

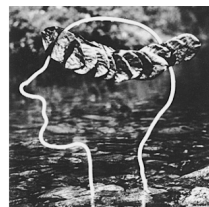
# ЧЕЛОВЕК В КИНОВСЕЛЕННОЙ СЕМЬИ ГЕРМАНОВ

© 2016

*Н.А. Шаховская*

Последние фильмы двух кинорежиссеров, отца и сына — “Трудно быть богом” Алексея Германа и “Под электрическими облаками” Алексея Германа-младшего, — свидетельствуют о том, что под влиянием как инновационных художественных тенденций, так и новейших кинотехнологий изменяется характер трактовки художественного пространства, эстетика самого экрана. Обе картины, действие которых отнесено в будущее, отличает экранная трактовка художественного пространства, направленная на создание атмосферы метафизической катастрофы, рассмотрение темы небытия. Актуализация будущего в таком случае может быть рассмотрена с позиции эстетической симуляции, прогностического аудиовизуального опыта. В данном контексте явственно прочитывается своего рода коммуникационная виртуализация экранного мира, превращение зрителя “из созерцателя в протагониста”<sup>1</sup>. Оба режиссера предлагают разные пути вовлечения зрителя в игровое поле фильма. Если в первой картине все языковые средства направлены на “агрессивный” захват и аудиовизуальное “отелеснивание” зрительского восприятия, превращение изображения в чувственное переживание, то во второй — сам фильм превращается в подобие кинематографического “энвайронмента”, сродни специально созданным для кинокартины и использованным в ней артефактам на берегу Финского залива.

Эти две совершенно разные стратегии объединены конечной и единой целью: усилением аффективного воздействия на зрителя (переживание экзистенциального состояния смерти, экзистенциальной безысходности). При этом есть основания утверждать, что в обеих лентах присутствует момент эстетической игры, свойственной постмодернистской парадигме (речь идет, в том числе, о размытости сюжетной “горизонтали”, мотиве “недосказанности”, ведущей к затруднению, а следовательно, и фрагментарности восприятия; самой структуре фильмов как гипертекста).



**ИЗ ФОНДОВ  
КУЛЬТУРЫ**



**Шаховская  
Надежда  
Александровна** —  
аспирантка кафедры  
эстетики, истории  
и теории культуры  
Всероссийского го-  
сударственного уни-  
верситета кинемато-  
графии имени  
С.А. Герасимова  
(ВГИК). В журнале  
“Человек” публику-  
ется впервые.  
E-mail:  
alama@inbox.ru

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: [7, с. 300].



## Поиск вертикали: “Под электрическими облаками”

Действие фильма “Под электрическими облаками” Алексея Германа-младшего происходит в недалеком будущем, спустя сто лет после Октябрьской революции, в наполненном смутными ожиданиями возможной войны в 2017 году. Представленная в семи новеллах кинокартина рассказывает о людях — их “из века в век” принято называть “лишними”, — чьи судьбы оказались так или иначе разбросаны вокруг одного недостроенного здания. Неизвестное будущее, призрачное и непонятое прошлое и современное настоящее, в котором роботы соседствуют с антикварными ценностями, а облака озаряются неоновой рекламой, осмысливается режиссером как художественный дискурс о связи времен и пространств через культурные наслоения, как попытка дать ответ на вопрос: кто мы и что из себя представляем?

Идентифицируя себя с персонажами, зритель “примеряет” различные образы, вживается в роли иммигранта, юриста, архитектора... — одним словом, людей в определенных чаще всего непростых обстоятельствах. Безрадостный “пейзаж пустот”, среди которого блуждают герои, наполнен смутными очертаниями киснувших в воде идолов прошлого (см. рис. 1) и такими же смутными человеческими надеждами. Показанная в кадре поздняя осень — предзимье своей холодной серостью сближает тона, уравнивая человека и мир вещей.

