетичной манере! Эта мысль, конечно, не проговаривается в фильме, но незримо витает в его пространстве.

Не удивительно, что фильм, столь последовательно вытравливающий из своей материи любые следы пафоса, официозной героики, оказался неприемлем для советской кинономенклатуры. Картину после длительных обсуждений положили на полку. Это хоть и не обернулось для молодого режиссера запретом на профессию, но серьезно повлияло на его статус, самоощущение и отношения с истеблишментом.

Несколько лет спустя Герман снял вторую часть своей военной дилогии — «Двадцать дней без войны». Сценарий фильма написал Константин Симонов по мотивам собственной одноименной повести. Сюжет — поездка военного корреспондента, писателя Лопатина, в отпуск в Среднюю Азию по личным и служебным делам.

Повесть Симонова наполнена рефлексией о том, как война по-разному влияет на судьбы и характеры разных людей, об их способности/неспособности преодолевать страх, о верности долгу и уклонениях от него, о том, как личные свойства и стремления героев трансформируются под влиянием испытаний, опасности, смерти — но при этом сохраняют свою сущность. Главный герой встречается со знакомыми и незнакомыми, с рабочими военного завода и с секретарем ЦК компартии Узбекистана, со знаменитой актрисой и старым литературным товарищем, оказавшимся в тяжелой жизненной ситуации. Он узнает

о награждении орденом, влюбляется, расстается с любимой, участвует в судьбах нескольких людей.

В повести и Лопатин, и окружающие его люди живут на войне. При этом за всеми их поступками, размышлениями и решениями, психологическими переживаниями (этого здесь немало) ощутимо присутствует сверхцель — победа над врагом.

А. Герман в своем фильме демонстрирует прежде всего несовместимость войны с жизнью. Военные будни представлены здесь в двух ракурсах: как состояние смертельной опасности, к которому человеку приходится привыкать, страха, который приходится преодолевать, и как непрерывный тяжелый труд, изматывающий быт, будь то на линии фронта (в начале и конце фильма) или в далеком тылу. На передовой признаки этого быта — вода, которую надо выливать из сапог после падения в лужу при бомбежке, надсадные усилия солдат, тянущих пушки по непролазной грязи. В Ташкенте и по дороге к нему — убогое жилье, неустроенность, тяжелая, изнурительная работа, которой заняты преимущественно женщины и дети. Человеческая природа с трудом выдерживает эту долгую безрадостную нагрузку, жизненная ткань иссушена до предела.

Главный герой (Юрий Никулин) в большинстве эпизодов подчеркнуто прозаичен, даже стерт. Его поведение, особенно в первой половине фильма, — это поведение предельно уставшего человека, верного чувству долга, порядочного, но амортизировавшегося от страшной военной работы.

Люди, с которыми он сталкивается в Ташкенте, тоже измотаны войной. Но у них это оборачивается в основном психологической взвинченностью, пребыванием на грани истерики — из-за потери близких, из-за страха их потерять.

Выделяется здесь эпизод в начале фильма, когда Лопатин в поезде выслушивает исповедь случайного попутчика, капитана-летчика (Алексей Петренко). Тот рассказывает историю об измене своей жены, о том, как хотел покончить с соблазнителем, как не может простить жену. Этот длинный эпизод, данный, вопреки всем правилам, единым планом, без резки, яростно эмоционален: глаза рассказчика лихорадочно горят, речь прерывается, его порой трясет — ему, человеку из народа, очень важно раскрыть душу перед

писателем. Интересно, что в сценарии сходный эпизод едва намечен: попутчик героя в поезде несколько раз пытается рассказать Лопатину о том, что его мучит, но всякий раз обрывает себя — история остается нерассказанной.

И все же Герман устанавливает в фильме тонкий баланс между нестерпимостью военных обстоятельств — и продолжением жизни как данностью. Роман Лопатина с театральной костюмершей Ниной (Людмила Гурченко) обречен на скорый обрыв. Но герои фильма стремятся восполнить то, чего война их лишила, хоть и получается это наспех, пунктирно. Драматизм неожиданной счастливой встречи и неизбежного расставания выявлен очень лаконично, в основном при помощи подтекста. Единственная сцена, когда лица Лопатина и Нины оживают, освобождаются, освещаются радостью, показана «извне», через окно комнаты героини — слов, которые они говорят друг другу, не слышно.

Столь же скупой отмерен в фильме идейный пафос. Патриотизм, коммунистические идеалы не становятся для персонажей фильма повседневной опорой или стимулом. Однако вера в правоту своего дела, в победу присутствует на их горизонте. Режиссер находит убедительный речевой жест для примирения идеологических установок и личностной убежденности. Свое короткое выступление перед рабочими военного завода Лопатин заканчивает традиционным восклицанием: «Победа будет за нами!» — и тут же добавляет негромко: «Они думали — за ними, а будет за нами». Никулин произносит эту фразу с большой внутренней силой, как нечто личное и глубоко выношенное, так, чтобы и мысли не возникло, будто он вещает от лица некоей внешней инстанции.

А. Герман продолжает начатую в «Проверке на дорогах» негласную полемику с лакировкой в повествовании о войне. Здесь эта полемика тематизируется в эпизодах съемки фильма по очерку Лопатина. Герой спорит с режиссером, с консультантом фильма о деталях, которые должны дать подлинный облик событий — или их приукрашенную версию. При этом он возвращается памятью в реальный сталинградский дом, к реальным людям, о которых писал свою корреспонденцию.

