

лай – создавая фиксированные образы как приблизительные эквиваленты нефиксированных образных оснований и силуэтов – выкладывает числовые образы вещей из камней, подобно тому как в более сложном виде можно выложить числовой образ воздуха, основанный на числовых соотношениях, образующих образную фигуру.

Пифагор первый, кто посредством закрытого сознания осуществляет погружение образа внутрь предмета, в число, являющееся содержанием каждой вещи. Моделирование здесь является синонимом образования и формирования идеологических и изобразительных основ объекта.

Основная стратегия раннеантичной образности (геометрика, архаика, философия физиса, Пифагор) как пластического движения в сознании и в реальности, проявляющего дух времени, – заключается в преодолении хаотической безобразности, создании образцовых образных конструкций и формировании платформы для образно-образцовых отношений, что получит свой рассвет в классике. Геометрика как начало изобразительности и древнегреческой системы предельно линейна и остра на углы, при этом человеческое тело непропорционально. Смягчение этих процессов происходит в архаике, одновременно открывая колонниальную образцовость, прежде всего – дорическую и ионическую, которые представляют границы смягчения и тектоничности образа и одновременно его предельные различия. Параллельное восприятие наиболее сильными сознаниями – Фалеса, Анаксимена, Гераклита и Пифагора – Образовархе (вода, воздух, огонь, число) проявляет великие образы как ментальные содержания стилистических геометрико-архаических конструкций, большие нефиксированные прототипы малых фиксированных образных форм. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аппатов М. *Художественные проблемы искусства Древней Греции*. М.: Искусство, 1987.
2. *Античная скульптура*. Греция. М.: ИЗОГИЗ, 1961.
3. Буров А. *Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах*. (Кандидатская диссертация.). М., 2008.
4. Виттер Б. *Искусство Древней Греции*. М.: Наука, 1972.
5. Лосев А. *История античной эстетики*. Кн. II. М.: Искусство, 1994.
6. Колчинский Ю. *Скульптура Древней Эллады*. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963.
7. Полевой В. *Искусство Греции*. В 2-х т. – 2-е, доп. изд. М.: Советский художник, 1984.
8. Реали Дж., Антисери Д. *Западная философия от истоков до наших дней*. I. Античность. СПб.: Петрополис, 1994.
9. Чубова А., Иванова А. *Античная живопись*. М.: Искусство, 1966.



О значимости изменения стратегии дискурса на примере двух фильмов Алексея Германа

Л.Б. Клюева

кандидат искусствоведения, доцент

АННОТАЦИЯ

Данная статья апеллирует к работе М. Ямпольского «Дискурс и повествование», в основу которой положен анализ фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин». Отталкиваясь от выводов, сделанных М. Ямпольским, и привлекая к анализу следующую работу А. Германа «Хрусталева, машину!», автор статьи исследует, каким образом смена стратегии дискурса может влиять на конечный эстетический результат.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

дискурс,
повествование,
стратегия
дискурса,
эмансипация
дискурса,
агрессии
дискурса,
коллаж, эстетика
карнавала,
структура хаоса,
эксцентрика,
гротеск,
абсурд

Творчество Алексея Германа всегда приковывает к себе внимание. Интерес к работам этого режиссера не исчезает даже в периоды «междукартинья» – тянущиеся годами интервалы между фильмами. Размышления об особом языке фильмов А. Германа и о заметной эволюции этого языка в сторону усложнения, а, следовательно, и затруднения процесса зрительского восприятия, неожиданно вызвали к жизни любопытный теоретический прецедент. Две последние работы Германа, а именно «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталева, машину!» оказались значимыми аргументами в пользу мнения о неэффективности традиционных киноведческих подходов при анализе кинотекстов, не вписывающихся в каноны повествовательного кино, и необходимости поиска новых подходов и новых техник анализа.

В 1989 году в альманахе «Киносценарий» № 6 была опубликована статья Михаила Ямпольского «Дискурс и повествование», в которой автор продемонстрировал профилированный анализ языковых стратегий фильма на основе указанной оппозиции. В качестве материала для анализа был выбран фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин».

М. Ямпольский пояснил свой выбор рядом причин, одна из которых – неожиданная неубедительность и нерезультативность в работе с фильмом традиционной критики, достаточно убедительной и результативной в других случаях. «Фильм вызвал восторженный отклик нашей критики и был единодушно признан крупнейшим кинематографическим событием. Между тем ощущение смыслового богатства фильма, оставшееся по-

¹ М. Ямпольский. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 254–255.

