

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
им. С.А. ГЕРАСИМОВА

На правах рукописи

УДК 791.43: 781

ББК 85.37 + 85.313 (2)

В 26

Вевер Агнесса Евгеньевна

***ПОЛИФОНΙΑ КАК МИРООЩУЩЕНИЕ
И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД
В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ ГЕРМАНА***

**Специальность 17. 00. 03 -- "Кино-, теле- и другие экранные
искусства"**

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва, 2005 г.

Работа выполнена во Всероссийском государственном институте кинематографии им. С.А. Герасимова на кафедре киноведения.

*Научный руководитель -- доктор искусствоведения, профессор
Дробашенко С.В.*

Официальные оппоненты:

*доктор искусствоведения
Липков А.И.,
кандидат искусствоведения, доцент
Клейменова О.К.*

Ведущая организация -- Научно-исследовательский институт киноискусства Федерального агентства по культуре и кинематографии, Москва

Защита состоится "27" февраля 2006 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии им. С.А. Герасимова

Адрес: Москва, 129226, ул. Вильгельма Пика, 3, ВГИК.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке института.

Отзывы просим присылать по адресу: Москва, 129226, ул. Вильгельма Пика, 3, ВГИК, Учебный отдел.

Автореферат разослан "13 " января 2006 г.

*Ученый секретарь
диссертационного совета --
кандидат искусствоведения*

Яковлева Т.В.

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

Проблема полифонической смыслообразующей структуры является одной из важнейших на современном этапе развития культуры и искусства. Принцип полифонии отражает саму суть картины мира и нового мышления человека XXI-го века.

Кинематограф как вид искусства чрезвычайно близок музыке, а значит организация произведения по законам полифонии ему не только не чужда, но и свойственна.

Полифония позволяет создать многоярусную емкую структуру, которая по своему воздействию на зрителя, может быть очень результативной. Построение произведения по законам полифонии, требующее высокой степени обобщения материала, свидетельствует о философском мироощущении автора. В искусстве кино полифоническая структура встречается у таких мастеров, как Эйзенштейн, Феллини, Тарковский, Куросава, Годар, Осима, Рене, Иоселиани, Гринуэй. На взгляд автора работы, творчество Алексея Германа можно рассматривать с тех же позиций.

Полифоническая структура в творчестве Германа находит свою реализацию на многих уровнях, усложняясь от фильма к фильму, а его картина "Хрусталеv, машину!" является уникальным примером создания "комплексной" полифонии, включающей информационную, нарративную и ритмическую виды полифонии, что встречается крайне редко.

Именно после выхода этой картины все творчество Германа раскрывается в несколько ином аспекте: становится очевиден и понятен путь режиссера в воссоздании полифонической картины мира посредством искусства кино.

Фильм же, над которым режиссер работает в данный момент, также будет организован по законам полифонии.

Приняв за точку отсчета картину Германа "Хрусталеv, машину!", в которой со всей полнотой находит свое воплощение полифоническая структура, автор диссертационного исследования подвергает тщательному анализу творчество режиссера, стремясь найти истоки этой полифонии, пытаюсь разобраться в причинах и закономерностях ее возникновения, а также стараясь определить особенности ее непосредственной реализации в кинопроизведении.

Изучение проблемы полифонической организации материала позволяет провести параллель между созданием художественного произведения режиссером и воздействием фильма на зрителя.

Исследование полифонической структуры фильма дает возможность постигнуть тонкости специфики режиссерского творчества, проследить процесс создания художественного образа в кино и сложной структуры кинопроизведения в целом.

Цель данной работы:

Рассмотреть процесс становления и развития полифонической структуры в творчестве Германа, одного из интереснейших и многогранных художников современности.

Провести параллель между полифоническим мироощущением и его конкретной реализацией в кинематографическом произведении.

Изучить полифоническую структуру как один из сложнейших режиссерских методов моделирования действительности в искусстве кино.

Объектом исследования в данной работе является процесс формирования и развития полифонической структуры в творчестве Алексея Германа.

Активная полифоническая структура реализуется в кинематографе Германа, начиная с его второго самостоятельного фильма "Двадцать дней без войны". Однако уже в первой картине режиссера слышны отголоски той

кинематографической "фуги", которую он предложит зрителю в своих последующих фильмах.

Творчество Германа -- удивительный пример глубокого полифонического мироощущения, нашедшего свою непосредственную реализацию в авторском режиссерском методе.

Материалом исследования является творчество Германа, начиная с его первого самостоятельного фильма "Проверка на дорогах" и включая все последующие картины режиссера.

Теоретико-методологическая основа исследования.

Современный исследовательский подход позволяет использовать все многообразие методов теоретического и эмпирического уровней познания.

Методика герменевтической интерпретации, применяемая в данном исследовании, позволяет выйти на более сложные уровни понимания полифонической структуры и ее реализации в конкретном кинопроизведении.