В «Двадцати днях без войны» А. Герман предстает уже зрелым художником, умеющим извлекать сильные и разнообразные эффекты из своей манеры. Черно-белая гамма используется более творчески, чем в предыдущих фильмах, — с большим количеством оттенков, переходов. Активно задействует здесь режиссер глубину кадра. Главные события разворачиваются, конечно, на переднем плане, но и в глубине все время присутствуют фигуры и объекты, создающие впечатление схваченной врасплох жизни. При этом на задних планах изображение размывается, превращается в темно-серый фон, таящий в себе какую-то тягостную загадку.

Семиотически насыщенно у Германа в этом фильме небо. Порой оно своим тусклым тоном усиливает ощущение тяжелой будничности войны. Но чаще его белесая пустота намекает на скрытую в нем угрозу «крупных, оптовых смертей». В начале фильма из него вываливаются вражеские самолеты, несущие смерть, в конце, после возвращения Лопатина к линии фронта, с неба на героя и его спутников падают артиллерийские снаряды.

Очень важную роль играет в фильме массовка — колонны новобранцев, готовящихся к отправке на фронт, молчаливая толпа рабочих, слушающих Лопатина, люди, встречающие и провожающие поезда на вокзале Ташкента. Из этой слитной человеческой среды крупный план вырывает порой лица, поражающие то своей немотой, то кричащей выразительностью.

В итоге «Двадцать дней без войны» стал фильмом, в котором дух, если не буква литературного первоисточника, оказался адекватно воплощен кинематографическими средствами — это не говоря о самоценных достоинствах ленты. Одновременно фильм стал завершением первого этапа творчества А. Германа, отмеченного бескомпромиссной волей к подлинности, «точным и нагим» воспроизведением действительности, разрывом с идеологическими штампами советского кино — при сохранении демократической, гуманистической установки, характерной для лучших его образцов. К этому нужно добавить лаконизм киноязыка, прозрачность сюжета при высокой его семантической насыщенности.

Следующее произведение Германа, «Мой друг Иван Лапшин», появилось только через восемь лет и стало в некотором смысле новым стартом в его работе. Здесь впервые наметилось дистанцированное отношение режиссера к жизненной натуре, умная, хотя отчасти противоречивая игра с ней. В предшествовавших лентах авторское отношение к материалу проявлялось только в очень тщательном и направленном его отборе и дальнейшем позиционировании в едином, последовательно выдержанном ракурсе. В «Лапшине» Герман перестает быть только летописцем, он становится активным интерпретатором исторической реальности.

Действие фильма обрамлено текстом, произносимым закадровым рассказчиком, который смотрит на 30-е годы с почти полувековой дистанции. Рассказчику было 9 лет во время действия фильма, примерно в 1936 году. Кроме голоса — рамкой служит снятая в цвете панорама современного города Унчанска, идущая в начале и в конце фильма². В произносимом тексте настоящее ассоциируется с растущим достатком и развитием города, с атрибутами урбанистического прогресса. Прошлое же представлено как время лишений, испытаний, но и свершений: «...мы все умели, все могли, все нам было по плечу». Таким образом, с самого начала декларируется заявка на эпос — или на реквием по «железно-золотому веку», по 30-м годам.

В основе сценария фильма, написанного режиссером совместно с Э. Володарским, — повесть Ю. Германа «Лапшин». Иван Лапшин, профессиональный милиционер, советский homo novus, умело вычищающий Ленинград, «колыбель революции», от уголовных элементов. Повесть Германа проникнута убежденностью в том, что социалистический строй медленно, трудно, но верно ведет к улуч-

² Интересно, что А. Герман идет здесь против закономерности, отмеченной в свое время Ю. Лотманом: «...в современных фильмах, использующих монтаж цветных и черно-белых кусков ленты, первые, как правило, связаны с сюжетным повествованием, то есть “искусством”, а вторые представляют отсылки к заэкранной действительности». См.: [Лотман: 303].

шению жизни советских людей, к воцарению между ними новых отношений, построенных на бескорыстии, солидарности, общих идеалах. Атрибуты культуры, красота и величие городских перспектив — не слишком важная, но все же часть смысловой и эстетической концепции повести, призванная усилить жизнеутверждающий пафос произведения.

В фильме фамилия героя и его милицейская должность сохранены, но действие перенесено из Ленинграда в заштатный Унчанск. Для А. Германа это принципиально важно, и не просто ради того, чтобы подчеркнуть скромность — граничащую с нищетой — тогдашнего быта. Аскетическая оголенность городского пространства, утлые деревянные домишки Унчанска, заваленные снегом улицы, телеги, успешно соперничающие с дребезжащим по этим улицам трамваем, постоянная «дровяная проблема» — это все в фильме характерные атрибуты всегдашней советской жизни.

Из символических знаков этого канувшего в прошлое бытия — городская площадь с псевдоклассическим зданием городского кинотеатра, с разнообразными статуями (в том числе шагающего Ленина) и нелепой аркой. Сверх того — череда уличных оркестров, больших и малых, неизменно исполняющих популярный тогда «Марш единого фронта» Ганса Эйслера. Характерно, что мелодия эта, в оригинале отмеченная сухим, жестким ритмом, исполняется в фильме с нарочитой и насмешливой разухабистостью. А любое хоровое пение, которого в фильме тоже много, с почти издевательской неизменностью сбивается на «Заводы, вставайте» того же Эйслера.

Рассказ о трудах и днях начальника местной милиции Лапшина, на пределе жизненных сил борющегося с бандитизмом, имеет два расширения — бытовое и лирическое. Лапшин, контуженный еще на гражданской войне, — человек фактически бездомный, снимающий у старухи Патрикеевны комнату, которую делит со своим подчиненным. А в соседней комнате размещается еще один квартирант с сыном — номинальным протагонистом. Коммунальное жилье-бытье квартиры изображается в фильме с добродушной усмешкой — холостая эта мужская компания постоянно занята безобидным взаимным подшучиванием и

подначиванием, игрой в шахматы, рассуждениями о политико-стратегических реалиях. Но проглядывает здесь и оттенок гротеска — уж больно такой быт аномален по меркам советских 80-х.