Окутанная туманом и постоянно мелькающая на заднем плане недостроенная башня служит центром притяжения человеческих судеб. Как пишет Н.Н. Третьяков: “Вертикальная координата композиции является наиболее жизненной и устойчивой”, — и добавляет: “Вместе с тем вертикаль служит осью движения фигур и предметов” [13, с. 52]. Такое “вращение” героев картины вокруг драматургической и изобразительной доминанты — недостроенного и заброшенного здания — закольцовывает, замыкает пространство, организуя все движение фильма вокруг оси. Перед зрителем открывается образ сферического мира: людей, живущих под куполом неоновых небес, каждый на своей орбите и, если представить это структурно, “ходящих по кругу”, который, как известно, не имеет ни начала, ни конца. Композиционное и драматургическое пересечение, “наложение” жизней героев различных новелл и предметов друг на друга, художественное повторение (повтор эпизода с дочерью умершего бизнесмена, рассказывающей как курьезное происшествие случай с самоподжогом архитектора) осваивает горизонтальную глубину времени. Такое возвращение повествования к повторному проживанию зрителем одного и того же эпизода может рассматриваться, с одной стороны, как дидактическая потребность художника увидеть в объективном свете нечто глубоко субъективное — внутреннюю жизнь чело-



**Рис. 1.** Исполнины прошлого. “Под электрическими облаками”, реж. А. Герман-младший

века, а с другой — как ощущение того, что сам зритель плурует и топчется на одном месте, в пределах замкнутого круга.

Одна из самых выразительных новелл фильма “Долгие сны юриста по земельным вопросам”, почти лишенная сюжетного основания, точно передает атмосферу ушедшего времени. Схваченный режиссером “пейзаж эпохи” рождает ощущение, что только память помогает вновь обрести утраченное время. Оказывается, воспоминания — самое дорогое, что есть у человека. Они обладают животворной силой: умерший, но оживший в воспоминаниях друг детства просит героя приходить чаще, поскольку только тот его и вспоминает.

Характерно, что тема памяти и беспамятства проходит красной нитью через творчество обоих режиссеров. В какой-то степени здесь угадывается не только субъективное желание выявить индивидуальную связь с прошлым, но и поколенческий диалог отца и сына. Некоторую схожесть обеих картин в языковых приемах можно рассматривать как естественную связь поколений, ведь, в конечном счете, “художник не может существовать без традиций, как дерево не может расти на асфальте” [1, с. 248].

Так, А. Герман-младший, “как современный художник, воспользовавшийся открытиями Германа-старшего, в свою очередь угадывавшего время своего отца” [15, с. 43–44], создает свой экранный мир, полный многомерных образов. Мир людей, которые забывают прошлое, — свое, страны, ушедших эпох и культур. А те, кто еще помнит, пытаются во имя чего-то себя поджечь. Иные, не помня, а может попросту и не зная этого прошлого, каким-то внутренним чутьем ощущают его надобность человеку. Главные герои оказываются не типичными представителями общества, в котором живут, а “лишними” чудачками, которые душевно маются по тому, о чем другие уже давно забыли. Им бы быть, как все, — забыть и идти дальше, а они цепляются, не отпускают. Оказывается, каждый из этих “лишних” не может с чем-то расстаться: дочка бизнесмена с мечтой



отца, архитектор с нереализованным до конца проектом здания, юрист с памятью об ушедшем друге и детстве. Наркоман Валя (в исполнении Ч. Хаматовой) не способен оставить взятую в заложицы девочку, герой Мераба Нинидзе — забыть о чести и совести, как и директор музея — о Культуре. Рабочий, не расстающийся со сломанным магнитофоном (см. рис. 2), оказывается единственным равнодушным человеком рядом с умирающей женщиной, не сбежавшим с места преступления.

А. Герман-младший, повествовательно завязывая судьбы героев вокруг недостроенного исполина, будто пробует, выражаясь словами М. Пруста, “оживить огромное здание воспоминания” [цит. по: 12, с. 179]. Подразумевая не только настоящее, но и вечное, не сиюминутное, режиссер обращается к теме забвения как оппозиции памяти, что служит прямым свидетельством постхристианской эпохи (ведь с памяти, по словам Б. Пастернака, начался новый этап культуры — христианский<sup>2</sup>).

