

**Ключевые слова:** слово, молчание, звук, шум, язык, сознание, советский кинематограф, Алексей Герман-старший

Я н Л е в ч е н к о

## СМЕРТЬ ЯЗЫКА В ФИЛЬМАХ АЛЕКСЕЯ ГЕРМАНА

Сознание там, где нет языка. Представляется, что до этой максимы допустимо сжать одно из ключевых положений «метатеории сознания», которую разрабатывали в 1973 году Мераб Мамардашвили и Александр Пятигорский. Из многообразия их совместных размышлений о соотношении сознания и языка я бы выделил случай уже не актуальной на момент издания (1982) полемики со структурализмом Московско-тартуской школы, которой принадлежал по крайней мере один из авторов:

...мы могли бы предполагать, что какие-то структуры языкового мышления более связаны с отсутствием сознания, нежели с его присутствием. Сама проблема объективного соотношения языка и сознания искусственно навязана наукой последних полутора столетий. Эта проблема может быть поставлена, вероятно, с большим основанием, когда речь идет о языке. От нее очень трудно, но необходимо избавиться, когда мы рассуждаем о нашем понимании сознания, потому что сознание невозможно понять посредством лингвистического понимания текста [Мамардашвили, Пятигорский 1997: 40].

То есть язык и частная его реализация (речь / текст) означают переход от полноты внеречевого сознания к его истощению по мере налаживания речевого механизма. Автоматизм речи отключает мысль.

Советские философы-диссиденты занимались проблемой сознания как такового, проектировали его возможные конвенции, опираясь при этом не только на европейскую феноменологию, но и на свой опыт изучения индуизма и буддизма. Этот реализованный поперек школ и методологий проект пересмотра метафизики в ее подступах к существованию сознания так и остался беззаконным, несистематическим и неактуальным для профессиональной, т.е. историзирующей и комментирующей, философии в России. Голословная, на первый взгляд, глубокомысленность и претензии на метаязык, минующий уровень языка, сделали проект невоспроизводимым и не нуждающимся в самой процедуре воспроизводства. В этой книге естественный язык не выступал в роли метаязыка описания сознания. Напротив, текст оставался с необходимостью лингвистической субстанцией и тем самым обозначал исчезновение сознания. Мысль исчезала по мере становления словесной формы, по мере языковой реализации. И лишь утверждение метаязыка как первичного и не имеющего ничего вне метауровня могло узаконить такую апорию, как текст о невозможности текста. Это была попытка обозначить некое конечное положение. Развивать ее далее теми же средствами было невозможно, Повторять — вряд ли нужно. В смежных областях знания параллели были маловероятны<sup>1</sup>.

1 Если не считать, конечно, прикладные сферы, которыми по отношению к философии, по определению, являются «младшие» гуманитарные дисциплины — описательные, обнаруживающие меньше притязания. Так, представление о тропе как способе настройки исторической оптики, а значит, восприятия и контекстуализации факта привели теоретика дискурсивной исторической теории Хейдена Уайта к тезису о том, что «исторические объяснения обречены основываться на различных метаисторических

Вместе с тем очевидно, что аналогии этой дополнительной дистрибуции сознания и языка можно найти в практике искусства. И «Черный квадрат» Казимира Малевича, и «Фонтан» Марселя Дюшана при всем их концептуальном и субстанциональном различии можно трактовать как внезапный и потому особенно ощутимый сдвиг, как опыт радикального отказа от языка в пользу сознания. В этих жестах-прозрениях новое сознание еще не обросло посредниками, в итоге сводящими бессловесные революционные судороги к плавной смене интерпретации, адаптации и потребления — фазам, которые характеризуются гладким литературным языком. Выход из-под власти привычного и, что даже важнее, признанного языка труден ввиду мнимой тотальности последнего и его склонности к жесткой структурной самоорганизации. Происходит этот выход случайно и, как правило, в предыстории той или иной творческой парадигмы. Тогда как в случае эволюции отдельного художника траектория его интересов может обнаружить противоположную тенденцию — от усвоенного «чужого» языка к освобождению сознания и выходу за пределы заданных правил. Опыт позволяет не дорожить тем, что нажито, но, напротив, отринуть его, отказаться от такого удобного, гарантирующего среднестатистический успех интеллектуального накопительства. Таковы, в частности, Рембрандт ван Рейн 1660-х с библейской графикой и экспрессионистским сумраком, где расподобляются предметы, а сложность композиции уступает глубине пространства; Карл Брюллов 1840-х, пишущий мизантропические портреты и все более тяготеющий к стилистике нидерландского барокко; Поль Сезанн 1890-х с ломаными фигурами и «спонтанными» пейзажами. В данном случае это произвольно выбранные художники, но писать о них через запятую, как представляется, допустимо, ибо каждый к концу своей биологической жизни вышел за пределы того языка, который усвоил и сам же развивал, в некое экстралингвистическое присутствие не оформленного смысла, что шевелится и шумит, но сказать о себе до поры не умеет, а может, и не нуждается в этом окончательном проговаривании<sup>2</sup>.

Аналогичный вектор отказа характеризует работу в кино Алексея Германа — от языка заданного и понятного к языку все более причудливому и эксцентричному, а затем и вовсе к такому состоянию сознания, каковое просто не может реализоваться в соответственной артикуляции. Здесь следует разграничить спектр применения естественного языка в экранном произведении и ту совокупность выразительных и коммуникативных средств, которая получает метафорическое обозначение «языка кино» по аналогии с языками искусства, поведения, инженерии<sup>3</sup>. В данном случае меня интересует именно

предпосылках относительно природы исторического поля, предпосылках, порождающих различные представления о типе объяснения, которое может быть использовано в историческом анализе» [Уайт 2002: 33].

2 Доказательства и комментарии к высказанным здесь обобщениям о практике перечисленных мастеров см.: [Даниэль 2013: 71–74] (Рембрандт); [Бобриков 2012: 219–228] (Брюллов); [Рид 2009: 21–26] (Сезанн).

3 Показательно, что в (пост)структурном анализе фильма возможность омонимии уже не оговаривается — это пройденный этап киноведения, со времен русских формалистов усвоившего, что заимствованные у Соссюра понятия «языка» и «речи» описывают структуру визуального текста, проектируя на нее лингвистические категории; см., например: [Омон и др. 2012: 126–178]. Тем не менее разговор о речи как реализации эстетических принципов (языка) и о речи как способе коммуникации в фильме требует разных речевых регистров.

первое (видовое) значение, т.е. оперирование звучащей речью и контекстуальным шумом. В отличие от чисто пространственного языка живописи, язык фильма как многослойное комбинаторное образование включает временной и, следовательно, акустический регистр (в том числе и в дозвуковом, и в неговорящем фильме)<sup>4</sup>. Звук и смысл, их символический порядок или значимое отсутствие в большой степени конституируют восприятие изобразительной составляющей фильма. У Германа это положение проверяется экспериментально — путем предельного усложнения звукового ландшафта, создания нового языка и его последующего преодоления.

В настоящей работе рассматривается, прежде всего, процесс речевой дегенерации персонажей Германа, пропорционально которой крепнет звук экстралингвистический и некоммуникативный. Иначе говоря, это о том, как шум побеждает речь, причем сложность кинематографического высказывания от этого только возрастает. Такая проблема постепенно выкристаллизовывается задолго до выхода поздних картин Германа, где звуковая составляющая призвана с той же убедительной силой создать предельный, сознательно невыносимый мир, что и визуальная. Еще в конце 1980-х годов Михаил Ямпольский опубликовал анализ нарративного парадокса, определяющего структуру фильма «Мой друг Иван Лапшин». Коротко идея современного классика визуальных исследований сводится к тому, что дискурс (план выражения, реализация авторской инстанции) в этой картине наглядно подчиняет себе повествование (план содержания, отношения персонажей, их поведение). Это и есть экспликация той утомительной аксиомы, что в так называемом «авторском» кино важно не «что», а «как». Именно авторский дискурс, а не объективное (фабульное) повествование обеспечивает событиям фильма большую или меньшую достоверность, их диегетическую связность или, напротив, красноречивую рассогласованность. Понятно, что второй случай как более сложный при высоком уровне мастерства делает качество работы более ощутимым [Ямпольский 2004а: 252–254, 274–276]. Речь персонажей, подчиненная авторскому дискурсу или, в терминах статьи, «метаречи», может и не создавать эффекта повествовательной связности. Именно так дело обстоит в «Лапшине», где она принесена в жертву многоголосию, синхронности множества голосов, которые тактильно приближают фильм к зрителю и убеждают его сильнее любой «прозрачной» истории.