Заглавный герой повести у Ю. Германа — человек крепкий, надежный, с мощным внутренним стержнем. Он прямо-таки вопиюще здоров, и в санатории, куда автор отправляет его в завязке повествования, начинает быстро скучать среди процедур, спортивных площадок и изобилия южных фруктов. Лапшин из фильма страдает припадками в результате старой контузии, лицо его часто искажается нервной судорогой. А о благах цивилизации, вроде санаториев, хороших костюмов, фруктов и прочих гастрономических изысков, и он, и его друзья говорят как о явлениях какой-то нездешней, легендарной жизни.

Лирическая линия фильма, правда, почти не отклоняется от литературного первоисточника. Лапшин вдруг влюбляется в актрису местного театра и пытается, на свой наивный и неуклюжий манер, добиться взаимности. Так же, как и в повести, его попытки обречены: Наташа, оказывается, в тайне любит Ханина, писателя и приятеля Лапшина. Но и из ее романа ничего путного не выходит — на первый взгляд, потому, что Ханин все еще любит недавно умершую жену, и потому, что он не хочет быть соперником Лапшину. За частными причинами вырисовывается, однако, более общая: жизнь, какой она изображена в фильме, не предназначена для счастья. И это вопреки излюбленному присловью Лапшина, которое тот повторяет к месту и не к месту: «Вычистим землю, посадим сад и еще сами успеем погулять в том саду».

Ясно, что эта утопическая картина принадлежит будущему, недостижимому, как горизонт. В настоящем же не один Лапшин, а почти все персонажи фильма — люди на грани нервного срыва, живущие безбытно, под постоянным давлением обстоятельств. Надежды их не исполняются, жизненные планы рушатся, все не сходится: не удается покончить с собой Ханину, проваливается спектакль местного театра, разлаживается брак милиционера Окошкина — и это уже не говоря о незамкнутом центральном любовном треугольнике.

Коллективистский уклад квартиры, где обитают главные персонажи фильма, как и теснота служебных кабинетов, позволяют Герману в полной мере использовать здесь глубину кадра в качестве художественного приема. Задние планы насыщаются фигурами и действием, возникает выпуклый образ коммунального пространства, населенного бесчисленными персонажами. Это создает еще более сильный, чем в предыдущих фильмах, эффект присутствия, погружения в жизненную стихию.

Ставка на безусловную подлинность, на безыскусность киноповествования как исторического свидетельства крайне важна для Германа и в этой картине. Отсюда обилие дробных эпизодов, необязательных, как бы лишних планов и мизансцен. Некоторые фрагменты фильма сняты под хронику, когда камера дрожит, прыгает и совершает произвольные эволюции, словно в руках неопытного участника действия.

Однако в эту натуралистическую парадигму включены элементы гротеска, даже абсурда. В кадр, особенно в уличных сценах, постоянно и беспричинно попадают нелепые фигуры: пьяные, убогие, с чуть заметным брейгелевским колоритом. В этом же ряду — нелепые гипсовые конструкции на площадях Унчанска. Виды города иногда даются с четкой фокусировкой, но порой, особенно когда действие происходит на окраинах, пространство затягивается туманным снежно-серым маревом, придающим происходящему оттенок нездешности. Звуковой регистр фильма подчеркивает речевую невнятицу персонажей — но и преобладание фона над смыслом, «гула времени» — над членораздельным высказыванием.

Итак, с одной стороны, А. Герман отдавал в фильме, как это было воспринято тогдашней критикой и зрителями, дань памяти легендарному периоду советской истории³.

³ Кинорежиссер Кира Муратова в одном из интервью говорила: «...у Германа я люблю только картину “Мой друг Иван Лапшин”. Этот фильм, казалось бы, про советскую власть, за советскую власть, а я не люблю советскую власть, но он сделан так бесподобно, потрясающе, что я его могу смотреть всегда и с любого места» [Кира...].

Главная привлекательная черта этого времени, по Герману, — бескорыстие, массовая готовность людей довольствоваться самым скудным пайком, жить мечтой о светлом будущем, то есть почти буквально «святым духом». Пусть это подвижничество в фильме густо перемешано с грубостью, взаимной эмоциональной глухотой — оно свидетельствует об уникальном человеческом типе, возникшем в ту эпоху.

Но одновременно с этим «Мой друг Иван Лапшин» выстраивает очень специфический миф (или антимиф) 30-х годов как изолированной, вырванной из потока времени социальной монады. На первый взгляд, фильм прокладывает связь между тем десятилетием с присущим ему яростно-истовым людским самосжиганием — и «нормальностью» 80-х: мол, сегодняшняя достойная жизнь — плод усилий и жертв людей той поры. На самом деле моста здесь не возникает. Существование милиционеров, актеров, обывателей Унчанска на пределе человеческих возможностей, «на разрыв аорты», — скорее упрек благополучию реального социализма, чем его предвестье, подготовка. Эти времена разделены экзистенциальной пропастью. Вполне возможно, что в словах рассказчика о росте числа автобусов и трамваев в Унчанске присутствует скрытая насмешка над бескрылым практицизмом эпохи застоя.

...Так А. Герман начал свой поворот от погружения в историю, данную в самых типических ее признаках, к более свободному, прихотливому взгляду на реальность, от воссоздания максимально объективной правды жизни — к преобразению действительности в зеркалах и призмах своего сознания. Авторское видение и воление теперь становятся законом в его кинематографической вселенной.