Так, А. Тарковский отмечал: “Человек же, лишенный памяти, оказывается в плену некоего иллюзорного существования — выпадая из времени, он не способен ухватить свою собственную связь с внешним миром, то есть он обречен на безумие”. И добавлял: “Будучи нравственным существом, человек наделен памятью, которая сеет в нем чувство неудовлетворенности. Она делает нас уязвимыми и способными к страданию” [12, с. 178]. В таком случае окружающие главных героев “Облаков” персонажи приобретают очертания “теней”, легко растворяющихся в мареве “цивилизационного смога” (выражение В.В. Бычкова). Для такого общества личность как понятие не существует, поэтому столь непринужденно показана смерть на экране (убийство женщины на пляже; несчастный случай на стройке; гибель парня, заступившегося за ребенка). Люди, словно оболочки, подобно мыльным пузырям, “лопаются” с ужасающей зрителя легкостью, даже не умирают, просто перестают “быть”.

Если недостроенное здание неотступно служит пространственной доминантой всего фильма, то герои находятся в поисках вертикали ценностной. Сам по себе амбициозный проект башни с окружающей его темой иноязычия (от гастарбайтеров до японских предпринимателей), безусловно, возвращает к библейскому архетипу.

Более того, строительство башни как творческий акт может рассматриваться как попытка прорваться сквозь сугубо материальную сторону бытия. Оттого звучащий на протяжении всего фильма и относящийся к судьбе недостроенного здания вопрос “шпиль или купол?”, порой задаваемый невпопад (что свойственно кинематографу и отца, и сына), с одной стороны, абсурден, а с другой — несет в себе мысль о выборе будущего как такового.

С.М. Эйзенштейн, будучи по образованию архитектором, много внимания уделял образным формам зданий и сооружений. “Самый ритм (и мелодия) гармонически переливающихся

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [8, с. 414].



**Рис. 2.** Пустырь. “Под электрическими облаками”, реж. А. Герман-младший

друг в друга форм является отражением через соотношение объемов и пространств и строй материалов определенного господствующего образа социальных представлений, и завершенное здание, таким образом, выражает и воплощает духовное содержание народа — строителя на определенном этапе своего социального и исторического развития” [16, с. 165–166]. Так, в фильме “Хрусталеv, машину!” А. Германа сталинская “высотка” играет роль символа, определяющего дух времени. Знаковая сила архитектуры находит свое воплощение на экране в виде отдаленно напоминающей часть ДНК спиральной конструкции здания (см. рис. 3). На символическом уровне образ башни, как результат архитектурной мысли и деятельности человека, в своем эстетическом выражении — спиральной конструкции — может служить метафорой человеческой памяти, ее “хранения” и “передачи” другим поколениям.

Как признается сам режиссер, первоначально фильм задумывался как история об архитекторе, но в процессе работы сценарий претерпел изменения, получив дополнительные сюжетные линии: “Мы пытались создать такую 3D-драматурию...” [3]. Таким образом, выбор профессии героя представляется основополагающим в образном ряду фильма, поскольку отсылает не только к теме творчества вообще, как вере в то, что мир может быть исправлен на уровне творчества и при его помощи, но и коннотации с теологическим пониманием “архитектора мира”.

Повествовательная форма фильма метафизически будто располагает героев каждой из новелл на разных этажах недостроенного здания, как бы в разных хронотопических измерениях. Способствует этому и нелинейное течение времени, и пересечение персонажей новелл в различных сценах фильма, буквальный повтор эпизодов, обращение к сновидческим мотивам. По мысли автора, из “лишних” людей герои превращаются в “последних”, которым дано чувствовать чуть больше, чем окружающим, ощущать потребность в нравственном и ду-



Рис. 3.  
Небоскреб. “Под электрическими облаками”, реж. А. Герман-младший

ховном величии. Именно показу своего рода “вымирания” этих последних содействует экранная реальность фильма. Оставаясь в рамках жизни одной страны, не уходя в поле мировой культуры, режиссер предъявляет мир, в котором все нестабильно, зыбко, призрачно, на всем лежит отпечаток перевоплощения: “Ваш папа был почти бог. Но теперь другое время, другие боги. А то, что вы думаете, что ваш папа больницы строил. Это вам кажется, что было. Может, ничего и не было”.