Герменевтический метод дает возможность провести параллель между созданием фильма по законам полифонической структуры и его воздействием на зрителя.

Исследование полифонической структуры в фильмах Германа осуществляется на основе синтеза теории и истории кино.

Главные направления исследования:

- 1) Определение сущности полифонического сознания и установление предпосылок возникновения полифонии в искусстве кино.
- 2) Рассмотрение процесса формирования и развития полифонической структуры в творчестве Германа.
- 3) Анализ непосредственного функционирования полифонической структуры в конкретном кинопроизведении.

- 4) Изучение полифонии как индивидуального режиссерского метода моделирования действительности в искусстве кино.

Научная новизна работы.

Полифоническая организация материала в искусстве кино -- малоисследованная область в современной кинотеории. По мнению автора работы, это связано с тем, что организация материала по законам полифонии требует от художника определенного уровня мышления и мироощущения. Однако на современном этапе развития кино все меньше остается художников, способных предложить миру подобное видение действительности.

В связи с этим творчество Германа представляет особый интерес. Режиссер имеет свою сложившуюся концепцию киноискусства, основы которой созвучны теориям Деллюка, Базена, Тарковского. Постигнуть все многообразие и специфику творчества режиссера с монологических позиций одноуровневых структур автору работы кажется неплодотворным. Здесь нужен особый подход, в основе которого -- диалогическое мироощущение, требующее реализации в многоуровневой полифонической структуре.

О Германе писали немало, однако многие авторы работ предлагали, в основном, описательный, поверхностный характер исследования. Можно выделить лишь статьи М. Ямпольского, Л. Донец, И. Шиловой, Л. Анненского, Е. Марголита, Е. Стишовой, Ю. Ханютина, Л. Карахана, О. Аронсона и некоторых других. Однако монографий по-прежнему нет, лишь книга А. Липкова "Герман, сын Германа", вышедшая в 1988 году, на которую во многом ориентируется автор работы. Проблема полифонии в современном киноведении также практически не освещена. Существует лишь диссертация японского исследователя кино Ниси Сюея "Полифоничность как смыслообразующая структура в нарративном кино", которая была защищена в 1998-м году. В ней автор рассматривает

особенности реализации полифонии в искусстве кино на примере творчества Куросавы, Алена Рене, Тарковского и др. Однако диссертант совершенно не упоминает в этом аспекте творчество Германа.

В своем исследовании проблемы полифонии в искусстве кино автор данной диссертации опирается на труды С. Эйзенштейна, одним из первых заговорившего о полифонической организации материала в своих работах "Четвертое измерение в кино", "Вертикальный монтаж", "Неравнодушная природа".

Изучением полифонической структуры занималось и литературоведение. Автор диссертационного исследования рассматривает труды М. Бахтина: "Проблемы творчества Достоевского", "Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса", а также работу музыковеда Л. Бергер "Эпистемология искусства", в которой исследуется соответствие полифонического и гомофонного стилей пространственным концепциям искусства. Обращение к данным работам помогает автору диссертационного исследования составить более точное и полное представление о функционировании полифонической структуры в искусстве кино.

Опираясь на опыт вышеуказанных трудов, автор работы пытается разгадать особенности функционирования сверхсложной полифонической структуры в кинопроизведении и рассмотреть полифонию как один из режиссерских методов моделирования действительности в искусстве кино.

Основные положения, выдвигаемые на защиту:

- Полифоническая организация материала в искусстве кино;
- Особенности реализации полифонической структуры в кинопроизведении;
- Развитие и формирование полифонии в творчестве Германа;
- Полифония как один из режиссерских методов моделирования действительности в искусстве кино.

Практическая значимость работы.

Данная работа представляет интерес как для теории кино, так и для практики. Изучение полифонической структуры в кинематографе раскрывает огромные возможности для дальнейших теоретических исследований.

Опыт анализа кинотекста с точки зрения многоуровневой вертикальной полифонической конструкции позволяет найти подход к сложным кинематографическим произведениям, анализ которых с точки зрения одноуровневых линейных структур может быть непродуктивен.

Подобный подход к кинотексту достаточно нетрадиционен, он открывает новые перспективы для современного киноведения.

Работа представляет значительный интерес и для современной режиссуры, т.к. полифония в ней рассматривается как один из сложнейших режиссерских методов моделирования действительности.

Результаты исследования могут быть использованы и в педагогической деятельности в качестве руководства или практического пособия по созданию многоуровневой полифонической структуры в кино.

Структура диссертации.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и фильмографии.

2) СОДЕРЖАНИЕ И ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ.

Во **введении** диссертант обосновывает актуальность выбранной темы, определяет объект и материал исследования, дает представление о цели данной работы и о теоретико-методологической основе диссертационного исследования. Диссертантом также устанавливается научная новизна работы и приоритетные направления исследования.

Первая глава **"Проблема полифонии и кинематограф"** включает в себя три раздела.

