

Филологички факултет  
Белградскога универзитета  
Философски факултет  
Загребскога универзитета

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Министерства образования и науки Республики Сербии

д-р Корнелија Ичин (Белград), д-р Јасмина Войводич (Загреб)

Редакторы-составители:

Рецензенти:

проф. д-р Михаил Вайскопф (Иерусалим)  
проф. д-р Сергей Бирюков (Галле)

Художественное оформление:

Анна Неделькович

## ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Издательство филологического факультета в Белграде  
11000 Београд, Студентски трг 3, Република Србија  
Подготовлено к печати и отпечатано в типографии «Графичар»  
31205 Севојно, Гојани бб, Република Србија

ISBN 978-86-6153-112-5

Тираж 300 экз.



БЕЛГРАД  
2012

## Визуализация Германа: о работе кинорежиссера с текстами писателя

добрения. В мире Германа ничего не получается, скожестное событие не может состояться, в кадр попадают лишь отдельные вещи и их фрагменты, а люди говорят невпопад. Не с той невменяемостью повтора, что пугает зрителя в фильмах Кирры Муратовой, но совсем не так легко и якобы осмысленно, как в повествовательном кино, которому наследуют современные телесериалы.

На

протяжении почти полувека режиссерской работы Герман стремился в прошлое вовсе не потому, что его не устраивало настоящее, как это подобало представителю советского бомонда, выросшему в писательской семье и разыгравшему портативные бунты против родительских устоев.<sup>3</sup> В данном случае настоящее побуждало отнюдь не к популярному интеллигентскому эсказизму. Герман вел со своим советским настоящим войну, которая выражалась в пристальном исследовании ближайшего, также советского прошлого. Это была попытка если не выявить генезис современности, то показать, каков был мир людей, с которыми зрителя картины связывали узы непосредственной памяти. Один из ключевых механизмов коллективного бессознательного, отложенных в ходе советского проекта, состоит в терапевтической амнезии ближайшего прошлого. Ничем иным нельзя объяснить оценку Иосифа Сталина как «эффективного менеджера» в российских учебниках истории, изданных в 2000-е годы. Предметный, а не репрессивно-идеологический подход к прошлому в (пост)советском контексте подразумевает сознательное сопротивление мейнстриму. Именно поэтому за исключением «Истории Арканарской резни» все картины Германа работают с прошлым, которое автор может помнить сам и, уж во всяком случае, присваивает как свое через рассказы живых людей. Здесь важен сам факт моделирования короткой, телесной временной дистанции, а не ее наличие в биографии режиссера. Герман конструирует эффект собственной причастности к изображаемому миру, воспроизводя историю страны в оптике собственной памяти и эксплуатируя склонность зрителя к идентификации автора и повествователя.

Дополнительным выражением глубоко личного, наполненного субъективными переживаниями подхода к прошлому служит настойчивое обращение Германа к текстам отца. Режиссер создает себя в ответ на его темы и сюжеты, не отрицая предыдущее поколение в соответствии с заветами русских формалистов, но пребывая с ним в тесном контакте. Это, в свою очередь, вызывает если не медицинские, то психоаналитические ассоциации, удовлетвориться которыми было бы равно соблазнительно и недостаточно. Полулярный, признанный читателем и властью лауреат сталинской премии Юрий (Георгий, Павлович) Герман много писал о медиках и чекистах — лекарях общественного порядка. Желаю стать врачом, хотя и от всего сердца ненавидя чекистов, Алексей Герман осознанно двинулся в фарватер книг отца, осмысливая прошлое, в котором тот существовал духовно и физически. Сценарии «Торпедоносцы»

Безрукова Л. Алексей Герман: Свою историю надо выстрадать // Нева. 2006. № 7. С. 269; Выжутович В. Трудно быть собой // Российская Газета — Неделя. № 4714. 24 июля 2008. С. 10; Рамм В. Шполков отбивал чечетку, а Фадеев пел // Известия. 5 апреля 2010. С. 6; Герман А. Интервью. Эссе. Сценарий / Книга А. Долина. М.: Новое Литературное Обозрение, 2011. С. 69.

<sup>1</sup> Герцен А. Концы и начата // Герцен А. И. Собр. соч. В 9 тт. М.: Госиздат, 1958. Т. 7. С. 480.

2 Герцен А. Концы и начата // Герцен А. И. Собр. соч. В 9 тт. М.: Госиздат, 1958. Т. 7. С. 480.

<sup>3</sup> Наиболее яркие аналогии — Андрей Тарковский, сыгравший в «Заставе Ильица» самого себя — кипризного столичного юношу с замашками плейбоя, и Никита Михалков, чья продуманная интеллигентская фронтальная манера не мешала получать разрешение на любые постановки.

«Жил отважный капитан» и «Мой боевой расчет», написанные совместно со Светланой Кармалитой, опираются на военный опыт Юрия Германа, на его рассказы о походах с караванами кораблей Северного флота, на следы вспышек обрывки разговоров и другие мелочи, оставшиеся в памяти Алексея Германа от его пребывания ребенком в тыловом Архангельске. «Двадцать дней без войны» сделаны по повести Константина Симонова, человека эпохи, друга дома Юрия Германа. «Хрустальев, машину!» — орт штаги режиссера, концентрирующий его размышления об отечестве через призму личной истории, воссоздающей и одновременно отчуждающей жизнь семьи поздней зимой 1953 года. Даже нереализованный сценарий по «Черной стреле» Роберта Льюиса Стивенсона и конкурирующий с ним по мифологической фактуре режиссерский сценарий «Истории арканарской резни» тесно связаны с советской историей как историей насилия, страха и унижения.

Юрию Герману не очень повезло с местом в современном литературоведении. Его можно без преувеличения назвать писателем, расплатившимся за свой прижизненный успех последующим забвением. Зато «ему повезло с сыном. Сегодняшнее его присутствие в культуре — это, прежде всего, строка в титрах фильмов Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» и «Проверка на дорогах». Но что здесь от прозы отца, а что от восприятия сына — тоже интересная филологическая проблема»<sup>4</sup>. Ее рассмотрению и посвящена настоящая статья. Необходимо уточнить, что чисто квантитативный ответ на упомянутый вопрос вряд ли возможен, да, пожалуй, и не нужен. Речь идет о принципе работы фильма с материалом литературы, о приемах, которые использует режиссер, чтобы донести свое авторское послание во взаимодействии с литературным первоисточником.