### **Замкнутый круг: “Трудно быть богом”**

Говоря о творчестве Алексея Германа-старшего, нельзя обойти стороной трансформацию мироощущения режиссера и связанную с этим эволюцию художественного языка. За сравнительно короткий исторический период времени, разделяющий героев двух его лент “Мой друг Иван Лапшин” (1984) и “Хрусталеv, машину!” (1998), стратегия режиссуры автора претерпевает значительные изменения, ужесточаясь и доходя до своего апогея в последнем фильме режиссера по одноименной повести А. и Б. Стругацких “Трудно быть богом” (2013). Сравнивая эту ленту с вышедшей на экраны в 2015 году кинокартиной А. Германа-младшего “Под электрическими облаками”, нетрудно заметить, насколько близко по своему мироощущению художественное видение режиссеров в этих двух фильмах.

Пожалуй, сразу стоит отметить, что с ужесточением стратегии дискурса А. Германом деэстетизируется и экранная среда фильмов. Светлые надежды Лапшина на то, что “все еще впереди, что мы еще вычистим эту землю, посадим сад и еще успеем погулять в этом саду” [5, с. 55], оборачиваются в “Хрусталеv” заметным, нечищеным от снега пространством парка, гордо именуемым “Сад отдыха”, по которому со скрипом и лязгом разъезжает ассенизаторская машина. Так, “финальные кадры фильма с безумным бронепоездом вывозят нас прямо на “историческую свалку” (очевидно как раз то, что случилось с “садом”



**Рис. 4.** Кадр из  
фильма “Трудно  
быть богом”, реж.  
А. Герман

Лапшина)” [там же]. Весенние пейзажи сменяются безжизненным лесоповалом с изредка чернеющими кострищами.

Что касается картины “Трудно быть богом”, то ее действие разворачивается на другой планете. Зброшенная сюда с Земли группа ученых-прогрессоров призвана наблюдать за развитием цивилизации, соответствующей по уровню земному Средневековью. Померещившегося землянам Возрождения здесь никогда не было, зато была “реакция на то, чего почти не было”. Один из таких ученых-наблюдателей Румата Эсторский живет под легендой благородного дона, пытаясь спасти одиночных носителей научной мысли. “Безвоздушное”, зловонное пространство порока, грязи и смерти не может оставить героя равнодушным.

Лишенное воздушной перспективы пространство “Трудно быть богом” выстраивается по принципу контррельефа и характеризуется движением не в глубину, а из глубины (стоит вспомнить аналогичные художественные эффекты — от “Мертвого Христа” Мантеньи до “Прибытия поезда” братьев Люмьер). “Блокированность” заднего плана (непроницаемый туман, стена дождя, плоскостная композиция) ведет к тому, что о глубинной перспективе речи не идет вовсе: ее здесь попросту нет (см. рис. 4, 5). Как следствие, пространство мыслится замкнутым. Подобное “выдвижение” формы на зрителя в результате способствует созданию “осязаемой” среды, что вместе с перегруженностью кадра доводит реципиента до состояния головокружения, почти физической тошноты. Безусловно, свою роль в этом играет и изобразительное решение фильма, апокалиптическая среда которого наполнена нескончаемой грязью, разлагающейся плотью, содержимым отхожих мест, почти физически ощущающейся вонью и смрадом болот. Зритель настолько погружен в этот ад, что даже там, где, казалось бы, появляется общий план, все равно остается запертым внутри нужника, как если бы он был одним из тех грешников, что вмурован в отложения ада без возможности визуального выбора.



Рис. 5. Кадр из  
фильма “Трудно  
быть богом”, реж.  
А. Герман



А. Герман чрезвычайно последователен в своей приверженности единой языковой системе. Используемый режиссером отечественный мотив ада уже становился предметом внимания отечественных и зарубежных киноведов в связи с его лентой “Хрусталева, машину!”. После выхода картины на широкий экран было высказано мнение о том, что фильм *“воспроизводит действующую модель ада”* [9, с. 17] (курсив Е.Я. Марголита), достигая художественными средствами антихудожественного воздействия. “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” [4, с. 49]. В этом отличительная особенность “Хрусталева” — сама структура фильма, основанная на мотиве фантазмагии, бреда, прочитывалась как “сон, водворяющий сознание в мир ада” [14, с. 8], а потому спящий все же имеет надежду на пробуждение. В то время как главный герой “Трудно быть богом” изначально, в первых кадрах фильма, просыпается будто в преисподней, в мире, из которого нет выхода, настолько это пространство наполнено безысходностью и абсурдом. Перед героем лишь сходящиеся и расходящиеся тропы (см. рис. 6), дорога, не имеющая перспективы, как блуждание по безумному лабиринту, в котором сколько ни ходи, все равно оказываешься в начале пути. Принципиальное различие в мотиве погружения в ад и бытования будто в самом аду ведет к тому, что художественное пространство “Трудно быть богом” предстает перед нами миром, не представляющим собой аллерию, а утверждающим себя как единственно “реальный”.