За несколько перестроечных лет Герман превратился из автора сомнительного, полуопального — в мэтра отечественного кино, живого классика. Фильм «Хрусталеv, машину!» он задумал сразу после перехода страны в новую историческую эпоху, в начале 90-х, но по причинам социально-экономическим работа над ним была закончена только в 1998 году. Сам режиссер не раз говорил, что фильм был продиктован ему навязчивыми воспоминаниями о детстве, требо-

вавшими воплощения, и одновременно стремлением придать художественную форму размышлениям о России, сталинизме, советском эксперименте.

На этот раз сценарий стал плодом совместного и оригинального творчества самого Германа и его жены, Светланы Кармалиты. Но, надо сказать, и в этом случае возникают сильные противоречия между сценарной основой и экранным воплощением, даже более заметные, чем в предыдущих фильмах.

При сопоставлении фильма и сценария возникает интересный эффект. В силу намного большей логической связности, прозрачности житейско-психологических мотивировок сценарий обретает как бы дополнительный статус подлинности: вот как все обстояло на самом-то деле. Нужно сделать усилие, чтобы вспомнить: сценарий — тоже плод воображения, авторского творчества, а не документ времени. Однако сам фильм по сравнению с ним оказывается вопиюще герметичным: фабула невнятна, семантический тонус явно понижен.

Это определяется в большой степени намеренной дефектностью звукового регистра фильма. Его главная функция не коммуникация (между персонажами, между киноповествованием и зрителем), а создание «бессмысленного и беспощадного» звукового фона. В этой стихии тонет смысл высказываний, а на поверхность пробиваются лишь отдельные фразы, внятные, но лишенные контекста.

Зато тем активнее используются здесь средства визуальной выразительности. Атмосфера начала марта 1953 года, то есть конца жизни и правления Сталина, сгущена до степени абсурдистского кошмара. История медицинского генерала Кленского, которого вроде бы пытаются притянуть к делу врачей, а потому плетут вокруг него сеть провокаций и подмен, изображена в стилистике макабра, черно-юмористического анекдота. Характерное для прежней стилистики Германа жизнеподобие кое-где сохраняется, но лишь на молекулярном уровне — из этих молекул складываются гиперболические, сюрреалистические, подчеркнута символические конфигурации (огромное, например, количество автотранспорта, используемого для слежки за Кленским и за шведским журналистом).

В сценарии обстоятельства времени и логика охоты на Кленского прописаны более или менее ясно. Но на экране — перенасыщенность пространства предметами и фигурами, экспрессивная динамика действия и неразборчивость речи персонажей ведут к объяснительному коллапсу. Значительная часть первой серии фильма превращается в череду «гэгов», drobных гротескных эпизодов, где поступки и речевые акты Кленского, членов его семьи, коллег, челяди скреплены только нарастающим ощущением бессмысленности, угрожающей нелепицы происходящего.

Клубы испарений, завлакивающие интерьеры, в которых разворачивается действие (квартиры, где живут персонажи, клиника Кленского), придают изображаемому инфернальный оттенок. Сквозь эту облачность все видится смутно, искаженно. Мелькают, сменяя друг друга, предметы и лица — но таким образом, что это напоминает кунсткамеру, где живое и мертвое перепутано, или сон, где все может обернуться чем угодно.

Сцены на открытом пространстве, особенно ночные — с белым снегом, яркой, почти праздничной иллюминацией, освещенными окнами и «московской чертовней», разыгрывающейся при этой подсветке, производят впечатление зловеще-насмешливого карнавала. И здесь фантазмагория подчеркивается вопиющим алогизмом микроэпизодов и связок между ними, несоответствием поведения персонажей обстоятельствам.

Художник стремится создать в своем фильме целостный символический образ сталинского периода советской жизни — с повседневным господством страха и террора, с всевластием органов, перед которыми в ужасе пресмыкаются все прочие жители страны, с роскошью (относительной) «верхов» и мизерностью «низов». Но, акцентируя характерные черты этого жизненного порядка, он сгущает краски, заостряет формы настолько, что изображение отрывается от своей реально-исторической основы, выходит в метафизическое измерение.

Парадоксальным образом форсированная антивербальность фильма сочетается со своеобразной литературностью. На мой взгляд, над всей первой серией «Хрустале-

ва» висит густая тень кафкианского гротеска. Сновидческая поэтика Франца Кафки обретает здесь навязчивую и грубоватую визуальную конкретность. Тут уместно вспомнить, что как раз в период работы над «Хрустальным» режиссер опекал (в рамках созданной им Студии первого и экспериментального фильма) молодого Балабанова, который снял тогда дебютный по существу фильм «Замок». Герман сыграл там как актер (Кламм) и, по мнению некоторых специалистов, направлял Балабанова в выборе стилистики. Таким образом, проза Кафки в ту пору активно присутствовала в поле восприятия А. Германа. В «Хрустальном» особенно легко усмотреть образно-стилевые переключки не только с «Заком», но и, скажем, с новеллой Кафки «Сельский врач». Тут и фигура врача, невероятным образом доставляемого к одру больного, и странная идентичность самого пациента, и мотивы насилия, принуждения, витающие в атмосфере повествования, и нарушения привычных пространственно-временных параметров. Вспомним, как странно устроены жилые и служебные интерьеры в фильме — они словно перетекают один в другой, их изолированность оказывается мнимой, движение по ним напоминает движение в лабиринте.