Кинокартинны «Проверка на дорогах» по повести «Операция «С новым годом» и «Мой друг Иван Лапшин» по повести «Лапшин» вступают в знаменательные сношения с историей и друг с другом. Сценарий первого начинал писать сам Юрий Герман, затем к работе подключился Эдуард Володарский<sup>5</sup>. Интервал между выходом повести и съемками фильма был сравнительно небольшим (1964–1970); режиссер работал с актуальным материалом. Повесть «Лапшин» (1937) отделена от своей экранной версии более всплескательной листаницией (вышел в 1984). Листанция отчетливо отразилась в стилистике картинки, где черно-белая пленка маркирована как семантически обусловлен-

<sup>4</sup> Сухих И. [Реплика к юбилею Ю. Германа] // Сеанс. Блог от 06.04.2010. <http://seance.ru/> blog/getman100/ (ссылка проверена 01.12.2011).

<sup>5</sup> Спор о том, кто же все-таки сценарист картины, не утих до сих пор. В начале 2000-х годов Володарский опубликовал адресованное Алексею Герману «Открытое письмо тому, кому трудно быть богом. Но очень хочется...» (Московский комсомолец. № 230. 24 июня 2002). В нем сценарист утверждал, что переписал для фильма слабую повесть Германа-отца, но сын забыл об этом. Герман не ответил напрямую, но заявил в одном из интервью (Шергина Н., Юферова Я. Трудно быть Германом // Российская Газета. 24 сентября, 2002), что не позволил Володарскому утверждать, будто тот что-то написал вместо отца.

ный выбор. Название «Проверка на дорогах» было придумано в 1985 году для того, чтобы фильм «Операция «С новым годом», запрещенный в 1972 году, все же вышел на экраны на заре «перестройки». В это время послабления уже начались, но старые канцелярии власти еще оставались в силе, и колдато за-прещенной картине не могли дать ход под ранее «кисторченным» названием<sup>6</sup>. «Мой друг Иван Лапшин» снимался в конце 1970-х, был закончен в 1982 и пролежал на полке до 1984 года. Его путь на экран был намного короче, хотя и не обошелся без препятствий, обычных для большинства сколько-нибудь заметных произведений искусства в советские годы<sup>7</sup>. Первая картина снималась вслед за недавно написанной повестью, после чего надолго легла на дно, будучи официально запрещена и даже приговорена к смыкке для повторного использования пленки. Вторая создавалась по мотивам более ранних текстов, но появилась почти сразу. Массовый зритель увидел ее раньше первой. Если он был при этом внимательным, то мог с удивлением заподозрить, что фильмы сделаны разными людьми с одинаковыми именами. Метод экранной версии «Лапшина», по оценке влиятельного критика<sup>8</sup>, относится к достижениям «новой волны» ленинградского кино, тогда как в «Проверке на дорогах» еще сильно отголоски поэтики шестидесятников<sup>9</sup>. Выйдя на экран почти синхронно, фильмы обозначили различные полюды и к способам презентации недавнего прошлого, и к самим принципам экранной адаптации литературного произведения.

Стандартная риторика, описывающая отношения литературы как донора и кино как принимающей инстанции подразумевает сожаления о том, что было «утеряно» в ходе экранной адаптации литературного произведения. При этом часто упускается из виду то, что одновременно «приобретается»<sup>10</sup>. Это связано с плавенством исторической модели, исходящей из выслуги лет. Практики презентации, использующие индустриальные технологии, находятся в зависимости от кустарных практик лишь потому, что те в ходе тысячелетий сформировали ресурс мировой культуры. Уже само понятие «экранизации»

<sup>6</sup> Герман А. Интервью. Эссе. Сценарий. С. 176.

<sup>7</sup> Фильм по «Лапшину» преодолевал сопротивление в принципиально иных условиях, чем «Проверка на дорогах». Вскоре после выхода картины Герман говорил автору первого книги интервью, что лень на полку в начале 1970-х означало стать мучениками, то же самое в начале 1980-х означало стать неудачниками. (Липков А. Герман, сын Германа. М.: СК, Киноцентр, 1988. С. 176).

<sup>8</sup> Симонова Е. Ленинградский почерк. Субъективные заметки о «Ленинградской школе» // Кино (Рига). 1987. № 3. С. 127.

<sup>9</sup> Ставший ключевым в картине мотив «проверки на дорогах», выявление действительной принадлежности человека (как со стороны власти, так и со стороны совести) — типичное проявление идеологии шестидесятых (см. напр.: Шлагин А. Религия войны (Субъективные заметки о...) // Искусство кино. 2005. № 6.).

<sup>10</sup> Stam R. The Theory and Practice of Adaptation // Robert Stam and Alessandra Raengo, eds, Literature and Film: a Guide to the Theory and practice of Film Adaptation. Oxford: Blackwell, 2005. p. 3.

имплицирует вторичность экранного произведения в отношении литературного источника и обрекает этот вторичный продукт на пристрастное сопоставление с оригиналом. Генезис экранизации как таковой — в дефиците сценарной основы раннего фильма и отсутствии языка описания реальности. Обращение к бульварной и далее классической литературе — следствие этой нехватки и одновременно ловушки. Чем больше автор экранизации старается следовать, как ему представляется, «духу и букве» оригинала, тем менее значительны его авторские достижения. Вежливость и бережность музеевшируют оригинал вместо того, чтобы актуализировать его для новой аудитории. В эпоху раннегого кино обращение с литературной классикой было куда менее перемонным, чем после прихода звука, отбросившего новое монтажное искусство к уровню заснятого на пленку стилизованного спектакля. Появление в 1930-е годы постановочного кино наметило путь дальнейшего развития медиума как достульногого и востребованного рассказчика историй. Занимательность последних возрастает пропорционально легкости восприятия — ведь их даже не нужно читать, они сами себя показывают. Литературная классика на экране — хороший усваиваемый продукт, воспроизводимый и воспринимаемый новыми поколениями. Иначе бы в британской критике конца 1990-х не появилось понятие *heritage film* (*фильм о наследии*), означающее скрупулезные экранные реконструкции Вильяма Шекспира и Джейн Остен, призванные создать иллюзию «живого» общения с давно умершими историческими персонажами.<sup>11</sup>