сле просмотра, вступило в конфликт с декларативной бедностью и банальностью фабулы и известной плоскостью персонажей. С точки зрения фабулы (или шире – повествования) в фильме мало что происходит...»¹

Таким образом, повествовательный слой, традиционно наиболее полно вскрываемый критикой, «заблокировал» возможность глубокого анализа, поскольку изначально не содержал в себе этой повествовательной глубины. «В большинстве случаев на такую ситуацию критика прореагировала однотипно. В массе рецензий на первый план был выдвинут особый реализм фильма, а основной его целью невольной была провозглашена скрупулезная реконструкция эпохи»².

Из этих пассажей следуют два важных вывода.

Первый – фильм Германа не исчерпывается сюжетным повествовательным слоем, напротив, именно этот слой блокирует подход к другому значимому смысловому уровню, который трансцендентен сюжету и может быть выявлен лишь с помощью особой техники, особого «нюансированного» анализа. Именно с этой целью автор статьи и предлагает использовать анализ на основе оппозиции «дискурс – повествование».

Второй вывод, который следует из рассуждений М. Ямпольского, – это неприятие тезиса, ставшего «общим местом» для нашей критики и утверждающего, что задачей Германа была «скрупулезная реконструкция эпохи» и что перед нами образец «чистейшего реализма».

«Нюансированный» анализ, продемонстрированный М. Ямпольским, позволил ему выявить семантический потенциал значимого рассогласования дискурса и повествования в структуре фильма. В процессе анализа теоретик неоднократно делал акцент на том факте, что специфические фигуры «отсложения» дискурса от повествования не являются результатом случайной комбинации элементов киноязыка, напротив, они заданы режиссером как основной смыслообразующий механизм, последовательно «проведенный» по всему тексту.

По мнению автора статьи, очевидный эффект фильма, который критика приняла за эстетику реализма и скрупулезную реконструкцию эпохи, как раз и заключается в особой диалектике связи дискурса и повествования. «Отказ дискурса, то есть, автора обслуживать актантное повествование в фильме, его подчеркнутая автономия означает отказ признать театральные и традиционные кинематографические модели репрезентации адекватными реальности. Автономия камеры как бы указывает, что подлинные события происходят вне повествовательных

³ М. Ямпольский. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 272.

схем. Таким образом, организация дискурса выступает как форма критики логизирующего и оптимистического исторического сознания, притом критика на языковом уровне включена в сам мир фильма»³.

По мнению автора статьи, именно автономия дискурса, отказ дискурса неоступно следовать за повествованием рождает главный эффект картины. «Фильм, строящийся как безостановочный поиск контакта с ушедшей реальностью, воспринимается зрителем как статическое и адекватное отражение минувшей истории. Этот удивительный эффект говорит о многом: не есть ли ощущение действительности продукт непрерывного движения, смены мотивировок и фокализаций, разобщенного блуждания дискурса и повествования, иными словами – безостановочного становления и перехода на уровне языковых стратегий текста?»⁴

Очень важен резюмирующий вывод статьи: «Подчеркнутость дискурса в фильме отсылает нас к его функции метаречи... Чем ярче выявляется дискурс, тем активнее ощущение кинематографа. Метафункция дискурса как раз и связана с его указанием на кинематографичность происходящего на экране. (...) Дискурсивная критика повествования превращает историю в текст, а текст – в историю»⁵.

Симптоматично, что через определенное время в журнале «Искусство кино» выходит статья Н. Сиривли «Дискурс и повествование – десять лет спустя». Напрямую апеллируя к М. Ямпольскому и, таким образом, продолжая открытую им тему и дискуссию, критик обращается к следующей работе Алексея Германа, фильму «Хрусталева, машину!».

Данный прецедент свидетельствует о весьма важных вещах: в первую очередь, о том, что статья М. Ямпольского ни в коем случае не осталась незамеченной и прошедшие с момента ее написания десять лет лишь подтвердили ее актуальность. Как только появился соответствующий киноматериал, возвращение к опыту аналитика оказалось логичным, правомерным и почти неизбежным, поскольку к этому времени, наконец, вышло понимание, что далеко не все кинотексты можно анализировать привычным способом с точки зрения их повествовательной структуры и внятности сюжета. Есть фильмы (а сегодня их достаточно много), где линейный сюжетный уровень намеренно разрушается.