Но и во второй части фильма влияние поэтики Кафки ощущается. Это и мотивы крайнего человеческого унижения Кленского во время и после его ареста, что ставит его на грань превращения в не-человека. И стремительные, как по ходу сна, изменения его «гражданского состояния» — от пребывания в статусе «опущенного», то есть находящегося на самом дне блатного мира, до поцелуя маршала Берии, предрекающего Кленскому: «Князь будешь!» Атмосфера вязкого и вялого кошмара, в которой герой пребывает в первой половине фильма, вдруг отливается — совсем как в финале «Процесса» — в гипертрофированно жесткие, жуткие формы. Путающиеся под ногами странные личности, помощники-антагонисты оборачиваются вдруг насильниками, палачами.

Вторая серия, в которой Кленский сначала становится жертвой репрессивной машины, а потом оказывается у постели умирающего Сталина, словно бы возвращает действие в рамки какой-то, пусть чудовищно искаженной, логи-

ки и в хронологическое поле. При этом очевидно, что А. Герман насыщает сюжет апокалиптическими мотивами, разнообразно аранжированной символикой границы, обрыва, «конца времен» или, по крайней мере, эпохи. Этот аспект фильма тщательно проанализирован в содержательной статье М. Ямпольского «Локальный апокалипсис (о фильме Алексея Германа “Хрусталеv, машину!”)». Единственная оговорка в отношении этого опуса — методологического порядка. В нем неявно смешиваются анализ и «развертка» авторских намерений — с проекциями содержания фильма на разные философско-теологические концепты, преимущественно эсхатологические. В итоге остается неясным, насколько осознанной была позиция самого режиссера по отношению к этим концептам.

Агония, смерть, парадоксальное, безблагодатное возрождение — это все, конечно, существенные мотивы фильма «Хрусталеv, машину!». Важно понять, о каком конце здесь идет речь. Сам Герман рассказывал, что снимал «Хрусталеv-ва» как последнюю свою картину — «собирался умирать» вследствие поставленного врачами диагноза. Разумеется, страх вдруг приблизившейся смерти мог повлиять на стилистику и тональность фильма. Ясно, однако, что субъективные ощущения и переживания наложились тут на некую — новую для режиссера — мировоззренческую, идейно-экзистенциальную парадигму.

М. Ямпольский полагает, что у Германа в этом фильме конец эпохи Сталина осмыслен в духе полного разочарования в прогрессе, в логичности и целенаправленности исторического движения и, стало быть, отождествлен с концом истории:

Мне представляется, что для Германа, начиная с «Хрусталеv-ва», само понятие имманентно развертывающейся, насыщенной смыслом истории становится совершенно неприемлемо. Смысл для него лежит именно в прорывах вневременного внутрь темпоральности и в ее решительной приостановке [Ямпольский: 175].

С этим трудно не согласиться — но нужно помнить, что сам режиссер, перейдя подростком рубеж 1953 года,

на протяжении 40 лет после этого вполне ощущал себя участником истории, советской послесталинской — и общемировой. Кроме того: с учетом заметного следа Кафки в фильме остается не до конца ясным, рассматривает автор сотворенный им причудливый гротеск как метафору собственно советской эпохи или как манифестацию абсурда и отчуждения, господствующих в человеческом бытии как таковом.

Похоже на то, что эсхатологическое мироощущение стало доминировать в сознании Германа именно с переходом страны в постсоветскую ипостась, когда после перестроечной эйфории выяснилось, что обретенная свобода оборачивается тяжелыми материальными и культурными потерями — в частности, полным упадком отечественного кинематографа, заполнением рынка второсортной западной кинопродукцией, вызванной этим деградацией зрителя. Герман сам говорил об этом в одном из поздних интервью:

Мы завалены западной продукцией, которая сделана по специфическим законам и искусством не является, но законы свои на искусство распространяет <...> Только поражаешься: мы теряем искусство кино и не замечаем этого. Смотрим кусочек с плачущим Кайдановским из «Сталкера» — на каком это уровне высочайшем! Наше и американское кино сейчас до этого дотянуться не может [Долин: 238].

В итоге — фильм «Хрусталеv, машину!» стал талантливым манифестом авторского кинематографа, где реальность подчинена субъективнейшему видению художника, где вербализованный смысл отступает на второй план под натиском активной и опережающей игры воображения, причудливых режиссерских и операторских находок, придающих картине агрессивную зрелищность. Метаморфозы, которые переживает главный герой, спонтанность, необусловленность фабульных ходов и ситуаций крайне затрудняют понимание сюжета и смысла, зато создают мощную, непредсказуемую динамику. Остро гротесковый визуальный ряд фильма завораживающе воздействует на зрительское воображение и восприятие, но лишь при по-

вторном просмотре, после преодоления трудностей адаптации к прихотливому киноязыку картины.

«Хрусталеv, машину!» получил противоречивые оценки как у публики, так и у ценителей. Показ фильма на Каннском фестивале в 1999 году обернулся провалом, однако вскоре критики и в России, и за рубежом стали выдавать «Хрусталеvu» очень высокие оценки, упирая в основном на общее впечатление, которое производит эта «мрачная фреска», рисующая «вневременной образ России». Успеха в прокате эти похвалы фильму не прибавили, и А. Герман был сильно уязвлен этим неоднозначным приемом.

Вскоре режиссер начал работу над фильмом «Трудно быть богом» (сценарий А. Германа и С. Кармалиты), точнее, вернулся к идее экранизации одноименного романа братьев Стругацких, которая возникла у него еще в конце 60-х годов. Роман был опубликован в 1964 году и надолго стал культовым. В нем смоделирована ситуация земного Средневековья, перенесенная на другую планету, обитатели которой антропологически неотличимы от людей. На планете находится группа землян, замаскированных под аборигенов. Главная их цель исследовательская: наблюдение, сбор информации для подтверждения (или опровержения) разрабатываемой в Институте экспериментальной истории «базисной теории стадий».

