

Фільм «Хрустальов, машину!» режисера Олексія Германа зосереджений ніби на останніх історичних секундах сталінської ери. Марна річ — поки що принаймні — писати рецензії на фільм або «спеціальні» дослідження про «образ» тієї ери у ньому. Адже з його появою у світовому кіно сталася абсолютна за своїм значенням екранно-естетична революція. Значенням, яке, на нашу думку, дорівнює винаходу Люм'єрів. Але відтак уже з іншим естетичним знаком.

Вадим Скуратівський «Машина Часу» Олексія Германа

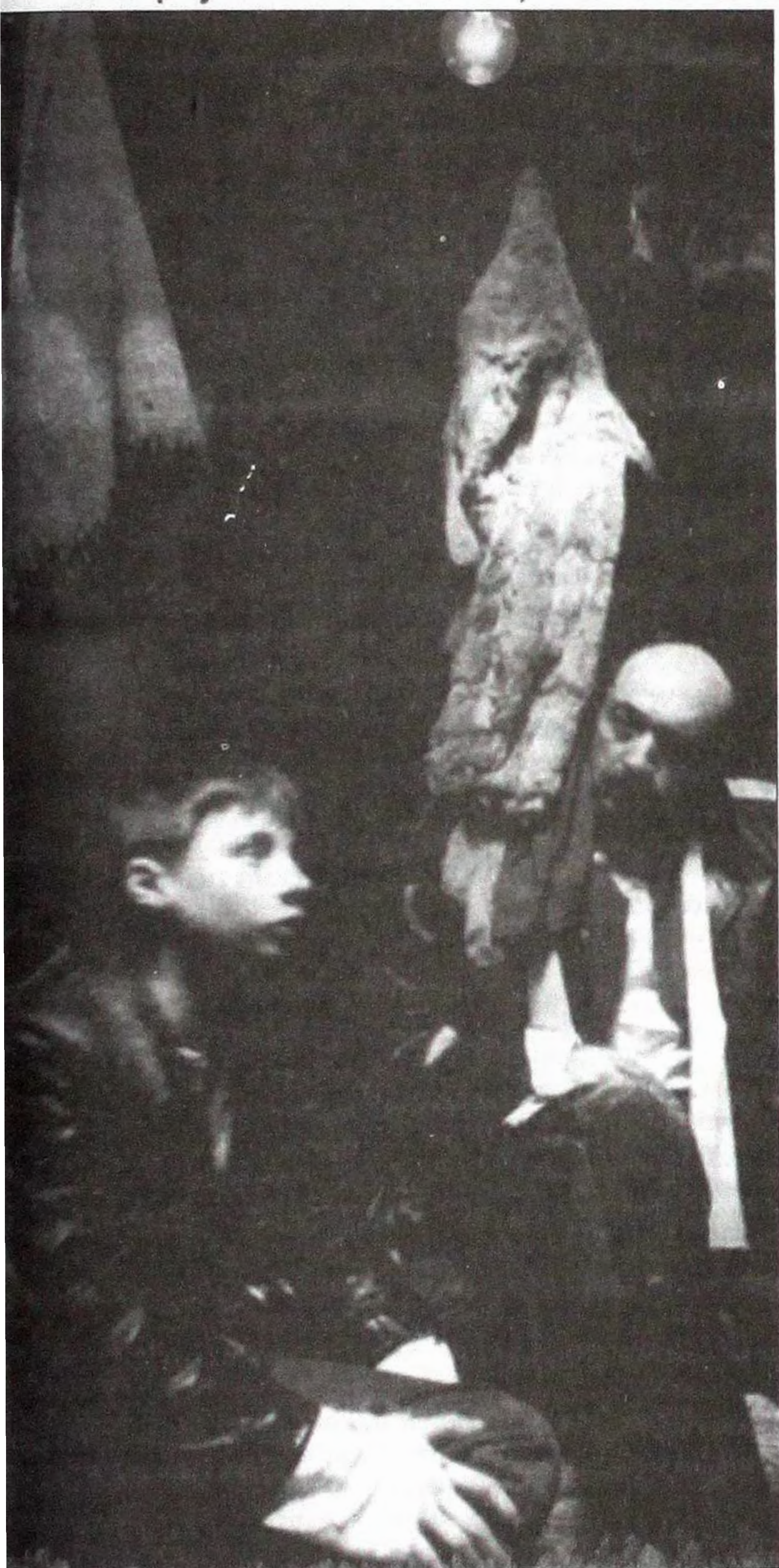
«Хрустальов, машину!» —

фраза, що її кинув Лаврентій Берія одразу після смерті Сталіна.