Отдавая должное мастерству Н. Сиривли, все же думается, что критик приложила непропорционально много усилий на доказательство латентного существования связанного собы-

² М. Ямпольский. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 255.

⁴ М. Ямпольский. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 274.

⁵ М. Ямпольский. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 275–276.

тийного ряда (собственно сюжетного уровня, с его причинно-следственной логикой и детерминацией событий), который, по ее мнению, при желании может быть эксплицирован практически любым кинозрителем.

Нам кажется, что в данном случае важнее поставить акцент на том факте, что стратегия режиссера в фильме «Хрусталева, машину!» намеренно изменена в сторону раздробления, фрагментации и, фактически, окончательного разрушения «истории» как таковой. Установка на технику тотального подрыва и фактического разрушения мимесиса есть следствие избранной автором стратегии полной эмансипации дискурса.

Два фильма, о которых ведется речь, на самом деле на редкость сходны в языковом аспекте, и в этом смысле можно говорить даже о некоторой вторичности «Хрусталева»: фактически здесь нет ничего, что бы в той или иной степени не присутствовало в языке «Лапшина».

Принципиальные отличия – не в элементах языка, не в средствах и приемах, но в их комбинациях, пропорциях и акцентах, а главное – в исходной авторской концепции, в авторской оценке той реальности, которая представлена на экране или, словами М. Бахтина, в изменении «активной позиции говорящего». И эти отличия двух художественных систем связаны, прежде всего, с изменением стратегии дискурса.

Следует уточнить, что понятие дискурсивной коммуникативной стратегии предполагает некий тип коммуникативного поведения автора по отношению к отображаемому объекту, а также – к адресату (в нашем случае, зрителю фильма). Еще у Аристотеля в «Риторике» указаны три значимых уровня в составе коммуникативного события: «сам оратор», «предмет, о котором он говорит» и «лицо, к которому он обращается»⁶.

Стратегия дискурса предопределена целями и задачами автора. Эта стратегия есть авторский выбор. Как писал французский структуралист А.Ж. Греймас, «производство дискурса проявляется как длящийся выбор возможностей, пролагающих себе дорогу через сеть ограничений»⁷. При этом Греймас замечает, что дискурсивная деятельность неизбежно опирается на дискурсивное умение, на способность автора провести избранную стратегию через весь текст, дабы придать тексту законченную и уникальную форму.

П. Рикер в этом смысле рассуждает о содержательно значимых «интенциях» высказываний: «Когда я говорю, значащая интенция присутствует во мне как пустота, предназначенная для заполнения словами»⁸.

⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство 1979. С. 266.

¹⁰ Foucault M. L'Archeologie du savoir. Paris, 1969. P. 153.

Мысль Рикера практически совпадает с утверждением М. Бахтина о том, что «когда мы строим свою речь, нам всегда преподносится целое нашего высказывания... Мы не нанизываем слова, не идем от слова к слову, а как бы заполняем нужными словами целое»⁹. Дискурс предопределяет качества целого, отвечает за точность эстетического результата.

Размышления о коммуникативных стратегиях мы можем найти в работе М. Фуко «Археология знания», где он выразил свой подход к исследованию дискурса: «Описать высказывание – не означает анализировать отношение между автором высказывания и тем, что он сказал (или хотел сказать, или сказал, не желая): это означает определить, какова позиция, которую может и должен занять любой индивид, чтобы быть субъектом данного высказывания»¹⁰.

Именно во вскрытии этой позиции мы видим цель описания дискурсивной стратегии художественного «письма» А. Германа. Следует уточнить, что категория стратегии приложима к дискурсу в целом – как интегративному единству всех составляющих художественного текста.

Стратегия – это не столько сама цель, которую преследует автор, сколько путь достижения этой цели. Стратегия избирается автором. Свободно избранная стратегия затем определяет все параметры художественного текста. В этом смысле правомочно говорить о власти дискурса, как бы понуждающего автора неуклонно следовать принятой им же самим дискурсивной логике.