Несмотря на столь многообещающий теоретический прорыв, критическая рефлексия Германа предпочла остаться в кругу традиционных вопросов, которые задаются режиссерам, работающим с материалом недавнего прошлого. Мера достоверности и цена детали, наглядные удостоверения причастности, они же вещи из прошлого, которые равно, хотя и по-разному, ценимы энтузиастами музеев и торговцами антиквариатом, — таков основной фарватер, в котором происходят размышления о Германе-историке, Германе-современнике, Германе-свидетеле и, наконец, Германе-сновидце, зримо и ощутимо воскрешающем прошлое [Карахан 1990; Стишова 2000; Березовчук 2007]. Исчерпывающее выражение актуального для позднесоветской критики вос-

4 В дозвуковом фильме речь существовала как в виде знака экранной артикуляции (шевелиющихся губ, мимики и жестов), так и в виде интертитров, нередко воспроизводивших интонацию разрядкой и размером шрифта. Дополнительным структурирующим инструментом служила музыка. В совокупности эти факторы давали эффект значимого отсутствия («минус-приема», в терминах структурной поэтики Юрия Лотмана) и полностью исключали возможность называть раннее кино «немым».

приятия Германа как архивиста, воссоздающего эпоху и кровно заинтересованного в личных отношениях с историей, дал автор лучшего на момент первого издания (1988) очерка истории советского кино:

Поэтика фильмов Германа наиболее близка к моментальному снимку, который рассматривают несколько десятилетий спустя. <...> Тем самым фиксируется прежде всего принадлежность человека, вещи конкретному историческому периоду, его принадлежность историческому времени. Настоящему же времени принадлежит момент разглядывания отпечатков прошлого. Причем важно, что разглядывающий — человек, причастный к этому прошлому, важно ощущение личной связи с происходящим, которое режиссер стремится передать [Марголит 2004: 206].

Традиционность вопросов несколько не предполагает исчерпанности и тем более очевидности ответов. Сложно говорить о фильмах Германа без апелляции к историческому нарративу, способам консервации памяти, идеям альтернативной истории. Так же, как сложно избежать общих мест, сказанных об этой центральной для Германа проблеме им самим и синхронной критикой, которая сама же воплощает безостановочное движение времени и мыслительный повтор, тормозящий это движение в акте припоминания. История у Германа — это он сам и близкие ему люди, которые загадочным образом вырастают до масштабов всеобщности. По-видимому, здесь работает некая дуальная, антитетическая модель, о которой еще будет сказано. Но анализ картин Германа, подчеркнуто чувствительных к (авто)биографическому коду, вряд ли может игнорировать эту ангажированность историей. Поэтому в дальнейшем изложении все пересказы сюжета и объяснения контекста будут сведены к минимуму, хотя и предлагаемый сюжет, идущий от языка, будет с необходимостью включать те или иные исторические референции. Речевые инволюции у Германа почти всегда иллюстрируют конфликт официальной и частной истории, от этого не уйти.

Выше уже говорилось, что хаотизация изображения и звука, их совокупный отрыв от выразительных стандартов киноязыка характеризуют динамику Германа-художника<sup>5</sup>. Это неуклонный поступательный процесс, тесно связанный с двумя временными порядками — временем действия фильма и временем его создания. Картину «Седьмой спутник» (1967), в которой Герман был вторым режиссером, отличает вполне заурядная лингвистика речи, где структуру когерентного повествования поддерживают реплики, связывающие персонажей причинно-следственной логикой. Но уже в «Проверке на дорогах» (1971) автор начинает вменять персонажам как бы «неадекватные» реакции, заставляет их отвечать на незаданные вопросы, обмениваться бессвязными, т.е. предельно натуралистичными, репликами, соответствующими реальности устной речи — путаной, со слабым синтаксисом и сильной экс-

5 Называть Германа художником позволительно вовсе не из автоматизма, с которым такие предикаты принято использовать в (пост)советской кинокритике. В своих интервью Герман часто использовал слово «искусство», возможно, даже чаще, чем слово «кино», предпочитая более широкий сегмент для обозначения характера собственной деятельности. «Я — режиссер, широко известный в узком кругу, — признался Герман в 1989 году на «Встречах в концертной студии «Останкино», популярной в годы перестройки интеллигентской передаче. — Вот так бы я сформулировал свою ситуацию в искусстве». Там же Герман рассказывал, как в 1970-е «шла массированная атака на художника», не исключавшая возможности «быть в искусстве».

прессией. В «Двадцати днях без войны» (1976) происходит еще один скачок в строении речи. Структура монологов — как персонажей, так и повествователя — обнаруживает своего рода атомизацию перволичной формы, которая не нуждается в адресате и контексте. Пара главных героев редко прибегает к эксплицитным формам выражения. Собственно речь перестает выполнять коммуникативную задачу, скорее затрудняя работу тела, а вместе с ним — и сюжета, который в повествовательном кино основательно связывается диалогами. Но если это симптомы отклонения в жизни языка, то его болезнь и смерть, наступающие в фильмах «Мой друг Иван Лапшин» (1982—1984) и «Хрусталёв, машину!» (1998), знаменуют какую-то иную фазу лингвистического существования индивида. Наконец, последний во многих отношениях фильм «Трудно быть богом» (2013) демонстрирует не просто кризис, ломку или забвение языка, но в течение трех часов экранного времени производит потусторонний грязевой хаос, по отношению к которому человеческая речь не является средством ни описания, ни управления. Этот звукоряд иногда сближается с речью, но чаще ограничивается физиологическим клокотанием, оркестровкой телесных отправлений. Прибегнув к фантастической мотивировке (роману Стругацких), Герман визуализирует победу энтропии, на фоне которой само существование человечества выглядит игрой случая (как в физических теориях Людвиг Больцмана и позднее Альберта Эйнштейна).

Такую динамику можно назвать, как уже было вскользь сделано выше, инволюцией, имея в виду не столько узкое значение этого термина (редукция лишних элементов), сколько сам принцип эволюции вспять. От фильма к фильму Герман все смелее разрушает иллюзорную целостность человеческого мира. Можно говорить не просто о распаде порядка, но о расподоблении самой идеи развития по мере спуска по эволюционной лестнице, чей образ актуализирует биологические фантазии Осипа Мандельштама в знаменитом «Ламарке»:

К кольцецам спущусь и к усоногим,  
Прошуршав средь ящериц и змей,  
По упругим сходням, по излогам  
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Возвращение, «сворачивание» языка к своему первоэлементу — шуму и крику — отнюдь не означает исчезновения сознания. Напротив, это его освобождение при помощи долгожданной редукции языка. Свобода обретается в смерти — тавтологичной и самодостаточной в первых фильмах и активной, отрицающей жизнь в последних. Звуковой регистр тут выступает как необходимое дополнение к визуальному.

На историко-революционной картине «Седьмой спутник» Герман ассистировал Григорию Аронову — режиссеру второго ряда, в самом начале карьеры снявшему какой-то случайный компромат на крупный областной завод и в этой связи навсегда смертельно напуганному. Герман, выходец из очень привилегированной семьи, был не только значительно увереннее, но и моложе, что для иерархически организованного советского кино считалось едва ли не большим грехом, чем неблагонадежность. Режиссерский дуэт был, очевидно, превентивной мерой против вероятного радикализма как следствия неопытности более молодого партнера [см. подробнее: Долин 2012: 102—106]. Бесплезно гадать, каким был бы «Седьмой спутник», если его отдали бы Герману целиком. В контексте настоящей работы эта ранняя картина с раз-

мытым, не вполне проясненным авторством отличается самым высоким уровнем речевой упорядоченности. Снятый несостоявшимся альянсом, т.е. почти анонимный и вдобавок вторичный<sup>6</sup>, фильм характерным образом решен в усредненной стилистике. Если визуальный компонент еще претендует на своеобразие, что видно на примерах драматизированного освещения натуральных сцен и достаточно смелого панорамирования в павильоне, то структура диалогов полностью соответствует последовательной, даже избыточной наррации.

Сцена в покоях дворца, переоборудованных под камеру предварительного заключения. Яркий свет, эlegantный интерьер, пространство, как на приеме, заполнено людьми благородного сословия. Первая группа движется за камеру фронтально, затем сворачивает в параллель:

- Вас когда забрали?
- Сегодня утром. Прямо с постели.
- Сергей Сергеевич было уперся. Княжеская гордость разыграла. Я, говорит, только приказы его величества исполняю. Так они его прикладами.
- Спихватился!

Из-за их спин по встречной диагонали выходит вторая группа и также перемещается параллельно объективу:

- Думаете, это конец?
- Боюсь, что это только начало. Вы же слышали: каждая кухарка может управлять государством. Зачем же мы с вами?

Из-за камеры спиной к зрителю показывается третья группа:

- Лично мне все стало ясно, когда они сместили генерала Духонина и назначили командующим этого... как его...
- Крыленко! Прапорщика 7-го Финляндского полка!

В это время шедший навстречу им на камеру персонаж (возвращение к фронтальному движению) оборачивается и произносит: «Сместили? Это штыком-то в спину?», после чего движется по траектории первой группы, обозначая конец сцены.

Обращает на себя внимание предельная смысловая соотнесенность реплик при достаточной сложности в организации действующих лиц. Восемь участников сцены распределяют между собой текст, который могли бы произносить два персонажа. Но речевая составляющая «Седьмого спутника» не яв-

6 Первая экранизация повести Бориса Лавренева «Седьмой спутник» вышла еще в 1928 году (режиссер Владимир Касьянов), тогда это была работа на остроактуальном материале. Логичный всплеск интереса к эпохе революции — уже принципиально проблемного — происходит в эпоху оттепели («Как закалялась сталь», «Комиссар», «Сорок первый» и др.). В 1962 году Виктор Турбин ставит часовой телеспектакль «Седьмой спутник», от которого выход экранизации Германа—Аронова отделяет всего пять лет. В более или менее либеральные времена неизменно поднимается вопрос о непомерной цене, которую приходится платить конкретному человеку за участие в великих событиях. На этом фоне особенно ярко предстает невинность перестроечной критики, объяснявшей небольшой резонанс картины 1967 года в том числе и тем, что до Аронова—Германа советский кинематограф не обращался к повести Лавренева [Липков 1988: 37].

ляется сколько-нибудь сложной, ей лишь присущ тот высокий уровень когерентности, который характеризует традиционное повествовательное кино. Конечно, местами здесь проявляется присущая устной речи экспрессивная редукция, но преобладает избыточность, мотивированная не только благородным происхождением персонажей, но и общей установкой советского кино на канонический литературный язык. Персонажи фильма ведут достаточно продолжительные беседы, без которых зрителю было бы затруднительно понять связь эпизодов и в целом смысл происходящего. Все сюжетные повороты фильма происходят как следствие разговоров. То главный герой, сидящий вместе с другими жертвами красного террора в катажке, вдруг проявляет благоразумие в контактах с большевиками и заслуживает их уважение. То тюремщики внезапно узнают о его гуманных решениях в качестве прокурора на процессах 1905 года и освобождают. То, явившись к себе на старую квартиру, генерал Адамов узнает, что для новых жильцов он мертв и в живых они его видеть не хотят. Приходится искать приюта у разных людей, но все тщетно, и после весьма насыщенных и знаковых переговоров с целевыми людьми своего круга генерал возвращается в свою тюрьму. Наконец этот узнаваемый стокгольмский синдром выливается в добровольную службу большевикам — только потому, что Адамов попадает на глаза комиссару-вербовщику и производит на него благоприятное впечатление. Причем нет нужды уточнять, что все сцены и переходы между ними обеспечиваются словесной поддержкой.

Дополнительной, но весьма характерной чертой этого образца традиционного повествовательного кино является музыка, определяющая модус его восприятия. «Седьмой спутник» — единственный фильм Германа (сценарии не в счет), который имеет обильное музыкальное сопровождение драматургического свойства. Даже когда в военных сценах ввиду их будничности и относительной натуралистичности «внешняя» музыка умолкает, появляется сюжетно мотивированная частушка под гармонику — этот «объективирующий» музыкальный прием сохранится в фильмах Германа 1970-х. В кино сталинского канона музыка была строгим психологическим цензором с четкой референцией к жанру и тематике. И хотя в кинематографе оттепели началась известная либерализация звуковой дорожки, до безжалостных к зрителю безмолвных сцен было еще далеко, и в таких знаковых фильмах эпохи, как «Летят журавли» и «Судьба человека», музыка призвана полноправно дирижировать зрительскими эмоциями. Безмолвный экран, ставший возможным в «Ивановом детстве», задал новую перспективу, которую активно осваивал кинематограф 1960-х. Однако «Седьмой спутник» с его инерцией историко-революционного канона все еще далек от выразительности звукового минус-приема.

Авторский дебют Германа по поздней (1964) повести его отца «Операция «С Новым годом!»» снимался в конце десятилетия, был закончен в 1971-м и пролежал на полке до 1985-го, когда ему наконец дали ход под названием «Проверка на дорогах». По форме это вполне традиционное советское кино, вызвавшее гнев начальства исключительно своей провокационной тематикой. (По)стороннему взгляду часто свойственно выделять главное. Так, отмечая недостаточную для потенциального «полочника» радикальность (Герман и вправду не собирался туда, где оказался), автор этапного сборника о социальном контексте советского кино пишет, что повествовательная структура «Проверки на дорогах» «основана на со- и противопоставлении ключевых сцен, которые профессионально и эффектно дистанцированы друг

от друга согласно схоластическим законам советской кинодраматургии. Смелость Германа не преодолела ее форму» [Buttafava 1992: 277]. Несколько странная требовательность исследователя к своему объекту не отменяет подчеркнутого соответствия «Проверки на дорогах» жанровым и постановочным клише советского кино. Герман сам не раз говорил, что снимал военный боевик по модели вестерна — разумеется, *mutatis mutandis* превратившегося на русской почве в истерн еще во времена «Красных дьяволят»<sup>7</sup>. Зависимость от штампов здесь имеет добровольный характер и дополнительно компенсируется тем, что «мотивации действий главных героев остаются дискуссионными: тут вопрос и о предательстве, и о противоречии между идеологией и патриотизмом, а также возникает неприятное ощущение тщетности, стоящее за всеми актами кажущегося героизма» [Wood 2001: 101]. Наконец, этот неудобный фильм о цене измены обнаруживает значительные сдвиги в соотношении визуального и звукового компонента.

Первые слова в «Проверке на дорогах» произносятся закадровым голосом, подчеркнуто потусторонним по отношению к действию. Это наивный мемуар, создающий эффект антропологического кино: голос принадлежит свидетельнице эпохи, старухе с ярко выраженным псковским говором. Персонажи говорят с 6-й минуты экранного времени. Звуковая дорожка строго предметна, кроме речи и шумов — никаких драматургических усилителей. Музыка начинает звучать лишь на 16-й минуте фильма, когда бывший полицей Лазарев сдает свой припрятанный парабеллум командиру партизанского отряда Локоткову и в кадре появляется майор Петушков (в повести — офицер НКВД, на экране из цензурных соображений — кадровый артиллерист). Лирическое минорное болеро, аранжированное народными инструментами, сопровождает уход партизанского отряда из села и маркирует завершение зачина, оно же — начало основного действия. Вслед отряду устремляется отчаявшаяся мать с тремя детьми, которую командир без иронии называл «товарищ женщина». В этот момент музыка умолкает, и камера возвращается к брошенному дому. Скрипит ставня. Шипение микрофона сопровождает мерно падающий снег. Второй раз музыка появится, чтобы подвести основное действие к развязке, когда группа переодетых партизан отправится на станцию, чтобы захватить эшелон. Там Лазарев погибнет, пройдя задуманную проверку. Герману не нужна драматургически заряженная музыка — она кажется данью упомянутым правилам, но в действительности играет демонстративно формальную роль, подобную титрам оперных частей в «Броненосце «Потемкин»». Драматургически как раз важнее скрип снега и тележных колес, выстрелы, резонирующие в морозном воздухе, крики, плач и обры-