Некая неопределенность времени суток, “одномерная” среда картины, в которой живут “не люди и не звери” (как замечает В.И. Мильдон, “...кто же еще может жить там, где нет ни времени и место на веки вечные окаменело в своей структуре” [10, с. 10]) выступают аргументами в понимании экранной действительности как мира, принадлежащего смерти. “Преисподняя есть мир, где время не имеет содержания. Если вообразить,





Рис. 6. Кадр из  
фильма “Трудно  
быть богом”, реж.  
А. Герман

что в живой жизни время движется, причем возможны и какие-то повторяющиеся движения (например, времена года), то в преисподней время исчезает, никому не известно его поведение там” [там же, с. 11].

Особое внимание режиссер уделяет механизму вовлечения зрителя в экранный мир фильма. Как замечает Ю.М. Лотман, “где бы ни снимался фильм — на лоне природы или в павильоне киностудии, — пейзаж, который мы видим на экране, создают не природа и не художники и плотники, а режиссер и зритель... Фильм создает свою реальность” [6, с. 16]. С одной стороны, такой “включенности” зрителя служит сама стратегия режиссерского “письма”, с помощью которой автор, по выражению Н. Сиривли, «манипулирует нашим взглядом, не позволяя соединить видимое в осмысленную картину; он совершает акт почти физического насилия, он экспроприирует часть нашего естества — взгляд, отделяя его от мысли и действия, он покушается на психофизическое единство нашего “я”, на нашу свободу» [цит. по: 5, с. 54]. Как следствие такой “агрессивной режиссуры”, зрителю просто некуда бежать из этого пространства зловонного “нужника”. С другой стороны — сам принцип изобразительного решения фильма, его среды. Когда ребенок копошится во всей этой хлюпающей жиже, кажется, что “флюкает” не на экране, а здесь, под ногами у зрителя.

## Град обреченных

Экранный мир картины “Под электрическими облаками” удивительно схож интонационно и по своей семантической атмосфере с пространством неудавшегося Эксперимента еще одного произведения братьев Стругацких “Град обреченный”. Описанное Стругацкими в романе пространство Города и свалки рядом с ним, главным действующим лицом которого является мусорщик, удивительным образом синонимично пустырю вокруг заброшенной стройки, на котором то и дело появляются



Рис. 7. На берегу. “Под электрическими облаками”, реж. А. Герман-младший

ся безымянные уборщики (см. рис. 7). Показанная разными средствами пространственная и временная неопределенность в романе и фильме выступает ключевой характеристикой места действия.

Как и герои “Облаков” (новелла “Наследники”) персонажи “Града...” попадают на эту территорию извне, не до конца понимая, где оказались. Действующими лицами романа высказываются разные мнения: от “аквариума” для наблюдений до первого круга ада. Между тем даже в финале произведения читателю не становится до конца ясной природа Эксперимента: то ли наличной для героев действительности, то ли тяжелого наваждения агонизирующего сознания. Прибывшие в поисках своего “вишневого сада” в продуваемый ветрами с мокрым снегом и дождем мир “Облаков” наследники бизнесмена, заказчика строительства башни, ощущают, впрочем, как и остальные “лишние”, свою инаковость, чуждость той действительности, в которой находятся. Происходящее вокруг них кажется им самым абсурдным подобием жизни, покрытым туманами симулякров: будто они сами попали в перевернутый с ног на голову мир. В этом отношении характерен эпизод с наследницей, использующей как снаряд для стойки на руках монумент вождя мировой революции (еще одна цитата из творчества А. Германа как продолжение констатации всеобщего безумия мира, запечатленного в “Хрустале” в сцене с отцом семейства, генералом, проделывающим аналогичный кульбит на кольцах). Находясь в этой сумеречной зоне, герои, как и в “Граде...”, понимают, что иначе, кроме как раствориться в небытии, покинуть эту зону они не могут.