Дискурсивная стратегия – это принципиальное позиционирование объекта (в плане картины мира), субъекта (в плане языка) и адресата (в плане специфики восприятия). Смена стратегии невозможна в пределах одного текста, она всегда связана с завершением одного произведения (одной истории) и переходом к другому произведению (другой истории). В нашем случае, именно смена языковой авторской стратегии ответственна за тот особый эстетический результат, который был реализован режиссером в фильме «Хрусталева, машину!».

Уже первые кадры «Хрусталева» структурируются в знакомой по «Лапшину» логике автономии дискурсивного режима, реализуемой, прежде всего, через посредство камеры – основного, но далеко не единственного носителя дискурса.

Однако «Лапшин», при всей активности и, в некоторых случаях, автономии дискурса, строится на соблюдении баланса между механизмами повествовательности и дискурсивности. Этот баланс не позволяет дискурсивным элементам нанести значи-

⁶ Аристотель. Риторика // Античные риторики. М.: 1978. С. 24.

⁷ Greimas A.J., Courtes J. Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du language – Paris, 1979. P. 103.

⁸ Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Искусство, 1995. С. 382.

мый «урон» повествовательному фабульному слою. И, в конечном итоге, зритель хотя и ощущает определенные «затруднения» в процессе восприятия фильма, но в целом чувствует себя достаточно уверенно, приучаясь неплохо ориентироваться в той реальности, которая открывается на экране.

В «Хрустале» речь ведется о смене стратегий в сторону полной эмансипации дискурса. Эта смена дискурсивной стратегии, прежде всего, проявляется в тотальной субъективизации изображения: немотивированные специфические ракурсные точки съемки, немотивированное безостановочное движение камеры, намеренная децентрация событий, фокусировка «случайных» персонажей, немотивированные съемки через окно, снег, огонь, «прямые взгляды в камеру», бесконечные повторы, умножения, дубликации и проч. Камера в фильме предстает как специфический эстетический трансформатор, автономная инстанция, выявляющая свое присутствие и свою «волю» в подаче материала.

Здесь, так же как и в «Лапшине», используется прием «расслоения» авторской инстанции: это а) автор – повествователь (закадровый комментарий) и б) мальчик (ипостась «я» автора в детстве). Эти инстанции, как и в «Лапшине», соотносятся с разным временем: голос принадлежит взрослому рассказчику (некое настоящее), зрение – мальчику, находящемуся внутри прошлых событий. Таким образом «голос из-за камеры оказывается зеркально связанным со взглядом в камеру изнутри фильма. Повествователь, расщепляясь на голос и взгляд, себя молодого и пожилого, сохраняет в раслоенности сложное единство (единство зрения и слуха, дискурсивно ориентированные на зрителя)»¹¹.

Расслоение авторской инстанции задает скользящую во времени точку зрения на события. Изменение вектора времени делает репрезентируемую «реальность» разомкнутой. Вопрос упирается в качество этой самой «репрезентируемой реальности». Если в «Лапшине» критика настаивала на почти фотографической достоверности эпохи, то в случае с «Хрустальным» «зрителю ни на секунду не приходится в голову воспринимать происходящее как документально воссозданную действительность. Сон, морок, галлюцинация, фантазмагория, бред – такими словами описывают свои ощущения большинство рецензентов»¹².

Можно утверждать, что в «Хрустале» возникает как раз обратный эффект: то, что происходит на экране, а вернее, то, как нам это преподносит авторский дискурс, делает проблематичным и даже нелепым разговор о соотношении с «реальностью» вообще.

То, что было аккуратно обозначено в художественном языке «Лапшина», доведено до логического завершения в «Хрустале».

В отличие от «Лапшина», где при всей самостоятельности дискурса присутствует внятная повествовательная логика, в «Хрустале» дискурс не просто отказывается «обслуживать» повествование, но переходит в открытую атаку на сюжет, подвергая его умышленному разрушению. Именно в силу этого мало у кого возникает желание пересказывать сюжет «Хрусталева» – сама фрагментарная мозаичная «текстура» фильма сопротивляется этому пересказу.

«Бунт» и откровенное «своеволие» дискурса создают специфические условия особой затрудненной коммуникации, через развитую сеть контркоммуникативных механизмов. В свою очередь эти контркоммуникативные механизмы являются производными избранной дискурсивной стратегии и работают на создание агрессивной ситуации информационного шума, являющейся следствием текстовой избыточности, искусственно реализуемой дискурсом.