Герой романа Румата, как и другие посланцы Земли, оказывается перед тяжелой психологической дилеммой: как сотрудник Института он обязан действовать в предписанных рамках Бескровного Воздействия, но в качестве коммунара (это слово неоднократно возникает в тексте) он испытывает сильнейшее искушение вмешаться в события, которые явно отклоняются от теоретической схемы, предотвратить нежданный всплеск варварства и насилия в фантастическом Арканаре.

В отличие от многих других произведений братьев Стругацких коллизия романа «Трудно быть богом» не кажется особенно продуктивной в содержательном или ценностном плане. Она, по существу, сводится к проблеме: можно ли вмешательством извне подтолкнуть истори-

ческие процессы внутри общества в желательном направлении.

Проблема эта характерна тем, что не имеет реального денотата — вообразить практическую ситуацию на Земле, схожую с описанной в романе (замкнутый исторический круг, из которого нет выхода), очень трудно. Сюжетные перипетии романа, размышления и переживания его главного героя приводят к печальным, но опять же не слишком оригинальным выводам о том, что природа человеческая инерционна, что прогресс идет слишком долгими путями, гуманистические императивы и моральные импульсы часто несовместимы с политической целесообразностью.

Итог — терпеть такую ситуацию носитель разума и нравственности способен лишь до определенного момента, а потом может получиться нехорошо. Не слишком богатый в познавательном плане вывод!

Огромная популярность «Трудно быть богом» в 60-е объяснялась, очевидно, не остротой и меткостью социально-критических аллюзий, не возможностью взглянуть на привычные реалии под новым, остранным углом зрения (как это было в «Сказке о Тройке» или «Хищных вещах века», в «Улитке на склоне» или «Гадких лебедях»), а живой и насыщенной фабулой, сочной арканарской топонимикой да звонкими речениями благородного Руматы Асторского.

Несмотря на это идея экранизации романа не оставляла Германа на протяжении трех десятков лет. Что именно привлекало здесь режиссера? Быть может, как раз абстрактность исходной модели, которая позволяла адресовать message «граду и миру», безгранично расширяя его смысловые рамки. А на рубеже тысячелетий присутствовавшие в тексте мотивы социального скептицизма, сомнения в универсальности концепции прогресса вошли, очевидно, в резонанс с умонастроением режиссера и подвигли его к созданию самого мрачного его опуса — полной горечи и презрения инвективы против человека и человечества.

Арканар фильма, даже по сравнению с романным прототипом, являет собой отвратительную клоаку. Здесь без-

раздельно господствуют грязь, уродство, похоть, бесчисленные демонстрации зверской жестокости, садизма, рабской покорности. В образном строе фильма отсутствует какая-либо альтернатива этому *modus vivendi*.

У Стругацких ведь как было?

Он (Румата. — М. А.) вспомнил вечерний Арканар. Добротные каменные дома на главных улицах, приветливый фонарик над входом в таверну, благодушные сытые лавочники пьют пиво за чистыми столами и рассуждают о том, что мир совсем не плох, цены на хлеб падают, цены на латы растут, заговоры раскрываются вовремя...

Эту внешне благостную картину в романе оттеняют две другие: интеллектуалы, ученые и художники бегут тайными тропами из Арканара, где господствуют серое невежество, серое мещанское самодовольство; и марширующие по столице черные когорты монахов Ордена, сокрушившего «серых» и установившего в Арканаре безжалостную диктатуру.

В фильме сохранились отзвуки этой нехитрой диалектики. В сопровождающем действие авторском тексте упоминается, например, разгромленный университет. Но какой университет мог быть в этой гигантской выгребной яме? Какие «добротные каменные дома»? Экранная реальность сведена к самым примитивным жизненным проявлениям, к разнообразным формам насилия, унижения и поругания человека. Присутствие в ней земных наблюдателей (правда, постепенно сближающихся с представителями местной «фауны») выглядит избыточным: нет здесь никакой социальной динамики, за которой стоило бы наблюдать.

Главный эстетический принцип фильма — непрерывность, однородность визуального ряда. Колористический фон, интерьеры и натурные планы тут весьма монотонны: дождь, темно-серая жирная хлюпающая грязь на улицах, одинаково тесные и тускло освещенные комнаты в доме Руматы, коридоры и залы королевского дворца, «кабинеты» местных таверн или министра дона Рэбы, пыточные камеры. Да, королевская опочивальня мало отличается от Веселой башни убранством, да и сутью происходящего — и там и там унижают, мучают, убивают. Везде жертв трудно

отличить от палачей, везде кровь смешивается с нечистотами. И так на протяжении трех часов экранного времени⁴.

Лишь в начале и конце фильма (уже после «резни») визуальный ряд фильма обогащается за счет заснеженных пейзажей окрестностей столицы. Да еще белые рубашки и платки Руматы чуть разнообразят цветовую гамму.

Колориту изображения соответствует и моторика, экранная активность персонажей. Она сводится в основном к повторяющимся агрессивным телесным контактам: действующие лица то и дело бьют, толкают, щипают друг друга, буквально водят друг друга за нос, опрокидывают в сточные канавы и топят в выгребных ямах. А кроме того — плюются, сморкаются, испражняются etc. Вся эта динамика до такой степени доминирует, что фабула растворяется в ней почти без остатка. Присутствующие в романе, да и в сценарии «реперные точки», отмечающие движение сюжета, здесь почти не улавливаются, действие сводится к ритмическому повторению сходных визуальных планов.

Эффект неразличимости усиливает, конечно, и традиционный у А. Германа невнятный звукоряд. Подавляющее большинство реплик и диалогов в фильме разобрать очень трудно. Впрочем, они и не призваны нести информационную или смысловую нагрузку. Идеология фильма не столько выговаривается, сколько изображается: жизнь в Арканаре (во Вселенной?) влечется по безнадежному кругу подлости и жестокости, и выхода — практического или умопостигаемого — из этого круга не видно.