Классика — плосквамперфект истории литературы. Аудитория связана с ней лишь традиций трактовок. Адаптирующая инстанция (здесь — кино) вступает с классикой в отношения интерпретации, спектр адекватности которых задается актуальным или, что чаще, историческим контекстом. Именно поэтому «Ромео + Джульетта» в постановке База Лурманна, перенесшего действие в Америку наших дней, выглядит провокацией на фоне множества состоявшихся баллов на съемочной площадке с привлечением целой армии консультантов, которые все равно вряд ли знают, как двигались, мимировали и говорили современники Шекспира. Несколько иные отношения складываются у кино с литературой недавнего прошлого. В сложившейся обьединенной иерархии великой, не очень великой и совсем не великой литературы недавно созданный текст выглядит более «мягким», поддающимся переделке, в отличие от «забронзовевших» достояний культуры. Но если перенос на экран современного произведения чреват побочными сложностями, начиная с авторских прав и заканчивая неминуемыми склоками, то литература недавнего прошлого — самый благодарный материал для трактовки. С одной стороны, это история, от которой можно оттолкнуться, с другой — автор оригинала, скорее всего, чуть подзабыт. Если, конечно, не сделался неприкованным классиком еще при жизни или не был позднее «открыт», «реабилитирован», «введен в научный оборот».

Повесть «Операция „С новым годом!“» была для Алексея Германа произведением современной литературы. Отец режиссера написал ее в конце жизни как отклик на свое недавнее прошлое, восприятие которого изменилось после ХХ съезда. Вслед за этим, как вспоминает Алексей Герман, отец познакомился с полковником Никифоровым, во время войны занимавшимся переброской солдат армии Власова в СССР и получившим 10 лет практически сразу после заключения мира<sup>12</sup>. В первом и последнем на данный момент отдельном издании повести (1964) есть посвящение «чекисту Георгию Ивановичу Пяткину». Он хоть и был прототипом старшего лейтенанта Локоткова — героя обоих Германов — но не совершил, в отличие от Никифорова, никаких ярких подвигов. Юрий Герман соединил два прототипа в одном персонаже, чья официальная история отсылала к «безупречной» биографии. Тем не менее, это самое «готическое» произведение Германа и самая «коттельная» книга о войне, где не только открыто упоминаются «власовцы», но и осуждается кульп личности, воплощенный в фигурах тыловых начальников Локоткова и майора НКВД Петушкова, присланного «на подмогу» партизанскому отряду. В этой повести лауреат сталинской премии Юрий Герман предельно сблизился с поколением своего сына — как и в чисто временном отношении, так и мировоззренческом.

Повесть «Лапшин» была для Алексея Германа литературай недавнего прошлого, описывавшей актуальное состояние этого прошлого, а именно, 1937 года. Бывший чекист, ныне милиционер Иван Лапшин появится еще раз в повести «Жмакин» (1938). В конце 1950-х Юрий Герман объединит эти тексты в роман «Один год» (1961). По словам его сына, это ведь «плохо написанная, вся построенная на любви к Хрущеву и желании ему угодить»<sup>13</sup>. Наконец, в 1964 году в журнале «Нева» выйдет повесть «Наш друг Иван Бодунов», где Лапшину уже в заглавии вернется фамилия его прототипа. Герой будет сопровождать автора без малого тридцать лет, но мера его художественной условности в начале и конце этого периода различна. В 1930-е годы это типичный современник, в начале 1960-х — историческая личность, чей прототип автор готов раскрыть и тем самым банализировать, прямо указав на «документальную» основу.

Таким образом, если в случае с «Операцией „С новым годом!“» Алексей Герман работал с современной литературой, посвященной недавнему прошлому, то в случае с «Лапшиным» он обращался к литературе, которая была современна в момент своего появления. Это не просто занимательная симметрия, но определенная игра с категориями времени, определяющая ход работы режиссера с первоисточником.

Алексей Герман убрал из военной повести отча повествовательные подробности, которыми другой постановщик, вероятнее всего, охотно бы воспользовался. В фильме нет тыловых начальников Локоткова. Сам он — никакой не молодой чекист, совершающий регулярные вылеты из Москвы на оккупированные территории.

<sup>11</sup> Cartmell D., Whelehan I. Screen Adaptation. Impure Cinema. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan, 2010, p. 52.

<sup>12</sup> Герман А. Интервью. Эссе. Сценарий. С. 125.

<sup>13</sup> Там же. С. 193.

ваные территории, а пожилой деревенский участковый, ни разу в Москве не бывавший и ставший командиром партизанского отряда по воле случая. Его сельскую неотесанность критикует прибывший к отряду, а не присланный, опять-таки, с большой земли комиссар отряда майор-артиллерист Петушкин (в книге — подполковник НКВД). Действие фильма происходит не с лета до зимы, но только зимой, затягивающей кадр тоскливой белой пустотой. Лето появляется лишь в одном эпизоде — воспоминании о подрыве моста и конфликте командира с комиссаром. Осень показана в логитровой экспозиции, где немецкие солдаты заливают керосином картошку, припрятанную жителями села<sup>14</sup>. Описанная в книге история с захватом недалекого и предающегося излишествам руководства разведывательной школы в эстонской деревне на границе с псковской губернией обрачивается в фильме рядом захватом эшелона с продуктами и гибелью главного героя — раскаявшегося «власовца» Лазарева. В книге операция проходит гладко, почти без жертв со стороны партизан, финал — как в «золотую эру» Голливуда. Нет в фильме и опытного чекиста Ряжичева, жертвы сталинских репрессий и «наставника молодых», который нужен Юрию Герману, чтобы ввести в текст критику культа личности. Наконец, в повести Лазарев не просто сдается партизанам, но приводит с собой целое подразделение вооруженных людей, по вечерам он профессионально распевает песни, и в него влюбляется переводчица Инга. Из фильма этот несколько надуманный благостный контекст безжалостно изымается<sup>15</sup>.