С нашей точки зрения, основная стратегия режиссерского «письма» направлена исключительно на создание структуры хаоса, имитацию бесструктурности. Остановимся лишь на некоторых характеристиках рассматриваемой стратегии, таких как:

- дискретность, прерывистость, раздерганность сюжетной горизонтали;
- калейдоскопическая текстура, автономия бесчисленных «мини-событий», реализуемых на всех уровнях;
- имитация непреднамеренной съемки, случайной подсмотренности, невыстроенности, эскизности событий, события ad hoc;
- намеренное разрушение смыслового центра, децентрация событийного ряда, акцентирование фоновых фигур в ущерб центральным персонажам;
- вторжение авторского текста – комментария во внутреннюю логику сюжета;
- наличие огромного числа коннекторов: коннекторов-персонажей (дискурсивные персонажи – свидетели), коннекторов-фраз;
- активное использование механизмов дубликаций, умножений;
- немотивированная «перегруженность» пространства кадра, блокирующая внятное «прочтение» видимого;
- системно проведенный механизм блокировки зрения: блокировка темной, ложными фокализациями, «случайными» элементами;

¹¹ М. Ямпольский. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛЮ, 2004. С. 259.

¹² Н. Сириля. Искусство кино, № 3, 2000. С. 68.

– имитация невыстроенности кадра, немотивированные действия камеры, свободный вход и выход персонажей из кадра и в кадр, «случайно» попадающие в поле зрения фигуры, неожиданно перекрывающие объектив камеры;

– перегруженность, невнятность реплик (не только второстепенные, но и случайные персонажи «снабжаются» собственными репликами, буквально «забывающими» текстуру фильма, лишая зрителя возможности услышать что-либо в этом голосовом сумбуре, однако анализ показывает, что каждый такой «случайный» персонаж имеет строго заданную линию поведения, всегда драматургически обусловленную и собственную, далеко не случайную интонацию);

– наличие музыкального контрапункта, заданного как иронический комментарий, многочисленные музыкальные «цитаты», будь то «Элиза» Бетховена, мелодия известного романса «Белеет парус одинокий» или образцы безымянного творчества;

– интертекстуальные аллюзии, как правило, с установкой на занижение образца (Достоевский, Чехов, Лермонтов и др.);

– нарастание абсурдистских, сюрреалистических тенденций – самораскрывающиеся зонты, маски, чучела, постоянное «неуместное» цитирование словесных клише типа «рабы не мы», обрывков поэтических строк самого разного качества и толка, навязчивая тема «лилового негра» и проч.;

– активно используемый прием «сочетания несочетаемого»;

– искусственно создаваемая сложность идентификации персонажей, акцентирование темы раздвоения, удвоения, клона;

– огромное количество псевдоактантов и просто псевдоперсонажей – их дискурсивная, чисто «орнаментальная» функциональность;

– использование механизмов сюрреалистического письма для усиления признаков всеобщего безумия.

В этом контексте очень важным выглядит сообщение автора-повествователя в начале фильма: «Мой отец был академиком, оперировал на открытых мозгах». Здесь, по сути, берет начало мотив безумия, который впоследствии выявится как основополагающий, определяющий всю структуру фильма. И это важное отличие от «Лапшина», где в начале фильма автор-повествователь доверительно сообщает зрителю, что этот фильм-воспоминание есть своего рода объяснение в любви тем людям, которые стали его героями. Эти закадровые авторские сообщения очень точно отражают суть и значимость отличий двух картин на фоне безусловного сходства языка, вернее, принадлежности к единой языковой системе (Герман отличается

исключительной системностью языка, приверженностью найденной языковой палитре).

Итак, в «Хрусталева» режиссер планомерно реализует стратегию вытеснения, подрыва мимесиса, в отличие от «Лапшина», где в игре дискурса и повествования доминирование дискурса не оказывается разрушительным для повествования.

Намеренная и полная эмансипация дискурса – основное стратегическое отличие «Хрусталева». Раздерганный на ниточки сюжет окончательно «тонет», «растворяется» в дискурсе, в его изобразительной и словесной «избыточности», особой мрачноватой «орнаментальности».

Налицо все признаки карнавальной стихии. «Хрусталева, ма-шину!» – это фильм, который трактует историю как карнавал, как эксцентричную историю. «В эпоху переломов и переоценок, смены правд вся жизнь в известном смысле принимает карнавальный характер»,¹³ – этот тезис Р. Янгирова можно поставить эпиграфом к фильму А. Германа.