Фраза, що з неї починається часовий відлік посталінської ери.

■ Кадр із фільму
«Хрустальов, машину!».
Режисер Олексій
Герман. Росія, 1999.

«Хрустальов, машину!» — замість рецензії



Ми не випадково пригадали батьків-співзасновників кіно. Світу, що геніально-наївно-простодушно розпочинав з цілковито, як тоді видавалося, автентичного знаково-семіотичного дублету довколишнього матеріально-природного світу. Трохи потому ця геніальна інтуїція європейської культури була безнадійно втрачена. З одного боку, кіно вдалося до імітації літератури, до підкресленої її сюжетності-фабулярності, яка затим негайно сковзнула у міф, і відтак кіно одразу перетворилося на певний, цілком суверенно-самостійний «художній» світ, котрий з реальним не мав нічого спільного. З другого — кіно, починаючи з його перших французьких та німецьких фільмів типу так званого абстрактного кіно, рішуче витворило власну, «по-своєму» естетично високоякісну авангардистську альтернативу тому ж «реальному» світові.

Одне слово, кіно у безлічі «естетик» і «жанрів» утекло від «реальності», семіотично від неї дезертирувало. А «реальність», полишена мистецтвом, погіршилася через те. Вона історично доходила до якихось крайніх тоталітарних меж — «ізмів» у всій своїй феноменології (гітлеризм, сталінізм і т.д.), а десь «поряд» виникає-функціонує велетенська «уявна фільмотека» цивілізації (образ, створений на основі тропу Андре Мальро — його «уявний музей»), відчужена від реальності світу цього. Й іншого теж. Звичайно, були великі винятки. Приміром, деякі витвори італійського неореалізму чи кінематограф Тарковського. Але на те і винятки, щоб підтверджувати правило. Правило масового дезертирства «полюм'єрівського» кіно десь 1910-х років і далі — дезертирства із історії у ті псевдосвіти, що їх логіка з часів Лейбніца називає «уявними».

«Хрустальов, машину!» — фільм, який самою своєю появою означає передовсім щонаймасивніше повернення кіно до реальності. Йдеться не лише про згаданий «образ» сталінської ери — та ще й в останніх її гіпертерористичних судах. Йдеться саме про першопринцип неймовірно унікальної поетики цього фільму-революції. Він, відкидаючи бодай натяк на літературний сюжет, вибудовує особливу екранну речовину як цілковиту тотожність означуваному тієї речовини світові. Знову-таки йдеться не про архео-

логічну-антикварну автентичність германівського екрану щодо матеріально-предметної фактури пізньосталінської «цивілізації». Йдеться про якусь ще не знану в історії семіотики аж моторошну тотожність «знака» тому, що він означає...

Справу міг би пояснити термін «віртуальний», якби він не був затертий сьогодишнім дурнувато-неточним його вжитком.

Щось таке колись світилося в іншому терміні — «кіно-правда». Але трагічна доля генерації Дзиги Вертова, який до кінця життя знімав-таки капелюха, проходячи повз ленінські пам'ятники, на жаль, безоглядно містифікувала це слово в напрямі певної ідеології. Олексій Герман, метафорично кажучи, теж зупиняє увагу на тих пам'ятниках, але в напрямі саме «автентичної», а не радянської «кіноправди».

«Хрустальов, машину!» — стереометричне у всіх часо-просторових вимірах відтворення реальності. Без щонайменшого компромісу з літературою. З сюжетною міфологією усіх її вимірів.

...Уявимо собі семіотичний парадокс, що не «знак» гомонить з нами, а власне світ, що його той «знак» віддає-означає. Саме це і є фільмом Олексія Германа, який самою своєю предметністю в кіно ставить перед ним альтернативу. Або залишатися у наївній естетиці масової кінокультури з її численними наївними «уявними світами», або знову-таки відгороджуватися од світу «безумовного» за допомогою квазіавангардистських конвенцій квазіавторського кіно. Або ж спробувати піти у бік германовської новоестетики, котра з дивовижною сутєвистістю мислить і репрезентує зовнішній світ засобами цього ж світу. Таке дивне до галюцинації чуття і враження, що у «рецензованому» фільмі заговорив сам відтворений у ньому світ (це, зрозуміло, стосується не лише власне візуальних, а й «звукових» образів твору).