Впрочем, Алексей Герман не только разрушает, но и достраивает оригиналь. Так, в повести нет злого партизана Соломина, с которым Лазарев проходит первую проверку. В фильме именно он — возлюбленный Инги и главный обидчик Лазарева, издавающий над ним и просящий прощения, только будучи смертельно раненым. Он понадобился, чтобы усилить недоверие партизан к Лазареву, носителем которого в книге является только малосимпатичный Петушкин. Если Юрий Герман наполнил повесть не совсем адекватной для военной прозы «коттедельной» восторженностью, то сын писателя реконструирует наиболее вероятные условия реализации сюжета, «заземляет» историю (в смысле story) и делает систему персонажей более ясной, тяготеющей к жанровому кино.

С одной стороны, Алексей Герман настаивает на более суровой трактовке военной повседневности, чем позволяла самопцензура его отца. С другой — исповедует поэтику военной лирики на экране, которая начала формироваться в первой половине 1960-х годов. «Иваново детство» Андрея Тарковского (1962) и «Быть месяцем май» Марлена Хуциева (1965) — первые образцы военного кино СССР, переносящего акцент с внешнего мира на внутренний. Вместо ге-

<sup>14</sup> Первый кадр фильма — стена дождя — напрямую отсылает к книге, в чьей первой главе делается акцент на том, что «или проливные, ровные дожди». По мере разверты-

<sup>15</sup> Именно серьезные расхождения фильма с книгой дали повод сценаристу Володар-

роизма — разговоры и сны, вместо официальной истории — фрагментарная биография конкретного человека. В этом отношении сложно переоценить и «Хронику пикирующего бомбардировщика» Наума Бирмана (1967), выпущенную на «Ленфильме» одновременно с «Седьмым слутником» Григория Аронова и Алексея Германа. «Хроника...» предвосхищает изобразительный минимализм, который Герман использует в «Проверке...» для борьбы с влиянием Тарковского (начиная хотя бы с работы над сценарием, почти ничего не оставившим от повести Владимира Борткомолова). Главная же новация молодого ленинградского режиссера состояла в том, чтобы развить эстетику Тарковского и Бирмана в жанровой схеме вестерна. «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. Но американский вестерн — это все выдумки: он замешан на лошадином молоке и чай-то фантазии. А наш фильм замешан на крови и правде, тем и отличается от вестерна»<sup>16</sup>.

Герман представляет дело так, будто вестерн стал получаться как бы сам по себе. Между тем, уже в повести отпа обнаруживаются «американские» аллюзии. Так, старый чекист Ряжичев, исключенный из спланирования, шутливо живет в Купера. Юрий Герман описывает жизнь в экстремальных условиях и в опасной близости с врагом. Разница между фронтиром прерий и границей между «своими» и «чужими» в псковском лесу не так уж и существенна. Но Германа-сына не устраивает классический литературный вестерн. Показательна его категоричность в утверждении «правдивости» советского военного фильма по сравнению с американским «пи-ф-фафом»<sup>17</sup>. Режиссер настаивает на выходе из художественной реальности и апеллирует к «правде» вопреки логике жанрового кино. Режиссер провоцирует стапкиование жанровой модели со своим авторским видением. Эта внутреннее конфликтующая структура еще более активно пересматривает литературный оригинал, маркирует свое отличие от него.

Ключевой повествовательный прием «Проверки...» — обманнутое ожидание и, как следствие, сопротивление инерции. Он реализуется на разных уровнях художественной системы. Здесь впервые начинаются попытки Германа разрушить каузальный порядок речи, поставив персонажей в избегаемое литературуй, но привычное для повседневной жизни состояние обрыва, недо-

<sup>16</sup> Герман А. Интервью. Эссе. Сценарий. С. 133.

<sup>17</sup> Ср. в интервью двадцатилетней давности: «У Америки была своя история, у России — своя, они несоизмеримы. Такой суровой, безжалостной, опицяненной столицей же кровавой цепной истории не было ни у кого в мире. Поэтому здесь не могло быть бутафорских «пи-ф-фаф» и кинотрюков, а должна была быть густая, страшная, странная, во всех мелочах правдивая жизнь» (Литков А. Герман, сын Германа. С. 96).

говоренности, случайного слова, так и оставшегося без ответа. В фильме, в отличие от повести, персонажи говорят, будто сами с собой. Особенно ярко этот симптом проявляется в эпизоде, где Локотков и Петушков на постое в деревне собираются ко сну, и командир вступ размывшился, как бы попасть на станцию, а комиссар — о врачих, «шарь-бабе», с которой познакомился до войны на стадионе. Персонаж может связывать не только речевая коммуникация, но и определенное сочетание звуков, где сильная просодия вытесняет смысл. Сначала на кухне в лагере партизан Соломин зadirается к Лазареву и кричит «Что?», хотя тот ничего не говорил — это типичное нападение по законам улицы (или салтуна). Затем этот крик вырывается уже из уст Лазарева — с иными интонациями и настроением, когда смертельно раненный Соломин умрет, успев попросить у Лазарева прощения. Вопрос в функции междометия обозначит начало и конец истории некоторых человеческих отношений. Врагов примиряют не эксплицитная коммуникация, а обмен кодовым словом, чья семантика затемняется экспрессией.

Обманутое ожидание срабатывает даже в музыкальном оформлении фильма, тем более пленном, что в последующих картинах Германа оно либо мотивировано самим действием, либо исчезает вовсе. Героическое вступление Исаака Шварца на титрах «Проверки...» отсылает к его же теме из «Седьмого спутника». Маршевый ритм и мелодия, построенный на лирической линии «народной» баллады, актуализируют историко-революционную, а не военную тему. При этом интермедия «Проверки» схожа с музыкой Николая Сидельникова в прологе «Заставы Ильича» Марлена Худицова — программного фильма 1960-х гг., проводящего параллель между современностью и революционной эпохой. Титры «Проверки...» настраивают на действие, проникнутое пафосом героизма, а дальнейшее развитие военного сюжета в его подчеркнутом приземленном ключе явно конфликтует с музыкальным вступлением.

Задействовав из «Операции „С новым годом!“» основных персонажей, Алексей Герман перемешивает их функции и речевые характеристики, приписывает Локоткову слова других героев повести и даже партизанскую лошадь Розку, запряженную в тачанку, превращает в корову — куда менее героическое животное. Постепенно сын все больше расходится с фабулой, намеченной в тексте опа. Смерть Соломина как постороннего оригинала, чисто кинематографического персонажа маркирует переход сюжета в новое русло, где он полностью отделяется от первоисточника. Почти — за вычетом неудавшегося самоубийства Лазарева, которое в фильме непосредственно предшествует операции по захвату эшелона. Оно и заставляет Локоткова отправить Лазарева на задание, дав напутствие, что погибнуть нельзя. Начинается главная проверка, ставка в которой неизменно выше, чем в той, что унесла жизнь Соломина. Сюжет перезагружается, чтобы герой мог умереть, а кино окончательно избавилось от дiktата литературы. Неизбежная смерть — существенный критерий советского героизма в отличие от индивидуалистского и наделенного на успех героизма вестерна.

Показать советскую героику не с парадного входа, да еще и в исполнении предателя — в этом и заключался демарш Алексея Германа, взбесивший

руководство Госкино. В фильме простота и обычность Лазарева усиливается, а неправдоподобное обаяние, выведенное в книге, исчезает. Он обыватель, типично живший в своем благополучном мире, типично не готовый к подвигу и типично попавший в плун. Из его разговора с переводчиком Ингой зритель узнает, что до войны он работал таксистом, получал чаевые, а про фашистов знал только песенку: «мы фашистов не боимся, возьмем на штыки». В книге ее нет, потому что это вывернутая наизнанку строчка из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924): «Раз-два-три. Пионеры мы. Мы фашистов не боимся, пойдем на штыки». Лазарев между делом перевирает главную поэму главного советского поэта, искакая текст с виноватой ухмылкой, как нечто незначительное, какой была вся его жизнь. И личный подвиг, запограммированный логикой вестерна, еще не делает его героем, но лишь статистом небольшого эпизода, затерянного в хаосе войны.

Финальная сцена фильма выстроена как чисто кинематографическое произведение безо всяких отсылок к литературному источнику. Повествовательные приемы сменяются выразительными, которые уже не образуют «естественного» течения событий. Это не значит, что до того сын лишь вьшивал по литературной канве отпа. Картина пронизана визуальными приемами, невозможными в словесном тексте даже на уровне описания (например, разглядывание немецкого обоза через оптический прицел). Но на последних десяти минутах структура действия резко усложняется. Непонимание зрителем того, что происходит, запаздывание за эпиллipsisами камеры обеспечивает необходимый саспенс. Автомобиль с переодетыми партизанами въезжает на станцию, минутах страждения, партизаны покидают машину, с ускорением шагают по путям к эшелону, Лазарев отделяется, бежит в обратную сторону, пролезает под поездом, камера держится на его ускоряющемся шаге, потом отделяется и панорамирует под ход к вышке. Все это дается рваньими планами; диалог с часовым на вышке замедляет действие для осмысливания увиденного. И вновь камера бросается передовать планы: виасовский триколор на каске автомагистра, продолжение диалога на вышке, группа партизан у паровоза. Инга остается у трапа. Пауза. Выскочивший полицай узнает Ингу, она стреляет в него, крик «Партизаны!», на вышке Лазарев бьет ножом часового и — начинаяется знаменитая очередь из пулемета МГ. Через минуту по вышке откроет огонь подоспевший БТР, и Лазарев уронит в снег шипящий пулемет, пока винзу будет проходить захваченный эшелон. На фоне предыдущей скорости развертывания сюжета кульминация рекордна по числу событий. Они имеют выраженную визуальную природу — от флага на каске автомагистра до светлых волос Инги под пилоткой СС, от Лазарева, стрелявшего из пулемета прямо в зрителя, до мертвого офицера, висящего на стрелке, которую он так и не успел перевести.

Цензоры не простили Герману смелости в обрамлении с канонической, пусть и недавней историей<sup>18</sup>. Визуальная плотность финала, знаменующая

<sup>18</sup> «Цензура была против безусловного оправдания персонажа — «прелателя», превращенного в «героя» (Lawton A. Toward a new openness in Soviet Cinema, 1976–1987. In

освобождение фильма от обусловленности литературой, также внушила определение. «Неклассический» характер первоисточника освободил Германа от необходимости оправдывать собственные авторские вольности и позволил переключить внимание в стилистическую плоскость. Экранизация повести с безупречной советской репутацией обернулась созданием альтернативной художественной структуры.

Вольная трактовка повестей, объединенных в цикл «Записок Лопатина» и легких в основу сценария «Двадцать дней без войны», наряду с неопубликованными фронтовыми записями Константина Симонова, была легитимирована его личным участием в работе над картиной. Благодаря этому фильм не встретил непреодолимого сопротивления, и уже вскоре шел в кинотеатрах. К «Лапшину» Герман приступил практически сразу. Это было последнее быстрое производство в биографии режиссера, который затем сознательно отошел от принятых в профессии темпов работы. К довоенной повести отца Алексея Герман подошел археологически, что неоднократно отмечалось в киноведческой литературе<sup>19</sup>. Режиссер стремился не столько показать историю героев, сколько дать фон времени, в котором шум важнее информации (если воспользоваться кибернетической метафорой). Составляющие этого шума упоминаются уже в экспозиции фильма. Звуки в коммунальном коридоре, за- пах папирос «Блюминг», арка в парке, пароход на линии, покраска пристани, на которую шел весь класс, где учился повествователь. Закадровый голос вводит эти реалии как составляющие воспоминания, после чего слышится звук напильника и детское «тра-ля-ля». Эти звуки хотя и принадлежат настоящему времени, но переключают регистр повествования — экспозиционное описание завершается, следует переход к визуализированным воспоминаниям.