Перед зрителем возникает гигантский коллаж, мозаичная фреска, открывающая картину всеобщего безумия, буйства и мрачного веселья «ночного карнавала». Фильм буквально прорастает из сумеречности ночи, и практически все его события, происходящие на зыбком ночном фоне, как бы творятся самой стихией ночи с ее миражами и галлюцинаторным безумием.

В этой особой мрачности – отличие хрусталева от канонического, описанного в знаменитом исследовании М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». М. Бахтин, выявляя основные законы карнавальной стихии и карнавального сознания, подчеркивал, что карнавальное разрушение старого мира есть акт амбивалентный – это смерть, беременная новым началом, состояние гротескной незавершенности, чреватое обновлением, умирание, переходящее в рождение. Отсюда и характер карнавальных процессов, связанных со сменой верха и низа, развенчаниями и увенчаниями, шутовскими похоронами и трагестированием. Веселье карнавальной стихии связано с тем, что все вокруг, умирая, рождается и обновляется.

Хрусталева карнавал утрачивает амбивалентность, утрачивает ориентацию карнавала на обновление, как бы «зависает» в состоянии гротескной незавершенности, из которой нет выхода в новую жизнь, и все более обретает характер мрачного действия, где карнавальное веселье оборачивается всеобщим безумием. Характер хрусталева карнавала отличается от описанной М. Бахтиным картины «карнавального оформления расправы со старым миром».

¹³ Янгиров Р. М. Эксцентрическое в русской революции // «Кинноведческие записки», №7, М.: 1990. С. 137.

Атмосфера «хрусталевого» карнавала соединяет в себе патетику, вандализм, цинизм и популизм, безобразное и ужасное, элементы большого стиля и эстетизацию всякого рода «мусора» культуры, синтезируя эти разнокачественные ингредиенты в некий общий коктейль – коллаж, замешанный на эксцентрике.

Как пишет исследователь карнавального сознания В. Кормер, «по мере угасания площадной праздничной народной культуры и ее карнавальное оформление социально-экономических переворотов упрощается, огрубляется, теряет красочность, порой совсем утрачивает игровой характер ликующего веселья, становится мрачным и кровавым»¹⁴. Но, утрачивая те или иные присущие карнавалу качества, кровавый ночной карнавал, по замечанию того же исследователя, не теряет своей архетипической мощи.

Выделим лишь некоторые признаки карнавальной стихии, нашедшие свое воплощение в картине:

- увенчание – развенчание, занижение образца, уничтожение осмеянием, бранью; эти признаки духа карнавала охватывают в фильме буквально все составляющие, начиная от общей концепции, карнавалом трактуемой большую официальную историю, фигуры ее лидеров (вождь и его окружение), ее генералов (Хрусталева) и заканчивая историей какого-нибудь маленького человечка, «винтика» в этой большой истории (будь то истопник Федя Карамышев или кто-то другой), кого государственная машина – мясорубка беспощадно мнет, гнет и перетирает, чтобы тут же «выплюнуть»;

- пародийные двойники-дублеры (например, Хрусталева и его двойник в психиатрической лечебнице);

- бесконечное травестирование, смена образов, перерождение (почти все персонажи, включая Хрусталева, подвержены этим превращениям);

- разрушение принятой иерархии ценностей, снятие дистанций;

- гротескное тело, незавершенное или преувеличенное, выставленное на обозрение (тошнотворность кадров, где все действие закручивается вокруг непомерно раздутого и одновременно отвратительно дряблого живота умирающего вождя);

- срамословия (в фильме это еще и бесконечные плевки, которые достигают не только персонажей, но, кажется, долетают и до зрителя) и т.д.

Возникает закономерный вопрос: что предопределило в «Хрусталева» эту новую политику дискурса? Во имя чего режиссер, рискуя быть непонятым, создает этот затейливый и мрачный коллаж?

Нам кажется, здесь, прежде всего, нашло адекватное выражение новое видение, новое осмысление истории самим автором. Если в «Лапшине» события прошлого хотя и рассматриваются сквозь призму настоящего, но при этом вполне вписываются в историческую логику и несут на себе узнаваемый отпечаток того времени, то в «Хрусталева» картина меняется радикально.

