

На правах рукописи

Вевер Агнесса Евгеньевна

***ПОЛИФОНИЯ КАК МИРООЩУЩЕНИЕ
И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД
В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ ГЕРМАНА***

Специальность 17. 00. 03. - "Кино-, теле- и другие экранные искусства"

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

*Научный руководитель (консультант)
Доктор искусствоведения, профессор
Дробашенко С. В.*

М о с к в а

2005

**ПОЛИФОНИЯ КАК МИРООЩУЩЕНИЕ
И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД
В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ ГЕРМАНА**

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1

ПРОБЛЕМА ПОЛИФОНИИ И КИНЕМАТОГРАФ

1) О сущности полифонии. 11
2) К истории вопроса 14
3) Развитие концепции полифонии в искусстве кино 21

ГЛАВА 2

*ПОЛИФОНИЯ КАК МИРООЩУЩЕНИЕ И ФИЛОСОФИЯ
КИНОРЕЖИССУРЫ*

1) Полифония как мироощущение 28
2) Особенности полифонической структуры в кино 32
4) Полифония как философия кинорежиссуры 38

ГЛАВА 3

*ПОЛИФОНИЯ КАК РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД
МОДЕЛИРОВАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ*

1) Предпосылки возникновения полифонии в творчестве Германа 45

- *"малая война", "негероические герои" и образы-детали.* 45
- *гротескное начало и полифония.* 54

2) Полифоническая организация материала на уровне драматургии . . . 63

- *особенности многоуровневой сюжетной структуры.* 63
- *персонажи второго плана и их роль в полифонической системе.* . 69

3) Нарративная полифония в кинематографе Германа	73
■ <i>полифоническая структура и фильм-воспоминание</i>	73
■ <i>образ рассказчика и расслоение авторской инстанции</i>	78
4) Информационная полифония как особая знаковая система	81
■ <i>полифоническое звучание пространства</i>	81
■ <i>предметный мир и визуальные мотивы</i>	88
5) Особенности создания ритмической полифонии	97
■ <i>полифония внутрикадрового ритма</i>	97
■ <i>полифоничность звуковой партитуры</i>	101
6) Формирование и развитие полифонической структуры в творчестве Германа	106
<i>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</i>	115
<i>БИБЛИОГРАФИЯ</i>	134
<i>ФИЛЬМОГРАФИЯ</i>	139

Введение

*Быть – значит общаться диалогически.
Когда диалог кончается, все кончается.
Михаил Бахтин*

Актуальность темы исследования.

На современном этапе развития культуры и искусства проблема полифонической смыслообразующей структуры является одной из важнейших. Принцип полифонии отражает саму суть диалогической картины мира и нового мышления человека XXI-го века.

Кинематограф как вид искусства чрезвычайно близок музыке, а значит организация произведения по законам полифонии ему не только не чужда, но и свойственна.

Полифония представляет собой вертикальную многоярусную структуру, которая по своему воздействию на зрителя может быть очень результативной. Построение произведения по законам полифонии, требующее высокой степени обобщения материала, свидетельствует о незаурядном таланте автора и его философском мироощущении.

К примеру, в искусстве кино полифоническую структуру можно встретить у таких мастеров, как Эйзенштейн, Феллини, Тарковский, Куросава, Годар, Осима, Рене, Иоселиани, Гринуэй.

На взгляд диссертанта, сюда же можно отнести и Алексея Германа.

Полифоническая структура в творчестве Германа находит свою реализацию на многих уровнях, усложняясь от фильма к фильму, а его картина "Хрусталеv, машину!" является уникальным примером создания

"комплексной" полифонии, включающей информационную, нарративную и ритмическую виды полифонии, что встречается крайне редко.

Именно после выхода этой картины все творчество Германа раскрывается в несколько ином аспекте: становится очевиден и понятен некий путь режиссера в воссоздании полифонической картины мира посредством искусства кино.

Фильм же, работу над которым режиссер вскоре закончит, также будет организован по законам полифонии.

Приняв за точку отсчета картину Германа "Хрусталеv, машину!", в которой со всей полнотой находит свое воплощение полифоническая структура, автор диссертационного исследования пересматривает все творчество режиссера, стремясь найти истоки этой полифонии, пытаясь разобраться в причинах и закономерностях ее возникновения, а также стараясь определить особенности ее непосредственной реализации в кинопроизведении.

Изучение проблемы полифонической организации материала позволяет провести параллель между созданием художественного произведения режиссером и воздействием фильма на зрителя.

Исследование полифонической структуры фильма дает возможность постигнуть тонкости специфики режиссерского творчества, проследить процесс создания художественного образа в кино и сложной структуры кинопроизведения в целом.

Цель данной работы:

Изучить полифоническую структуру как один из сложнейших режиссерских методов моделирования действительности в искусстве кино.

Рассмотреть процесс становления и развития полифонической структуры в творчестве Германа, одного из интереснейших и многогранных художников современности.

Провести параллель между полифоническим мироощущением и его конкретной реализацией в кинематографическом произведении.

Объектом исследования в данной работе является процесс формирования и развития полифонической структуры в творчестве Алексея Германа.

Активная полифоническая структура реализуется у Германа, начиная с его второго самостоятельного фильма "Двадцать дней без войны".

Однако уже в первой картине режиссера слышны отголоски той виртуозной кинематографической фуги, которую он предложит зрителю в своих последующих фильмах.

Творчество Германа -- удивительный пример тонкого, глубокого полифонического мироощущения, нашедшего свою непосредственную реализацию в авторском режиссерском методе.

Материалом исследования является творчество Германа, начиная с его первого самостоятельного фильма "Проверка на дорогах" и включая все последующие картины режиссера.

Теоретико-методологическая основа исследования.

Современный исследовательский подход позволяет использовать все многообразие методов теоретического и эмпирического уровней познания.

С помощью структурного анализа каждое конкретное произведение разделяется на смыслообразующие элементы, затем с помощью синтеза эти элементы объединяются в модель полифонической структуры.

Структуралистский подход и методика герменевтической интерпретации, применяемые в данном исследовании, позволяют выйти на более сложные уровни понимания полифонической структуры и ее реализации в конкретном кинопроизведении.

Метод философской герменевтики дает возможность провести параллель между созданием фильма по законам полифонии и его воздействием на зрителя.

Исследование полифонической структуры в фильмах Германа осуществляется на основе синтеза теории и истории кино. Проблема полифонии в искусстве кино рассматривается в культурологическом и философском контексте.

Главные направления исследования:

- 1) Определение сущности полифонического мироощущения в киноискусстве.
- 2) Установление предпосылок возникновения полифонии в искусстве кино.
- 3) Рассмотрение формирования и развития полифонической структуры в творчестве Германа.
- 4) Анализ непосредственного функционирования полифонической структуры в конкретном кинопроизведении.
- 5) Изучение полифонии как индивидуального режиссерского метода моделирования действительности в искусстве кино.

Научная новизна работы.

Полифоническая организация материала в искусстве кино -- малоисследованная область в современной кинотеории. По мнению автора работы, это связано с тем, что организация материала по законам полифонии требует от художника определенного уровня мышления и философского мироощущения.

Однако на современном этапе развития кино все меньше остается художников, способных предложить миру столь сложное и оригинальное видение действительности.

В связи с этим творчество Алексея Германа представляет особый интерес. Режиссер имеет свою сложившуюся концепцию киноискусства, основы которой созвучны теориям Деллюка, Базена, Тарковского.

Постигнуть все многообразие и специфику творчества режиссера с монологических позиций одноуровневых структур автору работы кажется невозможным. Здесь нужен особый подход, в основе которого лежит диалогическое мироощущение, требующее реализации в многоуровневой полифонической структуре.

О Германе писали немало, однако авторы работ предлагали, в основном, описательный, поверхностный характер исследования. Можно выделить лишь статьи М.Ямпольского, И.Шиловой, Л.Анненского, Е.Марголита, Е.Стишовой, Ю.Ханютина, Л.Карахана, О.Аронсона и некоторых других. Однако монографий по-прежнему нет, лишь книга А.Липкова "Герман, сын Германа", вышедшая в 1988 году, в которой анализируется, в основном, содержательный аспект фильмов режиссера и приводятся многочисленные интервью.

Проблема полифонии в современном киноведении также практически не освещена. Существует лишь диссертация японского исследователя кино Ниси Сюсея "Полифоничность как смыслообразующая структура в нарративном кино", которая была защищена в 1998-м году. В ней автор рассматривает особенности реализации полифонии в искусстве кино на примере творчества Куросавы, Алена Рене, Тарковского и др. Однако диссертант совершенно не упоминает в этом аспекте творчество Германа.

В своем исследовании проблемы полифонии в искусстве кино автор данной диссертации опирается на труды С. Эйзенштейна, одним из первых заговорившего о полифонической организации материала в своих работах

"Четвертое измерение в кино", "Вертикальный монтаж", "Неравнодушная природа".

Изучением полифонической структуры занималось и литературоведение. Автор диссертационного исследования рассматривает труды М. Бахтина: "Проблемы творчества Достоевского", "Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса", а также работу музыковеда Л. Бергер "Эпистемология искусства", в которой исследуется соответствие полифонического и гомофонного стилей пространственным концепциям искусства. Обращение к данным работам помогает автору диссертационного исследования составить более точное и полное представление о функционировании полифонической структуры в искусстве кино.

В данной работе предпринимается попытка постичь тайну германовских картин через их осмысление с позиций диалогического сознания и многоуровневой полифонической структуры.

Автор работы пытается разгадать особенности функционирования сверхсложной полифонической структуры в кинопроизведении и рассмотреть полифонию как один из режиссерских методов моделирования реальности в искусстве кино.

Основные положения, выдвигаемые на защиту:

- Полифоническая организация материала в искусстве кино.
- Особенности реализации полифонической структуры в кинопроизведении.
- Развитие и формирование полифонии в творчестве Германа.
- Полифония как один из режиссерских методов моделирования действительности в искусстве кино.

Практическая значимость работы.

Данная работа представляет интерес как для теории кино, так и для практической деятельности. Изучение полифонической структуры в кинематографе раскрывает огромные возможности для дальнейших теоретических исследований.

Опыт анализа кинотекста с точки зрения многоуровневой вертикальной полифонической конструкции позволяет найти подход к сложным кинематографическим произведениям, анализ которых с точки зрения одноуровневых линейных структур может быть неплодотворен.

Подобный подход к кинотексту достаточно нетрадиционен, и он открывает новые перспективы для современного киноведения.

Работа представляет значительный интерес и для режиссерской практики, так как полифония в ней рассматривается как один из сложнейших режиссерских методов моделирования действительности.

Результаты исследования могут быть использованы и в педагогической деятельности в качестве руководства или практического пособия по созданию многоуровневой полифонической структуры в кино.

Структура диссертации.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и фильмографии.

В первой главе данного диссертационного исследования автор работы рассматривает проблему полифонии в искусстве кино в культурологическом и эстетическом контексте. В ней дается представление о сущности полифонии, предлагается краткий исторический экскурс и рассматривается развитие концепции полифонии в теории кино.

Вторая глава включает в себя изучение особенностей функционирования полифонической структуры в киноискусстве, а также

рассматривает полифонию как мироощущение и философию кинорежиссуры.

В третьей главе предлагается анализ реализации полифонической структуры в творчестве Алексея Германа. На материале картин режиссера проводится подробное исследование формирования, развития и функционирования полифонии в конкретном кинопроизведении и в искусстве кино.

Следует упомянуть, что изучение особенностей полифонической структуры в творчестве А.Германа начинается с фильма "Проверка на дорогах", так как это первая самостоятельная работа режиссера. Картина "Седьмой спутник" анализу не подвергается, поскольку ее авторство принадлежит двум режиссерам: Григорию Аронову и Алексею Герману.

Также необходимо заметить, что наиболее активно полифоническая организация материала проявляется в картинах Германа лишь начиная со второй его самостоятельной работы "Двадцать дней без войны".

Картина же режиссера "Хрусталеv, машину!" на данный момент является кульминационной в творчестве Германа, знаменуя окончательный переход художника к открытой полифонической структуре, наиболее точно отражающей картину мира, предложенную режиссером.

Однако поскольку одной из целей данного исследования является определение предпосылок возникновения полифонии, изучение ее формирования и развития, автор подробно рассматривает и первую самостоятельную картину режиссера, в котором происходит становление авторского стиля Германа, и возможная полифония только угадывается.

Глава 1

ПРОБЛЕМА ПОЛИФОНИИ И КИНЕМАТОГРАФ

Проблема полифонической смыслообразующей структуры поднималась в теории кино еще в первой половине прошлого столетия, о чем будет рассказано в третьем разделе данной главы. Однако кино -- достаточно молодое искусство, проблема же полифонии имеет характер универсальный, и различные исследования в этом направлении предпринимались и в других видах искусства. Опыт теории музыка и теории литературы, на взгляд диссертанта, поможет прояснить некоторые особенности функционирования полифонической структуры в искусстве кино.

Раздел 1

О СУЩНОСТИ ПОЛИФОНИИ

Полифония, как известно из теории музыки, представляет собой вид музыкального многоголосия, основанный на равноправном одновременном сочетании двух или более самостоятельных мелодических линий или голосов, выявляющих себя в контрапункте.

Полифония по своей специфике противостоит гетерофонии (от греч. heteros -- другой), которая находит свою реализацию в народной музыке и возникает в результате одновременного звучания вариантов одного напева, и гомофонии (от греч. homos -- равный, общий), представляющей собой мелодию с сопровождением.

В качестве общих элементов гомофония и полифония содержат голоса, однако, сами структурные связи этих голосов по своей природе противоположны, что формирует и различные свойства самих голосов.

Основное отличие полифонии от гомофонии не в количестве линий, а в их структурном соотношении между собой. Если в гомофонной структуре голоса функционально неравноправны и неравнозначны, то голоса полифонии можно назвать равноправными и равнозначными и, более того, взаимозаменяемыми. Полифоническая структура напоминает разговор двух или более мелодических линий.

При этом динамичность и напряженность такого полифонического диалога зависит не от возможных диссонансов, а скорее от одновременного появления тематического отрывка, проведенного в разных голосах (имитация) и независимого, свободного их продвижения к своим кадансам.

Внимание слушателей в полифонии останавливается на мелодическом развертывании голосов, основанном на определенных принципах разработки темы. "Разновременное" появление темы осуществляется голосами, имитирующими ту же тему в разные моменты на протяжении музыкального произведения.

Однако, как отмечает музыковед А.Ровенко, хотя полифония находится в области параллельного и самостоятельного развертывания тем, человеческий слух не в состоянии воспринимать одновременно различные мелодии с одинаковой ясностью. Когда одна из мелодических линий воспринимается во всем объеме своего звучания, то остальные кажутся менее ясными, т.е. при восприятии полифонического произведения в отдельные мгновения мелодические линии неравноправны.

По мнению автора диссертационного исследования этот же момент "мнимого" равноправия можно отнести и к реализации полифонической структуры в искусстве кино, так как не только человеческий слух, но и зрение избирательно в своем восприятии.

Ровенко характеризует полифоническую систему как взаимодействие двух диалектически противоположных моментов: стремления к

индивидуальному развитию каждой мелодической линии и стремление к органичному их сочетанию в одновременности звучания.

Свой высший смысл и художественное предназначение полифония раскрывает в становлении, мобилизующем энергию движения, изменения, процесс пребывания в одном состоянии и качественный переход в другое.

Одним из видов полифонии является полиритмия, реализующаяся в соотношении длительности звуков и их интенсивности. Этот вид полифонии имеет прямое отношение к музыкальной или ритмической полифонии в кино, выявляющей себя через полиритмическую структуру фильма.

Сам ритмический рисунок в музыкальном произведении осуществляется последовательным изменением темпа и выражается посредством дифференцированных звуков в их прерывистости, акцентируя их дискретность.

Такова в общих чертах полифоническая структура, реализующаяся в музыкальном произведении.

Однако термин "полифония", используемый при проведении киноведческого анализа, связан с его прямым значением в теории музыки лишь по аналогии.

Прямое применение термина из музыковедения в теории кино невозможно уже потому, что кино является пространственно-временным искусством, тогда как музыка -- лишь временным. Однако эта общая временная характеристика, объединяя два вида искусства, и позволяет использовать аналогичную терминологию.

Итак, автор диссертационного исследования, рассматривая особенности формирования, развития и реализации полифонической структуры в кино, берет за основу лишь сущностную сторону понятия "полифония" как универсальной категории, опираясь на виды полифонической структуры в кино, открытые еще С. Эйзенштейном.

Раздел 2

К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Применение принципов полифонической организации материала возникло не в последние десятилетия. Оно имеет свою историю, некоторые особенности которой мы рассмотрим в данном разделе.

Известный теоретик музыки и кандидат философских наук Любовь Бергер в своей книге "Эпистемология искусства", вышедшей в 1997 году, пишет о соответствии полифонического и гомофонного музыкальных стилей пространственным концепциям искусства.

По мнению Л.Бергер, в музыке двух стилей – полифонической и гомофонно-гармонической – можно обнаружить аналогию со спиритуальным пространством средневекового искусства, воплощающим религиозно-философскую модель мироздания, и реальным, иллюзионно-чувственным пространством послеренессансной живописи.

"Полифонический стиль,-- как пишет Л.Бергер,-- это стиль линейной и имитационной контрапунктической композиции, аналогичный изысканной выразительности и насыщенной контрапунктике линейных контуров, при вариантной повторности, имитировании и симультанном многообразии преимущественно вертикальных ритмов в средневековой и отчасти ранне-ренессансной живописи, скульптуре, готической архитектуре"(1).

В старой полифонии "строгого письма", достигшей расцвета в эпоху франко-фламандской или нидерландской школы XV века, композиция строго организована на основе пространственно-геометрических принципов симметрии. Композиционными методами, соответствующими преобразованиям симметрии, были искусные имитации и инверсии – зеркальные и возвратные обращенные звучания мотивов и разделов формы.

Эти приемы напоминают конструктивные методы готической архитектуры -- ведущего искусства средневековой эпохи. Под влиянием

архитектурного готического конструктивизма они, по-видимому, и возникли, по мнению Бергер, в полифонической музыке, одухотворенной той же религиозно-философской проблематикой и мирозданческой идеей. Однако, как указывает искусствовед А.Комеч, аналогия храма сотворенному миру была популярна с эпохи раннего христианства.

"Законы полифонии, -- продолжает Л.Бергер, -- сформировавшиеся в нидерландской школе, дали возможность создания крупных, совершенно организованных музыкальных форм. Хоровая месса, первая из них, -- воплотила образы философского созерцания в религиозных представлениях эпохи. Священная история и дуальность мира – духовного, небесного и земного -- предстает перед взором созерцателя, создавая спиритуальную модель мироздания. Время вечно в этом стиле. Нет надобности в драматургии действия. Так же, как в живописи той эпохи, естественно совмещение разновременных сцен священной истории, -- в полифоническом стиле закономерно совмещение разноплановых мелодических линий и инверсия голосов, имевших символическое значение в контексте священной истории"(2).

Исследователь проводит аналогию со структурой "Божественной комедии" Данте, выделяя принцип единства и многообразия, а также замечает, что система полифонии строгого письма также использовала этот принцип.

Л.Бергер находит параллель между концепцией полифонии и современной наукой: "Законы полифонической композиции, основанные на симметричных пространственных преобразованиях – в универсальной системе инверсий, зеркальных и возвратных, -- неожиданно перекликаются с открытыми современной наукой законами симметрии мира. Инверсионные соотношения в них – в сопоставлении мира и антимира, элементарных частиц и античастиц – также находятся в зеркальном обращении друг к другу, с обратно заряженными и обратно направленными процессами развития"(3).

Искусствовед подчеркивает преемственность подобного подхода проблеме гармонии мира, интуитивно осмысленной древними в концепциях сакрального знания (древневосточная мистика чисел, античное пифагорейство, средневековая религиозная математика). Средневековая музыкальная теория также была сопряжена с идеей гармонии мироздания, которая и была воплощена в законах полифонии.

Полифоническая музыка создала "соборы" многоголосия – стройно и строго организованную масштабную композицию.

Однако полифоническое сознание формировалось долго и сложно. Разработанные в Античности принципы логического мышления и абстрактного обобщения надолго определили эстетический идеал, сосредоточенный на задаче гармонии человеческой жизни: совершенного антропоцентрического бытия в ограниченном круге земного пространства. Отсюда и классическая ясность античного искусства.

С эпохи Ренессанса развивается гомофонно-гармонический стиль, с одной ведущей эмоционально-выразительной мелодией и единым тональным центром в ней (что аналогично единому центру перспективного схода к одному главному сюжету в послеренессансной живописи).

Начиная с эпохи Возрождения мы обнаруживаем сосуществование двух стилей и их мировоззрений – полифонического и гомофонно-гармонического.

Сохранение традиций полифонического стиля дало реализацию принципов полифонической организации материала в творчестве Баха. Его фуги подобны готическому собору: стрельчатые арки и восходящие интонации объединены общим духовным символом, стремлением преодолеть телесную бренность человека ради его жизни в духе, устремленностью в бесконечность и вечность существования духовно-космического пространства.

Однако полифония Баха уже обладает яркой индивидуальной выразительностью запечатленных чувств, мелодически развита, впитала в

себя функциональную гармонию и образует музыкальные формы с драматургической логикой развития.

В XX веке возникает новый всплеск интереса к полифонической структуре. Литературовед и философ Михаил Бахтин в книге "Проблемы творчества Достоевского"(1929) (В 1963-м выходит второе издание книги под названием "Проблемы поэтики Достоевского"), называет Достоевского "основателем" полифонического романа.

Однако, как замечает исследователь, "с точки зрения последовательно-монологического видения мир Достоевского может представляться хаосом, а построение его романов – каким-то конгломератом чужеродных материалов и несовместимых принципов оформления"(4).

"На самом деле, -- продолжает Бахтин,-- несовместимейшие элементы материала Достоевского распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями, они даны не в одном кругозоре, а в нескольких полных и равноценных кругозорах, и не материал непосредственно, но эти миры, эти сознания с их кругозорами сочетаются в высшее единство, так сказать второго порядка, в единство полифонического романа"(5).

"Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное сорадование, со-любование, со-гласие"(6).

Бахтин говорит об особом полифоническом художественном мышлении. Этому мышлению, по мнению Бахтина, доступны такие стороны человека, и прежде всего вся диалогическая сфера его бытия, которые не поддаются освоению с монологических позиций.

Бахтин отводит принципу полифонии главенствующее место в истории развития искусства, знаменующее не только новый путь романа

XX века, но и появление новой разновидности универсального художественного мышления.

Вообще в критике 1929 – 1930-х годов вопросы монологизма и полифонизма занимают ведущее место.

Сопоставляя монологическую и полифоническую системы, Бахтин видит в монологизме отрицание равноправности сознаний в отношении к истине. Полифонический же диалог дает возможность нового обретения истины. Достоевский, по мнению Бахтина, никогда не заглушает чужого голоса. Это, так сказать, активность Бога в отношении человека, который позволяет ему самому раскрыться до конца, самого себя осудить, самого себя опровергнуть. Это активность более высокого плана. Она преодолевает не сопротивление мертвого материала, а сопротивление чужого сознания, чужой правды.

Как пишет исследователь, Достоевский является создателем подлинной полифонии, которая, однако, была подготовлена и в "сократическом диалоге", и в античной "менипповой сатире", в средневековой мистерии, в творчестве Шекспира и Сервантеса, Вольтера и Дидро, Бальзака и Гюго.

В своем монументальном труде "Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса" Бахтин пишет и об истоках полифонического сознания, подробно описывая особенности народной смеховой культуры и ее продолжение в более поздней литературе, требуя пересмотра понимания смехового творчества.

Гротескная образность, присущая данному пласту культуры, будет свойственна и мироощущению Германа, на примере творчества которого и будет рассмотрена полифоническая структура в кино в данной работе. Поэтому диссертант останавливается на анализе карнавальной традиции несколько подробнее.

Все многообразие проявлений народной смеховой культуры (праздники, смеховые обряды, шуты, дураки, великаны, карлики, уроды,

скоморохи, пародийная литература...) обладает единым стилем, в основе которого лежит карнавальное мироощущение.

Что же для него характерно?

Прежде всего, в противовес официальной стороне жизни, это неофициальный аспект мира, человека и человеческих отношений. Это второй мир, вторая, тайная, скрытая жизнь, требующая своего выхода, что и происходит во время карнавала. В этот период сама жизнь оформляется игровым образом: жизнь играет, а игра становится жизнью. На протяжении трех месяцев, пока длится карнавал, не происходит разделения на исполнителей и зрителей, пространственные границы уничтожаются, действует закон карнавальной свободы. Происходит отмена иерархических отношений, диктующая фамильярный контакт, перемещение верха и низа - образ колеса.

Логика карнавала -- это логика "обратности", логика "наизнанку", полностью противоречащая аристотелевской логике (нелинейность сюжета, разрушение привычных причинно-следственных связей...)

Карнавальный смех -- это, прежде всего, праздничный смех. Он всенароден, универсален, направлен на все и на всех, включая самого смеющегося. Он амбивалентен: веселый, ликующий и вместе с тем насмешливый, высмеивающий. Этот смех отрицает и утверждает, хоронит и возрождает одновременно.

Карнавал диалогичен по своей сути. Он состоит из разрывов, соотношений, аналогий, оппозиций. Мера его революционности – мера его диалогичности. Карнавальный диалогизм противостоит аристотелевской логике, подталкивая в сторону иных способов мышления.

Наследие смеховой культуры усваивает и продолжает так называемый гротескный реализм, соединяющий уже в своем определении реализм и гротескное начало. Это условное название типа образности, присущей народной смеховой культуре. Его расцвет -- времена Средневековья. Литература Возрождения является художественной

вершиной гротескного реализма. Для него характерен перевод духовного, идеального в материально-телесный план. Происходит снижение, активизируется телесный аспект.

Гротескный образ амбивалентен, в нем органично сочетаются два полюса: старое и новое, смерть и рождение. Он противостоит эстетике готового, законченного. Основная тенденция гротескного образа тела: два тела в одном (беременные старухи -- беременная смерть). Уже в самом живописном орнаменте, найденном в гроте, откуда и возник термин "гротеск", наблюдалась тенденция органичного перехода растений, животных и человека друг в друга, -- они как бы порождают друг друга.

В XX веке наблюдается возрождение гротеска в таких формах, как модернистский гротеск (сюрреализм, экспрессионизм...), существующий в традициях романтического гротеска и испытывающий влияние экзистенциализма, а также реалистический гротеск, к которому Бахтин относит Т.Манна, Б.Брехта. Именно он восходит к традициям гротескного реализма и народной смеховой культуры.

К реалистическому гротеску и отчасти к гротеску романтическому тяготеет и стилистика германовских картин, сочетающая в своей образной системе чувственную физиологичность реализма и гротескное субъективное начало, что способствует возникновению полифонической структуры в творчестве кинематографиста.

На современном этапе развития искусства мы, уже на новом витке спирали, вновь возвращаемся к проблеме полифонической смыслообразующей структуры. Музыканты обращаются к технике полифонического письма, создавая новые методы композиции, тяготея к формам сложной симметрии, возвращая к средневековой эстетике.

Полифоническая структура начинает активно реализовываться и в других видах искусства, одним из которых является кинематограф.

Раздел 3

КОНЦЕПЦИЯ ПОЛИФОНИИ В ИСКУССТВЕ КИНО

Прежде чем перейти к исследованию концепции полифонии в искусстве кино, рассмотрим некоторые аспекты существования полифонической структуры в пространстве театральной сцены, что обусловлено некоторой преемственностью родственных видов искусств.

Известный теоретик искусства Ролан Барт, сопоставляя возможности литературы и театра в создании полифонии, отмечал, что в литературе подобная структура в принципе невозможна, так как литературное произведение разворачивается при чтении линейно. Однако при реконструкции литературного текста на сцене в форме параллельных линий, четко определенных во временной длительности, возникает истинная полифоническая структура.

Барт отмечает особую семантическую насыщенность театрального сообщения, ведь в каждый момент спектакля зритель получает информацию от шести-семи источников: декораций, костюмов, освещения, актерской игры, текста, музыкального сопровождения и т.д. Причем одни сигналы длятся (декорации), а другие как бы мелькают (речь актеров).

Исследователь называет систему театрального сообщения настоящей информационной полифонией.

Все это немаловажно и в отношении к кинематографу, так как искусство кино по своей информационной насыщенности не только не уступает театру, но и превосходит его.

Уже в период немого кино некоторые кинематографисты пытались интуитивно нащупать возможную полифоническую структуру в зарождающемся новом искусстве.

Так, возможно, французский авангард (Луи Деллюк, Жермен Дюлак, Фернан Леже, Рене Клер...), пытаясь приблизить поток изображения к

потоку сознания, был подсознательно ориентирован на полифоничность. Нарративность здесь уходит на второй план, линейный сюжет -- тоже. На экране -- конгломерат образов, проходящих перед внутренним взором автора. Крайняя степень субъективности, поток сознания -- все это та среда, в которой и возникает полифония.

Однако на этом уровне она представлена как хаос. Но если вспомнить Бахтина, который говорил, что первым впечатлением от полифонического романа Достоевского может быть хаос, становится понятно, что на первой ступени освоения полифонического мышления именно хаос является тем полигоном, на котором затем структурируется высшая сверхсложная система. Как писал Ницше в своем романе "Так говорил Заратустра", чтобы создать танцующую звезду, нужно носить в себе еще хаос.

Чрезвычайно близки к освоению полифонической структуры и поиски в области поэтического кинематографа 20-х, эксперименты Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Бориса Барнета и др.

Уже сам подход Дзиги Вертова к кинематографу и метод его работы - попытка организовать визуальные образы по принципу полифонии.

"Киноглаз" пользуется всеми возможными монтажными средствами, сопоставляя и сцепляя друг с другом любые точки вселенной в любом временном порядке, нарушая, если это требуется, все законы и обычаи построения киноленты. (...) Монтировать -- значит организовывать кинокуски (кадры) в киноленту, а не подбирать куски к "сценам" (театральный уклон) или куски к надписям (литературный уклон)"(7).

Интересен и тот факт, как Вертов еще в 1918 году пришел к осмыслению основ своей будущей концепции кино. Возвращаясь с вокзальной площади, он услышал вместо обычного хаоса звуков полифонию шумов самой действительности. Это открытие звуковой стороны мира подтолкнуло его к организации визуальных образов по тому

же принципу: равнозначному сосуществованию всех визуальных "голосов" и мотивов.

Так, в картине "Человек с киноаппаратом" (1929) он проводит несколько "мелодических" линий: цикл человеческой жизни (рождение, жизнь, смерть), цикличность суток (пробуждение, бодрствование, вечер), съемка фильма и его проекция на экран, где те же случайные "актеры" становятся зрителями.

При этом размах обобщения и ритмическая партитура фильма (длина планов, скорость внутрикадрового движения...) говорит о полифоническом подходе к организации материала.

Сам принцип монтажа интервалов как зрительное соотношение кадров друг с другом, основанный на сопоставлении различных точек вселенной по принципу их "знаковой" диалогичности, также имеет в своей основе полифоническое мироощущение.

Межкадровый сдвиг ("интервал") возникает у Вертова из суммы соотношений планов, ракурсов, внутрикадровых движений, светотеней, съемочных скоростей.

Режиссер заставляет "говорить" саму реальность, предлагая ей тему для разговора, создает полифонический диалог, построенный на соотношении сторон визуальной знаковости мира.

С приходом звука в кино начинаются поиски в области его выразительного, полифонического использования наряду с изображением. В 1928 году в заявке "Будущее звуковой фильмы" Эйзенштейн, Александров и Пудовкин впервые предлагают контрапунктное сочетание звукового и зрительного рядов.

Они говорят, что это сочетание должно быть не автоматическим, а художественно оправданным, обратив внимание, что именно сдвиг раскрывает возможности для выразительного художественного решения: "Только контрапунктическое использование звука по отношению к

зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования.

Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами"(8).

Контрапунктическое построение звуко-зрительного образа в советском кинематографе можно встретить уже в документальном фильме того же Дзиги Вертова "Симфония Донбаса" (1930), где была произведена и первая звукозапись на натуре (синхрон). Неслучаен и сам термин "симфония", введенный Вертовым в название картины, что еще раз подчеркивает стремление режиссера организовать киноматериал по принципу музыкального произведения. Чуть позже в статье "Без слов"(1934) Дзига Вертов напишет, что подлинная "кинопись" должна быть понятна без перевода на язык слов.

Поиски Дзиги Вертова идут как бы параллельно с исследованиями Сергея Эйзенштейна.

Несмотря на явные различия двух великих мастеров в их подходе к киноискусству, их все же объединяет стремление к некому полифоническому кино, поиск принципов организации киноматериала по законам музыкального произведения.

Сергей Эйзенштейн одним из первых применил и сам термин "полифония" в отношении к кинотексту в теории кино. В своих работах "Четвертое измерение в кино"(1929), "Вертикальный монтаж"(1940), "Неравнодушная природа"(1945) и других режиссер исследует возможности полифонической организации материала в кино.

Рассматривая элементы киноязыка на вертикальном и горизонтальном уровнях в своей статье "Четвертое измерение", Эйзенштейн начинает анализ со сравнения многозначности одного-единственного кинокадра с многозначностью одного звука и одного иероглифа.

Эйзенштейн выделяет монтаж метрический, ритмический, тональный и обертоновый. Возможность полифонического "звучания" кадра режиссер видит в использовании его "побочных" значений (обер-, унтертонов) наряду с доминирующим основным значением.

Концепция "обертонового монтажа" представляет собой последовательную организацию автором фильма этих "побочных" значений кадра ("эффектов").

Однако Эйзенштейн в своей концепции еще не рассматривает возможных тем или мотивов, по длительности своего воздействия более подходящих при реализации полифонии.

Но уже в последующих работах режиссер выйдет на новый уровень осмысления проблемы полифонической структуры в кино.

В статье "Вертикальный монтаж" Эйзенштейн попытается найти сходство между оркестровой партитурой и "полифонией"(9) монтажного решения немого фильма. Название работы он объясняет так: "Каждая партия (музыкальная) развивается поступательным движением по горизонтали. Но не менее важным и решающим здесь является вертикаль: музыкальная взаимосвязь элементов оркестра между собой в каждую данную единицу времени"(10).

Позднее в "Неравнодушной природе" режиссер еще ближе подойдет к раскрытию сущности кинематографической полифонии. Рассматривая дифференциацию "партий" или "голосов" фильма, Эйзенштейн перейдет от формального к образному строю произведения.

Подзаголовок статьи объясняет направленность поисков режиссера: "Музыка пейзажа и судьбы монтажного контрапункта на новом этапе". "Эмоциональный пейзаж, действующий в картине как музыкальный компонент и есть то, что я называю неравнодушной природой"(11), -- обоснует свою позицию практик и теоретик кино.

Режиссер подробно рассматривает пейзаж в немом кино, говоря о его "звучании". "Немое кино само себе писало музыку, пластическую. И это

был своеобразный "выход из себя", выход в другое измерение"(12),-- продолжает размышлять исследователь.

Эйзенштейн говорит о ритме, повторе мотивов, "ощущении основной динамики процесса становления"(13). Он подвергает тщательному анализу картину Орсона Уэллса "Гражданин Кейн", свой фильм "Иван Грозный". О психологическом феномене, на котором базируется звукозрительная полифония, он пишет следующее: "Все на той же синэстетике -- то есть на способности сводить воедино все разнообразные ощущения, приносимые из разных областей разными органами чувств"(14).

Эйзенштейн приходит к различению основных типов кинематографической полифонии. В современной адаптации они могут выглядеть следующим образом:

Информационная полифония, развертывающаяся в течение проекции фильма как процесс уравнивания смыслообразующих функций его составляющих элементов. Информационная полифония разлагает диегезис и нарративность. Вместо нарративности возникает ритм звуковых и визуальных объектов, звуковые и изобразительные мотивы, через повторение и вариации образующие новую знаковую систему.

Нарративная полифония, включающая в рамки нарративного дискурса личные дискурсы на равных правах.

Ритмическая (музыкальная) полифония, воплощаемая как полиритмическая структура дискурса фильма: ритм, темп, повторы мотивов, количество и длительность кадров, звуковая партитура, музыка...

Существует еще "комплексная" полифония как синтез всех трех видов полифонии: информационной, нарративной и ритмической. Этот вид полифонии требует виртуозной техники и реализуется в конкретном произведении.

Таким образом, еще Сергей Эйзенштейн в сороковых годах прошлого столетия дает представление о полифонии в кино, выделяя основные ее типы.

1. Бергер Л. Эпистемология искусства. -- М., 1997, с. 218.
2. Там же.
3. Там же, с. 219.
4. Бахтин М. Собрание сочинений. -- М., 2003, т. 6, с. 13.
5. Там же, с. 22.
6. Там же, с. 280.
7. Вертов Д. Статьи, дневники, письма. -- М., 1976, с. 111 - 112.
8. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-и томах. -- М., 1964 - 1971, т. 2, с. 316.
9. Там же, с. 192.
10. Там же.
11. Там же, т. 3, с. 251.
12. Там же.
13. Там же, с. 280.
14. Там же, с. 336.

Глава 2

ПОЛИФОНИЯ КАК МИРООЩУЩЕНИЕ И ФИЛОСОФИЯ КИНОРЕЖИССУРЫ

*...Усилия режиссера должны быть направлены на то, чтобы исследуемая им реальность была частью общей, большой реальности, подобно тому, как наше личное время каким-то таинственным образом связано с космическим временем.
Микеланджело Антониони.*

Раздел 1

ПОЛИФОНИЯ КАК МИРООЩУЩЕНИЕ

В основе создания и восприятия полифонической структуры находится полифоническое мироощущение. Каким видит мир создатель кинематографической фуги? Чем может быть обусловлено подобное восприятие мира на современном этапе развития культуры и искусства? Как соотносится полифоническое сознание с классической и постмодернистской эстетикой? Ответы на эти вопросы помогут определить, чем руководствуется автор полифонического произведения при его создании, а также каковы законы реализации полифонической структуры в искусстве кино.

По мнению автора данного диссертационного исследования, существует необходимость краткого сопоставительного анализа двух базовых эстетических систем -- классической эстетики и постмодернизма в целях более глубокого рассмотрения полифонии как специфики современного мышления.

Каждая из вышеуказанных систем тяготеет к определенному полюсу, что позволяет наглядно представить систему эстетически-художественных ценностей и приоритеты классической эстетики и постмодернистской.

Классическая эстетика опирается на такие понятия, как: гармония, прекрасное, возвышенное, трагическое. В ее основе -- порядок, системность, строгая иерархия, и, что представляет особый интерес для данной работы, -- гомофония. Произведение, созданное по законам классической эстетики, является монологической закрытой структурой с линейными причинно-следственными связями.

Эстетика постмодернизма оперирует такими понятиями, как: "дисгармоничная гармония", эстетика безобразного, комическое, парадоксальное. В ее основе -- антисистемность, антииерархичность, и, в противовес гомофонии -- полифония. В итоге постмодернистское произведение является диалогической открытой структурой с нелинейными вертикальными связями.

Посмотрим, как же эти общие положения реализуются в той и другой эстетических парадигмах.

Итак, что значит открытость и закрытость системы?

Закрытая система ориентирована только на себя. Она отличается целостностью, четкой иерархичностью и относительной устойчивостью. Все эти качества в классической эстетике окрашены положительно.

Однако если обратиться к синергетической парадигме, то определенная устойчивость системы со временем приводит к ее самоуничтожению, так как процесс развития подразумевает прохождение определенных стадий и творческую нестабильность.

Наиболее устойчивыми при этом выступают, как ни странно, открытые системы, действующие по принципу согласованного действия с окружающей средой (контекстом). Благодаря этому вечному движению они уподобляются горному потоку, а не пруду с застоявшейся водой.

Особенности открытой системы – непрерывное взаимодействие со средой, постоянный взаимообмен, нестабильность и возможность переструктуризации.

Открытость системы в постмодернизме реализуется в концепции Умберто Эко, выдвинутой исследователем в начале шестидесятых годов в работе "Открытое произведение", а также в теории интертекстуальности как восприятие текста в контексте других текстов. При этом добавочные смыслы данного текста возникают при проекции на него другого текста или текстов. Благодаря этому текст становится как бы прозрачным относительно себя, отражая всю глубину скрываемых в нем смыслов относительно культурного контекста.

Возникает такая категория, как диалогичность, восходящая к концепции Михаила Бахтина (полифонический роман Достоевского). Юлия Кристева, один из ведущих теоретиков французской семиотики, находит множество параллелей в современной структурной нарратологии с теорией карнавала, полифонического диалога и хронотопа Бахтина.

Диалогичность постмодернизма способствует рассеиванию субъекта, активизируя понятие "дискурс". Отдельные тексты сливаются в единый метатекст, превращая язык в некий метаязык.

Границы размываются, становясь взаимопроницаемыми, происходит смешение жанров, стилей, произведение становится эклектичным. Целостность уступает место фрагментарности, монтажности, коллажу.

Так гомофония переходит в полифонию, провозглашающую равноправие сосуществования нескольких диалогических линий и голосов.

Выдающиеся произведения постмодернизма уподобляются фуге, совмещая различные пространственно-временные пласты и ритмы. Появляется дополнительное измерение, способствующее возникновению глубинной неисчерпаемости смыслов, семантического богатства значений.

Произведение постмодернизма не лишено структуры, просто это "бесструктурная структура", т.е. структура более высшего порядка, где

установленные связи выходят за рамки линейных причинно-следственных отношений.

Высшие причины и истоки тех связей, которые мы воспринимаем в реальном пространстве текста, как бы остаются "за кадром". Мы видим лишь следствие, а не причины, что затрудняет восприятие и понимание полифонического текста. И поскольку причина и следствие уже не следуют друг за другом в привычном порядке как в линейной структуре, отношения становятся намного сложнее и запутаннее. Отсюда и возникает первоначальное ощущение невыстроенности структуры, некоего хаоса. Но если вспомнить, что хаос является высшей степенью порядка, многое становится на свои места. Все зависит от того, с какой ступени смотреть: чем больше степень обобщения, тем очевиднее скрытые связи, тем больше звеньев причинно-следственной цепочки можно опустить, не утратив смысла всего построения.

Постмодернизм кардинально пересматривает классическое представление о Прекрасном, о самой гармонии. Если в античной эстетике за основу берется принцип золотого сечения, сущность которого математически выражается так: начиная с единицы, каждое последующее число есть сумма двух предыдущих – 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89..., а отношения между ними и есть золотое сечение, то постмодернизму присуща скорее "дисгармоничная гармония". Художник-постмодернист способен увидеть красоту в ужасном, провозглашая эстетику безобразного. И это расширяет его эстетический потенциал, позволяя вторгаться в сферы некультурные и неосвоенные, сферы, которым отказано в художественной образности классической эстетикой.

Если традиционная эстетика видит красоту в строгой и лаконичной симметрии, то постмодернизму близка "антисимметричная симметрия".

В закрытой системе классического произведения все продумано до мелочей, здесь не может быть ничего случайного, все должно быть оправдано и увязано между собой. Художник-постмодернист доверяет

интуиции, подсознательно ощущая, что случайность, своим появлением разрушая целостность структуры, способствует ее жизнедеятельности, делая ее живой и открытой. Ведь любая случайность является случайностью только на пространственно-временном отрезке своего появления. Если же взглянуть на нее из будущего, т.е. с более высокой ступени, то становится очевидным ее неслучайное появление и случайность превращается в закономерность. Высший же пилотаж художник проявляет тогда, когда он способен воссоздать картину мира, существующую по своим законам, в своем пространстве и времени, где любая случайность будет им оправдана и увязана в единую систему сложнейших нелинейных отношений.

Благодаря данному краткому сопоставительному анализу двух эстетических систем становится понятной закономерность активизации диалогического сознания и полифонического мироощущения на современном этапе развития культуры.

В последующей главе мы рассмотрим, как же диалоговое сознание проявляет себя в искусстве кино, реализуясь в полифонической структуре.

Раздел 2

ОСОБЕННОСТИ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ В КИНО

Кинематограф является одним из видов искусства, наиболее близких музыке. Их сближает протяженность во времени и ритмическая организация материала.

Однако кино еще и синтетическое искусство, имеющее в своем арсенале пространственную и временную координаты, а значит по своему воздействию на сознание человека оно уже полифонично, так как одновременно воздействует на зрение и слух.

Но это, так сказать, полифония, обусловленная технической особенностью данного вида искусства, максимально приближенного к восприятию мира человеком.

Однако, на взгляд диссертанта, помнящего о "Заявке" Эйзенштейна, Александрова и Пудовкина, сущность полифонического использования звуко-зрительного ряда в кино проявляется не столько в этом, сколько в художественных возможностях их контрапунктного соединения.

Здесь проблема полифонии переходит на несколько иной, высший, художественно-эстетический уровень.

Кинорежиссура -- особая профессия.

Режиссер театра воссоздает свой мир в условном пространстве сцены. В его распоряжении лишь "слепки" с вещей настоящего мира -- бутафорские знаки действительности.

Материалом же для режиссера кино является сама видимая и слышимая поверхность мира, запечатленная на пленке. Уменьшается мера условности, что, однако, затрудняет процесс превращения "вещей" в некие "знаки", наполняющие пространство кадра новым семантическим смыслом.

Что же может представлять полифоническая структура, нашедшая свою реализацию непосредственно в искусстве кино, а не в каком-либо другом виде искусства? В чем специфика кинематографической полифонии?

На взгляд диссертанта, чистая кинематографическая полифония не должна противоречить реалистической природе кино как искусства. Как писали еще А.Базен и З.Кракауэр, на экране должно быть меньше технических трюков, а больше проявления самой жизни. "Запечатленное время", как напишет затем Андрей Тарковский в своей одноименной работе, -- вот истинная сущность кино.

И именно тогда художнику удастся уловить природу полифонии как воплощение высших внутренних законов, по которым и развивается вся

наша жизнь. Постичь полифонию "голосов" и сознаний -- такую возможность дает человеку искусство кино.

Итак, полифоническая структура представляет собой открытую систему с множеством нелинейных вертикальных связей. Она диалогична и фрагментарна. Согласование же частей в целое осуществляется через установление общего темпоритма.

На взгляд диссертанта, особый интерес представляет построение полифонической структуры на уровне драматургии. В связи с этим будет уместным вновь обратиться к опыту литературы, но уже не к полифоническому роману Достоевского, открытого Бахтиным, а к полифонии в творчестве Пушкина.

Литературовед Е.Хаев в своем исследовании "Проблема фрагментарности сюжета "Евгения Онегина" отмечает некоторые отклонения от причинной модели, определяющей читательское сюжетное мышление:

- "Сюжет построен так, что читатель не может отличить сюжетно значимые элементы от побочных и вспомогательных.
- Сюжетные прогнозы, как правило, не сбываются, причем в момент, когда это становится ясным, автор не предлагает верной мотивировки взамен отвергнутой; сюжетная потенция "несработавшего" элемента не разряжается.
- Сюжетная потенция композиционно выдвинутых элементов не соответствует их реальному функционированию в сюжете.
- К концу романа возникает представление о таком развитии предшествующих событий, которого в романе не было.
- Ни одно из возможных осмыслений сюжета не мотивирует всего сюжетного материала; каждое такое осмысление нуждается в дополнительном материале, которого в романе нет"(1).

По мнению диссертанта, автор вышеуказанной работы, не упоминая в ней о полифонической структуре, описывает ее характерные особенности в романе Пушкина.

Исследователь Хаев приходит к выводу, что под фрагментарность сюжета "Евгения Онегина" понимается не отсутствие традиционного финала, а сложность сюжета из фрагментов нескольких виртуальных сюжетов с вероятностными отношениями между ними.

Подобная вероятностная структура с нелинейным типом взаимоотношений как раз и характерна для полифонии как открытой диалогической системы.

Как пишет Хаев, "оборотная сторона фрагментарности романа -- многоконтекстность: каждый фрагмент предполагает некое целое, из которого он извлечен. Соотнесение этих подразумеваемых целых (виртуальных сюжетов) обеспечивает вероятностный характер жанровых, стилевых, сюжетных установок"(2).

Итак, не упоминая о полифонии, литературовед описывает проявления полифонической структуры в творчестве Пушкина. Соотношение же виртуальных сюжетов словно материализует полифонический диалог сознаний и точек зрения, открытый Бахтиным в творчестве Достоевского.

Полифоническая структура в кино строится по тем же принципам, что влечет за собой усложнение композиционного построения. Количество возможных виртуальных сюжетов, составляющих параллельные диалогические линии, увеличивается, искусство создания отношений между ними усложняется. Степень обобщения материала увеличивается, информационная нагрузка на зрителя возрастает.

Особое мастерство здесь проявляется в нахождении единства в данном многообразии, тех общих законов развития и функционирования взаимоотношений многих составляющих, которые и приводят "хаос" в систему.

Литературовед Хаев также отмечает первостепенность этой проблемы в "Евгении Онегине": "Проблема единства романа существует постольку, поскольку этот механизм (сложность из фрагментов многих подразумеваемых целых) действует на всех уровнях, ответственных за целостность конструкции романа. Таковы стиль, представляющий собой диалогическое взаимодействие и борьбу элементов равных стилей; жанр (одновременное действие различных жанровых установок и, как следствие, эффект "внежанровости"); характеры героев; композиция: функции отступлений и эквивалентов текста, неоправданные композиционные акценты, "ненаходимость" финала"(3).

Законам полифонической структуры подчиняется все произведение, что обуславливает его целостность.

Уровни драматургической полифонии относятся друг к другу как более сложный к более простому. А сложность эта обуславливается степенью обобщения, т.е. шириной охвата материала и базовой информации.

Каждый последующий уровень требует от художника высшей ступени обзора, а, следовательно, и большей степени обобщения. Художник словно поднимается над нашей действительностью, постигая все более тонкие и глубинные связи и взаимоотношения элементов.

При этом особую роль играет интуиция как метод самодотраивания, благодаря которой происходит распознавание образов, формирующих систему. Первоначальный хаос становится необходим как полигон мыслей. Важен излишек изначальных элементов, так как если нарушается принцип многообразия – система гибнет. Самодотраивание осуществляется как направление на возникающее целое. Художник способен видеть создаваемое произведение как бы с птичьего полета. Здесь нужна способность выбора главного, умение видеть лишнее.

Творческий процесс создания полифонической структуры объединяет в себе ассоциацию (сеть связей) и концентрацию (сосредоточение на одном).

Не каждый художник способен на такое творческое восхождение, потому не так много работ, созданных по сложным законам полифонической структуры.

Возможно, один из самых высоких уровней полифонической организации материала будет выглядеть следующим образом:

Степень охвата материала увеличивается, информационная насыщенность возрастает. В итоге мы можем наблюдать модель структуры с гораздо большим количеством элементов.

Однако благодаря дополнительному количеству возможных равнозначных линий главной особенностью подобной структуры будет увеличение промежутка в развитии во времени отдельных линий. Чтобы сохранить лимит времени, отведенный для фильма, режиссеру будет необходимо показать это развитие лишь фрагментарно, исключая подробности, и он просто сблизит более удаленные точки, сокращая расстояние между ними.

В итоге на экране возникнет конгломерат образных рядов, связанных друг с другом во внутренней структуре фильма, но не всегда демонстрирующий эти связи зрителю. Зритель, скорее, увидит уже результат этих многоуровневых связей, что потребует от него более глубокого восприятия кинотекста. Он будет воспринимать единство всего происходящего на экране, подобное "волнению дхарм", почти на подсознательном уровне.

Мастерство художника в данном случае заключается в точном установлении системы "подводных" отношений между элементами и "мелодическими" линиями, а затем в опускании части из этих связей и подачи на экране, в основном, лишь результатов их отношений.

Если художник не точно установит обусловленность существования данной системы элементов, -- картина развалится. Это будет просто набор не связанных друг с другом фрагментов реальности.

Если установить одинаковый лимит времени для всех уровней полифонической организации материала, это обнаружит прямую зависимость возрастания сложности полифонической структуры от нарастания внутреннего ритма: чем больше степень обобщения материала, тем насыщеннее информация, тем выше скорость реакций.

В последующем проведении исследования диссертанта будет интересоваться именно истинная кинематографическая полифония, которая не должна противоречить реалистической природе кино как искусства, достигаемая не столько техническими средствами, сколько посредством моделирования системы связей и отношений равнозначных по воздействию элементов, находящихся в арсенале режиссера.

Раздел 3

ПОЛИФОНΙΑ КАК ФИЛОСОФИЯ КИНОРЕЖИССУРЫ

Кинорежиссер, чтобы стать истинным художником, должен быть в некоторой степени философом, познающим мир в процессе его воссоздания на экране. Это относится к любому создателю полифонической структуры в том или ином виде искусства.

Так, к примеру, литературовед Е. Маймин в своей статье "Полифонизм художественного мышления в поэме "Медный всадник" обращает внимание на философское мироощущение Пушкина: "В "Медном всаднике" еще больше и прямее проявляется полифонический тип авторского сознания и, стало быть, полифонической оказывается и внутренняя структура поэмы. В ней, как и во всех произведениях такого типа и такой структуры, не один голос и не один смысловой и идейный

центр, а несколько центров и несколько голосов: голос Петра, голос Евгения. Они ни в каком смысле не заглушают друг друга, но являются самостоятельными и равноправными: за каждым из них своя истина, своя особая точка зрения, не сводимая к другой точке зрения и не подчиненная ей. Это, по существу, и делает "Медного всадника" (...) произведением истинного философского значения"(4).

По мнению Е. Маймина, Пушкин сталкивает в своей поэме равновеликое, ничему не давая торжествовать окончательно, во имя высшей правды, которая сама по себе не только значительна, но и поучительна -- правды жизни и правды искусства. Это и делает Пушкина прежде всего истинным философом, и лишь затем -- автором полифонического произведения.

Чистая кинематографическая полифоническая структура, на взгляд диссертанта, имеет в своей основе информационную полифонию, развертывающуюся в течение проекции фильма как процесс уравнивания смыслообразующих функций его составляющих элементов. Возникает ритм звуковых и визуальных объектов, звуковые и изобразительные мотивы, через повторение и вариации образующие новую знаковую систему.

Все, что отражается на экране: актеры, предметный мир, композиционное построение, звуки, шумы и т.д. -- все неразрывно увязано в единую информационно-семантическую систему. И элементы этой системы в своем потенциале являются равнозначными, на протяжении картины распределяя между собой сферы влияния: в определенные моменты действия проявляются одни элементы, другие же уходят на второй план.

Режиссер, выстраивая полифонический диалог, предоставляет "слово" то одной, то другой диалогической линии, распределяя степень воздействия на зрителя. Однако "молчание" одной из диалогических линий не означает ее отсутствия, так как ее последующее появление неразрывно

связано с предыдущим "высказыванием", являясь реакцией на него, некой ответной "репликой".

Здесь в силу вступают так называемые внеповествовательные конструкции: ритм, свет, атмосфера, образы-детали, движение камеры...

Полифоническая организация материала требует создания особого пространственно-временного строя.

Диалогическое сознание размыкает время в вечность. Устраняются границы между прошлым, настоящим и будущим, между реальностью и воображением. Время течет свободно и легко как в обычном, так и в обратном направлении: из будущего в прошлое. Оно едино и взаимопроницаемо.

Фильм-воспоминание -- один из жанров, наиболее органично существующий в полифоническом пространстве. Нарративность уступает место личному дискурсу рассказчика, позволяя совмещать временные пласты реальности.

Пространство в полифонической структуре также утрачивает свои границы. Это может выражаться в хронотопе: открытое пространство коммуналки со множеством коридоров, образ поезда, хронотоп дороги.

Внутрикадровое движение усиливает свою семантическую функцию -- оно позволяет связать воедино все элементы пространства, переходя от одного к другому.

Система связей и отношений активизируется в пограничных пространственных структурах: тот же коридор, связывающий комнаты, выступающий как нейтральное пространство-посредник, образ моста, одновременно объединяющий и разделяющий два берега, улицы, соединяющие дома...

Рамка кадра также может утрачивать строгость границ, становясь незаметной и открытой. Любой персонаж может свободно войти в кадр и выйти из него, нарушая его замкнутость и приближая экранную реальность к жизненной.

Взаимопроницаемость пространства осуществляется и на вербально-звуковом уровне -- через единое звуковое пространство, тотальную слышимость, прослушиваемость: слышно, что происходит за стеной, на улице.

Пространство в полифонической структуре раскрывает все свои семантические возможности.

Время года, погода, освещение -- все начинает работать в едином ритме, единой тональности на создание единого и неповторимого мира, где ничего не может быть случайным. Пространство материализуется, сам воздух кажется осязаемым. Дождь, снег, ветер, дымовая завеса, песчаная буря становятся полноправными участниками полифонического действия.

Пространство расширяется, оно открывает свою глубинность, позволяя выстраивать семантику на многих уровнях: 1-й, 2-й и 3-й планы как диалоговые миры соотносятся между собой, рождая в композиционном единстве полифоническое звучание среды.

Весь предметный мир, населяющий пространство, также вступает в молчаливый диалог. Образы-детали, образы-мотивы, одухотворенные предметы, -- все приходит в движение, создавая неповторимость визуально-звуковой кинематографической партитуры.

Даже пустота в полифонической фуге имеет свой звук, ритм, свою семантику.

Единство пространства может проявляться и в увеличении длительности экранного времени кадра благодаря внутрикадровому монтажу планов-эпизодов. Внутрикадровый монтаж раскрывает пространство изнутри, позволяя ему свободно перетекать в разные формы, менять конфигурацию и энергетику. Этот живой процесс непосредственного динамического контакта с пространством раскрывает возможности организации материала на полифоническом уровне. Движущаяся камера как бы становится дополнительным субъективным

дискурсом, запечатлевая сам процесс диалогического контакта с пространством.

Полифония в искусстве кино реализуется и на уровне ритмической организации материала как полиритмическая структура фильма: ритм, темп, повторы мотивов, количество и длительность кадров, звуковая и музыкальная партитура...

Это своего рода пульс, дыхание фильма, передающееся зрителю.

Ритмический рисунок фильма усложняется, приближаясь к музыкальной партитуре, обычно ритм в кино создается за счет монтажа, возникая на стыках. Внутрикадровый же ритм, наиболее свойственный полифонической структуре, имеет свои особенности. Он создается за счет движения камеры, ритмов самого пространства и различных объектов в нем. Подобный ритм просчитывается заранее, реконструируясь во время съемок в виртуозно выстроенных кадрах, продолжительность которых может превышать несколько минут. Благодаря этому сам съемочный процесс намного усложняется, требуя от всей творческой группы максимальной отдачи.

Полифоническая структура находит свою реализацию, как правило, в авторском кинематографе, в картинах, где режиссеры стремятся рассказать о своем философском мироощущении, о неповторимом видении мира. Именно поэтому произведения, созданные по законам полифонии, будут всегда очень разными, так как индивидуально-авторский стиль режиссера будет проявлять себя в полной мере.

Однако у всех этих произведений будет и много общего: уровень обобщения материала, сложность выстраиваемой полифонической структуры и повышенное авторское отражение изображаемой действительности.

И ключ к разгадке каждого из этих полифонических произведений будет находиться в особенностях философского мироощущения его создателя.

Как справедливо заметил вышеупомянутый пушкинист Маймин, поскольку в полифонической поэме Пушкина "Медный всадник" нет единой системы отсчета и единой, сводимой к ясному однозначному понятию, правды, толкователи поэмы в своих бесконечных интерпретациях постоянно спорят друг с другом. Эти споры объясняются тем, что каждый из исследователей становится на какую-либо одну точку зрения, заявленную в поэме, в то время, как нужно просто взглянуть на все полифоническое произведение сверху, встав на позицию автора. Это важнейшее условие необходимо соблюдать при анализе любого полифонического текста, в том числе и кинотекста.

Полифоническому произведению чужд дидактический тон, свойственный многим монологическим структурам. Это объясняется, прежде всего, тем, что автор предлагает некую картину бытия, словно наблюдая за ней со стороны, находясь вне этой структуры. Подобная созерцательность влечет за собой отсутствие в полифоническом произведении сколько-нибудь категоричных и окончательных решений, необходимости все нелинейные логические цепочки доводить до конца. В таком произведении больше вопросов, нежели прямых ответов, оно все состоит из недомолвок, из незавершенных фрагментов, из прерванных коммуникативных цепочек.

Автор полифонического текста просто философствует на ту или иную тему, проводя эту тему в разных "голосах". Такими "голосами" в кино являются персонажи, звук, живая и неживая природа, с помощью которой режиссер воссоздает необходимую атмосферу посредством кинематографических средств: свето-теневого рисунка, цвета, операторского решения...

Наличие этой атмосферы и говорит о подключении "голосов" самой природы, предметного мира. Имитируя основную "тему", они и воссоздают отголоски ее звучания в окружающей среде, где все подчинено общему режиссерскому замыслу и не один элемент не является случайным.

При создании кинематографической фуги в распоряжении режиссера находится весь арсенал действительности: люди, предметы, природа, стихии... Режиссер может смотреть на этот мир с любого расстояния: подойти близко-близко, чтобы разглядеть, как распускается цветок, или унести за облака, чтобы взглянуть на мир глазами Неба и увидеть его во всем многообразии связей и отношений.

И тогда по мере отстранения от мира режиссеру-философу откроется система связей и отношений, в основе которых и находится та самая полифоническая структура.

Выйти на эту структуру, воспринять и постигнуть ее сущность можно только поднявшись на уровень диалогического сознания, который и подразумевает наличие полифонического мышления.

1. Хаев Е. Проблема фрагментарности сюжета "Евгения Онегина".// Болдинские чтения. -- Горький. -- Волго-Вятское книжное издательство. -- 1982, с. 49.
2. Там же, с. 51.
3. Там же.
4. Маймин Е. Полифонизм художественного мышления в поэме "Медный всадник".// Болдинские чтения. -- Горький. -- Волго-Вятское книжное издательство. -- 1980, с. 12.

Глава 3

ПОЛИФОНИЯ КАК РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД МОДЕЛИРОВАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Раздел 1

ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРМАНА

1) "МАЛАЯ ВОЙНА", "НЕГЕРОИЧЕСКИЕ ГЕРОИ" И ОБРАЗЫ- ДЕТАЛИ

Полифоническая структура находит свою реализацию в творчестве Германа, начиная с обращения к жанру фильма-воспоминания в картине "Двадцать дней без войны".

Однако уже в первой самостоятельной картине чувствуются отголоски того будущего полифонического звучания, которое станет отличительной чертой германовских картин.

Из чего же "вырастает" эта сложнейшая полифония, как звучит та прелюдия, подготавливающая вступление кинематографической фуги?

По мнению диссертанта, необходимо обратить внимание на необычный по своему содержанию мир германовских картин, на стремление показать войну "без войны", на тех "негероических героев", которые будут выглядеть несколько странно в контексте патриотических фильмов о войне, на те образы-детали, которые активно проявляют себя уже в "Проверке..." Все это и есть отголоски будущей полифонии, отражение процесса формирования философского мировосприятия и полифонического сознания в творчестве режиссера.

"Проверка на дорогах" -- фильм еще достаточно традиционный, так как повествовательный уровень является главенствующим. Здесь нет сложного внутрикадрового монтажа и долгих планов-эпизодов. Фабула имеет четко выстроенную структуру, в основе которой -- конфликт характеров. В общем, картина вполне понятная, крепкая.

Однако фильм, снятый по мотивам военной прозы Юрия Германа, ляжет на "полку" на целых 14 лет.

Хорошо охарактеризовал положение дел сам режиссер, интервью с которым приведено в книге А. Липкова "Герман, сын Германа": "Фильм раздражает тем, что Локоткова играет Быков, а не какой-нибудь актер с героической внешностью, выпивка в финале, мужики в прологе, даже то, что небо пасмурное, что идет дождь. Раздражает, что нет окладистых партизанских бород, нет густого соснового леса, а какие-то жиденькие палки и кустики; раздражает подлинность фактур, был даже пущен в ход термин "взбесившаяся фактура". Раздражает сама тема пленных советских солдат, обходившаяся столько лет кинематографом, а уж то, что показана целая баржа пленных, вообще кажется оскорблением и кощунством. А что стоит эта баржа рядом с тем, сколько было их на самом деле"(1).

Фильм Германа разрушает сложившееся представление о войне, ее образ. Режиссер не столько воссоздает временную дистанцию, акцентируя разность, непохожесть времен, сколько разрушает эту дистанцию, приближая войну к себе сегодняшнему, к зрителю. Как и Тарковский в "Ивановом детстве" и "Андрее Рублеве", Герман достигает этой общности времени, взяв за основу вечные образы, непреходящие ценности.

Режиссер переносит линию фронта из окопов в души самих людей. Он не показывает масштабных баталлий, вообще войны с массовой гибелью людей, танками и артиллерией. Он сознательно приуменьшает масштаб, полностью снимает пафос и излишнее геройство.

Главный герой, за которого идет та же война, -- бывший младший сержант Красной Армии Лазарев (Владимир Заманский), оказавшийся в

немецком плену, служивший в полицаях. Он решает вернуть себе честь и достоинство, перейдя вновь на сторону своего народа.

Итак, в центре фильма человек, совершивший предательство Родины, но режиссер не подходит к его образу с однозначной оценкой. Он дает ему возможность искупления и прощения.

В сцене проверки, когда русский и немец оказываются друг против друга один на один, дорога, разделяющая их, становится линией фронта. Борьба человека с самим собой, схватка один на один с недругом -- привычные явления и мирного времени, поэтому они понятны и близки. И зритель легко идентифицирует себя с героями, а сами предлагаемые обстоятельства -- война, которой, возможно, зритель никогда и не видел, -- не воспринимаются как нечто неизвестное, чужое, непонятное.

Абсолютно нетипичен для фильма о войне образ командира партизанского отряда Локоткова (Ролан Быков). Это далеко не бравый капитан, щеголяющий в новой форме и отдающий приказы. У него совсем не героическая внешность -- этакий "маленький человек". (Кстати, Быков блистательно сыграл Акакия Акакиевича в картине Алексея Баталова "Шинель", 1959, по одноименной повести Гоголя.) Локотков без конца рассказывает анекдоты, что делает его удивительно живым, заступает за Лазарева из желания разобраться во всем основательно. И все это как-то тихо, по-человечески. Его образ подан несколько статично: ноги постоянно в ушате с водой, что контрастирует с образом прямого, делового, активного майора Петушкова (Анатолий Солоницын).

Однако Локотков при всей видимой пассивности находит в себе силы не подчиниться старшему по званию, не выдает Лазарева, не взрывает мост над баржей с пленными. Заслуга Локоткова велика, хотя и не бросается в глаза сразу. Многих он, рискуя жизнью, сумел вывести из окружения, подготавливая сложные операции. И в самом конце фильма Локотков снова как не на параде: толкает вместе с солдатами машину -- руками, понемногу, шаг за шагом. "Сынки!" -- обращается он к молодым солдатам. Для

скольких спасенных он стал вторым отцом... "Локотков-то в капитанах, зато наши пушки по Берлину бьют", -- эти слова как нельзя вернее характеризует тот тип русских людей, судьба Родины для которых важнее их собственной.

При передаче характеров персонажей для режиссера важна прежде всего их жизненность и достоверность. Он не стремится ни идеализировать, ни представить их отъявленными негодьями. И хотя в "Проверке..." Петушков ближе к отрицательному герою, режиссер и ему не отказывает в человечности: "Морды арестованным бить -- много храбрости не надо" -- останавливает он Соломина, замахнувшегося на Лазарева.

По словам Германа, режиссеру и вслед за ним и зрителю абсолютно необходимо ощущать себя в предлагаемом времени и в предлагаемых обстоятельствах. Этому может способствовать определенная физиологичность наблюдений, деталей, вводимых в киноповествование.

В какое бы время человек ни жил, чем бы он ни занимался, он всегда будет хотеть есть, пить, спать, чувствовать себя в чем-то комфортно, наконец, любить и быть любимым.

В большинстве фильмов, рассказывающих о войне, эти обычные человеческие потребности, как правило, опускаются, ведь есть более значительные предметы изображения: баталии, атаки, командование фронтом...

Такое глобальное событие как война обычно видится общим планом, несколько издали, раскладываемое на даты, фронты, бои, взятые города.

Однако для того, чтобы зрители сделали этот предлагаемый экранный опыт своим, почувствовали и пережили его, нужна определенная приближенность. Важны подробности, важно умение остановиться на бытовых повседневных вещах, понятных зрителю. Эта способность увидеть большое в малом, как говорил Андрей Платонов, и делает произведение искусством.

Как же режиссер приближает войну к зрителю, снимая при этом временную дистанцию? Как показана война в фильмах Германа?

Во-первых, поскольку это партизанская война, то, как уже говорилось выше, никаких открытых фронтов и битв там нет. Люди на экране часто делают самые обыкновенные вещи: говорят, курят, рассказывают анекдоты, едят, целуются, даже танцуют, моют ноги и хоронят погибших, почти совсем как в мирное время.

Конечно, есть в фильме и сожженная деревня, и проверка Лазарева, и окружение немцами, и сама операция "С новым годом!", но все это по времени и по значению не превосходит быта войны, ее обыденности. И даже эти глобальные для фильма события режиссер показывает совсем рядом, близко-близко.

Война приходит в дома мирных жителей, живущих своей обычной жизнью. Эта привычка к жизни без войны акцентируется режиссером. Так нелепо гибнет женщина, вдруг бросившаяся снимать сохнувшее белье под обстрелом; падает, сраженный пулей, мужик, догоняющий свою корову Розку; старуха уносит подальше от взрывов икону -- единственное свое сокровище, но не в силах продолжить с нею путь, оставляет икону прямо в снегу, прислонив ее к дереву. "Васек, время сколько?" -- последние слова партизана, попавшего в окружение. Стрелки часов и вечность стоят рядом.

Непривычно для фильма о "большой" войне Герман вводит сцены и войны "малой". Режиссер замечает, как на упавшего Митьку вдруг сыплются дрова (сцена встречи с Лазаревым), и ему больно, хотя на такие мелочи уже и негоже обращать внимание: за плечами у каждого стоит смерть, а в этом состоянии и напряжении боли от занозы уже не чувствуешь. Лазарев всего лишь от одного удара Соломина -- (Олег Борисов) падает навзничь, хватаясь за живот, и долго не может встать. В противоположность этому падению замирает прямо на ветках куста расстрелянный партизан.

Он словно остается стоять, так и не коснувшись земли. Как-то случайно, невзначай умирает Соломин, а ведь для войны это не свойственно -- не ждать смерти, не думать о ней. И здесь же, рядом, уже в землянке, Локотков греет в ушате свои больные ноги. И его боль тоже воспринимается, потому что она приближена.

Режиссер уравнивает обыденность и войну по своему значению, усиливая бытовую, повседневную сторону жизни. И вместе с тем эта приуменьшенная война эмоционально воздействует сильнее, так как не только обыденное входит в смерть, в войну, но и смерть -- в обыденность.

Расстрелянный партизан, замерев на ветках куста, не падает замертво, но даже мертвым становится мишенью для новых пуль. Он как бы остается живым, но только издалека.

И попытка самоубийства на войне -- это ли не показатель, что самая страшная война, она не внешняя, не под знаменами, а в душе у каждого, внутри.

И странное признание невесты Соломина: "Если б не война, мы б с ним и не встретились". Женщина благодарна войне за возможность пережить любовь. Через все эти парадоксы, абсурды и странности и будет идти Герман к своему кино, к своему киноязыку.

Снимая "Двадцать дней без войны", режиссер, как это уже было в "Проверке...", снова стремится приблизить прошлое, давно ушедшее время к зрителю. Само желание рассказать о войне без войны (название) уже приближает реальность фильма к мирному времени, к современности. Герман как бы нарочно обходит то, что вызывает интерес у других режиссеров, и останавливается там, где проходят другие. В итоге его кинематограф образует свой мир, легко узнаваемый и резко отличающийся от других.

Уже первый эпизод фильма, данный в основном общим планом, максимально приближен к жизни и к зрителю. Смерть становится в нем

обыденностью. "Не повезло парню", -- скажут об убитом солдате. И тут же: "Тараньку будешь жевать -- обопьесси".

Как-то привычно, как это часто бывает на пляже и в мирное время, сплюнет солдат набившийся в рот песок после бомбежки. В финале долго будут приводить в чувства молодого солдата, быть может, впервые попавшего под обстрел. Привычка к смерти в начале фильма и первое столкновение со смертью в конце как бы замыкают некий круг, время в котором поворачивает вспять -- от последнего вздоха к первому, как "кинолента" жизни в момент смерти.

Внимание к войне "малой" -- это внимание к "периферийному" событию, уводящему от главной сюжетной линии, от генерального направления. Режиссер начинает освоение новых пластов реальности, вовлекая в структуру фильма дополнительных персонажей. Все это и составит впоследствии параллельные сюжетные линии, существующие на равных правах в полифонической структуре.

Органичны в киноповествовании Германа и простейшие образы-детали, семантика которых расширяется до метафоричности.

В "Проверке на дорогах" они не только способствуют "приближению" войны. Режиссер выстраивает "мелодические линии" из образов-деталей, создавая настоящие визуальные мотивы, что рождает полифоническое звучание.

Сапоги, ноги... Солдаты ведь все больше пешком -- ноги устают, сапоги изнашиваются. Когда Лазарев впервые входит в кадр, оператор акцентирует внимание на его ногах, -- он идет по глубокому снегу спиной вглубь кадра.

Потом, уже присоединившись к партизанам, Лазарев взглянет на ноги убитых, лежащих на телеге. Их неподвижные ноги будут еще в сапогах.

Локотков, трижды держащий ноги в ушате с водой на протяжении фильма, -- с одной стороны, выглядит беззащитным (особенно в сцене, когда майор Петушков приказывает ему встать). Но с другой, когда мы узнаем, что Локотков всю войну выводил из окружения русских солдат, все пройденные километры, лютый мороз вдруг встают за этими больными босыми ногами, опущенными в горячую воду. И Локотков уже становится не слабым, а сильным, хотя "все еще в капитанах ходит".

О сапогах вспоминает один из партизан, держащий под прицелом обоз с немцами: "Сапоги будут в самый раз", -- так сочетаются на войне смерть и быт. И парень-полицай, чуть было не сорвавший операцию, вдруг выскакивает невпопад -- и новые валенки под мышкой. А сцена окружения немцами партизан в тумане. Оттого, что слышны лишь их шаги, а силуэтов еще не видно, сцена приобретает какое-то мистическое звучание, словно все это во сне, и лишь прерывистые автоматные очереди возвращают к реальности.

Шапка -- тоже важная деталь обмундирования. Ее нет у взятого в плен полицая. Теряет шапку и упустивший его молодой партизан. Вместе с упавшей шапкой исчезает и целостность образа, его полноценность.

Но в финале фильма шапка слетает и с головы бегущего за поездом Лазарева. Его голова становится открытой, но не только для пули, а еще и для Бога, -- он искупил свою вину.

Оружие в период войны вновь обретает свой сакральный смысл. Потеря оружия равносильна потере чести. Однако перебравшийся к партизанам Лазарев сам отдает свое оружие: честь его утрачена. Ему нужно заново ее вернуть, как и вернуть оружие. "Автомат дайте мне", -- неоднократно обращается он с просьбой к командиру партизанского отряда. "Тебе родина один раз автомат уж дала. Ты его бросил", -- звучит справедливый ответ.

И все же Соломин вставляет магазин в автомат Лазарева, когда наступает время проверки. Но вскоре снова Лазарева лишают оружия,

подозревая уже в убийстве Соломина. И это недоверие толкает Лазарева на самоубийство.

Но будет еще одна проверка, и Лазареву самому нужно будет не только взять в руки оружие, но и решить, на кого его направить. И автомат раскалится настолько, что, упав в снег, задымится.

Звуковой эффект -- шипение автомата в снегу, на несколько секунд вдруг очеловечит, оживит этот предметный образ, прямое назначение которого лишать человека жизни.

Это очеловечивание, одушевление предметов, акцентирование внимания на определенных их свойствах в подходящей ситуации -- также примета кинематографа Германа.

Внимание к малому, к детали, к тому, мимо чего проходит традиционная повествовательная драматургия, -- шаг к полифоническому моделированию действительности. В поле зрения режиссера и в объектив кинокамеры попадают посторонние на первый взгляд предметы, объекты и персонажи. Круг обзора материала начинает расширяться. Режиссер одновременно приближает деталь, укрупняя ее, и показывает ее место в мире, дает ее в системе связей и отношений. Возникает эффект "бинокля", сам предметный образ которого, кстати, появляется в "Двадцати днях без войны": Лопатин смотрит в бинокль, переворачивая его. Бинокль позволяет как приблизить предмет, так и отдалить его, взглянуть на него в контексте других окружающих его объектов.

Особой отличительной чертой стилистики германовских картин является взгляд персонажей в камеру (в стекло). С традиционной точки зрения это является грубейшей ошибкой, браком. Режиссер же наполняет этот взгляд особым семантическим смыслом: "Взгляд в камеру -- это взгляд людей оттуда, из того времени, мне в душу(2)", -- говорит Герман.

Режиссер будет часто использовать этот прием в "Двадцати днях...", а в фильме "Мой друг Иван Лапшин" он станет главенствующим. В "Проверке..." первый же кадр -- взгляд из прошлого в настоящее: мужики

молча смотрят в камеру. Разрушая сложившуюся систему условности, режиссер устанавливает свою. Услышав о самоубийстве Лазарева, беженцы беззвучно взирают на него -- и в стекло. Интересный вариант подобного взгляда в камеру -- в сцене расстрела немецкого обоза, когда прицел приравнивается к экрану, и немецкий офицер, смотрящий прямо на направленный на него автомат, но, конечно же, не видящий его, также смотрит прямо в камеру.

Вспоминая о съемках "Двадцати дней без войны", режиссер говорит:

"Почему это так важно здесь? Потому что картина бесфабульная, в ней главное -- ощущение человека от войны, воспоминание о поездке в тыл, о прожитых там днях, о любви; Здесь у зрителя должно возникать физическое ощущение запаха подворотен. Поэтому я постоянно обращался тут к этому приему -- в каждом эпизоде, если внимательно присмотреться, есть человек, глядящий в стекло"(3).

Прием Германа исключает всякие мотивировки взгляда в камеру. Это даже скорее не элемент киноязыка, как, например, крупный план, а разрушение условности экрана. Это своеобразный мостик, соединяющий временные пласты, делающий зрителя как бы "видимым" для тех, кто смотрит на него (в стекло) с экрана, а значит и невольным участником тех событий.

Так и начинается создаваться сверхсложная полифоническая структура в кино, материалом которого является сама жизнь.

2) ГРОТЕСКОЕ НАЧАЛО И ПОЛИФОНΙΑ

Одним из наиболее своеобразных аспектов поэтики картин Германа, на взгляд диссертанта, является введение в документальную стилистику фильма гротескного начала.

И с точки зрения полифонической структуры это далеко не случайно. Гротескная образность восходит к традиции народной смеховой культуры, в основе которой лежит карнавальное мироощущение.

Как было отмечено в первой главе, именно в карнавальной традиции и народной смеховой культуре находит Михаил Бахтин, автор работы "Проблемы поэтики Достоевского", истоки той самой полифонии, которая и станет неотъемлемой чертой современного сознания.

Гротескное начало реализуется в творчестве Германа достаточно активно. Это и мотив игры, циркового представления и театральной репрезентации, мотив переодевания и смены масок, а также смещение масштабов и мотив двойничества. Это и фольклорный элемент: пословицы и поговорки, анекдоты, народные песни, приметы.

Для гротескного мироощущения характерна активизация телесного аспекта что осуществляется у Германа через приближение образа войны, бытописание, документальную проработку деталей, физиологичность воздействия, снижение образа вождя и т. д.

Уже в "Проверке...", фильме о войне, присутствует элемент театральной репрезентации в завуалированной форме. Это процесс переодевания, "перевоплощения" группы партизан в фашистов. В "Двадцати днях без войны" главная героиня Нина Николаевна работает в театре костюмером, Лопатин является свидетелем съемки фильма о войне, наблюдая всю фальшь и искусственность ее отражения.

Это еще не гротеск, каким он предстанет у Германа в последующих картинах. Это предощущение той гротескной образности, ее зарождение, ее истоки, что представляет значительный интерес с точки зрения развития, динамики полифонической структуры в творчестве режиссера.

Структура же "Лапшина..." имеет целый игровой пласт.

Режиссер, вспоминая о своей работе над фильмом, говорит следующее: "Когда я взялся за "Лапшина...", то сразу же почувствовал, что этот фильм будет очень отличаться от "Двадцати дней...". Там было

суровое черно-белое кино -- здесь же мне необходимо ощущение разноцветности: одни кадры цветные, другие -- черно-белые, третьи -- вирированные. И отношения героев, с одной стороны, абсолютно реалистичные, с другой -- чуть-чуть выдуманные: они все время чуть дразнят друг друга, играют друг перед другом бесконечный спектакль"(4).

Мотив игры вводит образ ребенка. Названию фильма, возникающему на экране, предшествует детский закадровый голос: "Тра-ля-ля...", как бы настраивающий на игру.

"Лапшин...", вообще-то условная картина, -- говорит режиссер, -- только условность ее в ином: вроде люди вот так и жили, а может, совсем иначе, вроде все это всерьез, а может -- игра, вроде все это было, а может -- нет..."(5)

В фильме существуют два персонажа, образующие вместе с образом Лапшина любовный треугольник на повествовательном уровне, которые напрямую связаны со сферой воображения. Это Адашова, по профессии актриса (Нина Русланова) и Ханин — писатель, работающий над книгой о летчике (Андрей Миронов). Начальник угрозыска Лапшин (Андрей Болтнев) уже в силу своей профессии противопоставлен им как представитель абсолютно реального мира.

В итоге мир фильма распадается на вымысел и реальность, которая в контексте картины в целом тоже является наполовину вымыслом, так как трансформирована памятью и опосредована рассказом отца. Вымысел в столкновении с реальностью постоянно порождает некую игру, пародирование этой реальности, ее искаженное отражение.

Структура фильма наполовину состоит из розыгрышей, театральных репрезентаций, шуток, что выразительно оттеняет суровую реальность действительности. Адашова разыгрывает Окошкина (Алексей Жарков), выдавая себя за его жену, тем самым театрализуя свое желание стать женой Ханина (связь вымысла с реальностью). В финале фильма, умоляя Ханина взять ее с собой, Адашова, почувствовав тщетность ее надежд,

снова переводит разговор в игру: "Возьми меня с собой! Я здесь помру... Ладно, это шутка, розыгрыш называется". Самые серьезные, личные отношения режиссер переводит в игровой план. Многочисленные розыгрыши концентрируются вокруг Окошкина: вызывая по телефону Клаву из весовой, он выдает себя за кладовщика, никелированный шар ему подсовывают в постель... Персонажи часто играют в шахматы, в театр завозят настольные игры "Ночной полет". В начале фильма начфин Джатиев и уполномоченный Точилин показывают номер самодеятельности "Итальянский летчик-фашист над Абиссинией, или Коричневая чума".

Игровой пласт представлен и в самом прямом смысле: режиссер включает в структуру фильма сцены из спектаклей театра, в котором играет Адашова, -- "Пир во время чумы" Пушкина и "Аристократы" Погодина, воспринимающиеся в контексте фильма как своеобразный комментарий к происходящему. Актеры часто общаются друг с другом репликами из спектаклей, двор Адашовой -- место театральных представлений. Сцена, когда Лапшин ночью влезает в окно к Адашовой, решена как пародия на театральное представление.

Помимо явных розыгрышей и театра режиссер вводит элемент некой игры в саму жизнь. Ханин и Адашова просят Лапшина приблизить их к реальности: актриса знакомится с проституткой, читая ей роль, Ханин идет с Лапшиным на облаву.

Однако при соприкосновении с реальностью персонажи, отражающие, отображающие эту реальность, терпят поражение: Катя-Наполеон пытается навязать актрисе поведение шлюхи, Ханин получает рану в живот. Здесь скорее сама реальность вводится режиссером в воображаемую сферу, а не наоборот, что порождает конфликт: лисица съедает петуха. "Я буду играть вас", -- фраза Адашовой связывает воедино реальность и игру, сферу воображения, которые в картине взаимопроницаемы.

Мотив игры, вводимый режиссером в ткань фильма, проявляется в самых неожиданных вещах. "За что, дяденька, за что?" -- притворяется уголовник, направляясь к Ханину, чтобы вонзить в него нож. Лапшин просит повторить дважды слова, обращенные к Соловьеву: "Соловьев, не валяйте дурака, сдавайтесь!" Адашова в финальной сцене, словно взглянув на себя со стороны, произносит: "Все, как не со мной..." И контузия Лапшина, время от времени вырывающая его из реальности приступами забывтья. И просьба, обращенная к Ханину: "Напиши про меня, что я орел", -- образ становится важнее реальности. И кусочек газеты, плавающий в супе, -- Ханин со своим воображением восстанавливает слово, и "дуюсь" превращается в "радуюсь", сводя воедино две противоположности: реальность и воображение.

Комической, а не трагической выглядит сцена попытки самоубийства Ханина в ванной перед зеркалом. "А ну тебя зарежут", -- как-то в шутку бросает Лапшин Ханину, умоляющему взять его с собой на облаву. И шутка действительно оборачивается правдой. Ханин после попытки самоубийства притворяется мертвым, накрываясь с головой. Лапшин, получив отказ Адашовой, спрыгнув с балкона и разбив бутылку, произносит: "Шапито с боржомом!"

В конце фильма Лапшин, оставшись один, собирается уезжать на переподготовку. "Переподготовка, подковка, перековка", -- продолжает Занадворов. "Рокировка", -- завершает Окошкин. И это тоже не совсем обычная игра слов. В контексте фильма слово "переподготовка" ассоциируется со сменой масок, сменой ролей, "рокировка" -- тема игры и перестановки фигур.

Мотив игры и театральной репрезентации, представленный так широко в картине, напоминает о двойственности мира, возвращая к пастернаковским строкам и к полифоническому мироощущению.

Однако если мотив игры в "Лапшине..." ярко выражен и существует вполне явно, открыто, лежит на поверхности, то в следующей картине

Германа "Хрусталева, машину!" он подается в несколько завуалированном виде, переходя в некую странность, в "чертовщину". Режиссер уже не привязывает его к профессиональной принадлежности своих персонажей. Мотив игры проникает в самую форму и структуру фильма. Реальность отражается в несколько гротескном зеркале.

На взгляд диссертанта, Герман в "Хрусталева..." во многом сходен с поздним Гоголем. В последних произведениях Гоголя происходит как бы единение мира реального и ирреального: персонификация зла исчезает, и дух бесовщины вселяется в самую реальность, подчиняя ее себе ("Мертвые души").

Уже в самом начале картины наблюдается некая неадекватность поведения человека: люди, внезапно выскочившие из машины, "метелят" истопника печей Федю (Александр Баширов) как-то уж слишком серьезно, "насмрть, что ли", -- если следовать сценарию Алексея Германа и Светланы Кармалиты. Да и машина, из которой они появляются, казалась пустой, а калитка скверика, обычно запирающаяся на ночь, оказалась открытой. Весь фильм построен на таких странностях, вносящих в происходящее элемент эксцентризма.

Многие персонажи как-то слишком эмоционально, сверхэкспрессивно реагируют даже на, казалось бы, незначительные обстоятельства: Леша неистово кричит комендантше: "Полина! Шарф!" Того же Лешу вдруг как-то отчаянно начинает бить бабушка. "Чего это она?" -- испуганно восклицает мальчик. После событий с арестом отца мать вдруг бросается душировать сына.

Их разнимает Полина, но тут же достается и ей. В конце концов, жена Глинского просто опрокидывает на себя таз с замоченным бельем. Начальник в сцене после насилия убивает уголовника ударами лопаты по голове.

Все в фильме доведено до кипения, сжато, как пружина. И время от времени эта пружина выстреливает, высвобождая накопившуюся энергию.

Сбегая из клиники, Глинский, поставив лестницу к забору, вдруг, не воспользовавшись ею, влезает на него сам. И снова жест, как в цирке, -- Глинский переворачивается и исчезает за оградой, словно исполнив на арене кульбит. Перед тем, как перемахнуть через забор, генерал выпускает на волю голубей, приоткрыв дверцу их домика, как фокусник -- волшебный ящик (перекличка и с образом клетки, замкнутого пространства -- зоосад, запертый Фунтик, попугай в клетке, черный воронок, арест...).

Таким же странным кажется майор, вдруг заснувший, стоя у машины.

Впрочем, в самой системе фильма как раз он органичен и уместен. Ощущение странности, чувство страха вызывает абсолютно реальная сцена обыска, "рассекречивающая" персонажей точностью информации. Станным кажется и весь облик Глинского -- великан с абсолютно лысой головой, как и его пациенты, ждущие операции. "Сильно я страшная?" -- похлопав по своей обритой наголо голове, спросит соседка Лешу, ищущего отца. Странной выглядит и зимняя гроза, разразившаяся вдруг после ареста генерала.

Герман играет в картине смещением масштабов. Своими гигантскими шагами меряет пространство фильма Глинский, словно Гулливер страну лилипутов. Наиболее выразительно это проявляется в сцене, когда, приоткрыв дверь, он вдруг видит перед собой сидящих сморщенных стариков, тупо смотрящих на игрушечную железную дорогу, через которую ему нужно будет перешагнуть. (Поезд, идущий по кольцу, -- своеобразный символ замкнутого мира, где все подчинено определенным законам). В комнате Шишмаревой Глинский вдруг ставит ботинок, а затем и туфлю в макет, где все выполнено в миниатюре, и от этого ботинок и туфля кажутся великанскими. То же и с калошей, отобранной Глинским у уголовника, -- она выглядит просто детской в сравнении с могучей стопой генерала.

Картина Германа "Хрусталеv, машину!" тяготеет скорее к романтическому "ночному" гротеску, как называет этот вид гротеска Бахтин. Именно в этой форме гротеска субъективное индивидуальное мироощущение играет ведущую роль. Гротеск становится камерным, а не площадным. Это карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием своей отъединенности. Смех редуцируется, превращаясь в юмор, иронию, сарказм. Он перестает быть радостным. Мир романтического гротеска -- страшный, чуждый человеку мир. Все привычное оказывается вдруг бессмысленным. Свой мир превращается в чужой. В сравнении с ним средневековый и ренессансный гротеск представляет страшное только в форме смешных страшилищ. Если народный гротеск -- это праздничное безумие, то романтический гротеск придает этому безумию некий трагический оттенок индивидуальной отъединенности.

Мотив маски здесь приобретает мрачную отрицательную семантику. Если в народном гротеске маска символизирует радость смен и перевоплощений, метаморфоз, акцентируя игровое начало жизни, ее неисчерпаемость и многоликость, то функция маски в романтическом гротеске -- скрывать, утаивать. На первый план выходит мотив марионетки, трагедия куклы (Гофман). Романтический гротеск -- ночной гротеск. К примеру, образ черта в народной смеховой культуре выступающий как веселый амбивалентный носитель неофициальных точек зрения, представитель материально-телесного низа, в романтическом гротеске становится действительно страшным.

Вообще, по мнению Бахтина, эстетика гротеска -- это эстетика безобразного. Она избегает внешней красоты, гармонии, предпочитая верху -- низ, идеальному -- материально-телесное начало. Но поскольку мир изначально двойственен, низ всегда отражает верх, как и в обратном случае. Все развивается по единым законам. Гротескное начало позволяет

проникнуть внутрь, за занавес, по ту сторону зазеркалья, чтобы лучше понять и почувствовать само отражение.

Стилистические черты романтического гротеска активно проступают в "Хрусталеве..." с момента реализации приема "колеса", когда верх и низ меняются местами и мир для главного героя превращается во враждебный. Мотив бесовщины усиливает ощущение "страшного", ночного гротеска.

А страх в "Хрусталеве..." действительно есть. С одной стороны, он достигается поразительной физиологичностью, что делает его реальным (воздействие сцены насилия строится на физиологически точном, подробном и постепенном воспроизведении процесса -- чувственное воздействие).

С другой -- неким внезапным поворотом, разрушением предложенной условности, что обезоруживает перед предложенной системой связей (обман ожидания). В "Лапшине..." особая мера условности формирует отношение к реальности как к некой игре: "было -- не было". И эта мера условности сохраняется на протяжении всей картины. В "Хрусталеве..." гротескное начало постоянно стремится показать свою темную сторону или даже скинуть очередную маску. Режиссер устраивает такие "ловушки" всегда неожиданно, вдруг, как бы разрушая сразу всю систему оценок, -- и гротескное начало уступает место жесткому, бьющему наотмашь реализму (к примеру, "рассекречивание" персонажей в сцене обыска на квартире Глинского.)

Соединяя гротескное и документальное начала, нужно тонко ощущать грань их взаимодействия. Важно сохранить ощущение реальности, правдоподобия, иначе картина превратится в фарс. Герман владеет этим искусством, соединяя взгляд изнутри и извне, отражение и само зазеркалье. Его образная система многозначна. Она глубинна. Как только ты идентифицируешь образ, тут же в нем проступает, проглядывает и другая его сторона -- он становится неуловимым, неосязаемым, хотя выглядит вполне реально.

Вот это "просвечивание" образа, игра его гранями и создает неповторимость мира германовских картин, способствуя возникновению полифонического звучания. Это режиссура намека, скрытых подводных течений: только на мгновение вынырнет рыбка и скроется, оставив на воде лишь круги. Поверхность зеркала, как и поверхность воды, в данном случае -- внешняя, промежуточная, пограничная сторона. Это "кожный" покров. Вся жизнь -- в глубине.

Раздел 2

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МАТЕРИАЛА НА УРОВНЕ ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА

1) ОСОБЕННОСТИ МНОГОУРОВНЕВОЙ СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРЫ

Мир фильмов Германа нетрадиционен по своему содержанию. Режиссер порой делает предметом изображения вещи, кажущиеся незначительными на первый взгляд. Включая их в контекст своего киноповествования, он наполняет их новым смыслом, создает свою картину мира.

Необычный содержательный аспект требует и нетрадиционного кинематографического решения. Это решение Герман находит в полифонической организации материала, смещающей акценты с главного на второстепенное и устанавливающей новую систему связей между привычными вещами.

Одной из главных особенностей полифонии германовских картин по мнению диссертанта является моделирование полифонической структуры по внутренним законам самой действительности, что и предполагает выстраивание полифонии уже на уровне сюжета и тех связей и отношений, которые существуют между персонажами.

Какими средствами это достигается, как и в чем выражает себя многоуровневая сюжетная система на уровне драматургии?

Характерной особенностью полифонической структуры является некое единство противоположностей, проявляющееся в стремлении к разрушению одноуровневой монологической линейности и в установлении линейности многоуровневой. Полифония, отрицая один вид линейности, предлагает на ее место иной.

Как это получается?

В одноуровневой линейной конструкции все киноповествование подчиняется единой фабуле, главные действующие лица проводят "магистральную" линию сюжета, то, что отвлекает внимание от главного, считается лишним и намеренно игнорируется автором.

Полифония, разрушая подобную структуру, предлагает введение дополнительных параллельных линий, которые будут время от времени выходить на первый план, затмевая главную. Благодаря этому фабула утрачивает четкую структуру, о чем упоминает Герман в одном из своих интервью.

Однако линейность при этом все же реализуется, более того, зритель как раз следит за развитием полифонических мелодических линий, что и проявляется в выстраивании иного, высшего типа линейности.

Режиссер обнаруживает и выстраивает линейность там, где раньше ее никто не замечал, он просто увязывает между собой отдаленные события и предметы, которые из-за своей удаленности друг от друга никак не связывались в единую систему.

Автор полифонического произведения устанавливает новые причинно-следственные связи, как правило, реализующиеся во внутренней форме взаимоотношений объектов и явлений. В итоге полифоническая структура строится не по внешним видимым законам, а по внутренним, где мир оказывается единым и взаимосвязанным.

Структура эта отличается открытостью, диалогичностью и проницаемостью. В связи с этим далеко не случайно, что излюбленный хронотоп Германа -- хронотоп дороги. Его персонажи все время находятся в движении. От фильма к фильму возрастает подвижность и свобода самой камеры.

Движение помогает организовать полифоническую структуру, как бы привести ее к единому знаменателю, и, в то же время, разрушает привычные пространственно-временные границы, делая систему открытой.

Введенная Германом фигура рассказчика отчасти выполняет те же функции.

Рассказчик -- человек, преодолевающий временные границы. Эту же функцию выполняют и некоторые персонажи в фильмах Германа. Герои "Двадцати дней..." и "Лапшина..." -- люди, являющиеся посредниками между пространственными мирами, олицетворяя собой некий "транзитный" образ. Лопатин -- корреспондент, Ханин -- журналист, писатель. Это персонажи, которые как некие "агенты" другого мира преодолевают определенную границу и переходят в другой мир на время.

Этот временный характер пребывания в другом мире весьма существенен. Персонаж превращается в стороннего наблюдателя, фиксирующего срез иной реальности, о которой ему нужно будет поведать по возвращении в свою привычную реальность.

Такова и позиция самого режиссера -- он не столько рассказывает какую-то историю, сколько предлагает зрителю свой личностный взгляд на определенный пространственно-временной отрезок. Отсюда и образ рассказчика и тема памяти, хранящей субъективный образ времени, выраженный в определенной пространственной конфигурации.

"Транзитный" образ связывает пространственно-временные пласты. Посредством него они ведут свой полифонический диалог.

При этом важно не количество и время присутствия на экране диалогической стороны, а сила того акцента, который вносит в общую

структуру та или иная линия. Даже короткое появление может быть ударным, выразительным контрапунктом прозвучав по отношению к основной линии.

Хронотоп дороги также позволяет естественно вводить определенный контекст. К примеру, герой едет в поезде, а по дороге ему встречаются разные люди со своими судьбами и историями. При этом автор как бы нанизывает эти истории на основную тематическую "нить". Такой же связующей нитью является и сам образ поезда -- он перемещается в пространстве и во времени. На его пути встречаются различные города и разные люди: картины за окном все время меняются.

Вообще, любое транспортное средство, поданное в данном аспекте, а не только использованное по своему прямому назначению, чтобы доставить героя из пункта А в пункт Б, выполняет ту же функцию "связного".

У Германа, помимо поезда, это может быть пароход, грузовик, трамвай. Камера либо следует за ними, либо находится в них.

Персонажи Германа обращают свое внимание на приметы. В "Двадцати днях..." Лопатин считает разрывы снарядов, надеясь, что если их будет три, все в его жизни и в жизни его любимой женщины будет хорошо. В "Лапшине..." разбивается зеркало, Окошкину достается белая шахматная фигурка, и он искренне верит, что теперь ему обязательно повезет...

Интересно, что подобное мироощущение, характерное для персонажей Германа, органично сосуществует с заявленной полифоничностью.

Полифония предполагает единство материального и духовного мира, внутреннего и внешнего планов реальности, где один из них является зеркалом другого. Причем событие сначала происходит на внутреннем уровне, эхом отражаясь во внешнем пространственном мире. Внешнее

событие -- лишь следствие уже свершившегося внутреннего изменения. Отсюда и вера в приметы.

На протяжении многих лет люди замечали эти явления, связывая воедино с последующими событиями. Так появились приметы -- своеобразные знаки самой действительности, свидетельствующие об определенных изменениях на внутреннем уровне. Зная язык примет, человек просто подключается к неуловимой и недоступной глазу полифонической системе связей и отношений, существующей в мире.

В творчестве Германа присутствует тема правдивой и ложной реальности. Она реализуется в мотиве действительности и ее искусственного художественного воссоздания. Это и условная реальность театрального пространства, и экранная реальность (сцены съемки фильма в "Двадцати днях...").

На взгляд диссертанта, подобная двойственность способствует зарождению полифонии, возникающей в пределах самой реальности: первозданная реальность и бесконечное количество искусственных реальностей, существующих в мире подобно системе зеркал, каждое из которых -- субъективный взгляд отдельного человека.

Как реализуется у Германа открытая полифоническая структура?

Открытость структуры позволяет вводить дополнительные диалогические линии, что влечет за собой ослабление фабулы. Структура картины становится фрагментарной, поскольку заданная "тема" ("темы") полифонического произведения проводятся в разных "голосах". Такими "голосами" на драматургическом уровне являются вкрапления дополнительных "подразумеваемых целых" ("виртуальных сюжетов"), -- термины литературоведа Е. Хаева. В кинотексте это проявляется через введение второстепенных действующих лиц, эпизодов, не связанным с основным действием. В итоге фабула растворяется в этом контексте дополнительных "мелодических" линий, обрываются многие коммуникативные связи.

В картине Германа "Хрусталеv, машину!" полифоническая структура выстроена на столь высоком уровне, что складывается впечатление, что картина тяготеет к абсурду. Это ощущение абсурдности происходящего на экране вызвано введением нескольких "музыкальных тем" и слишком большого количества "голосов", по которым проводятся эти темы на протяжении всего фильма. В итоге временные промежутки между "вступлениями" одного и того же "голоса" увеличиваются, что нейтрализует видимые причинно-следственные связи.

Чтобы достроить эти причинно-следственные связи, перебросив семантические "мостики" от одного фрагмента "высказывания" к другому, нужно выйти на соответствующую ступень обобщения материала. Чем выше уровень обобщения, тем более удаленные точки действительности сводятся вместе без необходимости отслеживания линейности их видимой связи.

Однако в полифонической структуре сюжета, находящей реализацию во фрагментарности, возникает новый тип смыслообразования: на стыках этих фрагментов возникает некий "третий смысл", образующийся в результате соотнесения подразумеваемых целых (виртуальных сюжетов), стоящих за каждым из этих фрагментов.

Создается впечатление, что мир фильма живет своей жизнью, продолжая существовать и без героя, так как герой в нем -- не главное, а всего лишь одно из звеньев нескончаемой взаимосвязанной диалогической цепи.

Функцию открытой структуры выполняет у Германа и глубинность кадра. Порой кажется, что она сродни бесконечному зеркальному коридору, так как режиссер выстраивает модель реальности не только на втором, но и на третьем и более удаленных планах.

Помимо активизации глубинности, режиссер максимально задействует и саму "горизонталь", то есть сам срез реальности, непосредственно "прилегающий" к экрану. Движение камеры раздвигает

эту горизонтальную координату, в поле зрения камеры попадают все новые и новые объекты и пространственные слои.

Камера, находясь в подобном пространстве, как правило, ориентирована на вечно зияющий дверной проем, ведущий в коридор. Она не теряет связи с оставшимся за пределами комнаты пространством, уподобляясь некоему свидетелю или наблюдателю, внося дополнительную полифоническую линию.

Режиссер одушевляет камеру — взгляд ее постоянно блуждает, а, попав в коридор или выйдя за пределы помещения, она непрерывно следует за персонажем, а иногда сливается с ним, олицетворяя субъективность его зрения.

Повышенная дискурсивность способствует расслоению авторской инстанции, которая происходит и при введении образа рассказчика. В итоге возникает полифония точек зрения, полифония сознаний, о которой писал еще Михаил Бахтин, исследуя полифоническую структуру в творчестве Достоевского.

Камера у Германа часто работает и в антиперсонажном режиме, что способствует возрастанию дискурсивности. Главный герой может выйти из кадра, а камера— обратить внимание на случайного прохожего или на какой-то предметный образ.

Все это и воссоздает ту открытую многоуровневую структуру, на просторах которой активно реализуется полифония.

2) ПЕРСОНАЖИ ВТОРОГО ПЛАНА И ИХ РОЛЬ В ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ

Одной из особенностей стилистики Германа является втягивание в сюжетную структуру множества второстепенных на первый взгляд персонажей. Однако именно эти образы несут на себе огромную семантическую нагрузку. Они-то и способствуют созданию

полифонической структуры на драматургическом уровне, реализующейся через фрагментарность сюжета.

Эти "второстепенные" эпизоды как-то сразу схватываются памятью. Быть может, из-за особой концентрации в них человеческой жизни: за каждым словом, деталью -- своя судьба. И это не случайно, ведь каждый из таких эпизодов -- верхушка айсберга, за которой скрывается дополнительное подразумеваемое целое (виртуальный сюжет), так как полифоническая структура как раз и складывается из фрагментов многих подразумеваемых целых.

И в каждом таком эпизоде отражается стоящее за ним целое: за персонажем, появляющемся на экране лишь на короткое время, проступает вся его жизнь, его судьба.

Режиссер не сумеет довести подобный "второстепенные" эпизоды до нужного накала, если предварительно не выстроит виртуальную судьбу вводимого персонажа. Благодаря этому зритель, не имея представления о жизни такого персонажа, сможет через часть достроить целое.

Так посредством "второстепенных" персонажей и "случайных" эпизодов вступают в полифонический диалог дополнительные подразумеваемые виртуальные сюжеты.

Так, основная сюжетная линия в фильме Германа "Двадцать дней без войны" все время прерывается вставными эпизодами, своим внутренним конфликтом, своим ритмом и драматизмом создающими невероятную жизненность фильма и атмосферу военного времени как всеобщей беды.

Удивителен по выразительности эпизод с рассказом летчика-капитана (Алексей Петренко). Режиссер отдает этому эпизоду десять минут экранного времени и перед нами разворачивается целая жизнь и трагедия человеческих взаимоотношений. Скупость экранных выразительных средств только способствуют в данном случае раскрытию потенциала актера и ничуть не утомляет зрителя.

Эпизод с вдовой Рубцова (Екатерина Васильева) также выдержан в аскетичной кинематографической манере. Женщина просит Лопатина (Юрий Никулин) уйти, но он какое-то время остается стоять, пораженный реакцией вдовы. Беспристрастный взгляд камеры и молчание Лопатина обостряют ситуацию, драматизируют ее. Персонаж, на которого обращено внимание, оказывается как бы замкнут в определенном пространстве, что вынуждает его на более эмоциональную реакцию как на защиту.

Женщина с часами (Лия Ахеджакова). Надрыв ее души, переходящий чуть ли не в истерику, мгновенно придает достаточно спокойному ритму взаимоотношений Лопатина и Нины Николаевны (Людмила Гурченко) энергию хаоса и отчаяния. Но это только лишь на мгновение -- спокойствие Лопатина передается и ей. Именно Юрий Никулин своей органичной "неяркой" игрой, по мнению режиссера, способствовал соединению всех этих самостоятельных эпизодов картины воедино.

Можно вспомнить еще множество таких промелькнувших и исчезнувших персонажей: молодого лейтенанта в поезде, рассказывающего о своем поединке с фашистом; мать, неистово бегущую навстречу сыну и падающую на бегу; бывшую жену Лопатина и других.

Все персонажи фильма взаимодействуют между собой на каком-то ритмическом эмоционально-энергетическом уровне, способствуя возникновению полифонии образной и драматургической структуры фильма.

Подобная структура будет усложняться от фильма к фильму, а возрастающая субъективность в отражении событий повлечет за собой богатство и своеобразие полифонического рисунка.

Образы второстепенных персонажей проработаны режиссером с той же тщательностью, что и образы главных действующих лиц. Он смело совмещает на экране профессиональных исполнителей и так называемых типажей, которые могут быть даже достовернее актеров.

Вообще у Германа как бы и нет второстепенных действующих лиц: он стремится уравнивать по значимости всех, за каждым -- своя история и судьба.

Сам же принцип уравнивания всех составляющих экранного образа является одной из черт полифонического сознания. Каждый из элементов, будь то актер или предметный образ, проводит свою мелодическую линию, а их слияние и образует полифоническое звучание произведения.

Все, абсолютно все персонажи оказываются связанными между собой, втянутыми в единый круговорот.

Наиболее явно это реализуется в картине "Хрусталеv, машину!". Так, истопник Федя Арамышев, казалось бы, столь далекий от всей истории с генералом, встретится с ним в финале в поезде -- общая дорога будет у них. Мотоциклист с собакой, появляющийся из глубины кадра в первой же сцене, чуть позже подвезет к дому генерала Линдеберга (Юри Ярвет-младший), мы узнаем его по знакомому свисту. Будет жаловаться прохожий, что потерял часы марки "Бурэ", а через какое-то время другой прохожий найдет эти часы. Город становится тесен для персонажей -- рано или поздно они встречаются и уже не кажутся чужими зрителю.

Мир пронизан связями, которые в фильме обнажены. Он кажется прозрачным: голоса, стуки за стеной, даже молитва в уборной не может быть интимной -- мир, где абсолютно негде спрятаться, словно одна большая коммунальная квартира.

Герман стремится к единству внутрикадрового и закадрового пространства, что органично реализуется как на визуальном, так и на звуковом уровнях. Визуально это выражается в "снятии" рамки кадра: любой объект может нарушить эту рамку, хотя подобные "нарушения" уже изначально заложены в систему связей, они не случайны; камера в своем непрерывном движении поглощает слои пространства. Параллельно с этим закадровый звук, шумы "материализуют" закадровое пространство, делая

его активным участником пространственно-звукового полифонического диалога.

Подобное открытое многоуровневое пространство характерно именно для полифонической структуры.

Гомофонная система исходит из антропоцентризма, в центре ее мира находится человек. Полифония же предлагает сменить точку отсчета и взглянуть на мир с несколько иных позиций. Это точка зрения Бога, воспринимающего наш мир извне целостным и единым во всем богатстве его связей и отношений. От его взгляда невозможно скрыться и спрятаться за стеной дома, но взгляд этот не довлеет над человеком, предоставляя ему всю полноту свободы выбора.

Раздел 3

НАРРАТИВНАЯ ПОЛИФОНΙΑ И КИНЕМАТОГРАФ ГЕРМАНА

1) ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И ФИЛЬМ- ВОСПОМИНАНИЕ

Тема памяти является главенствующей в творчестве Германа. Начиная с "Двадцати дней без войны" две последующие картины режиссера относятся к жанру фильма-воспоминания. На их примере можно проследить, как полифоническая структура находит свою конкретную реализацию в этом непростом жанре.

По своей природе сам жанр фильма-воспоминания нарушает единство диегезиса (временной и пространственной целостности фильма), что может способствовать возникновению полифонии.

Полифония предполагает некую особую открытую структуру, тяготеющую к свободному диалогу сюжетных линий и изобразительно-

звуковых мотивов. В подобной структуре наблюдается отсутствие явных пространственно-временных границ, временные пласты свободно проецируются друг на друга, а пространство меняет свою конфигурацию, плотность и насыщенность непрерывно, связывая воедино удаленные объекты. Взаимопроницаемость и взаимообусловленность времени и пространства подчиняют себе всю структуру фильма в целом.

Полифоническая структура позволяет размыкать время в бесконечность. Время приобретает возможность течь в двух противоположных направлениях: из прошлого -- в будущее и из будущего - - в прошлое.

Творчество Германа наиболее органично отражает этот непрерывный диалог времени и пространства, ведь истинный сюжет картин Германа -- само время, его интонация, атмосфера, его звучание.

Пролог в картине "Проверка на дорогах" -- предвестник будущих фильмов режиссера. В нем закадровый голос старухи повествует о том, "как это было", когда немцы травили картошку, когда шла та самая война, рассказ о которой пойдет в картине. Герман с первых же кадров сталкивает два временно-пространственных кода: прошлое и настоящее. В настоящем война уже стала прошлым, воспоминанием. Однако далее режиссер погружает зрителя именно в это прошлое, делая его настоящим, -- возникает эффект присутствия в прошлом как в настоящем. Еще активнее эта своеобразная условность временно-пространственных координат проявится в последующих фильмах Германа.

Фильм-воспоминание, окрашивающий временной поток личностным эмоциональным восприятием, соединяет воедино прошлое и настоящее, объективность и субъективность.

Реальность и воспоминания моделируют единую структуру, проецируя временные пласты друг на друга. При этом становится не столь важным, материализует ли автор воспоминания или они остаются

заявленными лишь на вербальном уровне -- от этого их сила не утрачивается, а у зрителя появляется возможность самостоятельно достроить предполагаемый визуальный ряд.

Герой картины "Двадцать дней без войны" Лопатин на протяжении своего двадцатидневного отпуска непрерывно вспоминает войну. Образ войны, существующий в его памяти, возникает в несколько выбеленной тональности, что вполне оправдано с точки зрения целостности восприятия действительности.

Режиссер напрямую сопоставляет реальность и ее ложное отражение, стыкая внутри картины съемки фильма о войне с воспоминаниями Лопатина. Их несоответствие сразу же бросается в глаза, однако, замечания, высказанные Лопатиным режиссеру, не встречают одобрения, так как их представления о правде и о художественности расходятся: "Боец, когда на фотокарточку снимается, и то пуговицы надраивает до блеска, а тут кино!" -- возражает военный консультант.

А Лопатину вспоминается другая съемка. Он фотографирует старуху с девочкой и козой, и вдруг взрыв, рушатся стены и смерть. Реальность оказывается слишком хрупкой. И только в памяти Лопатина, да еще на том снимке, если он успел его сделать и если он сохранится, будет существовать тот мир и те люди, которых уже нет.

Воспоминания самих персонажей, воссоздающие в словесной форме образ того утраченного времени, занимают в структуре фильма огромное место. Слово у Германа становится материальным, оно рождает фантомный визуальный образ. В результате происходит наложение реальности экранного мира и реальности самого воспоминания, рождая дополнительное полифоническое звучание картины.

Летчик-капитан, стремясь к правдивости, "реальность" своих воспоминаний уточняет: "Вот так лампа стояла!", словно воссоздание пространства поможет вернуть ушедшее время. Молодой лейтенант, вспоминая эпизод воздушного боя, будет активно жестикулировать и даже

попытается приукрасить его, добавив себе храбрости и лихачества -- реальность, опосредованная человеком, всегда будет нести в себе и его отражение. Вспоминать будет и Нина Николаевна, сидя на кухне у окна, она переоценит запомнившиеся жизненные эпизоды, найдя вдруг скрытый смысл в не понятом ранее.

Когда человек вспоминает, в своем внутреннем мире он уже соединяет временные пласты, превращаясь в некоего "связного", существующего одновременно в двух параллельных мирах: телесный облик присутствует в настоящем, а мысли -- в прошедшем.

Рассказывающий всегда хочет сделать свои воспоминания хоть чуточку реальными, дать им вторую жизнь (что удастся режиссеру). И они действительно реально существуют в структуре фильма, как на вербальном так и на визуальном уровнях.

В фильме Германа "Двадцать..." два пласта воспоминаний: само действие фильма -- воспоминание рассказчика и опыт памяти персонажей. При этом прошлое рассказчика предстает как настоящее, развиваясь постепенно и поступательно.

К теме памяти режиссер обращается и в своей следующей картине "Мой друг...", вводя категорию особой условности.

Уже в прологе "Лапшина" в смещении времен и их единстве выявляется некая двойственность, характерная для полифонической структуры.

"Эта история случилась очень давно..." -- повествует рассказчик о прошлом. Однако чуть позже в повествовании прошлое вдруг незаметно становится настоящим: рассказчик, упоминая о новой арке, говорит, что и Лапшин, и отец, и Окошкин на работу теперь ходят не по прямой, а через парк. "Новый пароход на линии -- весь город на набережной..." -- встает картина прошлого, словно вид из окна. И снова возвращение к временной дистанции: "Мы жили далеко, на краю страны". И тут же переход от воспоминаний к реальной действительности, к современности: "Это мой

внук, хороший мальчик". Такое обращение со временем свойственно Габриэлю Гарсия Маркесу, став основополагающим в его знаменитом романе "Сто лет одиночества".

Фильм-воспоминание строится по особым законам, отрицая условность привычного киноязыка: "Давайте не будем пользоваться раскадровкой вообще, -- предлагает режиссер. -- Давайте попробуем снять наши ощущения от происходящего. Снимем, допустим, застолье по возможности единым планом... Пусть будет главное -- ощущение воспоминания об этих людях, этой квартире, о жизни, которой они жили, о времени, которому принадлежали"(6).

Сама композиционная структура фильма-воспоминания отлична от традиционной. Повествовательность и линейность здесь отходят на второй план, уступая место более свободной подвижной структуре, создающей полифоническое звучание фильма.

Объясняется это обычными свойствами памяти: "Почему вспоминается одно, а не другое?" -- будет задавать себе подобный вопрос рассказчик. И действительно, память человека запечатлевает наиболее ярко отнюдь не главное, событийное, а какую-нибудь мелочь -- незаметную на первый взгляд деталь, ненужную подробность, нечто вообще второстепенное, с событием напрямую не связанное. Все это усиливает субъективность воспоминания, так как другой человек, бывший свидетелем того же события, потом будет вспоминать совсем другое. В этом уникальность памяти, ее избирательность, ее индивидуальность.

Как это созвучно высказыванию еще молодого Бахтина в одной из его ранних работ: "Когда я созерцаю цельного человека, находящегося вне и против меня, наши конкретные действительно переживаемые кругозоры не совпадают. Ведь в каждый данный момент, в каком бы положении и как бы близко ко мне не находился этот другой созерцаемый мною человек, я

всегда буду видеть и знать нечто, чего сам он со своего места вне и против меня видеть не может: голова, лицо и его выражение, мир за его спиной, целый ряд предметов и отношений, которые при том или ином взаимоотношении нашем доступны мне и недоступны ему.

Когда мы глядим друг на друга – два разных мира отражаются в зрачках наших глаз. Можно, приняв соответствующее положение, свести к минимуму это различие кругозоров, но нужно слиться воедино, стать одним человеком, чтобы вовсе его уничтожить"(7).

Вообще сам процесс художественного творчества сходен со странной избирательностью памяти, меняющей местами главное и второстепенное.

На современном этапе развития культуры подобная структура художественного текста становится все более востребованной. Так что фильмы Германа будут более понятны сегодняшнему зрителю.

Фильм-воспоминание устанавливает и особую степень условности, напрямую связанную с законами самой памяти. Он требует нового киноязыка, особой системы средств художественной выразительности. И этот новый язык находит свою органичную реализацию именно на просторах полифонической структуры.

2. ОБРАЗ РАССКАЗЧИКА И РАССЛОЕНИЕ АВТОРСКОЙ ИНСТАНЦИИ

Начиная с "Двадцати дней без войны" Герман вводит образ рассказчика, что способствует расслоению авторской инстанции и возникновению нарративной полифонии.

Повествование распадается на два параллельных потока: закадровый текст-воспоминание и реальный поток времени, в котором происходит действие фильма.

Фигура рассказчика, комментирующего некоторые события, происходящие на экране, позволяет спроецировать друг на друга

временные пласты. Объективное повествование уступает место личному дискурсу рассказчика, а затем, возможно, и дискурсам других персонажей, которые также имеют право на свое личностное восприятие временного потока действительности.

В "Двадцати днях без войны" закадровый текст рассказчика читает Константин Симонов -- автор сценария и прототип главного героя, человек, которому в действительности принадлежат воспоминания о том военном времени.

Появление рассказчика сразу же создает временную дистанцию, позволяя сопоставить современность и прошлое. Однако в картине дистанция эта не визуализирована, как это будет в фильме "Мой друг Иван Лапшин", зритель не видит современной действительности, не соотносит с ней картину давно ушедших дней.

Введенная фигура рассказчика, от лица которого идет повествование и возникает картина давно минувших лет, предполагает определенную степень субъективности в отражении исторического времени. И время это становится уже не столько историческим, сколько личностным.

Пролог, доснятый режиссером позже, расшифровывает для зрителя тот факт, что перед ним фильм-воспоминание, что в нем присутствует сегодняшний рассказчик -- он был тогда ребенком.

Интересно, что упоминание о внуке в прологе как бы образует некий бесконечный зеркальный коридор, резонирующий с полифоническим звучанием картины: когда-нибудь и внук, став взрослым, вспомнит своего отца и деда и расскажет уже другую историю.

Аналогично обращение режиссера со временем и в его картине "Хрусталеv, машину!". На протяжении фильма происходит неоднократная смена авторского дискурса. Иногда автор визуализируется в лице одиннадцатилетнего Леша и камера является выразителем, носителем его субъективного зрения.

В сцене пробуждения квартиры Глинского образ реальности частично опосредован взглядом мальчика, смотрящего в бинокль. "Ну, Леша, ты даешь..." -- как бы в камеру обращается один из жильцов, заглядывая в глаза мальчика через бинокль, но с обратной стороны. Сам образ бинокля, способного приблизить далекое и отдалить близкое, органично вписывается в стилистику картины.

Голос же рассказчика указывает на его возраст, откуда можно заключить, что весь фильм -- его субъективные воспоминания о времени и об отце. Однако большинство сцен по своему происхождению не укладываются в эту концепцию, так как их никак не мог видеть одиннадцатилетний Леша. И, тем не менее, они существуют, а значит добавляется еще один дискурсивный план, усиливая полифоническое звучание, как это было и в "Лапшине...".

В итоге картина совмещает два противоположных взгляда на событие: извне и изнутри, зеркально отражающих друг друга.

Расслоению авторской инстанции способствует и работа самой камеры. Находясь в постоянном движении, она словно олицетворяет собой взгляд невидимого соглядатая, свидетеля тех событий. Время от времени камера сливается с субъективным взглядом одного из персонажей, к примеру, в сцене прохода Лапшина по коридору.

Однако затем режиссер может внезапно ввести в кадр персонаж, которому еще секунду назад принадлежало "зрение" камеры. Так Герман в одном пространственно-временном слое соединяет различные дискурсы, что вызывает расслоение авторской инстанции.

Все это и способствует реализации некой полифонии точек зрения, делая структуру фильма невесомой и ускользающей в своем определении. Строгая монологическая объективность растворяется в потоке субъективных дискурсов, воплощающих полифонию взглядов и сознаний.

Как писал Михаил Бахтин, называющий роман "микрокосмом разноречия", языки разноречия, как наведенные друг на друга зеркала, каждое из которых по-своему отражает кусочек мира, заставляет угадывать за их взаимоотраженными аспектами мир более широкий, многопланый и многокругозорный, чем это было доступно одному языку, одному зеркалу.

Совмещение двух противоположных категорий, двух взаимонаправленных потоков -- характерная черта полифонического сознания, лежащая в основе всей полифонической структуры.

Раздел 4

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОЛИФОНΙΑ КАК ОСОБАЯ ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА

1) ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ЗВУЧАНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Пространство при реализации полифонической организации материала выявляет все свои семантические возможности. В визуальный диалог вступают второй и третий планы, свет и тень, формы и предметы, глубина и объем, стихии и цвета... На экране возникает некое "четвертое" измерение, о котором говорил еще Эйзенштейн, создающее неповторимость и магию кинематографического образа.

Герман, выстраивая свой непрерывный поток времени, стремится воссоздать и единое пространство. В итоге фрагментарный текст фильма почти не членится, даже "восьмерки" здесь редки. Возрастает проницаемость пространства, в стилистике режиссера реализующаяся и на уровне звука.

Привычные пространственные границы стираются. Персонажи словно становятся обитателями одной бесконечной коммуналки, пронизанной длинными узкими коридорами, напоминающей лабиринт.

Кстати, замкнутое глубинное пространство появляется в "Двадцати днях без войны": поезд, коммунальная квартира, -- оно станет своеобразным знаком кинематографа Германа. Камера будет свободно передвигаться по многочисленным коридорам, заглядывая в комнаты, останавливаясь на лицах персонажей.

Однако в "Двадцати днях..." камера еще остается относительно статичной. Глубинные мизансцены разворачиваются как в театре перед зрителем. В последующих фильмах камера будет находиться в постоянном движении, указывая на возрастающую степень субъективности картин.

Обращение к теме памяти требует некой зыбкой подвижной структуры: что-то вдруг вспоминается, приближаясь, и опять уходит в забвение, что-то видится лишь фрагментарно, проступая в очертаниях за снежной пеленой. Подобную структуру в фильмах Германа органично воплощает частичная блокировка открытого пространства.

В "Проверке на дорогах" это и постоянный туман, дым от паровоза, от разрыва снарядов. В "Двадцати днях без войны", "Лапшине..." и "Хрусталева..." к этому прибавляется еще и падающий снег.

Помимо этого туман и дымовая завеса как бы "съедают", сужают пространство, вынуждая к определенной крупности, избирательно скрывая одно и тем самым укрупняя, приближая другое.

Однако это может быть не только блокировка, но и овеществление, оживление пространства, насыщение его новым дополнительным смыслом.

В картине Германа "Хрусталева, машину!" пространство часто подается режиссером через стекло, которое к тому же является не идеально чистым, сродни тому мутному зеркалу в начале фильма.

Это и стекло машины, и окно, за которым в свете лампы проистекает жизнь, и стекло, которое вдруг ставит перед Глинским Шишмарева и бьет

ему в лицо через это стекло. При этом стекло здесь выступает в качестве разграничителя: по ту сторону стекла и по эту (намек на то же зазеркалье). Попав в аварию, водитель не слышит прохожего, который что-то неистово говорит ему -- мешает все то же закрытое стекло. Линдеберг, вдруг заглянувший в двойное спецстекло черного "Опель-капитана", не замечает следящих за ним соглядатаев. Он видит лишь свое отражение, для него стекло является зеркалом, а внимательный взгляд чужих глаз устремлен из зазеркалья.

Само название фильма возникает на запотевшем туалетном зеркале, в которое плюет одиннадцатилетний Леша (снижение). Сразу же после этого плевка вдруг сам по себе падает отраженный в зеркале предмет -- режиссером заявлена связь зазеркалья и отражаемого мира. Привычная причинно-следственная связь приобретает иное измерение: отраженный предмет падает, словно в результате плевка, но направленного не на него, а в зеркало. Возникает мотив двойственности мира, открывающий двери в мир полифонического мироощущения.

Освещенность пространства кадра у Германа также играет немаловажную роль. В доме Глинского уже с самого утра все люстры источают свет, который играет в хрустале, раскладывая мир картины на свет и тень.

На свет и тень Герман раскалывает и общую тональность фильма. Сцены, снятые с малым источником света, контрастируют с ярко освещенными. Так, сцена насилия, происходящая в закрытом фургоне воронка, выдержана в темной тональности, встык с ней следует сцена в утреннем зимнем лесу.

Контраст тональности, когда все пространство кадра заполнено белизной снега, воздействует буквально физически, заставляя прикрыть веки. Однако даже в самой страшной и мрачной сцене насилия режиссер, словно циркулем, пронзает темноту пространства лучиком света,

пробивающимся сквозь узкую щель. И эта световая точка концентрирует на себе внимание, как бы сверля темноту.

Источники света в кадре -- это и все те же светящиеся праздничные гирлянды, открытый огонь, бенгальские огни, создающие атмосферу ирреальности.

Герман иногда вводит в кадр прямой источник света, светящий непосредственно в камеру, слепящий зрителя и как бы обнажающий сам факт кино съемки. (Прямое попадание в объектив световых лучей засвечивает изображение и считается профессиональным просчетом). Однако режиссер намеренно обнажает условность киноязыка. Прямой источник света используется и в сцене прихода Линдеберга к Соне, в сцене обыска на квартире у Глинского: Леша подносит лампу прямо к объективу.

В сцене обыска на квартире генерала в первом же кадре экран заполняется светом, и этот свет вдруг становится каким-то плоским, реальным, белым. Все лампы зажжены — некуда спрятаться от прямого попадания световых лучей. Голос комендантши Полины сообщает данные о жильцах: "Сын Алексей. Одиннадцать с половиной лет. Прописка с 01.06.45 года".

Эта сухая точность мгновенно лишает сцену даже намека на ирреальность, на некое зазеркалье, "обнажает" персонажей, как бы прищипывая их, как бабочек, к листу.

Пространство кадра режиссер активно разрабатывает в глубину. В кинематографе Германа огромное внимание уделяется фону, второму и третьему планам. Подобная глубинность пространства в "Хрустале..." позволяет соотнести его с глубиной отражения, с присутствием "зеркального коридора": движение на камеру Глинского в сценах прохода по клинике из глубины. Первый кадр фильма -- появление персонажа с собакой откуда-то из глубины. Финал -- уход в глубину: поезд увозит генерала, камера некоторое время следует за ним, затем останавливается.

Начало и финал "Хрусталева..." своим пространственно-глубинным решением закольцовывают фильм. Как при известном ритуале гадания ждут появления будущего из глубины зеркального коридора, так режиссер подобным же способом вызывает прошлое.

Мир картин Германа имеет и свой специфический хронотоп, что также позволяет изначально задать тот или иной ритм, "музыкальную" тему всей картине в целом.

Действие происходит, как правило, зимой или ранней весной, т.е. в то время года, когда реальность утрачивает насыщенную цветовую гамму, становясь черно-белой. В ней остается главное, сама суть, лишнее и наносное уходит.

Земля покрывается снежной пеленой, которая сродни чистому листу. У Германа это как бы лист черновика, режиссер фиксирует сам процесс становления смысла, для него "ошибки" персонажей становятся тем материалом, из которого и вырастают фильмы. Все, абсолютно все запечатлевается на этом листе: каждый новый шаг, пепел от выкуренной сигареты... Люди, деревья, машины, дома -- становятся персонажами некоего действия, их темные силуэты иероглифами выделяются на белом снегу. Так это было и на картинах Брейгеля -- дальний план, верхний ракурс -- точка зрения Бога. Зимний сон природы предоставляет человека самому себе, оставляя его наедине со своей памятью, с прошлым.

Вообще мир в своей сущности двойственен: добро и зло, свет и тень, инь и ян непрерывно взаимодействуют между собой, переходя друг в друга, что особенно ощутимо в полифонической структуре, ориентированной на диалогическое сознание.

Это проявляется в кинематографе Германа и в черно-белой стилистике изображения, создающей и эффект документальности. Подлинность природы и фактур ("взбесившаяся фактура") способствует

созданию особого ощущения реальности происходящего на экране. Помимо этого черно-белая стилистика очень фотогенична.

И если режиссер обращается к цвету, то это скорее проработка общей тональности кадра, помогающей создать нужную атмосферу и настроение, а также способствующей гомогенности материала: вирирование, разноцветица "Лапшина...".

Сама подача реальности разноцветными кусками уже несет в себе полифоническое мироощущение -- тональность кусков равнозначна, несмотря на их разноплановость и сюрреалистичность.

И здесь не обязательно соответствовать цветовой "правде жизни" -- мир германовских картин условен. Главное уловить нужный ритм колорита и общей тональности картины.

Цвет же переводит внимание с сущности явлений на их внешний облик. Поэтому черно-белый фильм, репродуцирующий только формы вещей, воспринимается как знак легче -- полная степень сходства с реальностью отвлекает внимание от некой модели мира, воссоздаваемой автором фильма.

Поскольку пространство в системе координат экранного мира режиссера лишается привычных пространственных границ, -- оно едино и взаимопроницаемо, -- само движение приобретает особую смысловую наполненность.

Движение становится двуединым: оно не только разрушает границы, но и организует, связывает пространство, разделяемое этими границами.

Эта особенность проявляется в творчестве Германа в длинных планах-эпизодах, организующих экранную реальность. Разрушение пространственных границ достигается свободой движения камеры, не знающей порогов и дверей, переходящей из комнаты в комнату, в коридор, во двор...

"Проверка на дорогах"...

Сам хронотоп дороги, вынесенный в название фильма, расширяется в своем семантическом значении до "дорог войны", "дорог жизни". Действующие лица картины все время находятся в пути (акцент на ноги и образ сапог). И хотя в самой художественной структуре фильма динамичная камера и сложные планы-эпизоды еще отсутствуют, движение и хронотоп дороги заложены в самом содержании.

Здесь же появляется и образ поезда -- эшелон, который так и не взорвут партизаны. В следующей картине "Двадцать дней без войны" часть действия будет происходить в выстуженном вагоне поезда. Сквозное, транзитное движение станет лейтмотивом и той связующей ниточкой, на которую будут «нанизаны» эпизоды из жизни самых разных персонажей.

Замкнутое пространство коммуналки со множеством коридоров режиссер также осваивает в движении -- оно становится взаимопроницаемым.

В финале "Лапшина..." уезжает Ханин -- пароход уносит его из жизни Адашовой и Лапшина. Они же остаются. Однако затем Лапшин тоже собирается в дорогу -- на переподготовку.

Неустроенность, неустойчивость, движение -- естественное состояние персонажей Германа.

Генерал Глинский, герой "Хрусталева...", вынужден будет пуститься в бега, став в финале проводником поезда.

При этом сам образ поезда, находящийся в непрерывном движении и связанный с такими понятиями, как "курсирование", "в бегах", "проездом", будет казаться Глинскому наиболее устойчивым и постоянным в системе координат этой реальности. Он создает иллюзию неуловимости, потерянности в пространстве и во времени, а значит, защищенности от мира.

Проводник, наблюдатель, некий "посредник", "медиум", от лица которого может идти повествование, -- в германовском мире он выполняет функцию связного, объединяя временные пласты.

Движение же в "Хрустале...", его ритмический рисунок, качественно трансформирует реальность: верх и низ меняются местами, мир как бы выворачивается наизнанку, становясь таким, каким его увидел генерал, повисший на кольцах вниз головой.

Время в нем кажется сжатым, возникает эффект сна: спишь пять минут, а за это время перед глазами проносится вся жизнь, словно за окном проходящего поезда.

3) ПРЕДМЕТНЫЙ МИР И ВИЗУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

Созданию полифонии на визуальном уровне способствует особое семантическое наполнение предметного мира фильма.

Активное пространство картины у Германа имеет свою исключительно продуманную предметность. Точное воссоздание предметного мира той или иной эпохи требует кропотливого сбора материала, работы в архивах, с кино-фотодокументами. Однако при всей тщательности проработки документальной среды, в фильмах Германа не так много информантов, как это обычно бывает в картинах, отражающих историческое время.

Основу мира германовских картин составляют так называемые признаки, а историческую реальность режиссер подает в некоем мифологическом аспекте.

Герман не акцентирует внимание зрителя на деталях, выделяя их крупным планом, а дает их в едином "биогеоценозе" картины. Режиссер смотрит на воссозданный им мир как бы со стороны, отражая его в общих планах, что дает зрителю определенную степень свободы. При этом создается эффект перенаселенности пространства кадра.

От этого ритм фильма может казаться несколько сбивчивым, где-то хаотичным, словно дыхание бегущего человека, его пульс. Но разве не таков истинный ритм жизни?

Для первичного восприятия картины это создает определенные трудности: сверхсложный текст не прочитывается сразу. И лишь при повторных просмотрах открываются все новые и новые смыслы.

Подобная работа с временно-пространственным планом фильма и позволяет создавать полифоническое звучание материала на информационном уровне. За небольшое количество экранного времени зритель получает огромный запас визуальной информации, часть которой, возможно, он даже не успевает осознать, но она все равно будет присутствовать в его памяти на подсознательном уровне в качестве незабываемого художественного образа.

В киноповествовании Германа семантика простейших образов-деталей может расширяться до метафоричности. Очеловечивание, одушевление предметов, акцентирование внимания на определенных их свойствах в подходящей ситуации -- также примета кинематографа Германа.

Так, в "Проверке..." с жалостным скрипом вдруг приоткроется ставня брошенного дома. Позже, уже в "Хрустале...", сквозняк распахнет дверцу шкафа, и зритель увидит серый китель с огромной красной звездой на золотом погоне, что поможет ему идентифицировать лежащего умирающего старика со Сталиным.

В фильме "Мой друг Иван Лапшин" режиссер для создания нужной атмосферы в кадре (сцена ухода гостей) отправит на другой берег реки лихтваген только для того, чтобы в нужный момент в кадре зажглось далекое оконце.

И это не прихоть. Это то, из чего складывается уникальность и неповторимость стилистики режиссера, основанной на чувственно-ассоциативном полифоническом восприятии мира.

Такими красноречивыми деталями в "Проверке..." будут и дымящийся автомат, и работающий мотор немецкого мотоцикла, звук которого вдруг станет отчетливо слышен после перестрелки, когда мёртвое тело его водителя будет лежать рядом.

Смерть человека и работающий мотор готовой продолжить путь машины стоят рядом, контрастируя друг с другом. Из пробитого бензобака вдруг хлынет струя бензина, словно кровь из раны убитого, которой зритель не видит.

В "Проверке на дорогах" все эти детали находятся еще на вполне доступном для зрительского понимания уровне. Это пока еще «первый этаж», закладка фундамента той полифонической кинематографической фуги, которую режиссер предложит зрителю несколько позже.

В последующих фильмах Герман будет подниматься все выше и выше в искусстве создания полифонической модели мира, и подобные детали, становясь все тоньше в своей семантике, порой будут даже не замечаться зрителем, но атмосфера и нужное настроение, созданные отчасти и благодаря им, будут неуловимо воздействовать на него.

В картине "Хрусталеv, машину!" режиссер делает акцент и на неожиданных свойствах обыкновенных вещей, что способствует воссозданию атмосферы странности, недосказанности и некоторой потусторонности.

Так дважды сам собою раскрывается зонтик Линдеберга, ритмически завершая сцену. Глинский вдруг находит потерянное обручальное кольцо в кармане пальто анжеликиного мужа, которое он надел на себя для маскировки. Падает подстаканник у учительницы, когда генерал предлагает ей попробовать своего чаю. Да и сам генеральский чай -- обманка, маскировка. Чтобы воспринимать странность окружающего мира

как норму, нужно соответствовать кривизне пространства, и чай должен быть "разбавлен" коньяком.

Буылки из-под шампанского используются в доме вместо грелки, а сам образ шампанского, так или иначе, возникает в картине. Та страшная сцена насилия происходит в воронке с надписью "Советское шампанское". В сцене, когда в квартире Глинского производят обыск, этажом выше патефон играет "Брызги шампанского".

Такие детали представляют большую ценность, так как выходят за рамки достоверного предметного образа и имеют сложную семантику. Режиссер может достаточно долго держать в кадре подобную деталь, давая ей возможность органично раскрыть себя и соотнося ее с контекстом фильма.

По значимости подобные детали почти приравниваются к тем избанникам, которым будет позволено заглянуть в камеру, -- их берегут особо, держат при себе.

Многие образы-детали, лейтмотивами проходя через весь фильм, становятся сквозными образами.

Так в картине Германа "Хрусталеv, машину!" стакан с особым генеральским чаем настолько срастается с образом Глинского, что в финальной сцене в поезде уже по этому стакану зритель понимает, что Глинский в вагоне. Камера следует за человеком, несущим этот стакан, зная, что он приведет к генералу.

Вообще, стакан с подстаканником -- предметный образ, устойчиво ассоциирующийся с поездом. Глинский, не выпускающий стакана с подстаканником из рук на протяжении фильма, уже как бы находится в вагоне этого поезда, проводником которого он станет в финале.

Еще один сквозной образ в фильме -- топор. Глинский просит принести ему топор, чтобы взломать дверь в больнице, баба бросается на мужика с топором после сцены обыска, топор появляется в руках одного из

персонажей, держащего барашка, когда Линдеберг приходит к Соне. "Топором всех!" -- будет кричать истопник печей в уносящем его вагоне поезда.

Топор в "Хрусталева..." -- не только отголосок "Преступления и наказания" Достоевского, но еще и своеобразный знак русского характера, которому свойственны широкий размах, потребность бунта, умение страстно любить и ненавидеть. Помимо этого, образ топора вносит в картину ощущение хаоса и разрушения.

Полифоническое пространство картин Германа организуют и визуальные мотивы, проходящие через все повествование в целом.

Можно выделить даже некоторые переходящие из картины в картину германовские мотивы, формирующие и саму стилистику режиссера.

Это и мотив игры, циркового представления, театральной репрезентации, часть из которых была рассмотрена в первом разделе данной главы. Группу особых пространственных мотивов представляют мотив снега, мотив "кипящего" пространства и открытого пламени.

Мотив игрового представления присутствует в картине "Хрусталева, машину!" постоянно. Он реализуется как в виде визуального мотива, так и в ситуациях, в жестах актеров, а также на вербальном уровне.

Пространство фильма режиссер решает как огромную цирковую арену: ветер колышет над улицами гирлянды зажженных лампочек, ледяные скульптуры украшают город, играют оркестры. Фонарики и шарики будут в финале на том самом истопнике печей, появившемся еще в первой сцене.

В фильме несколько раз из домиков на заборе выпускают голубей. Так сделал бы фокусник, приоткрыв крышку волшебного ящика. Глухари, почти так же, как и эти голуби, будут стаями взлетать из-под снега в светлом зимнем лесу (эпизод после сцены насилия).

Мотив цирка, некоего представления, клоунады проходит через весь фильм. "Цирк зверей", -- так отзывается о приеме у Шишмаревой жена

генерала (Нина Русланова). Она же появляется в картине впервые с косметической маской на лице -- чем не клоунский грим.

Мотив переодевания, смены масок также родственен цирку и театральной репрезентации: Глинский вынужден надеть чужие пальто и шляпу, вывернуть брюки наизнанку, чтобы не быть узнанным. (Параллель со вдруг вспомнившейся Глинскому сказкой про человека и его тень -- он теперь должен утратить свое лицо, стать тенью, чтобы тень заняла его место. Мотив двойничества: зеркальное отражение Глинского -- Стакун).

В картине Германа есть даже некий зоосад: звери разгуливают по вольерам прямо вдоль дороги, а весной рычит лев. Его рык слышится вполне реально, но откуда в подобном вольере взяться льву?

На протяжении фильма режиссер проводит явную параллель: человек -- животное ("цирк зверей").

В картине достаточно много представителей животного мира: попугай, который постоянно кричит, пес Фунтик, оказавшийся запертым после обыска, несколько котов, преимущественно насильно придерживаемых за холки. Всеобщий зрительский восторг вызывает кот, полезший за судаком и выкупанный за это в ванне. Появляются в фильме баран и свинья, мудро наблюдает за происходящем ворона, есть даже кукарекающий петух в клетке (крик петуха -- завершение ночи зла). В доме у Глинского встречаются даже чучела диких зверей: головы волка и медведя.

Параллель: человек -- животное проявляется, скорее в прямом подражании людей животным. "Здорово, козлы!" -- приветствует уголовников начальник. "Бе-е-е", -- отзывается один. "Как барашки делают, а коровки?" -- спрашивает отец ребенка в сцене возвращения Глинского домой. "Как две свиньи", -- говорят о сцепившихся в драке мужчине и женщине. "Я как ваш кот Васька, чуть не погиб", -- бросает Глинский, попав рукой в ванну с водой.

Однако помимо вербальных сравнений существует и внешнее уподобление людей животным. Это становится явным, когда Глинский попадает в среду уголовников. Подростки целой толпой нападают на генерала, как стая собак на льва. Желая уподобить себе генерала, уголовники "опускают" его в фургоне воронка. После такого "оскотинивания" генерал ползком, на четвереньках ищет воду в зимнем лесу — как зверь, по запаху, на слух.

Режиссер овеществляет, одушевляет пространство фильма, делая его осязаемым, разграничивая и вместе с тем объединяя пласты реальности. Так появляются в картине пространственные мотивы или мотивы природных стихий.

Мотив снега.

Как в "Двадцати днях без войны" и в "Лапшине...", в "Хрусталева..." идет снег. Однако это уже не просто мелкий, заставляющий сощурить глаза снежок, а какой-то праздничный снег, неспешно опускающийся на землю большими белыми хлопьями. Он подобен конфетти и превращает пространство картины в некую ирреальность, в странную сказку для взрослых. Причем снег этот идет почти постоянно и часто -- за окном, "занавешивая", сужая пространство.

Снег в картине Германа имеет также свойство материализовывать само течение времени. Он засыпает следы людей и черный квадрат, оставшийся после отъехавшей такой же черной машины. Так настоящее буквально на наших глазах становится прошлым, утрачивая следы своего присутствия.

Снег, подобный конфетти, органично дополняет и игровой пласт, который в этом фильме Германа тяготеет скорее к цирку, чем к театру.

Мотив "кипящего" пространства и открытого пламени.

Как это уже было не раз в фильмах Германа, режиссер может частично блокировать пространство кадра, заполняя его туманом, дымом,

паром --какой-то скрывающей очертания средой в зависимости от обстоятельств и места действия.

В "Хрустале...е..." это и пар неустанно кипящего чайника, ассоциативно связанный с образом поезда, проводником которого станет в финале фильма Глинский: "А по столу, как поезд, мчался чайник", -- скажет о нем бабушка. В некоторых сценах то и дело кто-нибудь из персонажей пронесит кипяток в кастрюле, в ведрах, Бацук у себя на кухне красит шторы, помешивая их в кипящем ведре.

Как бы возвращаясь в детство, персонажи фильма часто потоком воздуха зажигают факел, словно фокусники. Такую огненную вспышку устраивает при входе в дом Бацук Глинский. Сама учительница тем же способом зажигает газ, Шишмарева на приеме так же воспламеняет жидкость в посудине: "Как в детстве!" -- манерно произносит она.

Пламя и кипящая вода -- все это ассоциативно связано и с той накаленной атмосферой, которая существует в фильме. Соня Мармеладова, указывая на огромный кран, плюющийся паром, произносит: "Здесь баня, здесь ад подключен". Материализуется паром и дыхание на морозе, свое "облачко" влачат за собой машины и поезд, в котором в финале встретятся истопник печей и Глинский.

Подобные задымления вносят в мир фильма и элемент ирреальности, волшебства и превращения: реальность приобретает свойство то исчезать, то появляться вновь.

И все это смешивается воедино: и истопник печей, и огонь камина, и дым, словно валящий из той же печи, и парилка в бане. С одной стороны, это устойчиво ассоциируется в картине с "геенной огненной", с бесовским котлом: "Там пар, как в аду", -- говорят про баню. С другой стороны все это напоминает праздничный фейерверк, шутку.

Кстати, в этой же сцене, как праздничный фейерверк, сыплются искры из ящика, на котором обычно можно найти эмблему "Опасно для жизни". Такие же искры будут сыпаться и с трамвайных дуг того самого

трамвая, который переедет дорогу машине Глинского, -- скоро и сам генерал, как мужик в этом трамвае, будет держать на своей лысой голове стакан с водкой: трюк, цирковой номер -- как бы не расплескать. В фильме встречаются и самые настоящие бенгальские огни.

На экране иногда вспыхивает открытое пламя: горит огонь в каминах, генерал сжигает ложный дневник сына. Глинский вдруг обжигает руку в огне камина на кухне у учительницы Бацук, словно желая проснуться (так в фильме "Мой друг Иван Лапшин" главный герой засовывает руку в кипяток, стремясь болью физической заглушить боль душевную). Леша, сидя под столом, зажигает спичку и долго смотрит на разгорающееся пламя.

Подобная семантическая нагрузка пространства, использование всех его возможностей и выразительных средств позволяет создавать информационную полифонию визуальных мотивов и образов.

Мир картин Германа весь наполнен множеством смыслов, сущность которых не всегда можно выразить словами. Режиссер заставляет звучать даже "неживую" природу, выстраивая полифоническую партитуру из "праха" и "пыли" земного бытия, окружающей его действительности.

Может показаться, что информационной насыщенностью режиссер как бы отвлекает внимание от главного. Но что есть главное? Фильм-воспоминание строится по особым законам: в нем главное и второстепенное порой меняются местами, а наиболее важной становится атмосфера.

В итоге все элементы кадра уравниваются между собой в своей семантической значимости, а как отмечалось выше, это и является одним из условий создания полифонической картины мира.

Так и создается сверхсложная полифоническая структура в кино, материалом которого является сама жизнь.

Раздел 5

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ РИТМИЧЕСКОЙ ПОЛИФОНИИ

1) ПОЛИФОНИЯ ВНУТРИКАДРОВОГО РИТМА

Режиссеру чужд монтажный кинематограф. Желая сохранить, «запечатлеть» время, его дыхание, режиссер старается как можно меньше резать материал, искусственно воссоздавая облик и ритм событий посредством монтажа. Его кадры, превращаясь в планы-эпизоды, становятся от фильма к фильму все длиннее и масштабнее по своему воздействию.

В итоге камера уподобляется некоему незримому наблюдателю. В ее поле зрения могут попадать и "случайные" объекты, прохожие. Но все это мнимая случайность. Как нет ничего случайного в самой жизни: одни события влекут за собой другие, каждый шаг возвращается эхом, — так все должно быть продумано в подобной режиссуре, все персонажи, акценты увязаны между собой в единую систему событий и проникнуты общей атмосферой. И если хотя бы один элемент не оправдан -- нарушается естественность и правдивость всей картины мира, предложенной режиссером.

Метод работы режиссера невероятно сложен. Чтобы выстроить подобный кадр, порой нужен не один день работы. Все должно быть учтено: движение камеры вымерено до миллиметра, поведение персонажей, их появление в кадре и выход из кадра рассчитаны по секундам. Бесконечные репетиции, дубли, споры, капризы погоды...

Кинематограф Германа, основанный на внутрикадровом монтаже и длинных планах-эпизодах, ритмически организуется в основном за счет

внутрикадрового движения, внутрикадрового ритма. Подобный ритм формируют перемещения персонажей и объектов, средства передвижения, склоки, драки, долгие проходы, глубинная динамическая мизансцена...

Ритм может изменяться за счет выхода персонажа из кадра -- спадать или, наоборот, взрываться. Ритм имеет возможность замедлиться, дав зрителю передышку, когда камера останавливается на каком-нибудь предмете или статичном объекте, будь то ворона за окном в фильме "Хрусталева, машину!" или обеденный стол, или за счет внезапно прерванного движения, как в сцене в больнице в той же картине, когда за распахнутой дверью вдруг оказывается человек, предлагающий кофе. Своим появлением он противостоит внутреннему ритму эпизода, являясь одновременно и его отражением, констатируя нарастающую взрывоопасность ритма. Подобные ритмические скачки также создают атмосферу демонического, которая превалирует в картине, органично отражая время доносов и преследований.

Внутрикадровый ритм движений объектов и персонажей необходимо органично совместить и с ритмом движения самой камеры.

В первых двух фильмах Германа камера еще не столь динамична. В "Двадцати днях без войны" есть даже кадр длиною около десяти минут, при этом камера статична -- она как бы наблюдает, "слушая" рассказ персонажа о своей жизни (монолог Петренко снимался на протяжении двадцати шести часов).

В последующих картинах режиссер усложняет структуру -- камера становится очень динамичной. Здесь-то и начинается знаменитый внутрикадровый монтаж, долгие проезды.

По мнению Михаила Ямпольского, блестяще писавшего о "Лапшине...", само движение обладает повышенной энергетической силой, позволяющей переходить из эпизода в эпизод. Такой межэпизодный монтаж строится у Германа вне традиционной повествовательной логики. Сами эпизоды могут обрываться до того, как повествовательная их энергия

выработана, т.е. почти в случайном месте в процессе развития эпизода. Однако на дискурсивном уровне их связь организована мощно.

Так сцены, разделенные в пространстве и во времени, стыкуются через повтор дискурсивной ситуации.

Это может быть средство передвижения, к примеру, грузовик. Эпизод заканчивается на следовании камеры за грузовиком, с такого же следования начинается и следующий кадр, однако, грузовик уже другой. (Следование сзади — характерная черта стиля режиссера). В итоге Герману удается удачно закамуфлировать монтажный стык: киноповествование не обрывается, а продолжается.

Подобная дискурсивная связь разорванных эпизодов может осуществляться через предметный образ и схожесть его подачи на экране (ракурс, крупность). К примеру, связь эпизодов через деталь -- лампу, висящую под потолком, или эпизод в угрозыске, заканчивающийся приготовлением супа, стыкуется с эпизодом в квартире, начинающемся со сцены за столом: персонажи едят суп. В данном случае общей оказывается ситуация обеда, а эпизоды объединены стадийно: приготовление супа, съедание супа.

Одной из ключевых категорий в кинематографе Германа является ритм. От фильма к фильму идет явное нарастание ритма. Главенствующий ритм "Двадцати дней без войны" еще достаточно спокойный, размеренный. Ритм созерцателя, свидетеля, наблюдателя. Режиссер не торопит своих героев, как он не торопит и персонажей "Проверки...". Время здесь течет, как река, — спокойно и тихо. Такая неторопливость передает скорее ритм самой жизни, нежели внутренний ритм автора.

Позже, в "Лапшине..." ритм станет уже более быстрым, а в фильме "Хрусталева, машину!" -- стремительным и неудержимым. Возможно, это связано с возрастающей субъективностью картин, а также со стремлением

к активной полифонической структуре, оказывающей воздействие на многих уровнях и отличающейся особой информационной плотностью.

"Хрусталеv..." -- очень динамичная картина. Пространство кадра постоянно заполняют, пересекаясь, сталкиваясь, самые разные персонажи. Все они заняты каким-то своим делом: чистят обувь, едят, говорят, взбивают тесто в мисочке, вручную мелют кофе, что-то берут, передают, дерутся...

Пространство фильма кажется перенаселенным, излишне информативно наполненным. Ритм вращений, превращений, движений подобен стихии в стихотворении Пушкина "Бесы", строки которого не случайно вдруг всплывают в памяти Линдеберга: "Мчатся тучи, выются тучи, невидимкою луна..."

Ритм фильма "Хрусталеv, машину!" -- ритм бешено вращающейся карусели, ночного шабаша ведьм. Само название картины -- приказ к действию.

Нарушить ритм сцены, переключить ее в иной регистр может даже предметный образ, к примеру, зонтик, открывающийся вдруг сам собой и переориентирующий внимание на себя.

Формирует ритм и обман зрительского ожидания: тот же зонтик, который, в третий раз оказавшись в кадре, уже не раскрывается. Зритель разочарован — даже зонтик оказывается подвластен общему гнетущему ритму времени, стирающему следы людей.

Режиссер довольно долго, по сравнению с информационно насыщенными сценами, держит брошенный зонтик в кадре. Да и после того, как зонтик уже убирают как улику, камера еще некоторое время концентрирует внимание на месте, где он лежал.

Кажется, здесь явное несоответствие: сцены, информативно и ассоциативно выстроенные на многих уровнях, проносятся со скоростью экспресса, и зритель порой не успевает осознать, даже разглядеть

происходящее, в то время как зонтик столько времени существует на экране.

Зрителю достаточно времени, чтобы осознать зонтик как предметный образ, но ему не хватает времени прочувствовать кадр по ритму, так как здесь качественное изменение ритма.

В картинах Германа все составляющие как бы существуют на равных, просто одни до поры до времени молчат, но повлиять на развитие действия, его ритм они имеют право.

От этого ритм фильма может казаться несколько сбивчивым, где-то хаотичным, словно дыхание бегущего человека, его пульс. Но разве не таков истинный ритм жизни?

Для создания нужного ритма в картине режиссер порой прибегает и к такому приему: во время съемки он читает стихи или включает фонограмму. И даже если в сцене не требуется ни того, ни другого, она пройдет в заданном ритме, что поможет создать нужное ощущение и интонацию.

2. ПОЛИФОНИЧНОСТЬ ЗВУКОВОЙ ПАРТИТУРЫ

Огромное внимание в работе над фильмом Герман уделяет звуку. В его картинах звук -- равноправная составляющая общей полифонической структуры, и ни в коем случае не компенсация отсутствия ритмического рисунка в кадре.

Активно прорабатывается вся партитура звукового решения картины: закадровый текст, шумы, диалоги... Его герои часто напевают что-то или насвистывают, отдельные музыкальные фразы входят в киноповествование со стороны: голос с проезжающей телеги, "голоса" духовых оркестров и т.д.

Звук определяет и меру достоверности происходящего на экране, несет особую семантическую и эмоциональную нагрузку.

Уже в прологе "Проверки на дорогах" закадровый голос старухи, рассказывающей о военном времени, поражает своей необыкновенной жизненностью, подлинностью интонаций, что придает всему эпизоду ярко выраженный документальный характер.

В этот же фильм режиссер приглашает настоящую плакальщицу, что также придает материалу высшую меру подлинности.

Подобное использование типажей должно точно соответствовать условности материала, иначе может быть достигнут обратный эффект: "правда" настоящих слез лишь обнажит искусственность происходящего на экране.

Стилистика же германовских картин, тяготеющая к документальности или даже к хронике, воспринимает типаж как вполне закономерный, органичный элемент.

Звуку принадлежит особая роль и в картине "Двадцать дней без войны".

Для воссоздания максимальной приближенности к реальности звук во многих эпизодах записывался синхронно (сцены в поезде). Как говорит сам режиссер: "И все ради того, чтобы слышно было как "чух-чух" гудит паровоз, как стучат колеса на стыках, чтобы виден был пар, идущий изо рта актеров"(8).

Опыт работы со звуком в этом фильме обусловит многое в стилистике будущих фильмов режиссера: "Я еще в "Двадцати днях без войны" понял, что иногда нужно, чтобы звук мешал восприятию. Скажем, идут Лопатин и Нина Николаевна, говорят о самом главном, и вдруг на первый план выходит чья-то посторонняя реплика: "А он будет тебе аттестат присылать, так что она будет не вправе". И эти как бы случайно вклинившиеся в фонограмму слова гораздо точнее передают ощущение войны, чем любой диалог героев, любые титры, любая музыка"(9), — вспоминает режиссер о работе над фильмом.

Вот она, полифоническая структура, наиболее органично воплощающая специфику мировосприятия режиссера.

В "Двадцати днях..." звучит и радио, создавая необходимую интонацию. Внимание к звуку, к слову у Германа идет от работы в театре Товстоногова в качестве второго режиссера. "По-настоящему пользоваться словом кинематограф, я думаю, еще не научился. Товстоногов владел этой культурой: звук у него влечет к себе, втягивает зрителя, погружает его в атмосферу спектакля. Этот аромат слова и я всегда стараюсь передать на экране"(10),-- говорит режиссер.

В "Лапшине..." Герман виртуозно выстраивает не только песенный контекст визуального ряда, создающий полифонический ритмический рисунок, но и всю партитуру закадровых и внутрикадровых шумов, вводя их незаметно в ткань повествования, создавая удивительно жизненную атмосферу.

С помощью разговорной интонации, откашливания в прологе, посторонних, шумовых вкраплений, создающих помехи звучанию реплик, режиссер приближает мир фильма и персонажей к реальной действительности, к зрителю.

Звук в "Хрусталева...", при всей его физической ощутимости, также способствует созданию и чуть ирреальной атмосферы. Герои существуют как бы в едином звуковом пространстве: слышно, что происходит за стенкой у соседей, все прослушивается. Активен закадровый звук и особенно шумы.

Режиссер часто блокирует в звуке часть реплик, т.е. то, что, казалось бы, должно быть услышано, и делает слышимым неслышимое. Зритель слышит, как Глинский заглатывает очередную порцию чая, чувствуется дыхание, иногда слышен хрустальный перезвон люстр, дрожание постоянно кипящего чайника.

Есть в фильме и маленький оркестрик, наподобие феллиниевского клоунского оркестрика, который ненавязчиво играет музыкальную тему

фильма, то и дело как-то не попадая звучит балалайка и так же внезапно замолкает, будто где-то рядом прошмыгнул крошечный тролль.

Закадровый голос рассказчика, как это уже было в "Двадцати днях..." и в "Лапшине...", повествует о событиях давно минувших дней, поясняя происходящее на экране. В "Хрусталева..." рассказчик как бы вступает в диалог со зрителем.

"Смешно?" или "Смешно..." -- повторяет он. Подача страшного как смешного, трагедии как комедии -- в этом мироощущение Германа особенно близко гоголевскому и булгаковскому.

В работе со звуком все заранее абсолютно точно просчитывается: соотношение звука и изображения, где и когда вступит та или иная звуковая дорожка. Режиссер уподобляется дирижеру некоего симфонического оркестра, где все составляющие действуют в едином ритме и настроении.

"Симфония лиц"(11), "цветомузыка"(12), -- эти словосочетания, употребляемые режиссером в размышлениях о кино, при таком подходе к кинорежиссуре, вполне уместны.

Интересно, что при подобной сюжетной структуре Герман не часто использует звуковой контрапункт как прием, на котором держится вся сцена.

Можно привести не так много "чистых" контрапунктических решений. В "Двадцати днях без войны" это фрагмент сцены, в которой Лопатин говорит со своей бывшей женой о разводе -- зритель слышит ее обвинительную речь: "Ты сам во всем виноват", при этом женщина выходит из кадра. В этом контрапункте органично выражен уход жены из жизни Лопатина. В этой же картине необыкновенно выразительна сцена разговора Лопатина с Ниной Николаевной, снятая через окно: сам разговор не слышен, режиссер сопровождает его закадровой музыкой, своеобразным лейтмотивом фильма. В "Лапшине" на контрапункте построена сцена

"отрезвления" Окошкина: зритель слышит то, что происходит в ванной, наблюдая за реакцией других персонажей. Вообще, Герман нередко использует подобную контрапунктическую конструкцию: наблюдение за реакцией персонажей на звук или голос.

Возможно, это не "злоупотребление" чистым звуковым контрапунктом вызвано тем, что режиссер стремится к максимальной достоверности, документальности образа действительности, возникающего на экране. Полифоничность соединения визуально-звукового ряда у него органично вытекает уже из самой системы связей и отношений между объектами действительности и пластами реальности, сосуществующими в картине.

Режиссер стремится к единому пространственно-временному звучанию фильма: кадры плавно переходят друг в друга, склейки, как правило, не заметны. Это и влечет за собой полифоническое пространственно-звуковое решение: пока в кадре находится один фрагмент действительности, один из персонажей, зритель слышит то, что происходит за кадром в его окружении, как если бы он сам присутствовал там, а камера была бы его глазами (к этому, возможно, и стремится режиссер). Поскольку зритель не видит источника звука, это можно назвать звуковым контрапунктом. Однако поскольку пространство у Германа едино, камера всегда может перебросить свой взгляд на источник звука или этот источник сам вскоре может войти в кадр по мере развития действия.

Акцент режиссер ставит не столько на контрапунктное взаимодействие, сколько на единство и взаимопроницаемость реальности, существующей на экране.

Однако любой звук или шумы существуют в картине не просто как сопровождающие действие. Режиссер тщательно отбирает их, особенно вкрапления песенного контекста.

Мастерство режиссера здесь проявляется и в удержании той особой грани достоверности и художественной выразительности, которая

позволяет не разрушать документальный образ действительности, создаваемый на экране.

Главенствующий же звуковой контрапункт осуществляется режиссером в сопоставлении визуального ряда и закадрового текста. На этом контрапунктическом решении и построены фильмы-воспоминания Германа.

Раздел 6

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРМАНА

Сам принцип полифонической организации материала в творчестве Германа также претерпевает определенные изменения — равноправных элементов воздействия становится все больше, объем художественной информации возрастает, ритм становится все более неудержимым, полифоническая структура усложняется.

Как это происходит, мы увидим, если проведем краткий сопоставительный анализ художественно-эстетического потенциала картин режиссера.

"ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ" (1971)

В первой самостоятельной картине режиссера повествовательный уровень еще является главенствующим, ему подчинено изобразительное решение и язык. Тема памяти, которая станет онтологической в творчестве режиссера, пока только просвечивает. Фабула имеет четко выстроенную структуру, в основе которой -- конфликт характеров, внутренний конфликт героя. В фильме имеются даже герои-антиподы: майор Петушков и

старший лейтенант Локотков. В общем, фильм достаточно традиционный, вполне понятный, крепкий.

Стилистическое своеобразие, определяющее впоследствии приоритет полифонической организации материала, здесь заявлено прежде всего на уровне содержания.

Режиссер разрушает привычное представление о войне, приближая войну к сегодняшнему зрителю. Сама тема пленных советских солдат снимает излишний пафос и геройство. Герой картины Локотков имеет совсем негероическую внешность, а Лазарев вообще совершает предательство. Режиссер переносит линию фронта из окопов в души людей, акцентируя свое внимание не на войне "большой", а на войне "малой".

Образ будущего рассказчика проступает в самой первой сцене в прологе: рассказ старухи о том, "как это было". Сама тема памяти прослеживается в воспоминаниях персонажей о мирной жизни. Режиссер стремится не воссоздать, а разрушить временную дистанцию, акцентируя внимание на бытовой стороне войны, на привычном и доступном, давая зрителю возможность более полной идентификации с героями, возможность ощущать себя в том времени.

На уровне киноязыка также проступают черты, составляющие своеобразие стиля кинематографа Германа.

Подлинность фактур, физиологичность деталей, достоверность и жизненность персонажей создают то правдоподобие реальности, которое позволит потом некоторым критикам говорить о режиссере как о скупупулезном реконструкторе эпохи.

В фильме многие образы-детали (сапоги, шапка, оружие...) расширяются в своем семантическом значении до метафор, а некоторые предметы очеловечиваются (скрип ставни). Есть в картине и элемент странности, некой ирреальности, выпадающий из общего нарративного стиля повествования. Это пролог, проход баржи, сцена окружения в

тумане. Все это можно рассматривать как проявление субъективного начала, которое станет главенствующим в формировании стиля в дальнейшем.

Однако в "Проверке..." Герман стремится скорее к объективности в отражении войны, к той самой правде, которая была утеряна в привычном образе войны, показанной как бы издалека.

Намечается и игровое начало, мотив театральной репрезентации: переодевание, "перевоплощение" группы партизан в фашистов, которому режиссер уделяет достаточно времени.

Заявлен и прием взгляда в камеру (в стекло), разрушающий привычную условность киноизображения.

Все эти приметы будущего индивидуального полифонического стиля могли тогда показаться случайными, но именно они нашли свое развитие в последующих картинах режиссера.

Второй фильм Германа "Двадцать дней без войны" является уже прорывом к новой режиссуре.

"ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ БЕЗ ВОЙНЫ" (1976)

Начиная с этого фильма в творчестве Германа активно заявляет о себе полифоническая структура.

Картина новаторская не только по содержанию, но и по форме. Действие также происходит во время войны, образ которой Герман снова стремится максимально приблизить, вплоть до того, чтобы показать войну "без войны".

Тема памяти формирует специфический жанр: фильм-воспоминание, требующий своего нетрадиционного киноязыка и полифонической организации материала.

Герман вводит фигуру рассказчика, однако не визуализирует ее, возникает особая степень условности, но это еще не та субъективная условность, которая вступит в силу, начиная с "Лапшина..."

Тема памяти разрабатывается на трех уровнях: само действие фильма -- воспоминание, о котором мы узнаем благодаря рассказчику; рассказы персонажей -- воспоминания, реализованные на вербальном уровне; визуализация воспоминаний о войне, данных в несколько высветленной, выбеленной тональности.

Развивается хронотоп дороги, активизируется образ поезда, возникает замкнутое глубинное пространство коммуналки.

Пространство снова частично материализуется и блокируется: туман, дым, снег.

Сама структура фильма становится бесфабульной, особое внимание уделяется атмосфере и настроению. Камера, в основном, статична, однако длина кадров возрастает, что создает эффект стороннего наблюдения за происходящем, а также эффект документальной фиксации событий. Главенствующей становится ритмическая организация материала. Вообще текст фильма выходит на ритмический эмоционально-энергетический уровень.

Особое внимание уделяется звуку, который записывается, в основном, синхронно для сохранения жизненности и правды происходящего. Герман выходит и на новые возможности звукового решения картины, осознавая важность момента, когда звук мешает восприятию, включает в ткань звуковой партитуры народные песни, радио.

В дальнейшем звук у Германа будет выстраиваться на многих уровнях, способствуя созданию не только атмосферы и образа времени, но и сложнейшей кинематографической фуги.

Режиссер снова использует прием взгляда персонажей в камеру, заявленный уже в "Проверке..." В картине развивается мотив театральной репрезентации, поднимается проблема реальности и ее отражения, правды и лжи.

Образ и реальность -- ключевые понятия самой темы памяти, ставшей онтологической в творчестве Германа.

"МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН" (1984)

В картине происходит окончательное становление стиля и приоритетности полифонической структуры.

Это снова фильм-воспоминание, структура которого бесфабульна. Однако, бедный в событийном плане, фильм богат на смысловом и дискурсивном уровнях.

Герман визуализирует фигуру рассказчика, досняв уже по окончанию фильма пролог, дающий понять, что перед нами фильм-воспоминание. Хронотоп тот же: время года -- зима, ранняя весна, замкнутое пространство коммуналки со множеством бесконечных коридоров, натура.

Субъективность авторского начала возрастает, что влечет за собой повышение степени условности. Игровой пласт разрастается настолько, что границы реальности происходящего теряются, размываются. Гротескное начало разрушает объективность отражения исторического времени. Сюжетом становится само время, ощущение от времени давно ушедших лет.

Взаимопроницаемость прошлого и настоящего органично сочетается у Германа с проницаемостью пространства, чему способствует уничтожение пространственных границ, а также с единством звукового уровня.

Режиссер решает отказаться от традиционной раскадровки, предпочитая длинные планы-эпизоды, глубинную динамическую мизансцену, сложный внутрикадровый монтаж. Камера становится более динамичной и дискурсивной, часто работая в режиме наблюдения и следования за объектом. Информационная насыщенность кадра повышается, мизансцена активно разрабатывается в глубину, активизируются второй и третий планы. Повышается энергетическая функция движения, помогая переходу из эпизода в эпизод.

Ритм нарастает, возникая не на стыках кадров, а за счет внутрикадрового движения и внутрикадрового монтажа. Плотность информации увеличивается, на экране возникает не жизнь в ее привычном состоянии, а сгусток жизни, ее концентрат.

По-прежнему важны интонация, атмосфера, настроение, что органично отражено в цветовом решении картины ("разноцветица").

Со звуком режиссер работает, учитывая опыт и открытия, сделанные на прошлой картине. Добавляется особая разговорная интонация, повышающая меру достоверности. Возникает ощущение двойственности мира: вымысел и реальность существуют у Германа в некоем единстве.

Этот мотив двойственности найдет свое воплощение и в следующей картине режиссера, которая будет сниматься на протяжении восьми лет.

"ХРУСТАЛЕВ, МАШИНУ!" (1998)

Стилистическое своеобразие "Лапшина..." находит свое продолжение и в следующей картине Германа. Но, если "Лапшин..." -- радостный, "разноцветный" по своему мироощущению фильм, то атмосфера "Хрусталева..." двойственна: здесь и праздник, феерия, и беспросветный мрак ночи -- крайности сходятся воедино.

В центре картины -- насилие, уничтожение человеческой личности. Мир раскалывается надвое: происходит подмена, смена масок, белое становится черным, -- мир из привычного превращается во враждебный.

Ситуация преследования и доносов органично выражается в мотиве бесовщины. Гротескное начало усилено, театральная репрезентация подменяется цирковой, буффонадой. Мотив игры, смены масок, подмены реализуется во всем. Субъективное авторское начало подчиняет себе повествование. Образ рассказчика сохраняется, жанр фильма-воспоминания тоже.

На протяжении картины происходит неоднократная смена дискурса: точка зрения принадлежит то одному, то другому. Хронотоп сохраняется и

расширяется: это снова зима и ранняя весна, дом генерала, коммуналка, коридоры больницы, похожей на сумасшедший дом, баня, зверинец, дорога, фургон "воронка", поезд...

Те же стилистические черты воспроизводятся уже на другом, более высоком уровне. Структура фильма усложняется, становясь более полифоничной. Плотность информации возрастает, ритм -- тоже. Длина планов-эпизодов увеличивается, их строение становится виртуознее, второй и третий планы кажутся перенасыщенными.

Все доведено до предела, до температуры кипения. При этом достоверность, документальность проработки среды остается прежней, физиологичность воздействия возрастает.

На взгляд диссертанта, две первые картины Германа еще соответствуют реалистическому методу отражения действительности, "Лапшин..." -- это, скорее, реалистический гротеск, а вот "Хрусталеv..." сделан в традициях "ночного" романтического гротеска и тяготеет к гиперреализму.

Подобная "эволюция" говорит о возрастающем авторском начале и субъективности в отражении окружающего мира в картинах режиссера, способствующем развитию и формированию полифонической структуры в творчестве Германа.

Как же субъективность в подаче материала может быть связана с возрастающей сложностью полифонической структуры?

На первый взгляд может показаться, что с усложнением структуры должна возрасти объективность, ведь режиссер дает некий срез действительности, воплощает картину взаимодействия равноправных "голосов" и "сознаний". Однако моделирование полифонической структуры в игровом кино влечет за собой несомненное возрастание авторского начала. Режиссер, поднимаясь над воссоздаваемой картиной мира, становится при этом ее главной движущей силой, являясь тем

первоисточником, той первопричиной, запускающей в действие весь сложный механизм визуально-звуковой полифонии.

Если режиссер не будет пропускать весь отражаемый материал через свое субъективное видение, структура начнет распадаться, так как центр этой структуры в данном случае находится не в ней самой, а во вне. Этим центром и становится сам режиссер, от мировоззрения и глубины чувств которого зависит полнота и целостность кинематографической фуги.

Центр-перводвигатель, вынесенный во вне, и позволяет внутри самой структуры формироваться не одному, а сразу нескольким центрам, обеспечивая диалог "виртуальных целых", диалог сознаний, о котором писал М. Бахтин. И каждый из этих внутренних центров, не являясь перводвигателем для всей системы в целом, станет первопричиной для своей отдельной системы, вступающей в диалог с другими такими же равноправными системами.

Подобное вынесение центра полифонической структуры во вне и его средоточие в фигуре режиссера и способствует повышению авторского начала и, соответственно, субъективности, которую однако можно назвать "субъективной объективностью", так как автор представляет зрителю объективную картину мира, пропущенную через его субъективный взгляд.

Проследивая формирование и развитие полифонической структуры в творчестве Германа, диссертант также приходит к выводу, что наряду с целостной полифонической структурой в кинопроизведении могут быть использованы отдельные полифонические приемы, в основе которых лежат контрапункт или имитация. Подобные полифонические приемы могут реализовываться и в гомофонных произведениях, т.е. линейных повествовательных структурах, сохраняющих главенствующее положение одного голоса.

Наличие в картине подобных полифонических приемов говорит о зарождающемся полифоническом мироощущении, что впоследствии может привести к построению целостной полифонической структуры.

1. Липков А. Герман, сын Германа. -- М., 1988, с. 104.
2. Там же, с. 174.
3. Там же, с. 197.
4. Там же, с. 159.
5. Там же, с. 202.
6. Там же.
7. Бахтин М. Собрание сочинений. -- М., 2003, т. 1, с. 104.
8. Липков А. Герман, сын Германа. -- М., 1988, с. 136.
9. Там же, с. 204.
10. Там же, с. 75.
11. Там же, с. 174.
12. Там же, с. 201.

З а к л ю ч е н и е

В процессе исследования полифонической структуры в искусстве кино диссертант приходит к выводу, что данная проблема является одной из основных на современном этапе развития культуры и искусства.

Принципы и законы полифонии находят свою реализацию во многих областях человеческой деятельности, в культуре, философии, эстетике и искусстве. Полифоническое мироощущение становится приметой нового мышления, характерной чертой современной картины мира.

Кинематограф как один из видов искусства и феномен культуры, будучи иконическим искусством, материалом которого является сама жизнь во всех ее проявлениях, отражает процесс формирования диалогического сознания, моделируя саму экранную действительность по законам полифонии.

Благодаря этой функции кинематограф приближается к философскому осмыслению мира, становясь, помимо вида искусства, одним из средств познания действительности.

Полифоническая структура может реализовываться в кинопроизведении в огромном количестве форм. Специфика построения полифонической модели мира на экране зависит от мировосприятия самого режиссера, степени обобщения и природы материала. Даже ограничиваясь реализацией полифонической структуры в творчестве одного режиссера, в данном случае Алексея Германа, можно обнаружить множество ее вариаций и уровней.

Исследуя сущность полифонического мироощущения и полифоническую организацию материала в искусстве кино, диссертант принимает за основу классификацию типов полифонии, предложенную

Сергеем Эйзенштейном, подробно рассмотренную в третьем разделе первой главы.

Однако помимо нарративной, информационной и ритмической полифонии, диссертант считает необходимым ввести дополнительные тип - полифоническая организация материала на уровне драматургии. Это вызвано следующими предпосылками:

В самой системе связей и отношений между объектами и персонажами, что реализуется уже в сценарии, могут быть заложены принципы полифонии. Подобный подход к организации материала предполагает фрагментарную сюжетную структуру, которая, как правило, характеризуется принципами открытости, диалогичности и вертикального построения. Линейная одноуровневость повествования в ней разрушается, а на ее место приходит многоуровневая полифоническая структура с иным типом линейности. Режиссер выстраивает эту линейность там, где ранее ее местонахождение не предполагалось. Он устанавливает новые причинно-следственные связи между привычными объектами, а также предлагает ввести в структуру совершенно новые объекты, которым в одноуровневой монологической структуре просто не уделялось внимания.

Полифоническая структура находит свою реализацию в творчестве Германа, начиная с обращения к жанру фильма-воспоминания в картине "Двадцать дней без войны". Однако уже в первой самостоятельной работе режиссера "Проверка на дорогах" чувствуются отголоски того будущего полифонического звучания, которое станет отличительной чертой германовских картин.

В последующих фильмах режиссера драматургическая структура становится более открытой и диалогичной, что приводит к ослаблению фабулы. Герман водит множество второстепенных персонажей, проводящих свои "мелодические" линии. И все это активно реализуется уже в сценарии картин.

Помимо классификации типов полифонии, диссертант считает необходимым уделить внимание самому полифоническому мироощущению режиссера как основополагающему фактору формирования полифонической структуры. При этом диссертант ориентируется на небезызвестную формулу: форма -- это содержание. Новое содержание требует соответствующего языка и формы выражения. Полифоническое мышление и мировосприятие предполагает организацию материала по принципам полифонии.

Однако далеко не всегда можно выделить и конкретизировать принципы полифонической структуры в произведении, так как они могут находиться лишь в зарождающемся состоянии. Именно тогда особое внимание нужно уделить полифоническому мироощущению, которое реализуется не явно в каких-либо конкретных формах, а проявляется лишь намеками, существуя пока только во внутренней структуре, еще не начав проявляться во внешней. Это предчувствие полифонической структуры в творчестве кинематографиста становится не менее важным.

Из чего же "вырастает" эта сложнейшая полифония, как звучит та прелюдия, подготавливающая вступление кинематографической фуги?

Диссертант приходит к выводу, что необходимо обратить особое внимание на необычный по своему содержанию мир германовских картин, на стремление показать войну "без войны", на тех "негероических героев", которые будут выглядеть несколько странно в контексте патриотических фильмов о войне, на образы-детали, которые активно проявляют себя уже в "Проверке...".

Внимание к войне "малой" -- это внимание к "периферийному" событию, уводящему от главной сюжетной линии, от генерального направления. Режиссер начинает освоение новых пластов реальности, вовлекая в структуру фильма дополнительных персонажей. Все это и составит впоследствии дополнительные "мелодические" линии,

существующие на равных правах во фрагментарной полифонической структуре.

Режиссер выстраивает "мелодические линии" из образов-деталей, семантика которых расширяется до метафоричности, создавая визуальные мотивы, что рождает полифоническое звучание. Диссертант рассматривает образы сапог, шапки, оружия и других.

По мнению диссертанта, внимание к малому, к детали, к тому, мимо чего проходит традиционная повествовательная драматургия, -- шаг к полифоническому моделированию действительности. Круг обзора материала начинает расширяться. Режиссер одновременно приближает деталь, укрупняя ее, и показывает ее место в мире, дает ее в системе связей и отношений.

Особой отличительной чертой германовских картин является взгляд персонажей в камеру (в стекло). Это своеобразный мостик, соединяющий временные пласты, делающий зрителя как бы видимым для тех, кто смотрит на него с экрана, а значит и невольным участником событий, что способствует возникновению нарративной полифонии.

Диссертант приходит к выводу, все это и есть отголоски будущей полифонии, отражение процесса формирования философского мировосприятия и полифонического сознания в творчестве режиссера.

В каждом конкретном случае реализации полифоническая структура имеет свои особенности. Существенны и предпосылки ее возникновения, так как они формируют сам тип полифонической структуры и стилистику режиссера.

Таковыми предпосылками в творчестве Германа выступают уже сам содержательный аспект его произведений (выбор темы, образы действующих лиц, внимание к деталям...), а также введение в документальный образ действительности гротескного начала. Именно гротескная образность, ее реализация в народной смеховой культуре и

карнавальном мироощущении является, по Бахтину, той "колыбелью", в которой и происходит зарождение и развитие полифонического сознания.

Гротескное начало реализуется в фильмах Германа достаточно активно. Это и мотив игры, циркового представления и театральной репрезентации, мотив переодевания и смены масок, а также смещение масштабов и мотив двойничества. Сюда же можно отнести и фольклорный элемент: пословицы и поговорки, анекдоты, народные песни, приметы.

Для гротескного мироощущения характерна активизация телесного аспекта, что осуществляется у Германа через приближение образа войны, бытописание, документальную проработку деталей, физиологичность воздействия, снижение образа вождя и т. д.

Уже в "Проверке..." присутствует элемент театральной репрезентации в завуалированной форме. Это процесс переодевания, "перевоплощения" группы партизан в фашистов. В "Двадцати днях..." главная героиня Нина Николаевна работает в театре костюмером, Лопатин является свидетелем съемки фильма о войне, наблюдая всю фальшь и искусственность ее отражения. Структура же "Лапшина..." имеет целый игровой пласт. Фильм наполовину состоит из розыгрышей, театральных репрезентаций, шуток, что выразительно оттеняет суровую реальность действительности.

Однако, если мотив игры в "Лапшине..." ярко выражен и существует вполне явно, открыто, лежит на поверхности, то в следующей картине Германа "Хрусталева, машину!" он подается в несколько завуалированном виде, переходя в некую странность, в "чертовщину". Режиссер уже не привязывает его к профессиональной принадлежности своих персонажей. Мотив игры проникает в саму форму и структуру фильма. Мир отражается в несколько гротескном зеркале, а гротескный реализм перерастает в гиперреализм.

Одной из важнейших особенностей полифонической структуры в творчестве Германа, на взгляд диссертанта, является ее моделирование по внутренним законам самой действительности. Она подается режиссером не в "обнаженном" виде художественных приемов, а в несколько "зашифрованном", завуалированном виде, существуя как бы под внешним покровом. Отсюда и стремление к буквально документальному, хроникальному образу мира.

Герман моделирует полифоническую структуру видимого и слышимого мира, что является одной из самых сложных задач, так как при этом нужно видеть и чувствовать скрытые причинно-следственные связи, которые в обычной нашей жизни, как правило, не воспринимаются.

В одноуровневой линейной конструкции все киноповествование подчиняется единой фабуле, главные действующие лица проводят "магистральную" линию сюжета, то, что отвлекает внимание от главного, считается лишним и намеренно игнорируется автором.

Полифония, разрушая подобную структуру, предлагает введение дополнительных параллельных линий, которые будут время от времени выходить на первый план, затмевая главную. Благодаря этому структура фильма становится фрагментарной, а фабула утрачивает свою целостность.

Однако линейность при этом все же реализуется, более того, зритель как раз следит за развитием полифонических мелодических линий, что и проявляется в выстраивании иного, высшего типа линейности.

Как реализуется у Германа открытая полифоническая структура?

Открытость структуры позволяет вводить дополнительные диалогические линии, что влечет за собой ослабление фабулы. Структура картины становится фрагментарной, поскольку заданная "тема" полифонического произведения проводится в разных "голосах". Такими "голосами" на драматургическом уровне являются дополнительные подразумеваемые целые (виртуальные сюжеты). В кинотексте это проявляется через введение второстепенных действующих лиц, эпизодов,

не связанным с основным действием. В итоге фабула растворяется в этом контексте дополнительных "мелодических" линий, обрываются многие коммуникативные связи.

В картине Германа "Хрусталеv, машину!" полифоническая структура выстроена на столь высоком уровне, что складывается впечатление, что картина тяготеет к абсурду. Это ощущение абсурдности происходящего на экране вызвано введением нескольких "музыкальных тем" и слишком большого количества "голосов", по которым проводятся эти темы на протяжении всего фильма. В итоге временные промежутки между "вступлениями" одного и того же "голоса" увеличиваются, что нейтрализует видимые причинно-следственные связи.

Чтобы достроить эти связи, перебросив семантические "мостики" от одного фрагмента "высказывания" к другому, нужно выйти на соответствующую ступень обобщения материала. Чем выше уровень обобщения, тем более удаленные точки действительности сводятся вместе без необходимости отслеживания линейности их видимой связи.

Однако в полифонической структуре сюжета, находящей реализацию во фрагментарности, возникает новый тип смыслообразования: на стыках фрагментов возникает некий "третий смысл", образующийся из соотношения подразумеваемых целых (виртуальных сюжетов), стоящих за каждым из этих фрагментов.

Создается впечатление, что мир фильма живет своей жизнью, продолжая существовать и без героя, так как герой в нем -- не главное, а одно из звеньев нескончаемой взаимосвязанной диалогической цепи.

Выстраивая полифоническую структуру, Герман водит множество второстепенных персонажей, проводящих свои "мелодические" линии, что активно реализуется уже в сценарии. Эти образы несут на себе огромную семантическую нагрузку. Они-то и способствуют созданию полифонической структуры на драматургическом уровне, реализующейся через фрагментарность сюжета.

Эти второстепенные эпизоды как-то сразу схватываются памятью. Быть может, из-за особой концентрации в них человеческой жизни: за каждым словом, деталью -- своя судьба. И это не случайно, ведь каждый из таких эпизодов -- верхушка айсберга, за которой скрывается дополнительное подразумеваемое целое (виртуальный сюжет), так как полифоническая структура как раз и складывается из фрагментов многих подразумеваемых целых.

И в каждом таком эпизоде отражается стоящее за ним целое: за персонажем, появляющемся на экране лишь на короткое время, проступает вся его жизнь, его судьба.

Режиссер не сумеет довести подобные "второстепенные" эпизоды до нужного накала, если предварительно не выстроит виртуальную судьбу вводимого персонажа. Благодаря этому зритель, не имея представления о жизни такого персонажа, сможет через часть достроить целое.

Так посредством второстепенных персонажей и случайных эпизодов, не связанных с основной сюжетной линией, вступают в полифонический диалог дополнительные подразумеваемые виртуальные сюжеты.

Образы второстепенных персонажей проработаны режиссером с той же тщательностью, что и образы главных действующих лиц. Он смело совмещает на экране профессиональных исполнителей и типажей, которые могут быть даже достовернее актеров. Все, абсолютно все персонажи оказываются связанными между собой, втянутыми в единый круговорот.

Герман стремится к единству внутрикадрового и закадрового пространства, что органично реализуется как на визуальном, так и на звуковом уровнях. Визуально это выражается в "снятии" рамки кадра: любой объект может нарушить эту рамку, и подобные "нарушения" уже изначально заложены в систему связей, они не случайны; камера в своем непрерывном движении поглощает слои пространства. Параллельно с этим закадровый звук, шумы "материализуют" закадровое пространство, делая

его активным участником пространственно-звукового полифонического диалога.

Подобное открытое многоуровневое пространство характерно именно для полифонической структуры.

Центральный образ кинематографа Германа -- само время. Режиссер осваивает особый жанр -- фильм-воспоминание, предлагающий иную систему условности. Главной особенностью подобного жанра является его органичная реализация именно в открытой многоуровневой полифонической структуре.

Благодаря полифонической организации материала пространство и время в фильмах Германа претерпевают некоторые изменения, традиционная нарративность разрушается, повествовательное начало уступает место ритмической чувственной организации материала, основанной на коннотации, ассоциативности, интуиции.

Начиная с "Двадцати дней без войны", Герман вводит образ рассказчика, что способствует расслоению авторской инстанции и возникновению нарративной полифонии.

Повествование распадается на два параллельных пласта: закадровый текст-воспоминание и реальный поток времени, в котором происходит действие фильма.

Фигура рассказчика, комментирующего события, происходящие на экране, позволяет спроецировать друг на друга временные пласты. Объективное повествование уступает место личному дискурсу рассказчика, а затем, возможно, и дискурсам других персонажей, которые также имеют право на свое личностное восприятие временного потока действительности, воплощенного на экране.

Расслоению авторской инстанции способствует и работа самой камеры. Находясь в постоянном движении, она словно олицетворяет собой взгляд невидимого соглядатая, свидетеля тех событий. Время от времени

камера сливается с субъективным взглядом одного из персонажей, к примеру, в сцене прохода Лапшина по коридору в картине "Мой друг Иван Лапшин".

Однако затем режиссер может внезапно ввести в кадр персонаж, которому еще секунду назад принадлежало "зрение" камеры. Так Герман в одном пространственно-временном слое соединяет различные дискурсы, что вызывает расслоение авторской инстанции.

По мнению диссертанта, это и способствует реализации нарративной полифонии, делая структуру фильма невесомой и ускользающей в своем определении. Строгая монологическая объективность растворяется в потоке субъективных дискурсов, воплощающих полифонию мировоззрений.

Исследуя полифоническую структуру в творчестве Германа, диссертант отмечает, что пространство при реализации полифонической организации материала выявляет все свои семантические возможности. В визуальный диалог вступают второй и третий планы, свет и тень, формы и предметы, глубина и объем, стихии и цвета... На экране возникает некое "четвертое" измерение, создающее неповторимость и магию кинематографического образа, о котором говорил еще Эйзенштейн.

Герман, выстраивая свой непрерывный поток времени, стремится воссоздать и единое пространство. Привычные пространственные границы стираются. Персонажи словно становятся обитателями одной бесконечной коммунальной квартиры, пронизанной длинными узкими коридорами, напоминающей лабиринт.

Обращение к теме памяти требует некой зыбкой подвижной структуры: что-то вдруг вспоминается, приближаясь, и опять уходит в небытие, что-то видится лишь фрагментарно, проступая в очертаниях за снежной пеленой. Подобную структуру в фильмах Германа органично воплощает частичная блокировка открытого пространства, являясь

одновременно и овеществлением, оживлением пространства, насыщая его дополнительным смыслом.

Пространство кадра режиссер активно разрабатывает в глубину. В кинематографе Германа огромное внимание уделяется фону, второму и третьему планам.

Мир картин Германа имеет и свой специфический хронотоп, что также позволяет изначально задать тот или иной ритм, "музыкальную" тему всей картине в целом.

Действие происходит, как правило, зимой или ранней весной, т.е. в то время года, когда реальность утрачивает насыщенную цветовую гамму, становясь черно-белой. В ней остается главное, сама суть, лишнее и наносное уходит.

В кинематографе Германа особую семантическую энергетiku имеет хронотоп дороги. Поскольку пространство в системе координат экранного мира режиссера лишается привычных пространственных границ, -- оно едино и взаимопроницаемо, -- само движение приобретает особую смысловую наполненность.

В первой самостоятельной картине режиссера хронотоп вынесен в название фильма и расширен в своем семантическом значении до "дорог войны", "дорог жизни". Здесь же появляется и образ поезда -- эшелон, который так и не взорвут партизаны. В следующей картине "Двадцать дней без войны" часть действия будет происходить в выстуженном вагоне поезда. Сквозное, транзитное движение станет лейтмотивом и той связующей ниточкой, на которую будут "нанизаны" эпизоды из жизни самых разных персонажей.

Неустроенность, неустойчивость, движение -- естественное состояние персонажей Германа. Генерал Глинский, герой "Хрусталева...", вынужден будет пуститься в бега, став в финале проводником поезда.

При этом сам образ поезда, находящийся в непрерывном движении и связанный с такими понятиями, как "курсирование", "в бегах", "проездом",

будет казаться Глинскому наиболее устойчивым и постоянным в системе этой реальности. Он создает иллюзию неуловимости, потерянности в пространстве и во времени, а значит, защищенности от мира.

Проводник, наблюдатель, некий "посредник", "медиум", от лица которого может идти повествование, в германовском мире выполняет функцию связного, объединяя временные пласты.

Движение же в "Хрустале..." его ритмический рисунок, качественно трансформируют реальность: верх и низ меняются местами, мир как бы выворачивается наизнанку, становясь таким, каким его увидел генерал, повисший на кольцах вниз головой. Возникает эффект сна: спишь пять минут, а за это время перед глазами проносится вся жизнь, словно за окном проходящего поезда. Движение становится двуединым: оно не только разрушает границы, но и организует, связывает пространство, разделяемое этими границами.

По мнению диссертанта, созданию информационной полифонии на визуальном уровне способствует особое семантическое наполнение предметного мира фильма.

Активное пространство картины у Германа имеет свою исключительно продуманную предметность. Однако при всей документальной проработке среды, в фильмах Германа не так много "информантов", как это обычно бывает в картинах, отражающих историческое время. Основу мира германовских картин составляют так называемые "признаки", а историческую реальность режиссер подает в некоем мифологическом аспекте.

Герман не акцентирует внимание зрителя на деталях, выделяя их крупным планом, а дает их в едином "биогеоценозе" картины. Режиссер смотрит на воссозданный им мир как бы со стороны, отражая его в общих планах, что дает зрителю определенную степень свободы. При этом создается эффект перенаселенности пространства кадра.

Для первичного восприятия картины это создает определенные трудности: сверхсложный текст не прочитывается сразу. И лишь при повторных просмотрах открываются все новые и новые смыслы.

Подобная работа с пространством фильма и позволяет создавать полифоническое звучание материала на информационном уровне. За небольшое количество экранного времени зритель получает огромный запас визуальной информации, часть которой, возможно, он даже не успевает осознать, но она все равно будет присутствовать в его памяти на подсознательном уровне в качестве незабываемого художественного образа.

В киноповествовании Германа семантика простейших образов-деталей может расширяться до метафоричности. Очеловечивание, одушевление предметов, акцентирование внимания на определенных их свойствах в подходящей ситуации -- также примета кинематографа Германа.

В "Проверке..." все эти детали находятся еще на вполне доступном для зрительского понимания уровне. Это пока еще "первый этаж", закладка фундамента той кинематографической фуги, которую режиссер предложит зрителю несколько позже.

В последующих фильмах Герман будет подниматься все выше и выше в искусстве создания полифонической модели мира и подобные детали, становясь все тоньше в своей семантике, порой будут даже не замечаться зрителем, но атмосфера и нужное настроение, созданные отчасти и благодаря им, будут неуловимо воздействовать на него.

В картине "Хрусталеv, машину!" режиссер делает акцент и на неожиданных свойствах обыкновенных вещей, что способствует воссозданию атмосферы странности, недосказанности и некоторой потусторонности. Многие образы-детали, лейтмотивом проходя через весь фильм, становятся сквозными образами. Так в картине Германа "Хрусталеv, машину!" стакан с особым генеральским чаем настолько

срастается с образом Глинского, что в финальной сцене в поезде уже по этому стакану зритель понимает, что Глинский в вагоне.

Еще один сквозной образ в фильме -- топор. Глинский просит принести ему топор, чтобы взломать дверь в больнице, баба бросается на мужика с топором после сцены обыска, топор появляется в руках одного из персонажей, держащего барашка, когда Линдеберг приходит к Соне. "Топором всех!" -- будет кричать истопник печей в уносящем его вагоне поезда.

Полифоническое пространство картин Германа организуют и визуальные мотивы, проходящие через все повествование в целом.

Это и мотив игры, циркового представления, театральной репрезентации, часть из которых была рассмотрена в первом разделе данной главы. Группу особых пространственных мотивов представляют мотив снега, мотив "кипящего" пространства и открытого пламени.

Режиссер одушевляет пространство фильма, делая его ощутимым, разграничивая и вместе с тем объединяя пласты реальности. Так появляются в картине пространственные мотивы или мотивы природных стихий.

Диссертант приходит к выводу, что подобная информационная нагрузка пространства, использование всех его возможностей и выразительных средств позволяет создавать информационную полифонию визуальных мотивов и образов.

В итоге все элементы кадра уравниваются между собой в своей семантической значимости, а как отмечалось выше, это и является одним из условий создания полифонической картины мира.

Герману чужд традиционный монтажный кинематограф. Желая сохранить, "запечатлеть" время, его дыхание, режиссер старается как можно меньше резать материал, искусственно воссоздавая облик и ритм событий посредством монтажа. Его кадры, превращаясь в планы-эпизоды,

становятся от фильма к фильму все длиннее и масштабнее по своему воздействию.

В итоге камера уподобляется некоему незримому наблюдателю. В ее поле зрения могут попадать и "случайные" объекты. Но все это мнимая случайность. Как нет ничего случайного в самой жизни: одни события влекут за собой другие, каждый шаг возвращается эхом, -- так все должно быть продумано в подобной режиссуре, все персонажи, акценты увязаны между собой в единую систему событий и проникнуты общей атмосферой. И если хотя бы один элемент неоправдан -- нарушается естественность и правдивость всей картины мира, предложенной режиссером.

Кинематограф Германа, основанный на внутрикадровом монтаже планов-эпизодов, ритмически организуется, в основном, за счет внутрикадрового движения, внутрикадрового ритма. Подобный ритм формируют перемещения персонажей и объектов, средства передвижения, склоки, драки, долгие проходы, глубинная динамическая мизансцена... Внутрикадровый ритм движений объектов и персонажей необходимо органично совместить и с ритмом движения самой камеры.

В первых двух фильмах Германа камера еще не столь динамична.

В последующих картинах режиссер усложняет структуру: камера становится более динамичной. Здесь-то и начинается знаменитый внутрикадровый монтаж, долгие проезды.

От фильма к фильму у Германа отмечается явное нарастание ритма. Главенствующий ритм "Двадцати дней без войны" еще достаточно спокойный, размеренный. Ритм созерцателя, свидетеля, наблюдателя. Режиссер не торопит своих героев, как он не торопит и персонажей "Проверки...". Время здесь течет, как река -- спокойно и тихо. Такая неторопливость передает скорее ритм самой жизни, нежели внутренний ритм автора.

Позже, в "Лапшине..." ритм станет уже более быстрым, а в фильме "Хрусталева, машину!" -- стремительным и неудержимым. "Хрусталева..." --

очень динамичная картина. Пространство кадра постоянно заполняют, пересекаясь, сталкиваясь, самые разные персонажи. Все они заняты каким-то своим делом: чистят обувь, едят, говорят, взбивают тесто, вручную мелют кофе, что-то берут, передают, дерутся... Пространство фильма кажется перенаселенным, излишне информативно наполненным. Возможно, это связано с возрастающей субъективностью картин, а также со стремлением к активной полифонической структуре, оказывающей воздействие на многих уровнях и отличающейся особой информационной плотностью.

Огромное внимание в работе над фильмом Герман уделяет звуку. В его картинах звук -- равноправная составляющая общей полифонической структуры, и ни в коем случае не компенсация отсутствия ритмического рисунка в кадре.

Режиссером активно прорабатывается вся партитура звукового решения картины: закадровый текст, шумы, диалоги... Его герои часто напевают что-то или насвистывают, отдельные музыкальные фразы входят в киноповествование со стороны: голос с проезжающей телеги, "голоса" духовых оркестров и т.д.

В поздних фильмах Германа, особенно в "Хрустале...", наблюдается снятие пространственно-звуковых границ: пространство прослушивается насквозь. Неслышное становится слышимым, шумы организуют свой информационно-выразительный пласт, позволяя проследить его организацию по законам полифонии.

"Симфония лиц", "цветомузыка", -- эти словосочетания, употребляемые режиссером в размышлениях о кино, при таком подходе к кинорежиссуре, вполне уместны.

Однако при подобной полифонической структуре Герман не особенно пользуется звуковым контрапунктом как приемом, на котором держится вся сцена.

Возможно, это не "злоупотребление" чистым звуковым контрапунктом вызвано тем, что режиссер стремится к максимальной достоверности, документальности образа действительности, воплощенной на экране. Полифоничность соединения визуально-звукового ряда у него органично вытекает уже из самой системы связей и отношений между объектами действительности и пластами реальности, сосуществующими в картине.

Режиссер стремится к единому пространственно-временному звучанию фильма: кадры плавно переходят друг в друга, склейки, как правило, не заметны. Это и влечет за собой полифоническое пространственно-звуковое решение: пока в кадре находится один фрагмент действительности, один из персонажей, зритель слышит то, что происходит за кадром в его окружении, как если бы он сам присутствовал там, а камера была бы его глазами, (к этому, возможно, и стремится режиссер). Поскольку зритель не видит источника звука, это можно назвать звуковым контрапунктом. Однако поскольку пространство у Германа едино, камера всегда может перебросить свой взгляд на источник звука или этот источник сам вскоре может войти в кадр по мере развития действия.

Акцент режиссер ставит на единство и проницаемость реальности, существующей на экране. Этому же эффекту способствует и "снятие" самой рамки кадра: персонажи свободно входят в кадр и выходят из него.

Однако любой звук или шумы существуют в картине не просто как сопровождающие действие. Режиссер тщательно отбирает их, особенно вкрапления песенного контекста. Мастерство режиссера здесь проявляется и в удержании той особой грани достоверности и художественной выразительности, которая позволяет не разрушать документальный образ действительности, создаваемый на экране.

Главенствующий же звуковой контрапункт осуществляется режиссером в сопоставлении визуального ряда и закадрового текста. На

этом контрапунктическом решении и построены фильмы-воспоминания Германа.

Рассматривая творчество режиссера с позиций динамики развития полифонической структуры, можно заключить, что две первые картины Германа еще соответствуют реалистическому методу отражения действительности, "Лапшин..." -- это, скорее, реалистический гротеск, а вот "Хрусталеv..." сделан в традициях "ночного" романтического гротеска и тяготеет к гиперреализму.

Подобная "эволюция" говорит о возрастающем авторском начале в отражении окружающего мира в картинах режиссера, способствующем развитию и формированию полифонической структуры в творчестве Германа.

Суммируя опыт предшествующих глав, диссертант приходит к выводу, что полифоническая структура реализуется у Германа на многих уровнях. Диссертант подробно рассматривает проявление полифонии в творчестве режиссера на уровне драматургии фильма, а также особенности нарративной, информационной и ритмической полифонии в фильмах режиссера.

Картина Германа "Хрусталеv, машину!", представленная при проведении анализа каждого из видов полифонии, является уникальным примером "комплексной" полифонии, так как совмещает в себе все три вида полифонической организации материала.

В настоящий момент режиссер работает над своей новой картиной по роману братьев Стругацких "Трудно быть Богом". И обращение к этому материалу далеко не случайно. Помимо самой идеи, вдохновившей художника, есть еще некоторые моменты, органично вписывающиеся в стилистическую систему режиссера.

Действие романа происходит в Средневековье, а если вспомнить исследования Бахтина о карнавализации и гротеске, то это как раз то время, когда и нашла свое естественное воплощение народная смеховая культура, эстетика которой близка режиссеру, в энергетическом пространстве которой и формировалось полифоническое сознание человека.

В ходе анализа полифонической структуры в кино диссертант приходит к выводу, что организация материала на столь высоком философском уровне требует специальной подготовки.

Школа полифонии в искусстве кино должна включать в себя не только знание возможных базовых моделей полифонической конструкции, но и некоторую философскую подготовку, развивающую в режиссере само полифоническое мышление, являющееся особым взглядом на мир, предполагающим большую степень обобщения материала, внимание к деталям и установление новых причинно-следственных связей.

Следующим этапом освоения данной темы диссертант считает разработку программы или спецкурса: "Полифония как режиссерский метод моделирования действительности в искусстве кино".

Библиография

КНИГИ:

- 1) Антониони М. Антониони об Антониони. -- М., 1986.
- 2) Аристарко Г. История теорий кино. -- М., 1966.
- 3) Аспекты культуры: классика и современность. -- М.: ВГИК, 2001.
- 4) Ахутин А.В. Понятие природы в античности и в Новое время. -- М., 1988.
- 5) Барт Р. Литература и значение. // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. -- М., 1994.
- 6) Барт Р. Основы семиологии. // Структурализм: "за" и "против". -- М., 1975.
- 7) Базен А. Что такое кино? -- М., 1972.
- 8) Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. -- М., 1966.
- 9) Барбур Иен. Религия и наука: история и современность. -- М., 1998.
- 10) Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. -- М., 1979.
- 11) Бахтин М. Собрание сочинений. -- М., 2003.
- 12) Бахтин М. Творчество Ф.Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. -- М., 1965.
- 13) Бахтин М. Эстетика словесного творчества. -- М., 1986.
- 14) Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. -- М., 2004.
- 15) Бергер Л. Эпистемология искусства. -- М., 1997.
- 16) Вертов Д. Статьи, дневники, письма. -- М., 1976.
- 17) Вертоградская. Э. Хрестоматия по теории кино. -- М., 1991.
- 18) Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. -- М., 1963.
- 19) Габричевский А. Морфология искусства. -- М., 2002.
- 20) Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. -- М., 1996.

- 21) Герман А. Мера условности в кинематографе. // Из опыта современной кинорежиссуры. -- М., 1988.
- 22) Гинзбург С. Очерки теории кино. -- М., 1974.
- 23) Горбачев В.В. Концепции современного естествознания. -- М., 2003.
- 24) Громов Е.С., Маньковская Н.Б. Постмодернизм: теория и практика. -- М., 2002.
- 25) Деллюк Л. Фотогения. -- М., 1924.
- 26) Дмитриев Л. Парадоксы художественного образа. -- М., 2002.
- 27) Добин Е. Поэтика киноискусства. -- М., 1961.
- 28) Ждан В. Кино и условность. -- М., 1971.
- 29) Зайцева Л. Документальность в современном игровом кино. -- М., 1987.
- 30) Зайцева Л. Киноязык: освоение речевой природы. -- М., 2001.
- 31) Зайцева Л. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико- субъективные тенденции на экране). -- М., 1989.
- 32) Из истории французской киномысли: Немое кино: 1911 -- 1933 гг. -- М., 1988.
- 33) Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. -- М., 1998.
- 34) Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. -- М., 2001.
- 35) История и философия культуры. -- М., 1996.
- 36) "Close - up". Историко-теоретический семинар во ВГИКе. Лекции 1996 - 1998. -- М., 1999.
- 37) Кино: методология исследования. Сборник научных работ. -- М.: ВГИК, 2001.
- 38) Козлов Л. Изображение и образ. -- М., 1980.
- 39) Кракауэр З. Природа фильма. -- М., 1974.
- 40) Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. // Французская семиотики: От структурализма к постструктурализму. -- М., 2000.

- 41) Кристева Ю. Разрушение поэтики. // Французская семиотики: От структурализма к постструктурализму. -- М., 2000.
- 42) Левин Л. Дни нашей жизни. Книга о Ю.Германе и его друзьях. -- М., 1984.
- 43) Липков А. Герман, сын Германа. -- М., 1988.
- 44) Лотман Ю. Об искусстве. -- Санкт-Петербург, 1998.
- 45) Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. -- Санкт-Петербург, 2002.
- 46) Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. -- Таллин, 1994.
- 47) Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. -- М., 1995.
- 48) Марсель Мартен. Язык кино. -- М., 1960.
- 49) Менегетти А. Кино, театр, бессознательное.-- Т.1 -- М., 2001.
- 50) Ниси Сюсей. Полифоничность как смыслообразующая структура в нарративном кино. -- М., 1998.
- 51) Пондопуло Г.К., Ростоккая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. -- М.: ВГИК, 1997.
- 52) Поэтика кино. Перечитывая "Поэтику кино". -- Санкт-Петербург, 2001.
- 53) Пригожин И., Стенжес И. Порядок из хаоса. -- М., 1984.
- 54) Свешников. А. Композиционное мышление. -- М., 2001.
- 55) Соколов А. Теория стиля. -- М., 1968.
- 56) Строение фильма. -- М., 1984.
- 57) Тарковский А. Запечатленное время. // А.Тарковский: начало ... и пути. -- М.: ВГИК, 1994.
- 58) Тарковский А. С чего начинается кинорежиссура или художник и время. // Вертоградская Э. Хрестоматия по теории кино. -- М., 1991.
- 59) Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. -- М., 1977.
- 60) Успенский Б. Семиотика искусства. -- М., 1995.
- 61) Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. -- М., 1993.

- 62) Что такое язык кино? -- М., 1989.
- 63) Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-и томах. -- М., 1964 - 1971.
- 64) Эйзенштейн С. Метод. -- М., 2002.
- 65) Южак К. О природе и специфике полифонического мышления.// Полифония. Сборник статей. -- М., 1975.
- 66) Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. -- М., 1993.
- 67) Ямпольский М. Дискурс и повествование.// Язык -- тело -- случай: кинематограф и поиски смысла. -- М., 2004.
- 68) Ямпольский М. Память Тиресия. -- М., 1993.

СТАТЬИ:

- 69) Герман А. Не будь мы такими... // Искусство кино. -- № 6. --1989.
- 70) Герман А. Правда -- не сходство, а открытие. // Искусство кино -- № 12.-- 2001.
- 71) Герман А. Я дилетант по убеждению.// Искусство кино. -- № 8. -- 1996.
- 72) Казарян Р. Акустическое опосредование кадра. // Киноведческие записки. -- №13 -- 1992.
- 73) Карахан Л. Происхождение. // Искусство кино. -- № 1. -- 1987.
- 74) Маймин Е.А. Полифонизм художественного мышления в поэме "Медный всадник". // Болдинские чтения. -- Горький. -- Волго-Вятское книжное издательство. -- 1980.
- 75) Манцов И. Рождение смысла на поверхности вещей. // Киноведческие записки. -- № 19. -- 1993.
- 76) Марголит Е. "Я оком стал глядеть болезненно-отверстым..." // Киноведческие записки. -- № 44. -- 1999.

- 77) Мерло-Понти М. Кино и новая психология. // Киноведческие записки. -- № 16. -- 1992.
- 78) Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино. // Киноведческие записки. -- № 5. -- 1989.
- 79) Стишова Е. Конец цитаты. // Искусство кино. -- № 1. -- 2000.
- 80) Хаев Е.С. Проблема фрагментарности сюжета "Евгения Онегина". // Болдинские чтения. -- Горький. -- Волго-Вятское книжное издательство. -- 1982.
- 81) Ханютин Ю. Возвращенное время. // Искусство кино. -- № 7. -- 1977.
- 82) Шилова И. Карнавал, не знающий рая. // Киноведческие записки. -- № 44. -- 1999.
- 83) Шилова И. Черно-белое кино. // Киноведческие записки. -- № 32. -- 1996 - 1997.
- 84) Ямпольский М. Исчезновение как форма существования. // Киноведческие записки. -- № 44. -- 1999.
- 85) Ямпольский М. От стилевой унификации к новому эклектизму. // Киноведческие записки. -- № 13. -- 1992.

Ф и л ь м о г р а ф и я

СЕДЬМОЙ СПУТНИК

Режиссеры: Григорий Аронов, Алексей Герман

Сценарий: Юрий Клепиков, Эдгар Дубровский

Оператор: Э. Розовский

Художник: И. Вускович

Композитор: И. Шварц

Звукооператор: Б. Антонов

В ролях: Андрей Попов, Александр Анисимов, Георгий Штиль, Георгий

Юматов, Алексей Баталов

Продолжительность 83 мин. Черно/белый

1967. Киностудия "Ленфильм"

ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ

Режиссер: Алексей Герман

Сценарий: Эдуард Володарский

Оператор: Я. Склянский

Художник: В. Юркевич

Композитор: И. Шварц

Звукооператор: Т. Силаев

В ролях: Ролан Быков, Владимир Заманский, Анатолий Солоницын, Олег

Борисов, Николай Бурляев

Продолжительность 97 мин. Черно/белый

1971. Киностудия "Ленфильм"

ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ БЕЗ ВОЙНЫ

Режиссер: Алексей Герман

Сценарий: Константин Симонов

Оператор: В. Федосов

Художник: Е. Гуков

Звукооператор: Т. Силаев

В ролях: Юрий Никулин, Людмила Гурченко, Алексей Петренко, Ангелина

Степанова, Екатерина Васильева, Николай Гринько, Люсьена

Овчинникова, Лия Ахеджакова

Продолжительность 101 мин. Черно/белый

1976. Киностудия "Ленфильм"

МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН

Режиссер: Алексей Герман

Сценарий: Эдуард Володарский

Оператор: В. Федосов

Художник: Ю. Пугач

Композитор: А. Гагулашвили

Звукооператор: Н. Астахов

В ролях: Андрей Болтнев, Нина Русланова, Андрей Миронов, Александр Филиппенко, Юрий Кузнецов, Семен Фарада,

Нина Усатова

Продолжительность 101 мин. Цветной

1984. Киностудия "Ленфильм"

ХРУСТАЛЕВ, МАШИНУ!

Режиссер: Алексей Герман

Сценарий: Светлана Кармалита, Алексей Герман

Оператор: В. Ильин

Художники: В. Светозаров, Г. Кропачев, М. Герасимов

Композитор: А. Петров

Звукооператор: Н. Астахов

В ролях: Юрий Цурило, Нина Русланова, Юрий Ярвет/младший, Александр Баширов, Миша Дементьев

Продолжительность 140 мин. Черно/белый

1998. Киностудия "Ленфильм", "СпиЭФ", Sodaperaga при участии La Sept cinema, CNC, CANAL + и др.