«Мой друг Иван Лапшин» заимствует у литературного оригинала фабулу, но подчеркнуто обедняет ее. От повести в фильме остается только любовный треугольник Лапшина, журналиста Ханина и актрисы Адашевой, все прочее — штрихи к съскной деятельности милиции, досуг рядовых людей конца 1930-х и детали быта, акцент на которые переносится столь настойчиво, что возникает эффект индифферентности автора и к рассказываемой истории, и к ее героям. «Маленькими без всяких кавычек людьми» назвал персонаж фильм один из интерпретаторов<sup>20</sup>. Несмотря на конкретное имя героя в заглавии, его можно с легкостью заменить кем угодно — так же, как ради снижения пафоса прописанный в повести Ленинград был заменен условным провинци-

альным Унчанском. Это очередная война с официальным образом прошлого как эпохи героев и его вторичная, уже авторская мифологизация. Если «Приверка на дорогах» проникала по ту сторону мифа о партизанах, то «Мой друг Иван Лапшин» сминает и выбрасывает бравурную открытку, заменившую в памяти советских людей тридцать годы. «Как Герасимов на меня орал — это не поддается описанию! «Что ты снял? Все было не так! Были широкие улицы, твой папа жил в прекрасной квартире! А ты нам что показал?»» — пересказывает реакцию классика режиссера<sup>21</sup>. Убедительность Алексея Германа — не в правде, на выражение которой он упорно претендует, а в правдоподобии, которого он добивается с помощью интенсивной передачи предметного мира, сочетающегося с атмосферными персонажами и репликами, направленными в пустоту. И в этом смысле фильм о Лапшине сыграл роль программного произведения для так наз. «нового эпоса» ленинградской школы, чьи картины «наводняли, на первый взгляд, хаотичный и бесформенный поток жизни, жесткая монотонная реальность, в которой трудно было выделить индивидуальные черты и героя, и события. Обилие вещной среды, преимущественное использование плана-эпизода, работа с натурщиком-исполнителем, замусоренный акустический фон — все это готовило почву для удаленной, снятой, листанированной интонации автора — эпического рассказчика»<sup>22</sup>.

Уже название фильма сигнализирует об условности главного героя.

Становщик уточнил безыскусственный заголовок оригинала, на деле его запутав. Это не только отсылка к позднему тексту «Наш друг Иван Бодунов», но и постановка проблемы. Кому Лапшин приходится другом? Повествователю, которому во времена, описанные в повести, было девять лет? Его отцу? Или вовсе автору, находящемуся по эту сторону повествования? Возможно, дружба с героям вменяется зрителю как равноправному носителю личной памяти об изображаемой эпохе. Таким образом, уже на уровне названия происходит расстояние повествовательной инстанции, о котором писал Михаил Ямпольский в своем исчерпывающем нарратологическом анализе картины<sup>23</sup>.

Введенная в этой работе оппозиция повествования, относящегося к плану содержания, и дискурса, относящегося к плану выражения, соответствует важному для настоящей статьи соотношению первоисточника и экранной версии. В повествовательном кино основное внимание приковано к словам и действиям героев, подчиняющим авторскую инстанцию, имплицитно закрепляющим Унчанского.

(ed.) Goulding D. J., Post New Wave Cinema in the SU and Eastern Europe. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. press, 1989, p. 22).

<sup>19</sup> Rijkin B. Reinterpretation of History in German's Film My Friend Ivan Lapshin: Shifts in Center and Periphery. In Slavic Review, vol. 51, no 3 (Autumn 1992), pp. 431–447; Березовский Л. Идентификация времени. Об экранном воплощении прошлого, истории и памяти в фильмах А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрустальев, машину!» // Век петербургского кино. Сб. научных трудов. СПб.: РИИИ, 2007. С. 61–103.

<sup>20</sup> Каракан Л. Алексей Герман // Фильмы. Судьбы. Голоса. Ленинградский экран. Л.: Искусство, 1990. С. 195.

<sup>21</sup> Герман А. Интервью. Эссе. Сценарий. С. 212.

<sup>22</sup> Добротворский С. Ленинградское кино: Эволюция авторской традиции // Петербургское «новое кино» / Отв. ред. М. Жежеленко. СПб.: РИИИ, Изд-во «Мот», 1996. С. 36.

<sup>23</sup> Ямпольский М. Дискурс и повествование // Ямпольский М. Язык — Тело — Случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое Литературное Обозрение, 2004. С. 251–276.

В настоящее время положения статьи перешли в статус классических, на их основании строят свои концепции авторы диссертаций. См., напр.: Бондаренко В. Современный отечественный кинематограф и теоретические принципы ОПОЯЗа. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03/ ВГИК им С. А. Гerasimova. М., 2009. С. 11. (РГБ ОД, 61 09-1778).

пленную за камерой. Напротив, в дискурсивном кино, которое также можно назвать «авторским», значительно выше степень структурной свободы, камера блуждает в пространстве, не закрепляясь непременно на персонажах, значимых с точки зрения повествования, но предпочитая им «случайные», вытваченные из предкамерного пространства детали. Чтение повести обнаруживает, что повествователь неотступно следует за персонажами, удерживает фокус на их диалогах, построенных как чередование связных реплик. Иногда герои (преимущественно сам Лапшин) позволяют себе отвлекаться от линии беседы, но никогда ее не теряют. Вот как решен разговор Лапшина со школьным приятелем, заплещим к нему на день рождения: «Раскидала нас жизнь. <...> Как твой город-то называется? — Рыльск. — Вот, Рыльск, видишь? А мне сорок годков стукнуло...» Далее оба участника беседы отвлекаются на пение романса, после чего товариши Лапшина по фамилии Хохряков продолжают: «А я, Ваня, беспартийный. — Исключили? — Почему исключили? Ну просто я беспартийный. <...> А почему? — Байбак я. <...> и женат на поповской дочке. Начнут спрашивать, почему да отчего. — Ну, это глупости <...> При чём тут поповская дочка? — А при том...»<sup>24</sup>, и т. д.

В экранной версии сегменты диалога переставляются, вводятся новые детали — например, Боржоми как намек на исключенную из экранной версии линию пребывания Лапшина на курорте. В итоге коммуникация распадается: «Что-то у меня зуб разболелся. — А ты в Боржоми бывал, брат? Экая прелест! Горы, воздух. [Вставная реплика: А я думал, он жирный!] — Что, правда, все-таки здорова? А я, Ваня, беспартийный. — Что, исключили? — Почему исключили, ничего не исключили, а я на поповской дочке женат. Она хорошая женщина. Что делать? — Ты на поповской дочке женат, а мне сорок годков стукнуло. Ты из какого города? — Рыльск. — Иль, Рыльск!, и Лапшин в досаде встает из-за стола. И до, и после этого диалога, цитирующего книгу, происходит действие, никак с ним не связанное. Из геров повести в сцене фигурирует лишь Окошкин. Некие Джатиев и Гочилин, которые больше ни разу не появятся, показывают номер самодеятельности «Итальянский летчик-фашист над Абиссинией». Остальные — мальчик-повествователь, отзвук тоски книжного Лапшина по сыну, отец мальчика — судмедэксперт, начальник милиции, который нахваливает комический номер и вспоминает, что видел такой же в городе Гурьеве, «только в музкальном оформлении». Все говорят разом и невпопад, хотя и смотрят друг на друга. Прослеживая направления взглядов и движений, Алексей Герман гипотетично имитирует случайный порядок реплик, создавая эффект неуправляемой реальности и пуская ее фоном к диалогу Лапшина и Хохрякова.

Беря за основу литературное повествование, режиссер предлагает его буквальный *пересмотр* с помощью доступных ему дискурсивных средств — камеры и звуковой дорожки. Прием обманутого ожидания, опробованный в «Проверке на дорогах» на уровне развертывания сюжета, утверждается в

«Лапшине» в качестве дискурсивного. Чаще всего он срабатывает в построении траектории камеры. Так, стук шагов и панорамирование по лицам людей в коридоре создает впечатление совпадения камеры с идущим. В последний момент камера встречается с Лапшиным, внезапно выходящим ей навстречу неизвестно откуда, оставляя зрителя в недоумении — кто же, в таком случае, шел по коридору? В картине несколько раз повторяется ситуация, при которой движущийся объект расходится с маршрутом взгляда, камера существует в автономном режиме, лишь звук за кадром удерживает внимание на действии. Несколько раз Лапшин на мотоцикле вступает в некие таинственные соревнования с грузовиками и трамваями, при этом объекты периодически пересекают ось движения камеры, наезжают на нее и резко отдаляются. Звуки мотора и человеческого голоса — единственное, что придает последовательность этим визуальным манипуляциям. В других случаях связь между персонажами осуществляется одними только взглядами, которые вступают с репликами в отношения контрапункта (практически во всех сценах общения Лапшина с артистами). Алексей Герман показывает то, что нельзя реализовать в литературном тексте ни сюжетно, ни тематически, что и позволяет ему преодолеть прозу отца, сопоставимую с опытом повествовательского кино. Он использует ее как материал для собственной дискурсивной стратегии. Важно, что без литературного первоисточника эта затея потеряла бы свою остроту и полемичность, превратилась бы в тривиальный пример борьбы за автономию кинематографического языка. Герман добивается этой автономии, отталкиваясь от литературы.

Замысловатые траектории людей и объектов, отклоняющиеся от оси камеры, резкие смены разреженных и перегруженных кадров, нарушение композиции в глубинной мизансцене — все это симптомы направляемой борьбы с повествовательностью, о которой говорил Михаил Ямпольский: «Герман несвидел исторические нарративы, у него персонажи маргинальны по отношению к большим нарративам. <...> Как только речь идет о повествовании, мы тут же попадаем в абсолютную бездну фальши»<sup>25</sup>. Откровенно фальшиво все, что происходит в театре, где Адашева играет в бездарной пьесе и нелепо падает с танки во время премьеры. Фальшив журналист Ханин, переживающий смерть жены и равнодушно играющий в любленной Адашевой. Его чтение «Руслана и Людмилы» в коляске мотоцикла перекликается с репетицией «Пира во время чумы» в провинциальном театре. Фальшиво все то, что открыто цитирует литературу. В кино, как настойчиво дает понять Алексей Герман, такая открытость и буквальность перекрывает ход собственно кинематографической стилистике. Литература — табу, которое будет нарушенено, если обратиться к ней напрямую, попытаться воспроизвести на экране буквально, с механическим сохранением повествовательного единства.

В противоположность тому, Герман переключает внимание на необычные мелочи, повторяющиеся мотивы, которые проводируют сверх-

<sup>24</sup> Герман Ю. Лапшин // Герман Ю. Собр. соч. в 6 тт. Л.: Художественная литература, 1975. С. 166.

<sup>25</sup> Ямпольский М. Образ человека и киноязык // Сеанс. Блог. 19. 07. 2011. <http://seance.ru/blog/image-of-human/> (ссылка проверена 01.12.2011).

интерпретацию, но на деле ничего «толком» не значит. К их числу относятся, например, грузовик, заполняющий пространство кадра, чаще всего — пятачий на камеру. Это показательный пример того, как в фильме организован план выражения. В естественном языке предложение «Грузовик едет задним ходом» является носителем определенной информации, и мы даже не обращаем внимания на стерную глагольную метафору. В литературном тексте это предложение информативно в той степени, в какой позволяет вообразить описываемый процесс. Уровень коннотации актуализируется, и поэтому так важна предпочтительность выразительного «плятиться» перед нейтральным «ехать». Мы представляем себе, как это происходит — в противном случае, литература не выполняет своей задачи. В фильме же очень многое, если не все, зависит от того, как показан грузовик, что его окружает и что, собственно, происходит пока он пытается. Даже если не происходит ничего, остается длительность времени, проживаемого зрителем в процессе наблюдения.

В отличие от литературы, кино не апеллирует к воображению, но гипnotизирует, эксплуатирует соблазн пассивного восприятия. Какой бы сильной ни была вовлеченность зрителя в событие на экране, она остается ответной. Конечно — законченное зрелище, не требующее от реципиента встречной активности. Она была бы для него избыточной, если участь, насколько насыщенным в информационном и эмоциональном смысле является зрителю мир, сконструированный в кадре. Поэтому грузовик может просто пытаться, одних пугая, другим навевая смутные воспоминания, третьим — обозначая связку эпизодов. Грузовик был безразличен писателю Юрию Герману, если не играл никакой роли в сюжете или не резонировал бы с тем или иным состоянием героев, о чем также должен сигнализировать письменный текст. Режиссер Алексей Герман, показывая грузовик в первых кадрах «Проверки» и несколько раз — в «Лапшине», не экранизирует мотив из повестей своего отца, но вводит деталь, значимую лишь в аудиовизуальном пространстве фильма. Позвякивающий пепельницами, чавкающий по грязи или же просто ревущий и медленно движущийся на камеру грузовик — это сплетая угроза, не вполне ясная, но крайне наглядно выраженная и в своем действенности возможная только в кино.

Будучи формальными экранизациями повестей Юрия Германа, фильмы его сына не дают оснований говорить о переводе (или перекодировке) литературного произведения на язык кинематографа. Рассмотрение фильма в категориях лингвистики сомнительно и метафорично по определению. «Кинематографическое изображение — богатое сообщение с бедным кодом, богатый текст с бедной системой». Оно прежде всего — речь (parole). Все здесь — утверждение. Слово как единица языка недееспособно; фраза — единица речи — полновластна. <...> Напрасно мы бы стали искать среди изображений подлинные ассоциативные серии и строгие семантические поля<sup>26</sup>. Другими словами, невозможно структурное соответствие визуального и словесного ряда. Тем не менее, кинематограф до сих пор зачастую понимает под экраниза-

цией инспирировку литературного произведения, сохраняющую от оригинала как его драматургическую (точное озвучивание реплик и реализация ремарок), так и нарративную структуру (последовательность эпизодов). Алексей Герман предложил иной способ работы с литературой. Он буквально разнимает первоисточник на куски, — редко сцены, чаще эпизоды и даже их фрагменты, как правило, незначительные детали, — после чего собирает сложную кинематографическую единицу. При этом он избегает затертой до неузнаваемости техники прямолинейного монтажа и пытается очистить план выражения — он же план восприятия. Он ни в коем случае не переводит первоисточник и не дополняет его пресловутый дух; он предлагает разделить археологическую работу со следами исчезнувшей материи. Наличие у фильма внешнего, в том числе литературного источника, психологически удобно и коммерчески оправдано, но это не модель, не образец, но именно источник, из которого кино течет по собственному руслу, обнаруживая не столько реализацию правил некого языка, сколько практику автономного, наглядного и непредсказуемого дискурса.

## Содержание

I. Визуальное в литературе	
Валерий Лепахин ( <i>Сезео</i> ). Экфрасис в русской литературе: опыт классификации . . . . .	7
Людмила Дорофеева ( <i>Калининград</i> ). Визуальность образа в автографии (Житие Евстафия Плакиды) . . . . .	32
Елена Толстая ( <i>Иерусалим</i> ). «С ослепительной четкостью»: концепции реализма . . . . .	45
Наталья П. Видмарович ( <i>Загреб</i> ). «Привлекательность» и «справедливость» в рассказе Н. С. Лескова «Дурачок» (об иконичности образа) . . . . .	53
Роман Бобровик ( <i>Софиче</i> ). «Портрет мужчины Картина в Лувре работы неизвестного» Николая Гумилева . . . . .	64
Ибоя Баги ( <i>Сезео</i> ). «Взгляднуть и писать». Заметки о взаимоотношении словесного и визуального образов в творчестве Елены Гуро . . . . .	72
Камил Легониц ( <i>Москва</i> ). Что кас Юн ( <i>Сезу</i> ). Изобразительность в послекубарской поэзии Маяковского: (между ЛЕФом, ЛЦК и «Кан-Фун») . . . . .	83
Вера Терехина ( <i>Москва</i> ). Владимир Маяковский и Ольга Розанова: метафоры текста и зрелища . . . . .	118
Пасел Успенский ( <i>Москва</i> ). Описание как полемика: «Тепло» Бенедикта Лившица на пересечении литературных кодов . . . . .	132
Корнелия Ичин ( <i>Белград</i> ). Поэт и художник: книги для детей А. Введенского . . . . .	152
Андреа Мейер-Фратти ( <i>Нью-Йорк</i> ). «Случай», Литературные метакарикатуры Даниила Хармса . . . . .	192
Кружка Хеттени ( <i>Будапешт</i> ). Симметризация, сенсибилизация и смакование слов В.Л. Набоковым . . . . .	205
Александр Жолковский ( <i>Лос-Анджелес</i> ). Неизданный Вознесенский . . . . .	220
Зденка Матек Шимит ( <i>Задар</i> ). «Область слепящего света» Дины Рубиной: сфера визуального . . . . .	226
II. Литература в визуальном	
Соня Бриски-Узелач ( <i>Риека</i> ). Герменевтика иконического и вербального знака . . . . .	235
Гражина Бодилевич ( <i>Варшава</i> ). Арт-позо-жанры как интермедиальный дискурс . . . . .	245
Ирина Антиманасевич ( <i>Белград</i> ). Арт-позо-жанры как современная модель старой идеи . . . . .	265
Ольга Буренина ( <i>Цюрих</i> ). Двойное зрелище (О визуализации мифа в пирке) . . . . .	280
Наталья Злынова ( <i>Москва</i> ). Нарратив городской окраины в фотографии Б. Михайлова: к проблеме модальности изображения . . . . .	300
Ян Лебенчик ( <i>Москва</i> ). Визуализация Германа: о работе кинорежиссера с текстами писателя . . . . .	310
Ясмина Войводич ( <i>Загреб</i> ). Несколько слов о нескольких днях И.И. Обломова . . . . .	326
Таня Попович ( <i>Белград</i> ). Визуализация страха — «Женитьба» Гоголя в белградском Национальном театре . . . . .	335

СРР – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.161.1.09(082)  
7.01:82(082)

ВИЗУАЛИЗАЦИЈА ЛИТЕРАТУРЫ / [редакторы  
составители Корнелия Ичин, Ясмина  
Войводич]. – Београд : Филологичкиј  
факултет, 2012 (Севојно : Графичар). – 348  
стр. ; илустр. ; 25 см

Тираж 300. – Напомене и библиографске  
референце уз текст. – Библиографија уз већину  
радова.

ISBN 978-86-6153-112-5

а) Руска књижевност – Уметност – Зборници  
б) Уметност – Зборници  
COBISS.SR-ID 193482252