«Хрусталева, машину!» – это текст, который лежит за пределами традиционного повествовательного канона, это образец постмодернистского путешествия в историю как путешествия в бред, горячку, ибо сама эта недавняя история осмысливается автором как территория безумия и абсурда.

Именно здесь природа притяжения и эстетизации безобразного, подчеркнутая условность, ирреальность происходящего – бутафорский снег, «сделанный» пейзаж и так далее. Этим объясняется и особая, если можно так выразиться, «остраненная» подача персонажей, где «остранение» – заведомый барьер, преграда на пути к сопереживанию, своего рода запрет на сопереживание.

Создавая мрачную феерию, живописуя карнавальную стихию открывающейся панорамы жизни, фильм уничтожительно «выворачивает» высшие сакральные ценности официального мира.

И вновь возвращаясь к статье Н. Сиривли, продлим ее мысль об автономии дискурса в «Хрусталева», автономии, которая не просто затрудняет реконструкцию сюжетной канвы, но в принципе обесмысливает, делает бесперспективными любые, даже самые отчаянные и виртуозные попытки «склеить» содержание. «Зрительская активность – важнейшая часть нашего поведения. Переводя взгляд, фиксируя предметы, человек формирует в своем сознании осмысленное видение ситуации, необходимое для совершения тех или иных поступков. Именно поэтому на кинофильм, где руководство нашим зрением берет на себя режиссер, мы все равно бессознательно реагируем посредством более или менее редуцированных жестов, восклицаний и т.д. Зрение – осмысление – действие – естественный и неразделимый процесс. Если же режиссер, как в данном случае, манипулирует нашим взглядом, не позволяя соединить видимое в осмысленную картину, он совершает акт почти физического насилия, он экспроприрует часть нашего естества – взгляд, отделяя его от мысли и действия, он покушается на психофизическое единство нашего «я», на нашу свободу».¹⁵

¹⁴ Кормер В. Ф. О карнализации как генезисе двойного сознания // «Вопросы философии» 1991 № 1. С. 181.

¹⁵ Н. Сиривли Искусство кино, № 3, 2000. С. 72.

Это рассуждение Н. Сиривли, безусловно, правомерно. Другое дело, что критик оставляет мысль незавершенной, останавливаясь на констатации факта «агрессивной режиссуры».

На наш взгляд, то, о чем пишет Н. Сиривли, есть существенная часть режиссерской политики Германа: проводя зрителя через «катакомбные» психофизические состояния, погружая в мрачные, почти босховские пространства, режиссер окончательно блокирует привычные нормы и стереотипы восприятия, основанные, прежде всего, на понятийной логике, столь бесполезной в мире, где правят хаос и абсурд.

Стратегия дискурса в «Хрустале» – это глубокий «дайвинг» в темные воды нашей истории с минимальным запасом кислорода. Для зрителя это, безусловно, «экстрим», переживание качественно иной эстетической ситуации.

Урок «Хрусталева», особенности структуры этого фильма связаны с точностью выражения авторской оценки истории.

И правомерно говорить о качественном изменении самой этой оценки в сравнении с оценкой, манифестированной эстетикой «Лапшина». Общее ощущение мира в «Лапшине» очень точно передается фразой, которую произносит главный герой картины и смысл которой заключается в том, что все еще впереди, что мы еще вычистим эту землю, посадим сад и еще успеем сами погулять в этом саду.

Пространство «Хрусталева» не знает будущего, ибо территория хаоса и абсурда – вне времени. Здесь нет будущего, но нет и прошлого, нет перспективы, а есть лишь безумие «настоящего», как нет и смыслового центра, способного осмыслить «настоящее».

Финальные кадры фильма с мчащимся бронепоездом выводят нас прямо на «историческую свалку», что прочитывается как интертекстуальная реплика на «сад» Лапшина, а точнее то, что с ним случилось. И это уже не просто «критика оптимистического сознания», но предельно жесткая оценка происходящих изменений и процессов: история есть не что иное, как театр абсурда, территория безумия. И нет смысла искать иной смысл, ибо смысл абсурда в самом абсурде. Лишь осознав этот мрачный урок, можно встать на новый путь или хотя бы попытаться это сделать. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1990.
2. Бахтин М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979.
3. Рикер П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*. М.: Искусство, 1995.
4. Ямпольский М. *Язык – тело – случай. Кинотексты*. М.: НЛО, 2004.

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешин