Кинематограф Алексея Германа

Когда говорят о кинематографе того или иного режиссера, а это, по справедливости, случается не так уж часто, имеют в виду некий мир, созданный художником на экране. Мир, в котором ощущается воздух жизни, запечатленной на белом полотне во взаимосвязи образов-открытий, объединенных духовным настроем автора, его творческой и социальной позицией... Тех, кто не просто видел фильмы 48-летнего ленинградского режиссера, но и принял их необычную, на первый взгляд, манеру, нет нужды убеждать, что кинематограф Алексея Германа все же существует.

Я говорю «все же», поскольку многие пишущие о кино отдают истинную дань режиссерам в тех случаях, когда те уходят, что называется, в мир иной или же, когда в их фильмографиях скопилось «определенное» количество лент. Но каким оно должно быть? 7? 10? 12?.. Вот у Германа их всего три. При том, что до последнего времени зрители знали всего две его картины: «Проверка на дорогах», снятая в 1971 году, вышла на экран только спустя 15 лет, когда в нашем кино, как и в обществе в целом, начался интенсивный процесс демократизации. Сегодня Герман — признанный мастер; к призам, полученным им на зарубежных фестивалях, добавилась Государственная премия РСФСР, во многих изданиях публикуются рецензии на его фильмы, беседы с режиссером; как кто-то верно заметил, хвалить Германа стало «хорошим тоном». «Конечно, — сказал недавно Герман, — было бы полным фарисейством говорить, что эта полоса мне тягостна, особенно после того, как столько ругали».

Почему ругали Германа — я не берусь со всей определенностью объяснить. Но, думается, и потому, что в своих фильмах он, по его словам, «запретил фальшивые приметы времени». Режиссер вспоминает, что по поводу картины «Мой друг Иван Лапшин», действие которой происходит в 1935 году, один профессор сказал ему, что люди тогда жили не так, как у него в фильме: «Посмотрите хронику, они всегда улыбаются». «Профессор, — ответил режиссер, — мне за вас стыдно. Энтузиазм, конечно, был, но он был и в 20-е годы, есть и сейчас. А вот штамп «неослабевающего энтузиазма» того времени возник под пером борзописцев и в монтаже кинохроники, и уже это закрепилось в нашем сознании как данность. А люди всегда люди, они страдали, любили, у них было несварение желудка...».

«Несварение желудка» — тут, конечно, полемическое заострение. Не про это Герман снимает свои картины. Две из них он поставил по произведениям своего отца, замечательного прозаика Юрия Германа. Здесь ощущается не только сыновняя любовь, я вижу здесь духовную связь, выходящую за рамки одной семьи. Тут, если хотите, преемственность поколений в масштабе всей страны, но — воплощенная художником с дистанции времени, когда мы, сегодняшние, как объясняет режиссер, знаем о прошлом, «что выйдет, что не выйдет; мне кажется, эти ножницы — двойственное восприятие реальности, запечатленной в книгах отца, — помогают извлечь пронзительный звук из прошлого». Здесь одного профессионализма, пусть самого высокого класса, недостаточно, здесь нужна душа поэта и взгляд философа. Виртуозов стиля «ретро» нынче предостаточно. Герман же, в отличие от «ретроэксплуататоров», озабочен воссозданием на экране не столько быта (то, что для него арифметика, для других — алгебра), сколько бытия. Оттого-то и вопросы, волнующие Германа и рассматриваемые им на материале недавнего прошлого (30—40-е гг.), переходят в разряд, как говорится, вечных, затрагивая посему и наши дни.

Вот почему в «Проверке на дорогах» принципиальным эпизодом становится тот, когда партизанам надо взорвать железнодорожный мост, по которому идет немецкий состав. А в это время по реке под мостом плывет баржа с пленными красноармейцами... И хотя майор Петушков требует взорвать мост, командир отряда Локотков отдает приказ нажать на кнопку взрывателя лишь после того, как баржа, пусть с пленными, но соотечественниками, проплывет под мостом. Суть в том, что Локотков считает их своими, а Петушков — врагами, предателями.

Петушков предстает на экране как продукт того сурового времени, которое не признавало никаких компромиссов, как человек, у которого, как пелось в популярной песне 30-х годов, «вместо сердца пламенный мотор». Однако образом Локоткова, да и всем строем фильма Герман утверждает, что вместо сердца у человека может быть только сердце. Полное беззаветной любви к Родине. Впрочем, Локотков отнюдь не рождественский дедушка, он может быть и жестоким, и властным, но его нравственная сила в том, что в отличие от Петушкова он любит не абстрактный народ, а людей, стоящих за этим понятием. Людей разных, неоднозначных, в том числе и ошибающихся...

Анализируя творчество Германа, невольно вспоминаешь Достоевского, который в одном абзаце концентрировал подчас такое количество сюжетных завязок, что иному писателю их хватило бы на сотни страниц насыщенной прозы. У Германа эти завязки — в богатстве деталей, многозначных, зримых, влекущих за собой многослойное переплетение ассоциаций. Но Герман не задерживается на этом, он с ошеломляющим «легкомыслием» бросает детали на полотно экрана, предоставляя возможность нам самим подключиться к процессу сотворчества, а сам идет дальше, руководствуясь желанием подняться над событием, чтобы увидеть Время. Поэтому он, скажем, и не завершил историю с полицаем-перебежчиком, послужившую фабульной основой «Проверки...», а перенес действие в финал войны. На улицах какого-то немецкого городка, занятого советскими войсками, мы видим Локоткова, который просит солдат (обращаясь к ним не по-командирски, а точь-в-точь, как отец) помочь подтолкнуть его застрявший грузовик. И такая в этом нехитром эпизоде рождается щемящая теплота, такая невыспренная, но поэтическая в то же время простота, что он превращается в емкую метафору народного единения, народной силы, сокрушившей бездушную машину гитлеровского рейха.

Когда вышел фильм «Двадцать дней без войны», советским кино был уже накоплен значительный опыт осмысления темы второй мировой войны — и в эпических полотнах, и в локальных, «человеческих» (как сказал один критик) драмах. И тут со своим фильмом появляется Герман, который в годы войны был мальчишкой... Но режиссер сумел передать жизненную атмосферу военной поры с такой глубиной и поразительной, если хотите, осязаемостью, что в сердцах людей старшего поколения все это отозвалось личной, я бы сказал, болью — как если бы вдруг они увидели собственные фотографии многолетней давности...

Качественно иного творческого уровня достигает Герман в ленте «Мой друг Иван Лапшин». Несмотря на криминальность фабулы, это слишком похоже на повседневность, чтобы быть детективом, где, как известно, сюжетные узлы завязываются и развязываются с целью добиться неограниченной власти над вниманием зрителя. А тут к этому вроде никто не стремится. Германа не устраивает кинокамера, которая смотрит на мир через рамку заранее выверенного решения, когда изысканная мизансцена или острый ракурс способны, конечно, нести в себе значимость подтекста или поразить парадоксальностью метафоры, но они всегда, как я понимаю «экстремизм» Германа, отмечены и печатью унылой организованности. Режиссер предлагает взглянуть на мир с непосредственностью первого взгляда, не отсекающего покуда «ничего лишнего». Это самое «лишнее» Герман по крохам собирает. Хотелось бы быть верно понятым: Германа не интересует пресловутый «поток жизни». Не отрицая природную условность кино, режиссер создает свою, новую условность, которая ему кажется единственно верной. Перефразируя Хулио Кортасара, я бы сказал, что в этом фильме Герман перевернул кино, «как рука переворачивает страницу, и ничего тут не поделаешь».

Многие критики пытаются сейчас понять, как же действует эта германовская «машина времени», этот сложный, поливариантный «поэтический компьютер». Сам Герман уходит от ответов, настаивая на том, что «кино не произрастает из кино», что «каков уровень понимания режиссером литературы, поэзии — таково в принципе и кино». Быть может, и так, недаром же режиссер признается, что для создания нужного настроения в кадре он перед съемкой непременно читает оператору Валерию Федосову стихи Пушкина, Пастернака, Заболоцкого, Симонова или же «свою абракадабру». Однако я думаю, что кино Германа произрастает отнюдь не только из литературы. Из понимания Времени рождается оно, из желания сохранить в душе все его причудливые и драматические изгибы.

«Когда я смотрю на старые фотографии, — говорит Герман, — меня постоянно тревожит одна и та же мысль: вот стоит, например, человек на фоне чего-то, а что слева, а что справа, знает только он...».

Борис БЕРМАН,
кинообозреватель АПН.

Комсомольская правда
4 АПР 1987