По ходу действия картины происходит нарастание сюрреалистических, абсурдистских тенденций: чего стоит эпизод с подростком Валей, ставящим себе на голову статуэтку божества счастья (аналогично тому, как мальчик из “Хрусталева” “короновал” себя собакой или Кленский водружал на голову стакан) и погибающим в финале фильма (см. рис. 8). Черты аб-



Рис. 8. Валя. “Под электрическими облаками”, реж. А. Герман-младший

сурдности в картине Германа-младшего присутствуют в достаточном количестве: начиная от самой абсурдности существования, во многом, кстати, проявленной в упомянутой выше сновидческой новелле “Долгие сны юриста по земельным вопросам” в диалоге мальчика с прохожим об эльфах и евреях (как и в “диалогах невпазд”, неуместно заданных вопросах) до абсурдности надежд и самой действительности (кандидат в доктора наук, ведущий в гусарском мундире экскурсию для восточных гостей).

Характерно, что заполняющие кадр туманные дали определяют семантический строй всего фильма. Внутренняя напряженность героев проистекает не только из внешних обстоятельств, возможной войны, но и своими корнями уходит в некое внутреннее понимание того, что за скрытым туманами краем этого видимого мира вполне может оказаться бездна.

В какой-то степени главного героя “Трудно быть богом” тоже можно назвать “лишним” — за невозможность отключиться от жизни среди уродов, как и включиться в нее. Показанная на экране обитаемая Клоака — город живых, но “мертвых”. Этот герметичный мир без шанса выхода или прорыва, “втягивающий” в свою среду зрителя, выходит за рамки привычного для человеческого понимания хронотопа.

Использование А. Германом черно-белой эстетики уникально тем, что лишённые цвета кадры заставляют ощущать зловонный смрад болот, превращая картину в аудиовизуальный опыт над физиологией человека. Погружение в грязь, слизь и кровь, вид внутренностей является не чем иным, как художественным методом А. Германа, намеренным обращением к бесознательному зрителю.

Такого рода режиссура связана с тем, что, по словам Ю. Кристевой, “сегодня для очищения от скверны нужны текстовые аналоги физических рвотных спазм. Сегодня задача режиссера — провести зрителя через ужас, отвращение и удушье” [цит. по: там же, с. 47].

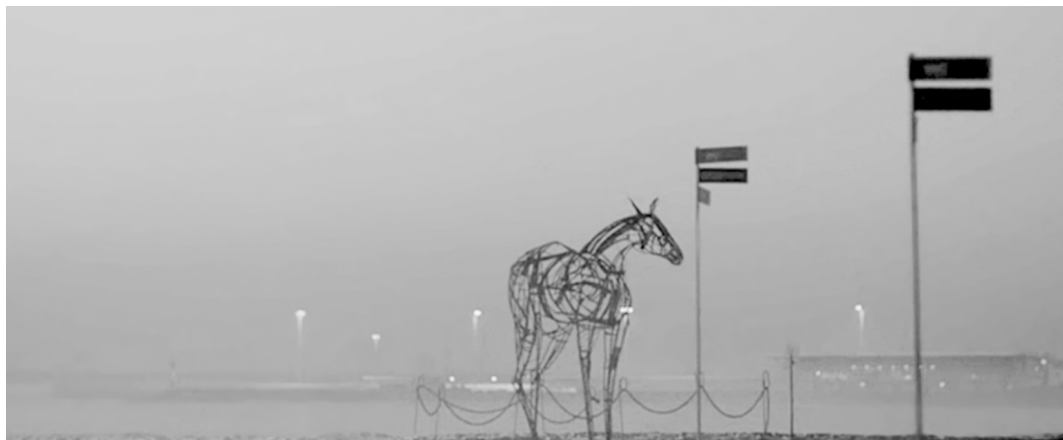


Рис. 9. Туман. “Под электрическими облаками”, реж. А. Герман-младший

Стоит подчеркнуть, что в “Трудно быть богом” изображение максимально перекрывает восприятие звукового ряда, не говоря уже о том, что сама режиссура А. Германа изначально стремится к невидности реплик. Режиссер, эстетизируя безобразное, шокирующим аудиовизуальным рядом выстраивает в качестве орнаментального обрамления “фриз” из босховских людей-чудовищ, в которых, на первый взгляд, звериного больше, чем человеческого, — настолько они неантропоморфны.

В итоге у зрителя возникает ощущение, что оба режиссера в какой-то степени проводят в кадре постепенную художественную деконструкцию: один деконструирует действительность, другой — образ человечества.

### Исходный пейзаж

Кинематограф — чуткий барометр духовной жизни, и вышеупомянутые фильмы, безусловно, находятся в контексте современной культурной традиции.

Оба режиссера выстраивают свою экранную модель мира как особую эстетическую квазиреальность. Используемые для этого средства различны, но ведут к единому результату — погружению зрителя в пространство безвыходности и в некоторой степени даже обреченности.

В случае с картиной “Под электрическими облаками” такая вовлеченность может рассматриваться как эстетический эксперимент, опыт, процесс, в котором происходит самоидентификация зрителя. Только у “лишних” людей, героев картины возникает некое сомнение в “правильности” происходящего, в этичности действительности. Царящее в атмосфере фильма напряжение создает ощущение, будто вот сейчас где-то заискрит от короткого замыкания и что-то неминуемо произойдет: не то погаснет солнце (в упоминаемой выше повести Стругацких солнце каждодневно выключалось как гигантский светильник), не то вскроется онтологическая поднаготная мира, так



**Рис. 10.** Летающий человек. “Под электрическими облаками”, реж. А. Герман-младший

же испещренная полигональной сеткой, как и присутствующие в фильме арт-объекты (см. рис. 9), лишний раз доказывая, что все мы уже в каком-то смысле живем в матрице.

Примечательно, что еще до выхода фильма на большой экран по мотивам картины состоялась выставка под названием “Сейчас 2017”. На закрепленный 17-метровый экран из органы был спроецирован летающий человек из одного из эпизодов фильма (см. рис. 10), вынесший таким образом изобразительную концепцию фильма, его экранную действительность в мир зрителя. Выставка стала арт-экспериментом, продолжением диалога со зрителем уже за рамками экрана.

Что же касается картины “Трудно быть богом”, то тут режиссер достигает чувственного введения зрителя в визуальный мир посредством сенсуализации изображения. Помимо художественно-выразительных средств, использованных в изобразительном решении фильма, немалая роль в такого рода погружении принадлежит самой стратегии режиссуры А. Германа (сверхкрупные планы, “прямой взгляд в камеру”, имитация подсмотренности, невыстроенности кадра, гиперреальная фактурность, перегруженность пространства и др.), ведущей к телесно-физическому воздействию экрана. (В “Хрустале” “это еще и бесконечные плевки, которые достигают не только персонажей, но, кажется, долетают и до зрителя” [4, с. 50]). Сохраняя найденную языковую палитру (стилистические особенности, приемы режиссуры), А. Герман-старший снимает так, как будто «вовлекает “глаза” и “уши” зрителя в кадр, создавая такое впечатление, что мир картины будто всасывает нас» [11, с. 35].

Оба фильма содержат множество цитат и самоцитат. В “Облаках” А. Герман-младший создает целую систему отсылок как к собственным фильмам, так и творчеству отца (потерянные вещи, цирковые трюки-аттракционы, идущая носом кровь). Перед зрителем возникает система диалогически взаимодействующих между собой цитат. Есть основания рассматривать такого рода нарочитое реминисцирование не только как насле-



дие уже закрепившихся традиций, но и как диалог поколений: ведь, как замечает М.М. Бахтин, “быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается” [2, с. 434]. В этой связи примечательно, что зонт в художественной системе двух режиссеров приобретает роль метасимвола, обыгрываясь на всех языковых уровнях. Это и поваленные в “Облаках” на берегу залива остовы конструкций, и реквизит в руках у героев обеих картин, и даже небольшое хокку об ожидании и одиночестве, читаемое доном Руматой в одной из сцен “Трудно быть богом”: “Ночь, темнота. // Нет, не ко мне, к соседу // Мокрый зонт прошелестел”.

Две киноленты, о которых идет речь, разъединяет исторический и литературный материал, на основе которого реализуется каждая из этих картин, но объединяет общая экранная трактовка пространства, естественным образом вытекающая из исходной авторской концепции.

Запечатленная А. Германом-младшим история об одном недостроенном здании перерастает в глобальное размышление режиссера о кризисе системы жизненных ценностей человека, об апокалипсисе культуры: мир, если не смертельно болен, то перевернут с ног на голову. Сама модель мира оказывается игрой с возможностью “проиграть” на экране вариант развития событий, потратить на это “виртуальную жизнь”, чтобы в итоге иметь в запасе еще одну, что-то в ней изменить.

В контексте разговора о конце времен, затеянного двумя режиссерами, в случае с “Облаками” скорее можно говорить о начинающейся “зиме” человечества. Точка невозврата героями А. Германа-младшего еще не пройдена. Намного бескомпромисснее автор картины “Трудно быть богом”. Клоака человеческих страстей, служившая Стругацким фоном, у А. Германа составляет основу фильма. В отличие от “Облаков” героям “Трудно быть богом” шанса на возможный выход из этого состояния не предоставляется. Перед нами запечатленный в босховских образах “труп человечества”, открывающаяся в финале картины “ядерная зима” бездуховности. При целостном восприятии киноленты делается видимым сознательный авторский отказ от очищения репрезентируемого мира от скверны посредством огня, ибо даже он бессилен что-либо изменить.

В обеих картинах зрителю дается указание на будущность как время действия. Стоит отметить, что такое моделирование художественным произведением будущего является давно известным и не единожды использованным в искусстве приемом, призванным заставить реципиента осмыслить его настоящее. В случае с “Трудно быть богом”, основываясь на фантастической прозе братьев Стругацких, А. Герман тем не менее не предлагает в фильме четких временных указаний. Это дает повод предположить, что по отношению ко времени автора-рассказчика, речь в фильме идет не о каком-то далеком буду-

шем и другой вселенной, а об уже свершающемся моменте “разложения” “тела человечества”.

Кульминационной по своему содержанию выглядит финальная сцена “Облаков” с уводящими в даль современную арт-модель коня наследницей и спасенной девочкой. Примечательно, что финальные эпизоды обеих картин связаны с образом ребенка как символом видения будущего мира. Кадр, движение в котором строится в определенном направлении слева направо, хоть и наполнен неясной тревогой, но, в конечном счете, воспринимается зрителем не чем иным, как попыткой движения не “в”, а “из”. В отличие от безапелляционного предсказания исторической обреченности человечества в “Трудно быть богом”, экранный мир “Облаков” наполнен смутным предощущением то ли конца, то ли уже иного, нового времени.

## Литература

1. Алов и Наумов / Сост. Л.А. Алова. М.: Искусство, 1989.
2. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972.
3. *Забалуев Я.* “Под электрическими облаками” Алексея Германа-младшего // URL:[http://www.gazeta.ru/culture/2015/02/10/a\\_6406897.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2015/02/10/a_6406897.shtml) (дата обращения 09.02.2016).
4. *Клюева Л.Б.* О значимости изменения стратегии дискурса на примере двух фильмов Алексея Германа // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С. 41–52.
5. *Клюева Л.Б.* Постмодернизм в кино. О некоторых аспектах постмодернистского дискурса в кино. М.: ГИТР, 2014.
6. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллинн: “Александра”, 1994.
7. *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2009.
8. *Марголит Е.Я.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская “Сеанс”, 2012.
9. *Марголит Е.Я.* “Я оком стал глядеть болезненно-отверстым...” // Киноведческие записки. 1999. № 44. С. 17–20.
10. *Мильдон В.И.* Открылась бездна... Образы места и времени в классической русской драме. М.: Изд-во “Артист. Режиссер. Театр” СТД РСФСР, 1992.
11. *Силады А.* Сто лет смерти // Киноведческие записки. 1999. № 44. С. 28–36.
12. *Тарковский А.А.* Запечатленное время // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: “ДМИТРИЙ БУЛАНИН”, 2012.
13. *Третьяков Н.Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001.
14. *Шилова И.М.* Карнавал, не знающий рая // Киноведческие записки. 1999. № 44.
15. *Шилова И.М.* Мимикрия действительности // Хроники кинопроцесса. 2008. М.: НИИ киноискусства, 2009.
16. *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Т. 2. М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2006.