7 «Я понял, что у нас получается вестерн, уже во время съемок. Смотрите: есть хороший и несчастный ковбой — Лазарев, герой Заманского. Есть плохой ковбой — Олег Борисов. Хороший шериф — Ролан Быков. Плохой шериф — Солоницын. И главный герой боем доказывает, что он — человек» [Долин 2012: 133]. Распознавание схемы задним числом тем не менее сказывается на выборе приемов, помогающих зрителю идентифицировать жанровую модель (так, в кульминационной сцене Лазарев роняет в снег ручной пулемет, и тот эффектно шипит, как если бы действительно раскалялся во время стрельбы). А вот актерский ансамбль самому Герману впоследствии казался, напротив, слишком традиционным. В интервью для фильма из серии «Жизнь замечательных людей», снятом в связи с 60-летием (ОРТ, 1998, режиссер М. Чудина), режиссер сказал, что не любит, как играют артисты в картине: «Мне кажется, это сильно пройденный... век» (цит. по фонограмме).

вистый текст. Этому минималистскому фону противопоставлен внешне бра-вурный эпилог, где партизан Локотков заканчивает войну в Берлине под звуки военного оркестра. Впоследствии этот безлично-торжественный оркестр, играющий неизменные лирические марши вроде «Прощания славянки», превратится в устойчивый мотив, кочующий у Германа из картины в картину.

Заснеженное безмолвие и пустые сожженные деревни создают в фильме правдоподобную мотивировку молчания. Персонажам не с кем разговаривать, но, даже когда это происходит, голос резко и чужеродно разносится в разоренном пространстве. Характерный фон — монотонная песня, которую тянет один из партизан (по характеристике товарища по отряду, «азиат, прости Господи»). Сообщение на чужом, непонятном или невнятном языке также становится у Германа постоянным приемом. Пение и речь узбеков в «Двадцати днях без войны» отзовутся в звукоподражаниях начального эпизода «Лапшина», глоссолалии Феди Арамышева в «Хрусталева, машину!» и гугнивом шуме повторившегося Средневековья, в котором без толку пытается стать богом дон Румата. Но даже понятная, конвенционально соотнесенная речь «Проверки на дорогах» постоянно перебивается, сокращается, терпит поражение перед молчанием. Так, юный полицай в исполнении Бурляева, сидящий вместе с Лазаревым в партизанском плену, жалуется: «Ой тошно. А ты все молчишь». Нет сомнений в том, что молчание легко одолевает речь. Ангажированный советской пропагандой и пропитанный личной ненавистью к врагу после смерти жены и сына, майор Петушков один выражается распространенными предложениями, чем вызывает у командира отряда неподдельную досаду, а у пожилого партизана Ерофеича и вовсе подобие коммуникативного коллапса, выражающегося в постоянном переспрашивании: «Чего?»

В качестве примера такой разрушающейся коммуникации приведу фрагмент диалога Локоткова и Петушкова:

— Я сегодня у одного фрица роскошные валенки видел. Не смог его подстрелить. А валенки — блеск! — Я вот все думаю, Игорь Леонидович, как бы нам на станцию забраться. Голова трещит.

— До войны у меня врачиха была. Царь-баба. Змеиного яда запросто достать могла. Я с ней на стадионе познакомился. Баски тогда играли. Ох как играли!

— Во что играли-то? ...В футбол. Да ты футбол-то когда-нибудь видел?

— Конечно, видел... —

и т.д.

Начальные реплики фрагмента семантически не связаны друг с другом, хотя и участвуют в вопросно-ответном обмене. Затем диалог восстанавливается путем усиливающего повтора элементов субъектно-предикативной структуры: «играли», «футбол», «видел». Это вполне натуралистичный слепок устного общения, в котором часто нарушается причинно-следственная связь и создается эффект своеобразного аутизма говорящих, который преодолевается через переспрашивание и повтор. Однако в «Проверке на дорогах» он проскальзывает почти незаметным намеком. В последующих фильмах Германа речь героев будет становиться все герметичнее, а то и вовсе редуцироваться за счет шума и жеста, увеличивая число помех в канале восприятия.

В картине «Двадцать дней без войны» начинается уже настоящий распад того гомогенного звукового поля, которым характеризовался «Седьмой спутник» и который переживает первые признаки эрозии в «Проверке на дорогах». Война служит обрамлением сюжета, буквально гремит в зачине и в финале,

единожды являясь внутри основной истории в виде воспоминания<sup>8</sup>. Она лишена субъекта и смысла, это инструмент «виктимизации бойца» и превращения его в «пассивную жертву» [Ямпольский 2010: 165]. В только что процитированном разборе фильма убедительно показано, что сознание на войне засыпает, не отлагаясь ни в какой опыт; это травма с открытым финалом. В беспорядочном и не сводимом ни к какому рациональному объяснению пространстве войны ясен и методичен только ритм выстрелов и взрывов, на фоне чего человеческая речь факультативна и бессвязна. Многократно повторяющийся и безрезультатный зов: «Старшина!», бормотание по-узбекски, случайная переключка речевых потоков: «Стянуть сапог? — Нет, не надо. — Подтянись!», рваные фразы в закамерном пространстве: «Таранку будешь жевать — обопресси», сравнения окопника со страусом и кашель, рифмующийся с интимным и реалистичным кашлем Константина Симонова, читающего закадровый текст... Вводная сцена картины моделирует звуковую перспективу дальнейшего повествования, в котором с большей или меньшей радикальностью будет бытовать распадающаяся, дефицитарная речь персонажей, достраиваемая все более судорожной, экзотической телесностью.

Знаменитый монолог самолетного техника Юры в исполнении Алексея Петренко — торжество речевой и кинестетической избыточности, готовое обернуться немотой. Когда рассказ об измене жены доходит до описания встречи с ней, герой жестами показывает, как ему «зубы *свил*о, хоть долотом разжимай», — вцепляется пальцами в свой искаженный рот и вращает глазами. Рассказывая о себе в прошлом, он снова переживает неспособность выдать из себя ни звука и скорее показывает, чем рассказывает, как на следующий день, услышав в свой адрес ласковое слово, вдруг хватается за стол, чтобы не выхватить наган, и все это молча, молча. Речь будто защемляется, как нерв при телесном перенапряжении, и сам рассказчик, вошедший в роль, передает выразительные функции телу и междометиям. Мотивировка тут очевидна — это непосильная для «маленького человека» ослепительная ярость в ответ на предательство. Но кроме поверхностного житейского смысла наличествует и символический. Фронтальная контрастность отношений проецируется на тыловую жизнь. Монолог Юры выражает попытку перехода от привычного фронтального «я» к утрате себя в дискурсах и практиках мирной жизни. Возвращение домой — такой же шок, каким когда-то было попадание на фронт с его ясными границами и жесткой этикой. Здесь все ясно — и проблемы, и люди, все задано и распределено заранее. И о своем горе солдат рассказывает старшему по званию, которого знает как фронтального журналиста («читал ваши произведения») и доверяет как профессионалу. Эмоциональный экстаз соседствует с деловой субординацией.

Тыловой город — продолжение речевой диссипации. «Царапина-то царапина. А чуть пониже — быть без глазу»; «Внимание! Я Любовь Орлова!», «Вы прямо пошли, а вам направо, два квартала» и т.д. Все это случайные реплики из одной сцены. Ташкент, куда протагонист Лопатин приезжает в свой короткий отпуск, наполнен обрывками текстов, внезапно выходящими на передний план и никому не принадлежащими голосами, монотонной узбекской речью и ослышками, когда зритель видит лицо одного эпизодического персонажа, а слышит речь другого. Или наоборот: так, юный летчик в который

8 Здесь вполне очевидна переключка со структурой «Проверки на дорогах», где также единожды возникает вставная новелла-воспоминание, особо выделенная летней натурой на фоне тотальной зимы, охватывающей действие фильма.

