



**А.В.Быстров**

**Краткий анализ фильма Ю.Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984 г.)**

***Работа по курсу К.В. Бандуровского «Стратегии современного кино».***

Герман, несомненно, является одним из наиболее самобытных и талантливых режиссеров современности, обладающий собственной ярко выраженной художественной индивидуальностью.

Анализу творчества А.Ю. Германа посвящено множество критических и аналитических текстов. В настоящей работе мы попытаемся коротко проанализировать кинофильм А.Ю.Германа «Мой друг Иван Лапшин» выпущенный в 1984 г.

Представляется, что в «Лапшине», как, впрочем, и в других фильмах Германа, отчетливо проявляется его собственное видение цели и задач кинематографа, находящее выражение в особой, присущей режиссеру, способу восприятия фильма не как объекта, но как процесса.

Фильм, несомненно, обнаруживает в себе признаки прежде всего поэтического кино. При этом на наш взгляд, монтажные приемы в данном случае имеют второстепенную, «техническую» роль и используются главным образом для усиления поэтического восприятия произведения.

Фильм начинается и заканчивается прямой речью одного из персонажей – мальчика - уже выросшего и постаревшего, обращенной к нам, его современникам. Мы узнаем, что вся рассказанная в основной части фильма история произошла пятьдесят лет назад, и что это собственно и не история в полном смысле этого слова, а скорее фрагменты воспоминаний пожилого уже человека. Сам мальчик на экране почти не появляется, его можно отнести разве что к третьестепенным персонажам, почти к массовке, да и «рассказанная» история оказывается никак с ним не связанной. Это, скорее, некий условно очерченный нарратив, сюжет которого служит лишь случайным каркасом для фабулы фильма. Зрителю быстро становится очевидно, что мальчик никак не мог быть свидетелем большинства сцен фильма, но сама манера съемки, почти сплошное черно-белое изображение лишь изредка сменяющееся цветом словно отсылает к привычному нам способу повествования из памяти.

С нашей точки зрения «Лапшин» - это никак не повествование истории о сотруднике уголовного розыска провинциального советского городка 30-х годов, о нелегкой и героической его работе, безответной любви, не очередная попытка отобразить тонкое психологическое устройство человеческой личности. Это и не социальная кинокартина об унылой и опасной реальности советской глубинке 30-х, обличение пустоты советских будней и чувства покинутости, проглядывающее через действия и слова персонажей.

Нам представляется, что фильм говорит более всего о времени, о времени как понятии, времени как памяти и ощущении человека в нем. Задача невероятно сложная, но, в данном случае, удачно выполненная.

Поэтический язык киноповествования формально подчинен нарративу воспоминания.

Длинные планы, почти полное отсутствие крупных планов и «наплывов» камеры, камера то застывает на месте, безучастно наблюдая за разворачивающимся действием, то стремительно следует за героями, находясь при этом по-прежнему в отдалении.

Монтаж призван не скрыть переход от одного плана или сценарного действия к другому, но, напротив, подчеркнуть фрагментарность повествования. Уже указанные длинные планы при этом противопоставлены резкой смене фрагментов. Они словно подчеркивают тягучее ощущение дрящегося времени. Внутри фрагментов присутствует большое количество предметов, заполняющих пространство и живущих собственной, не имеющей внешней связи с происходящими событиями, жизнью. Это может быть избыточно наставленная мебель коммунальной квартиры или комнаты в бараке, многочисленные людские фигуры, свободно и самостоятельно передвигающиеся в кадре – причем как на заднем, так и на переднем плане, часто заслоняя происходящее в кадре от зрителя. Люди, лошади, трамвай столь же свободно входят в кадр и покидают его, создавая все то же ощущение связи между длительностью и дисперсностью времени.

Тому же специфическому чувству времени способствуют и отрывочные диалоги персонажей, с многочисленными паузами и оборванными фразами. Вообще вся атмосфера фильма, переданная ли через видеоизображение бедно и небрежно одетых людей, убогого их быта, сырой и неустойчивой погоды, грязных улиц постоянно держит зрителя в ощущении «временности», неустойчивости происходящего.

Кинематографический язык Германа не столько говорит, сколько умалчивает, подразумевает, для него характерно ощущение «ветра времени» (выражение, принадлежащее А.Тарковскому), пронизывающее ткань фильма. Представляется, что работы А.Германа, и «Лапшин» в частности, соответствуют представлениям Ж.Делеза об определяющем значении «времени-образа» в определенном типе кинематографического видения. «Время-образ» создает определенную ритмическую структуру

киноповествования, не подчиняющуюся принципам интеллектуального взаимодействия со зрителем. Это скорее нечто важное и непроявленное в зрительных и акустических образах, что присутствует за ними и направлено непосредственно на восприятие. По Ж. Делезу решающим в данном воздействии является ритм, наполняющий тот или иной кадр и позволяющий переключить восприятие потока времени в фильме в целом. Ритмичность, как уже было упомянуто выше, составляет один из основных способов раскрытия существа фильма у Германа.

Интересно отметить, что при этом, Герман не столь часто использует (в отличие от того же Тарковского), эффекты «посторонние» нарративу фильма. В «Лапшине» не звучит создающая определенный настрой закадровая музыка, совершенно нет отвлеченных кадров, показывающих, например некое состояние природы: листья на ветру создают атмосферу волнения, текущая вода отсылает к мыслям о сиюминутности бытия и т.д. У Германа строго выдержана «реальность» происходящего, без каких бы то ни было «поэтических» отвлечений: метафорами режиссер не пользуется (или почти не пользуется). Зато в изобилии присутствуют приемы метонимии: стальной шарик-набалдашник со спинки кровати, который герои, предварительно заморозив за окном, подбрасывают друг другу в постель шутка ради; крохотный обрывок газеты в борще, на котором можно разобрать слово «радуются»; вызывающий рвотный рефлекс ствол пистолета во рту, превращающий трагическую попытку самоубийства в фарс и т.п.

Позволим себе, в заключение, привести слова Ж.Делеза из книги «Кино2 : Время-Образ»: «(Тарковский полагал, что) окончательная цель фильма – это не взаимодействие идей, а взаимодействие образов фильма, определяемых временем-образами (time-images), которые привязаны к конкретному времени и к предметам, существующим во времени, и которые, в конечном итоге, уводят таинственными путями в бесконечность»

Рамки данной работы не позволяют остановиться подробно на разнообразных и многоплановых способах режиссуры, используемых А.Ю.Германом для передачи пульсации времени: мы попытались лишь обозначить некоторые возможные направления анализа произведения. Хочется надеяться, нам удастся вернуться к этой теме в дальнейшем. Позволим себе лишь отметить в заключении, что фильм «Мой друг Иван Лапшин» представляет собой не только великолепное художественное, но и значимое философское явление.