Поэтому провисает — и драматургически, и семантически — якобы ключевая фраза Руматы в фильме, призванная нести смысловой посыл и звучащая, в порядке исключения,

⁴ Выбранной стилистикой А. Герман бросает вызов основополагающему правилу художественной коммуникации, о котором писал в уже цитировавшейся здесь работе Ю. Лотман: «...при художественном общении и язык эстетического контакта, и текст на этом языке на всем своем протяжении должны сохранять неожиданность <...> Текст должен быть закономерным и закономерным, предсказуемым и непредсказуемым одновременно» [Лотман: 327]. Образно-смысловая система фильма «Трудно быть богом» оказывается удручающе предсказуемой.

отчетливо: «Там, где торжествует серость, к власти всегда приходят черные». Разницы между «серыми» и «черными», их поступками и мотивами в фильме — с его специфическим колористическим фоном — в упор не разобрать.

Весь строй фильма убеждает зрителя в том, что развивающаяся перед его глазами картина не историческая, а значит, подверженная трансформациям стадия цивилизации, а образ неизменного состояния человеческой природы, условий человеческого существования. В этом смысле «Трудно быть богом» доводит до предела метаисторическую тенденцию, наметившуюся в фильме «Хрусталева, машину!».

Многие полагают, что денотат этой грандиозной визуальной метафоры — Средневековье, при этом подлинное, неприукрашенное Средневековье. Надо сказать, что братья Стругацкие в своем романе представили модель средневекового общества, руководствуясь схематическими представлениями, почерпнутыми в основном из школьного учебника истории советской поры. Правда, они и не добивались исторического правдоподобия, заполняя свою модель живописным реквизитом, отсылающим к романам Вальтера Скотта и Дюма, только без куртуазности и благородства. Религиозное мироощущение человека Средневековья, особые формы духовности — все это было неактуально для молодых мастеров социально-критической аллегории.

А. Герман тоже порой заявлял, что его Средневековье сугубо условное, метафорическое, что он занят не воспроизведением конкретной исторической эпохи, а вопросами к человеческой природе. Да и критики нередко пишут, что в фильме «Трудно быть богом» подразумевается обобщенная концепция Нового Средневековья, получившая популярность в современной культурологии (хотя книга с одноименным названием была написана Бердяевым в 1924 году, и там это понятие имело положительные коннотации). При этом режиссер посвятил немеряное время и огромные усилия поискам натуры, созданию адекватных интерьеров, отбору актеров и статистов, напоминающих самые отталкивающие типы Босха и Брейгеля.

Возникает парадокс. Радикальный натурализм фактуры фильма, доминантность предметного ряда, однознач-

ность облика персонажей, их актов и жестов — как будто отсылают к некоей вполне конкретной, пусть и фиктивной реальности, закрывают возможность притчевых или аллегорических истолкований. В то же время тотальность этого визуального ряда предполагает универсальность оценочного высказывания — о безнадежной испорченности человеческой природы, то есть навязывает фильму аллегорическое измерение.

Конечно, незаурядное режиссерское мастерство Германа проявляется и здесь. Тщательно выдержанный колорит и нескончаемая череда типажно-выразительных образов подспудно оказывают сильное визуальное воздействие на зрительское сознание. Есть здесь немало частных находок — например, изобретательное обыгрывание фактуры доспехов, когда металлическая перчатка или нагрудник начинают жить своей жизнью, уподобляясь то зловещему насекомому, то пресмыкающемуся, то птичьей голове. Но глаз устает распознавать эти тропы на подавляюще мрачном фоне.

Почему же фильм, вся эстетика и идейная установка которого раскрываются в первые четверть часа экранного времени, длится так долго? И почему так долго длился процесс съемок, не завершившийся при жизни режиссера? На второй вопрос отвечали неоднократно и по-разному. Неблагоприятные внешние обстоятельства, болезни. Другие режиссеры тоже снимают долго. Он, Герман, всегда стремился и стремится к совершенству, к максимальной достоверности каждого эпизода, каждого жеста. Некачественная аппаратура затрудняла озвучивание.

Конечно, не лучшее состояние здоровья и соответствующее психологическое самоощущение художника — имели место. Ясно, однако, что только к этому причины не сводятся. Стоит принять во внимание собственные суждения и объяснения режиссера. Отвечая на вопрос о том, зачем он с такой скрупулезной точностью выстраивал интерьеры заведомо условного, фантастического мира, Герман откровенно признавался:

...это кайф непередаваемый — создать мир, быть автором мира, которого никогда не было. Мне самое интересное в этом во всем — даже <...> не проблема, а создание никогда не

существовавшего мира, чтобы ты поверил, что этот мир есть и был, что он такой. Я, может быть, провалюсь, но хочу в себе все это сочинить, выдумать [Долин: 233].

Похоже, режиссеру доставлял удовольствие не только демиургический процесс, но и пластическая законченность, эстетическая цельность получившегося художественного продукта. Последним, очевидно, объясняется и продолжительность опуса.

Это, однако, не противоречит мысли о том, что режиссеру было страшно заканчивать работу над своим — скорее всего, последним — произведением. Сроки работы над фильмом, ставшие притчей во языцех, определялись, возможно, не только желанием автора продлить как только можно свое существование в условиях съемки, ставшей для него «второй природой», второй жизненной средой. Вероятно, А. Герман понимал, что, выйди такой фильм при его жизни, он обречен на неуспех, гораздо более тяжелый, чем случившийся с предыдущей его лентой.