раз со сбивчивыми повторами рассказывает о своей воздушной дуэли, его речь сопровождается почему-то планом пожилого узбека, шевелящего губами. Рассогласование камеры и голоса — не только признак дискурса, отделенного от повествования, но и очередное свидетельство отключения языка как избыточного, ненужного в предлагаемых обстоятельствах. В новогоднюю ночь Лопатин что-то говорит, но все заглушает звук патефона, видны только шевелящиеся губы. Этот прием встречается в фильме то с включенной в сюжет музыкой, то и без нее, например в сцене, где камера подглядывает сквозь стекло кухонной двери, как Лопатин и его внезапная любовь, костюмер Нина Николаевна, любезничают, пьют чай, делают вид, что хрупкое получасовое счастье — это не случайность, а фрагмент их повседневного существования. Речь не может реализоваться, тишина поглощает все. «Не болтай!» — предупреждает плакат рядом с домом Нины Николаевны<sup>9</sup>. Оркестр, впервые явившийся в «Проверке на дорогах», здесь провожает эшелон, на котором Лопатин уезжает обратно на фронт. Музыка заглушает слова прощания и стенания людей. В другой жизни все это уже не пригодится.

Следующий фильм Германа, законченный в 1982 году и допущенный к зрителю два года спустя, уже не проблематизирует речь, а сразу ставит ее в заведомо невыигрышные условия. При этом герои неизменно верят в свои слова и заклинают друг друга описаниями лучшей жизни. По наблюдению историка, «Мой друг Иван Лапшин» увенчал кинематограф 1970-х с его «атмосферой социального беспокойства», «духом неустроенности», болезненным освобождением от мифов и пусть запоздалой, но наконец открывшейся способностью продемонстрировать «непригодность эпохи “великих строек” для нормального человеческого существования» [Марголит 2012: 475]. Подробный анализ актуальных для картины приемов киноязыка дан в упомянутой выше классической работе [Ямпольский 2004а]; нарративные инстанции «Лапшина» исчерпывающе описаны в связи с одноименной повестью Юрия Германа [Rifkin 1992: 435–437]; о распаде коммуникации между героями фильма в сравнении с диалогами литературного оригинала я писал в недавней работе [Левченко 2012: 322]. Здесь можно лишь повторить, что знакомый закадровый кашель, «тра-ля-ля» на титре с названием фильма и нелепые звукоподражания в пантомиме, которую показывают на дне рождения Лапшина начфин управления Джатиев и уполномоченный Точилин, важнее любых разговоров. Тем более — разговоров, которые столь старательно избегают всякой осмысленности. Многоголосие за праздничным столом Лапшина — настоящий гимн атомарности. Начальник управления рассуждает о международном положении, Занадворов рассказывает о смерти старушки, варившей земляничное мыло, Окошкин поет про паровоз и тревожно меряет температуру, Лапшин с приятелем обсуждают: один — свой брак с поповской дочкой, другой — достоинства курорта, разливая одноименную воду («А ты, брат, в Боржоме бывал? Экая прелесть!»). Логику вербальных взаимоотношений замечательно передает брошенная кем-то на лестнице фраза: «Снег-то выпал, а нам всем по сорок лет».

Единственный персонаж, чьи разговоры не только строго рациональны, но и рационализируют других, — это квартирная хозяйка Лапшина, старуха Пат-

9 Признаюсь, что мысль о неожиданном резонансе этого плаката с афазией, которой страдают герои фильма [ср.: Ямпольский 2010: 168], и подтолкнула меня к работе над этой статьей.

рикеевна. Ее сугубо житейский ум не допускает игры и подмены, определяющей существование остальных неприкаянных героев. Вселенная, в центре которой по прихоти автора вращается Лапшин, уже исполнена того абсурда, который властно и окончательно восторжествует в «Хрусталеv, машину!» и жестоко распорядится его героями. Бессвязная, переложенная шумами речь существует здесь отдельно от изображения, звуковая дорожка удерживается на периодических встречах траекторий визуального и акустического восприятия. Эти встречи — апелляции персонажей друг к другу, «серьезные» разговоры, сквозь которые прорывается реальность, как в сообщении журналиста Ханина о смерти жены или в объяснении Лапшина с актрисой Адашовой. Но стоит героям учесть присутствие других и обратиться к ним, эти попытки нейтрализуются абсурдом. Так, Ханин начинает носоглоткой изображать духовой оркестр, а Лапшин вываливается из окна под звон бьющейся бутылки. Тела не доверяют языковой способности своих носителей, паразитируя на крике, жесте и гримасе, т.е. постоянном лицедействе, лишь отчасти подкрепленном наличием театра в сюжете.

В отличие от предыдущих фильмов, Герман открыто заставляет зрителя вслушиваться в шум, подавляя и расстраивая речь героев. В отчете об очередной ретроспективе режиссера в Венеции российская критикесса писала:

Германовская шумовая партитура — важнейшая часть языка фильма. <...> Не представляю, как можно перевести абракадабру Занадворова (Александр Филиппенко), ворчание Патрикеевны (Зинаида Адамович) или коронную реплику Васи Окошкина (Алексей Жарков), который часами висит на телефоне и требует «Клаву из Весовой» [Стишова 2013].

Недоверчивость к переводу объяснима — речь, распадающаяся на атомы и выстроенная на периферийных механизмах, буквально не имеет значения. Возможно, этот эффект как-то связан с «бездомностью» героев, с тем, что они «открыты для смертоносных сил туманной пустоши» [Березовчук 2007: 92], т.е. брошены в мир сумрачный и угрожающий — на дворе 1935 год, и череда самых страшных испытаний еще впереди. Их смутные предчувствия заглушаются раскатами очередного духового оркестра, который в начале фильма поминает начальник управления («Я марши люблю, потому что в них молодость нашей страны»). Затем оркестр сопровождает переход к цветному изображению — «официальной» картинке эпохи и, наконец, в финале играет на прицепной платформе трамвая, у которого на месте маршрутного номера — портрет Сталина. Громкие бравурные марши — это и анестезия, препятствующая встрече с реальностью и делающая возможной будущую ностальгию, и жуткая «глушилка», под которую заплечных дел мастера будут крошить пальцы и ломать хребты, стараясь попасть в торжественный ритм достижений и побед.

Окончательное обрушение речевой архитектуры происходит в картине «Хрусталеv, машину!», чьи персонажи все без исключения напоминают обитателей огромной коммунальной квартиры. Она заставлена мебелью и перенаселена. В ней много дверей, внешне позволяющих запутать следы, но в действительности ведущих по кругу. Это пространство наконец-то реализованного абсурда. О нем нельзя сказать, что он обрел форму, но можно говорить о происходящих в этом пространстве встречах индивида со своей памятью и своим сознанием без цензурирующих посредников. Неопределенность, рыхлость временной структуры и пространственная теснота фильма, которая выражается в пересечении траекторий и столкновении объектов, соответствуют си-

туации немолчного звукового террора, когда никто не разговаривает с нейтральными интонациями, если разговаривает вообще. Герман до предела насытил кадр избыточными подробностями и едва ли не каждую из них снабдил своей звуковой дорожкой. Звуковое море, в котором выплескиваются на поверхность звуки насилия — от утробного урчания до пронзительных воплей, топот военных сапог и рев машин наружного наблюдения, стелания выжившей из ума бабушки и ламентации матери главного героя, визг еврейских девчонок и гомон дерущихся подростков, звуки ударов ногой, кулаком и палкой, звон монет, падающих из карманов доктора, повисшего вниз головой, хлопанье дверей служебного ЗИМа и фургона «Советское шампанское», окрики, команды, плеск воды и треск разрушаемой двери, звуки правительственных кортежей и в конечном итоге — отходящие газы из кишечника умирающего Сталина. Вместе с этим жалким пердежом истощается и растворяется эпоха, казавшаяся великой, а сама история теряет смысл. Торжествует не историческая, но эсхатологическая модель<sup>10</sup>.