Сюжету-фабули у цьому, сказати б, метафільмі нема. Є, замість «теми», «предмет» моторошного перебування в агонізуючому сталінському дивосвіті «героя», генерала-медика, який марно намагається уникнути арешту. Отож, літературний сюжет, як правило (а особливо масової літератури), зосереджується на «валентних» подіях. У фільмі Германа з загадковою послідовністю рішуче все у зображенні та звучанні є «валентним» і «релевантним». Лев Толстой писав, що йому для того, щоб віддати «основну ідею» «Анни Кареніної», треба було б написати нову «Анну Кареніну».

Неможливо, отож, віддати «основну ідею» «Хрустальова»: для цього треба витворити нового «Хрустальова». Фільм цей справді поза жанром кінорецензії, а особливо в його сучасному полегшеному варіанті.

І все ж таки спробуємо новим «Шампольоном» розшифрувати-декодувати бодай частину германівської кіноієрогліфіки. Тієї самої, яка так спантеличила-розсердила приміром каннську публіку. З тією публікою, зрештою, все зрозуміло. Але «Хрустальова» не зрозуміла і висококваліфікована критика. Що ж, надто довго вона обслуговувала біжучі кінофантоми.

Отож, найвиразніше, що справді-таки впадає в глядачеве око з германівського екрану, це те, що його ма-

терія, — і жива «людська», і власне предметність — живе у неймовірній естетичній температурі якоїсь своєї безнастанної імпровізації, ніби цілковитої самостійності своїх нескінченних експромтів.

Нині це єдиний фільм у всьому сучасному кінематографічному космосі, в якому абсолютно невідомо, що трапиться у кадрі через секунду і навіть трохи раніше... Що ж буде з тією матеріально-людською сумою, яка постає у цьому кадрі... «Постає» і «постає». Без кінця. Створюючи враження якогось гераклітівського кінопотуку, котрий не повертається до своєї попередньої фактури, формації, «мізансцени».

Але ж це і є найбільш автентична модель світу! По суті, це світ, який уже сам себе моделює, а ті моделі і є нашим світом, що його генеральною характеристикою є нескінченна потенційність.

Михайло Бахтін колись сказав, що для Достоевського останнє слово про світи ще не сказано, воно попереду і, напевне, завжди буде попереду.

Так то — література, яка необхідно-семіотично здійснюється у словесних знаках. Фільм Германа це робить, зрозуміло, вдаючись до зовсім іншого знакового інструментарію. Але в режимі саме такої гіперпотенційності світового процесу.

Герман, отож, «предметно»-хронологічно віддає останні години сталінського режиму, що з унікальною у всій досі нам відомій історії запрагнув надати тому процесові заздалегідь і навічно усталених форм. Костянтин Леонтьєв колись пропонував «заморозити Росію». Сталін це таки зробив, в температурах уже таких люто-низьких, які навіть і не снилися найлютішим із консерваторів, включаючи того ж Леонтьєва. Отож, «зовні» той світ ніби абсолютно заціпенів. Але так само абсолютно він щомиті-щосекунди якимось «кіновезувієм» виривається з тієї застигlosti. Через суто фізичний, аж божевільний рух-хід героїв. Через їхню скажену моторику. Пантоміму, міміку. Через їхню щосекундну опозицію гіпернасильству «системи» — у спосіб свого власного насильства. Яке інколи виходить за межі нині сьак-так прийнятих конвенцій. Світ ніби незворушний — і тут же витворюються, руйнуються і знову-таки народжуються світи тієї моторики, колективних та індивідуальних істерик, того нескінченного «приватизованого» насильства. І, зрештою, «дія» повертається ніби до свого «полюсу». У кімнати якоїсь зачарованої «ближньої дачі», де конає німечий старий. Тогочасний імператор імператорів. Останнє слово тут теж, зрозуміло, не сказано, бо тут «говорить» уже сама Смерть, яка нарешті вирішила втрутитися у той ніби навічно-назавжди «предистинайований» («predistinatio» — предназначення) гіперпорядок. І тут, виявляється, теж усе рухається (дивовижний, без ліберальних конвенцій і алузій, германівський Берія).

Катарсичний останній кадр-епізод: світ таки «поїхав». Поїзд, сповнений ніби безглузлого, але саме руху. У напрямі до того останнього слова, яке завжди буде попереду, але, напевно, ніколи не буде сказано. Олексій Герман у «Хрустальові» винайшов кінематографічну «машину часу». Але не минулого, а майбутнього.