В конце концов, можно было бы ограничиться тавтологическим суждением о том, что таков был последний творческий каприз гениального художника, и он не нуждается ни в объяснениях, ни в оправданиях, а в оценочном плане — сослаться на суд времени. И все же искушение как-то интерпретировать эволюцию режиссера, завершившуюся этим фильмом, слишком сильно.

Тут уместно вспомнить, что во многом сходное идейно-психологическое движение совершили и братья Стругацкие — хотя корректнее говорить о младшем из братьев, потому что Аркадий Натанович ушел из жизни слишком рано⁵. Применительно к обсуждаемой здесь теме интересно взглянуть на последний роман С. Витицкого «Бессильные мира сего». Тут можно увидеть несколько параллелей с фильмом «Трудно быть богом». Такая же пробежка по тематическому регистру предыдущих произведений, такая

⁵ Подробнее об эволюции творчества Стругацких см. мою статью [Амусин].

же четкая выстроенность, выверенность ходов и деталей, такая же тавтологичность смыслового посыла, отсутствие семантической новизны. И, как и в фильме, по страницам книги разлит горчайший пессимизм в отношении сущности и свойств *homo sapiens*, прогресса, перспектив достойной и осмысленной человеческой жизни.

Приходится, очевидно, говорить о некоей солидарной реакции людей, принадлежавших к поколению шестидесятников, на общественно-политический катаклизм, случившийся в стране. В течение десятилетий продолжалось их явное или скрытое противостояние системе — цензуре, чиновникам от культуры, практике запретов и умолчаний. И вот это противостояние неожиданно завершилось крушением системы. Но вместо чаемого прорыва к новым горизонтам свободной, осмысленной и духовно наполненной жизни ситуация обернулась ценностным хаосом, утратой всяческих ориентиров, утомительной борьбой народонаселения за выживание, а в лучшем случае — за рост уровня потребления. В то же время становление новых общественных институтов, цивилизованного строя жизни и межчеловеческих отношений, на что уповала интеллигенция в перестроечную пору, шло с большим трудом.

К такому зигзагу истории бывшие шестидесятники, привыкшие числить себя духовными лидерами общества, готовы не были. В одночасье оказались не востребованными их принципы, убеждения, упования, а массовая культура в невиданных раньше размерах овладела сознанием масс и сделала серьезных художников неконкурентоспособными на культурном рынке. Вполне естественно, что это навевало многим настроения разочарованности и резиньяции, а главное — ощущение того, что историческое развитие прекратилось и человечество обречено двигаться в порочном кругу своих вечных заблуждений, гнусностей и преступлений.

Каждая творческая личность, естественно, выстраивала собственную стратегию и защиту в этих условиях. В литературе и кинематографе появлялись произведения, отображающие и анализирующие ситуацию в самых различных тональностях и ракурсах: от пелевинского изощренного стеба, через черную юмористику и националистический

эпатаж Балабанова — до философской умозрительности фильмов Сокурова и фантазийной сатиры романов Дм. Быкова. А. Герман свою жизнь в XXI веке посвятил съемкам «Трудно быть богом» — картины, выносящей безапелляционный приговор гуманистическому проекту.

Важно отметить, однако, и художественный аспект движения творчества А. Германа. Парадоксальным образом вектор этого движения совпал с магистральными тенденциями времени, чтобы не сказать — массовой культуры. Уже с первых своих шагов режиссер стремился к повышению в его фильмах удельного веса видеоряда — в ущерб звуку, речи, повествованию. В «Трудно быть богом» он и добился перехода своего кинематографа в новое качество — создал фреску, почти неподвижную в своей предметной и образной насыщенности, законченности, требующую только внимательного трехчасового взглядывания в себя.

Таким оказалось увенчание его творческого пути, отмеченного смелыми прорывами и достижениями и, что немаловажно, драматической борьбой с теми инспирациями, которые давала ему литература. А. Герман, который сам был даровитым писателем (об это свидетельствуют и сценарии, в которых он был одним из авторов, и его перенесенные на бумагу устные рассказы), постоянно стремился порвать нити, соединявшие его фильмы с прозаическими первоисточниками, сделать изображение единственным средством самовыражения и влияния на зрителя. Он был Антеем, жаждавшим оторвать самого себя от литературной почвы, полностью перейти в стихию искусства иного рода. Что ж удивляться тому, что итоги этой борьбы оказались крайне неоднозначными. Итоги — но не путь.

Литература

Амусин М. От утопии к атараксии // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 224—255.

Долин А. Герман. Интервью. Эссе. Сценарий. М.: НЛО, 2015.

Кира Муратова: «Любовь одесситов к своему городу поверхностна — она ему ничего не дает» // URL: <http://odessamedia.net/>

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // *Лотман Ю.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 288–373.

Ямпольский М. Локальный апокалипсис (о фильме Алексея Германа «Хрусталеv, машину!») // Новое литературное обозрение. 2012. № 5 (117). С. 154–175.

References

Amusin M. From Utopia to Ataraxy // *Voprosy literatury*. 2013. Issue 4. P. 224–255. (In Russ.)

Dolin A. German. Interviews. Essays. Screenplay. Moscow: NLO, 2015. (In Russ.)

Kira Muratova: ‘Odessa citisens’ love for their city is superfitial, it means nothing’ // URL: <http://odessamedia.net/> (In Russ.)

Lotman Y. Semiotics of the Cinema and the Problems of Film Aesthetics // *Lotman Y.* On Art. St. Petersburg: Iskusstvo, 1998. P. 288–373. (In Russ.)

Yampolsky M. Local Apocalypse (On Aleksey German’s Film *Khrustalev, My Car!* [*Khrustalev, mashinu!*]) // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2012. Issue 5 (117). P. 154–175. (In Russ.)