Начиная с «Двадцати дней без войны» Герман намеренно боролся со зрительскими ожиданиями, чтобы достучаться до невыразимой сущности. Самые простые правила, которые ему надлежало нарушить, — жанровые. Готовясь визуализировать все устрашающие закоулки сталинского мифа, Герман логично решил сопрячь в «Хрустале» страшное и смешное, перетасовать приемы хоррора и комедии. С одной стороны, вечная московская ночь и машины, давящие шведских корреспондентов, рука истопника в поисках окурка и сержант Смерть в клубах больничного пара (случайный голос так внезапно и говорит — «гиньоль») не складываются в жанр из-за своей подчеркнутой абсурдности. Вместе с тем «фильм разворачивает серию фарсовых ситуаций, наполненных разрозненными комическими фрагментами и гротеском, однако комедия теряется в безрезультатных попытках зрителя понять смысл происходящего, а также в атмосфере растущей угрозы, готовой сорваться в безудержную жестокость» [Wood 2001: 105]. Подобно тому как генерал-майор Клёнский (в сценарии — Глинский) в начале фильма повисает на гимнастических кольцах и удивленно изучает перевернутый мир, зритель помещается в ситуацию невыносимого восприятия, где не должен работать ни один из предсказуемых механизмов. В этом смысле «Хрустале» — эффективная машина деавтоматизации приема. Герман не щадит не только жанр, картинку и звук, но доводит до предела ситуацию расщепления персонажа в истории, начатую еще в «Лапшине» с его неопределенным статусом повествователя.

Разрыв между возрастами одного персонажа выглядит в «Хрустале» как непреодолимое различие между мальчиком и голосом того же человека, только полвека спустя. В этой ситуации нет оснований приписывать голос одному и тому же человеку, хотя сам голос и настаивает на этом. Зритель не распознал бы континуальность персонажа, если бы, минуя хаос экранных событий, печальный голос взрослого Алексея не подтверждал свою идентичность с беззащитным лицом юного Леши [Etkind 2010: 51].

И одновременно закадровый голос остается «единственным поводырем зрителя, так как диалоги фильма слишком часто заглушаются шумом повседневности» [Beumers 2009: 223].

10 «Для Германа, начиная с Хрусталева, само понятие имманентно разворачивающейся, насыщенной смыслом истории становится совершенно неприемлемо. Смысл для него лежит именно в прорывах вневременного внутрь темпоральности и в ее решительной приостановке» [Ямпольский 2012: 175].

Один из памятных эпизодов картины — когда обладатель «беззащитного» лица, он же повествователь в детстве, харкает в свое отражение. Так выходят его страх перед жизнью и заведомая ненависть к себе, возвращенная временем предательств и подмен. Мальчик в начале фильма антиципирует жертву, которую суждено принести отцу. Но его лишь символически насилуют вредные девчонки, стягивая штаны с криком: «Мы видели, что ты с пипкой делал!» Да и плевков легко стереть с зеркала и сделать вид, что ничего не было. Напротив, отца насилуют настоящие уголовники, а вместо отражения ему является воплощенный двойник, которого нашли спецслужбы для театрализованного покаяния на показательном процессе (зимой 1953 года продолжат свирепствовать «дело врачей»). Это не психоаналитический перенос, но встреча с невозможным реальным, которое не редуцируется и не переводится ни на какой язык. Генерал Клёнский-Глинский — сам себе двойник — низводится до уровня животного и уже не превращается в человека, что опять-таки подразумевает «вторжение иных порядков влияния и развития. Именно разрушение линейных рядов и возникновение перекрестных серий — темпоральных, идентификационных, символических — знаменует конец царства истории» [Ямпольский 2012: 169].

Показательно, что превращение генерала в измученное животное сопровождается осквернением рта и потерей голоса. «Глинский услышал странное хлопанье и вдруг понял, что это хлопанье из его горла, что эти звуки избитой до полусмерти собаки издает он сам. И сосет при этом сахар» [Герман, Кармалита 2006: 587]. И в этой же сцене: «Глинский что-то зашептал, выхватил из кармана калошу, всунул в открытый рот уголовнику и сам услышал при этом срывающийся писклявый свой голос: — Жри, жри, — говорил этот голос» [Герман, Кармалита 2006: 588]. Инстинктивная компенсация, выраженная в атаке Глинского на рот обидчика, тесно связана с исчезновением голоса и шире — речевых способностей как таковых. После изнасилования Клёнский-Глинский произносит в фильме всего несколько отрывистых реплик, да и остальные персонажи, мягко говоря, не слишком усердствуют в самовыражении. Последняя фраза, сопровождающая финальный кадр удаляющейся платформы, — это «Хрэна нэ хрена», что приблизительно может быть переведено как «Почему бы и нет?». О вырождении речи на примере «Хрусталева» уже писал Валерий Подорога в сопоставительном анализе фильмов Германа и Сокурова («Молох»):

Речь лишена артикуляционной силы, сбивчива, сведена к шуму, помехам, которые скорее затрудняют восприятие, чем его улучшают. И так, мы не слышим, и всякая попытка зрителя вслушаться тут же пресекается. Речь подобна побочным шумовым эффектам, сопровождающим движение персонажей. <...> Речь потому и нечленораздельна, что в ней нет необходимости, ибо вся пластическая энергия сосредоточена на телах персонажей. Происходит так, словно тело, пересекая пространство, оставляет после себя сонорный след, этакие буруны и вихрения [Подорога 2000: 64].

Примечательно при этом, что доктор оставляет после себя четкий след в виде пары рельсов — непрерывности и предсказуемости жизненной колеи, оставшейся на его долю в навсегда изменившемся мире. Механизации телесного следа соответствует своеобразная дегуманизация речи, имеющая в качестве предела — немоту. Террор нельзя про- и заговорить, он блокирует условия высказывания, оставляя телу лишь инерцию судороги, реакции боли.

Антиципацию жертвы, на роль которой выбран Клёнский-Глинский, осуществляет не только его сын. В клинике, где генерал оперирует на открытых

черепях, клокочет умершая или так и не родившаяся речь. Афатики, олигофрены и прочие знаковые персонажи умирающей сталинской эпохи ловко вливаются в хор врачей-евреев и русских санитаров, охранников и солдат срочной службы, которых камера найдет даже в местной преисподней — так называемой «нижней» реанимации с сержантом Смертью во главе. Машина репрессий устроена таким образом, что у нее нет фиксированного центра; каждый рано или поздно превращается в объект насилия. Встречи генерала с подчиненными, пациентами и, наконец, с двойником — это репетиция маршрута бегства и расподобления человеческого. По мере своего стремительного марша вглубь и вниз по коридорам больницы Клёнский-Глинский встречается с теми, на чьем месте ему предстоит вскоре оказаться, чтобы затем внезапно вознестись к умирающему небожителю и навсегда исчезнуть. Даже шведский корреспондент Линдеберг, неудачно зашедший к генералу домой, чтобы передать неуместный и опасный привет от заграничного брата, — и тот прокручивает путь главного героя. Уверенный в себе, принадлежащий своей реальности, он внезапно ввергается в пучину неуправляемого абсурда, который угрожает ему, искушает ложной любовью и в конце концов убивает. Примечательно, что Линдеберг и его несостоявшийся убийца и опять-таки ложный друг, шофер Василий, тоже в какой-то момент попадают в помещение, наполненное паром и абсурдными персонажами:

Они оказались на кухне напротив огромной топящейся плиты с гигантскими кастрюлями в пару и посреди удивленных поваров. — Не буду, ай не буду... — пронзительно закричал голос и тут же перешел в крик петуха. Открылась дверь, обнаружив не то курятник, не то кабинет [Герман, Кармалита 2006: 534].

Пар — все та же преисподняя, крик петуха — несомненно, ассоциация с блажными глаголами «петушить», «опускаться», «педерастить», как говорит один из уголовников, мучивших генерала в фургоне «Советское шампанское».

Сюжетные повторы, переключки мотивов, телесное двойничество — признаки замкнутого мира, для которого написана одна программа, что и подтверждается эсхатологическим финалом картины. Этот мир не нуждается в речи, так как в нем нет места воле, есть лишь телесное подражание и выражение ощущений — скудости удовольствий и многообразия боли. Редкая фраза доводится до конца и почти ни одна не соотносена ни с происходящим вокруг, ни с предыдущей фразой, своей или чужой. Диссипация речи убедительно демонстрируется обилием экспрессивной фразеологии, которая позволяет заметно сократить лингвистические усилия. Выражения, строжайше табуированные как в официальной советской, так и по большей части в диссидентской культуре, получают в «Хрустале» причитающееся им право выразить низовую народную жизнь. Важно, что это немаркированные, недемонстративные случаи. «Тьфу, нах...», «накаркал, б..» и «рубить до ох.ения» проскальзывают в сценарии и фильме в качестве служебных конструкций, связок и слов в фатической функции<sup>11</sup>. Речь обнаруживает свою вторичность по отношению к телу, при необходимости достраиваясь вспомогательными инструментами выражения, но никогда не выходя на передний план. За пределами тесного надуманного мира элиты и бомонда никто не только не пытается говорить на когерентном литературном языке, но и не подозревает

11 Так Роман Яacobson обозначал функцию удостоверения коммуникации: «Ты меня слышишь? — Да, я тебя слышу». Можно добавить: «И что? — Ничего».

о его существовании. Низовой контекст однозначно побеждает в «Хрустале», предъявляя шокированному зрителю плоды советской инволюции.

Исчезновение главного героя в финале картины и магическая формула «Хрэна нэ хрена» выражают пустоту, куда уехала не только платформа с бывшим генералом, но и вся страна, рожденная той эпохой. Так как «стихия феноменального хаоса не преодолевается» [Ямпольский 2004b: 285], остается молчать, материться или нести глоссолалию, как самый несчастный и одновременно самый счастливый персонаж фильма — истопник Федя Арамышев, чье принесение в жертву лишено смысла, никому не нужно и чудовищно в своей безучастности. Его встреча с исчезнувшим генералом в финале — не просто демонстрация игры случая, но целенаправленное удвоение / усиление лиминального, пограничного существования, утверждение постисторической длительности, или небытия, превосходящего бытие<sup>12</sup>. Лишившись в прямом смысле *всего* — от социального статуса до собственного пола, — бывший генерал растворяется в ничто, его нет, и одновременно он везде. Это состояние далеко от свободы, зато нейтрализует самую потребность в свободе. Федя же, напротив, многое приобретает именно на зоне — изучает английский язык и научается носить шляпу. Но поскольку эти умения, роднящие его с генералом, в жизни не нужны, то шляпа летит под откос, а к английскому слову «либерти» в его исполнении пристегивается необходимое «б.». Генерал спускается, Федя поднимается, и платформа в степи — точка их встречи-уравнения. Это пространство неспроста движется, у него нет фиксированного места. Именно здесь можно быть ничем и, следовательно, всем. Объяснение этому феномену может дать обращение к устойчивым механизмам добровольного смирения как проявления высшей гордыни, характерных для русской культуры. Обряд перехода, состоящий из разделения, грани и соединения, лишается здесь своего первого элемента, и лиминальная фаза (смерть, утрата, унижение, исчезновение) оказывается первичной. В такой культурной модели «отсутствие качества есть залог обладания им. Или: чем полнее утрата, тем совершеннее обретение» [Виролайнен 2003: 455]. Отсюда — самобичевание и самоуничижение как путь в Царствие Небесное. Он же — путь власти, претендующей на тотальность.

В конце прошлого века Герману удалось нащупать потаенные педали истории, которые в современной России вновь практически опечатаны и находятся под охраной. Но в своем творческом завещании, растянувшемся на 14 лет, мастер поставил перед собой задачу разобраться не только с языком советского прошлого, но и с историческим оценением и, как следствие, онемением российского настоящего. Фильм «Трудно быть богом» по одноименной фантастической повести братьев Аркадия и Бориса Стругацких режиссер запускал в течение всей своей творческой жизни: первый раз — в 1967 году, после смерти отца и незадолго до вторжения советских войск в Чехословакию; потом — с началом перестройки, при последнем генсеке и первом президенте Михаиле Горбачеве; и, наконец, в 1999 году, сразу после выхода «Хрусталева, машину!». Съемки закончились в 2006 году, выход откладывался сначала до 2008-го, потом — «совершенно точно!» — до 2010-го; Герман завершил окончательный монтаж в 2011-м, заболел и в феврале 2013-го умер, а фильм продолжал выходить, сначала мучительно, а потом уже автоматически продлевая подготовку зрителей к встрече с многожды обещанным адом.

12 То есть, в терминах Платона, материя побеждает идею, и необходимость в бытии отпадает.

Эксклюзивные показы прошли в апреле 2013 года, мировая премьера состоялась в Риме в ноябре, российский прокат начался в феврале 2014-го. Срывы сроков и переносы, которые бы в иной ситуации вряд ли обратили на себя чье-то внимание, в данном случае становились предметом активного обсуждения. Журнал «Сеанс» устроил показ сборки фильма с первой, так называемой «черновой», записью звука в феврале 2008 года (отзывы об этом легко найти в разделе блогов на сайте журнала), и те немногие критики, что были приглашены на мероприятие, на протяжении пяти лет оставались уникальной зрительской командой. Государство ощутило пришло на помощь продюсерам лишь в самый последний момент, когда картину доводил до прокатного состояния Алексей Герман-младший. Пришло в своем репертуаре, напечатав более 150 копий — по-видимому, решив действовать наверняка и с опережением. При сборах в 1,5 млн долларов этот шаг нельзя назвать иначе, как акцией демонстративного мотовства с целью окончательной дискредитации авторского кинематографа в глазах неподготовленного зрителя.

В ходе упомянутого обсуждения картины в редакции «Сеанса» Дмитрий Савельев отметил, что «Трудно быть богом» «стремится быть кинематографом. Не высказыванием на языке, а самим языком, который заново изобретается здесь и сейчас, пробуя свои разные возможности — в грамматике, в лексике, в синтаксисе, в чем угодно» [Эльсинор 2008: 354]. Для такого эксперимента потребовалось, например, строить бесконечные перспективные декорации, искать по всей стране массовку самых причудливых лиц, кроить и шить километры сложнейших костюмов, которые в современном кинематографе могут быть визуализированы куда более оптимальными средствами. Многие зрители в любительских рецензиях на картину отмечают перегруженность деталями, которая раздражает, но парадоксально, по их мнению, создает эффект присутствия. В таком виде он им либо не по душе, либо по крайней мере пробуждает какую-то запретную, табуированную тревогу. Дело в том, что кино не должно быть таким, ибо соответствующая ниша занята непрерывно прогрессирующими технологиями дименционального расширения. Потребитель к ним уже подготовлен, а они, в свою очередь, заведомо адаптированы к его имплицитным требованиям, которые сами суть продукт рекламы и четкого регулирования массового спроса. Картина Германа выстроена иначе и добивается впечатляющего воздействия, принципиально отказываясь от, казалось бы, необходимых технологий. Приученный к ним зритель не понимает сообщения на другом языке, не знает, как это смотреть и чего от него хотят. Такова цена, которую Герман сознательно заплатил за то, чтобы до конца сохранить модернистский дух творческого вызова. Если попытаться предельно коротко охарактеризовать план выражения «Трудно быть богом», то наиболее подходящими ключевыми словами будут «хаос», «мрак» и «телесность». Вдохновлявший Германа еще с 1960-х годов сюжет повести братьев Стругацких здесь отходит на второй план, хотя, по словам сына режиссера, в нынешнем контексте шестидесятилетнее звучание повести приобрело новую актуальность [см.: Леднев, Леднева 2013]. Представляется все же, что идейное согласие с аллегориями культовой книги советской интеллигенции не отменяет стремления Германа довести до определенного предела свой проект по дегуманизации кино путем отказа от естественного языка.

В течение трех часов зритель не столько следит за перемещениями донна Руматы по закоулкам вечно зимнего, окутанного миазмами и невообразимо грязного поселения Арканар, сколько соотносит пугающе динамичный визуальный ряд с запутанной звуковой дорожкой. Распознать и распределить все

звуки по адресам с ходу не представляется возможным, хотя, вероятно, эта бессмысленная задача может быть решена с помощью бесконечных повторных просмотров. Вызов, который Герман бросил сам себе, заключался в том, чтобы не запрограммировать будущее, но предупредить его слишком частотные сценарии, основанные на борьбе за власть, предательстве и беспредельном насилии. Попытавшись в «Хрустале» осуществить снятие прошлого (в смысле гегелевского *Aufheben*), в «Трудно быть богом» Герман устроил суд над вневременной слабостью человека, обнажил универсальное переживание в истории, в то время как пафос и торжество — признаки события мнимого, воображаемого или просто неосуществимого. Черно-белый, исполненный абсурдных деталей, чавкающий и ревуший мир Арканара, который сам Герман списывал с визионерских кошмаров мастеров Северного Ренессанса, демонстрирует зрителю легкость расставания с речью. В этом — дьявольское искушение и предостережение, провокация современного потребителя культуры, привыкшего к миру, где эффектное прямо пропорционально доступному.

«Трудно быть богом» вышел, потому что не мог не выйти на фоне произведенных в него символических инвестиций. Они успели превратиться в отдельный жанр, который не слишком связан с фильмом, как и сам он — со своим литературным оригиналом. За время, минувшее с начала нового века, эти ожидания и настроения менялись едва ли не чаще вариантов названия — которое было то «Резней в Арканаре», то «Хроникой арканарской резни», и это на фоне того, что оригинальный сценарий и вовсе назывался «Что сказал табачник с Табачной улицы». В этой номинативной неопределенности, вернее, в ее продолжительности и эксплицитности реализуется та проблематичность языка, к которой Герман шел всю свою жизнь в искусстве. «Хрустале» продемонстрировал распад иллюзорной советской речи и незыблемость советского сознания, не нуждающегося в человеческом языке. В «Трудно быть богом» происходит прорыв к Другому, которое в нашем представлении — не более чем проекция Своего. И это невероятно скучно. Это уже не «погружение во время» [Graham 2012], но внешняя проекция постисторической лиминальности и потери языка. Бескомпромиссная сложность звуковой дорожки сливается в шум, тщательно выстроенную и невыносимую какофонию, которую надлежит выдерживать, чтобы смотреть будущему в глаза.

В финале творческой биографии Герман не вырвался по ту сторону хаоса, так как стремился к его максимально убедительному воплощению. Сложность мира, требующая редукции для превращения в художественное высказывание, воспроизведена в последней картине так, будто создателю удалось не прибегать к помощи переводчиков-посредников, не создавать текст и даже преодолеть дискурсивность, оставшись на уровне чистой чувственности. Безусловно, это лишь следствие скрупулезной работы по сведению аудиовизуального целого. Беспрецедентная длительность, с которой проходил постпродакшн этой загадочной махины, значила еще кое-что помимо технического несовершенства и постоянных срывов рабочего ритма на странно функционирующей киностудии «Ленфильм». Даже в преждевременной смерти, которая не дает возможности услышать голос Германа после выхода фильма на экраны, проступает некий сюжет задуманной открытости. Молчание в нем значительно дороже прозвучавшего слова, которое лишь рассеивает и расстраивает сознание. В то время как Герман занимался его настройкой.

## ЛИТЕРАТУРА

- [Березовчук 2007] — *Березовчук Л.* Идентификация времени: Об экранном воплощении прошлого, истории и памяти в фильмах Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталеv, машину!» // Век петербургского кино: От прошлого к настоящему / Отв. ред. А.Л. Казин. СПб.: РИИИ, 2007. С. 61—103.
- [Бобриков 2012] — *Бобриков А.А.* Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- [Виролайнен 2003] — *Виролайнен М.* Уход из речи // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 445—468.
- [Герман, Кармалита 2006] — *Герман А., Кармалита С.* Что сказал табачник с Табачной улицы и другие киносценарии. СПб.: Сеанс; Амфора, 2006.
- [Долин 2012] — *Долин А.* Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- [Даниэль 2013] — *Даниэль С.М.* Рембрандт. «Возвращение блудного сына» // Даниэль С.М. Статьи разных лет. СПб.: ЕУСПб, 2013. С. 63—75.
- [Карахан 1990] — *Карахан Л.* Алексей Герман // Фильмы. Судьбы. Голоса: Ленинградский экран: Статьи. Творческие портреты. Интервью. Публикации / Сост. и отв. ред. И.В. Сэпман. Л.: Искусство, 1990. С. 179—205.
- [Левченко 2012] — *Левченко Я.* Визуализация Германа: О работе режиссера с текстами писателя // Визуализация литературы / Сост. и отв. ред. К. Ичин и Я. Войводич. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2012. С. 310—325.
- [Леднев, Леднева 2013] — *Леднев А., Леднева М.* «Всегда буду виноват»: Алексей Герман-младший закончил картину отца // Русский репортер. 2013. № 44 (322). 7 ноября ([rusrep.ru/article/2013/11/04/german](http://rusrep.ru/article/2013/11/04/german) (дата обращения: 06.09.2014)).
- [Липков 1988] — *Липков А.* Герман, сын Германа. М.: Киноцентр, 1988.
- [Мамардашвили, Пятигорский 1997] — *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символе и языке. М.: Языки русской культуры, 1997.
- [Марголит 2004] — *Марголит Е.Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития: (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125—208.
- [Марголит 2012] — *Марголит Е.Я.* Живые и мертвое. СПб.: Сеанс, 2012.
- [Омон и др. 2012] — *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с франц. И.И. Чельшевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- [Подорога 2000] — *Подорога В.* Молох и Хрусталеv // Искусство кино. 2000. № 6. С. 56—71.
- [Рид 2009] — *Рид Г.* Краткая история современной живописи. М.: Искусство—XXI век, 2009.
- [Стишова 2000] — *Стишова Е.* Конец цитаты // Искусство кино. 2000. № 1. С. 29—35.
- [Стишова 2013] — *Стишова Е.* «Иван Лапшин»: 28 лет спустя // Искусство кино. Блог. 2013. 6 сентября ([kinoart.ru/blogs/ivan-lapshin-28-let-spustya](http://kinoart.ru/blogs/ivan-lapshin-28-let-spustya) (дата обращения: 06.09.2014)).
- [Уайт 2002] — *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.
- [Эльсинор 2008] — *Эльсинор XXI века: Круглый стол «Сеанса»* // Сеанс. 2008. № 35—36. С. 354—361.
- [Ямпольский 2004а] — *Ямпольский М.Б.* Дискурс и повествование // Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 251—276.

- [Ямпольский 2004b] — *Ямпольский М.Б.* Исчезновение как форма существования: (О фильме Алексея Германа «Хрусталеv, машину!») // Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 276—285.
- [Ямпольский 2010] — *Ямпольский М.Б.* Фронт и тыл: (О фильме Алексея Германа «Двадцать дней без войны») // Киноведческие записки. 2010. № 96. С. 161—191.
- [Ямпольский 2012] — *Ямпольский М.Б.* Локальный апокалипсис: (О фильме Алексея Германа «Хрусталеv, машину!») // НЛЮ. 2012. № 117. С. 154—175.
- [Beumers 2009] — *Beumers B.* A History of Russian Cinema. London: Berg, 2009.
- [Buttafava 1992] — *Buttafava G.* Alexei German, or The Form of Courage // The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema / Ed. A. Lawton. London: Routledge, 1992.
- [Etkind 2010] — *Etkind A.* The Tale of Two Turns: *Khrustalev, My Car!* and the Cinematic Memory of the Soviet Past // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2010. Vol. 4. № 1. P. 45—63.
- [Graham 2012] — *Graham A.* Immersion in Time: History, Memory, and the Question of Readability in the Films of Alexey German // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2012. Vol. 6. № 2. P. 117—216.
- [Rifkin 1992] — *Rifkin B.* The Reinterpretation of History in German's Film *My Friend Ivan Lapshin*: Shifts in Center and Periphery // Slavic Review. 1992. Vol. 51. № 3. P. 431—447.
- [Wood 2001] — *Wood T.* Time Unfrozen: The Films of Aleksei German // New Left Review. 2001. № 7. P. 99—107.