В первом разделе **"О сущности полифонии"** диссертант рассматривает проблему полифонической структуры в теории музыки, устанавливая значение термина "полифония", а также определяет, в каком аспекте будет использован этот термин в киноведческом анализе.

Во втором разделе **"К истории вопроса"** рассматривается процесс формирования полифонического сознания, дается краткий исторический экскурс во времена Средневековья, Возрождения, в начало XX века, анализируются работы Любви Бергер и Михаила Бахтина по теории полифонии.

Музыковед и кандидат философских наук Любовь Бергер в своей книге "Эпистемология искусства", вышедшей в 1997 году, размышляет о соответствии полифонического и гомофонного музыкальных стилей пространственным концепциям искусства, что представляет значительный интерес для теории кино как пространственно-временного искусства.

Великий литературовед и философ Михаил Бахтин в книге "Проблемы поэтики Достоевского" называет Достоевского основателем полифонического романа, анализируя полифоническую структуру в литературном произведении. Бахтин говорит об особенностях полифоническом мышлении, выходящем за пределы романного жанра.

В своем произведении "Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса" Бахтин пишет об истоках полифонического сознания, находя их в карнавальной традиции. Автор диссертационного исследования останавливается на этом аспекте подробнее, так как гротескная образность свойственна и мироощущению позднего Германа (гротескный реализм).

В третьем разделе *"Концепция полифонии в искусстве кино"* диссертантом исследуется развитие полифонического сознания в киноискусстве, рассматриваются работы Сергея Эйзенштейна, впервые заговорившего о проблеме полифонии в кинематографе.

Уже в период немого кино некоторые кинематографисты пытались интуитивно нащупать возможную полифоническую структуру в зарождающемся новом искусстве.

Чрезвычайно близки к освоению полифонии в кино французский авангард, поиски в области поэтического кинематографа 20-х, эксперименты Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Бориса Барнета.

С приходом звука в кино начинаются поиски в области его выразительного, полифонического использования наряду с изображением. В 1928 году в заявке "Будущее звуковой фильмы" Эйзенштейн, Александров и Пудовкин впервые предлагают контрапунктное сочетание звукового и зрительного рядов.

Сергей Эйзенштейн в своих работах "Четвертое измерение в кино"(1929), "Вертикальный монтаж"(1940), "Неравнодушная природа"(1945) и других исследует возможности полифонической организации материала в кино.

Режиссер приходит к определению основных типов кинематографической полифонии. В современной адаптации они могут выглядеть следующим образом:

-- Информационная полифония, развертывающаяся в течение проекции фильма как процесс уравнивания смыслообразующих функций его составляющих элементов. Информационная полифония разлагает диегезис и нарративность. Вместо нарративности возникает ритм звуковых и визуальных объектов, звуковые и изобразительные мотивы, через повторение и вариации образующие новую знаковую систему.

-- Нарративная полифония, включающая в рамки нарративного дискурса личные дискурсы на равных правах.

-- Ритмическая (музыкальная) полифония, воплощаемая как полиритмическая структура фильма: ритм, темп, повторы мотивов, количество и длительность кадров, звуковая партитура, музыка...

Существует еще "комплексная" полифония как синтез всех трех видов полифонии: информационной, нарративной и ритмической. Этот вид полифонии требует виртуозной техники и реализуется в конкретном произведении.

Таким образом еще Сергей Эйзенштейн в сороковых годах прошлого столетия дает представление о полифонии в кино, выделяя основные ее типы.

Исследуя сущность полифонического мироощущения и полифоническую организацию материала в искусстве кино, диссертант принимает за основу классификацию типов полифонии в кино, предложенную Эйзенштейном.

Однако помимо нарративной, информационной и ритмической полифонии диссертант считает необходимым ввести дополнительные тип -- полифоническая организация материала на уровне драматургии. Это вызвано следующими предпосылками:

В самой системе связей и отношений между объектами и персонажами, что реализуется уже в сценарии, могут быть заложены

принципы полифонии. Подобный подход к организации материала предполагает фрагментарную сюжетную структуру, которая характеризуется принципами открытости и диалогичности. Линейная одноуровневость повествования в ней разрушается, а на ее место приходит многоуровневая полифоническая структура с иным типом линейности, благодаря которому "тема" проводится в нескольких "голосах". Режиссер выстраивает эту линейность там, где ранее ее местонахождение не предполагалось. Он устанавливает новые причинно-следственные связи между привычными объектами, а также предлагает ввести в структуру совершенно новые объекты, которым в одноуровневой монологической структуре просто не уделялось внимания.

Вторая глава диссертации ***"Полифония как мироощущение и философия кинорежиссуры"*** также включает в себя три раздела.

В первом разделе второй главы ***"Полифония как мироощущение"*** автор работы обосновывает необходимость развития полифонического мироощущения в целях более глубокого восприятия полифонической структуры. Опираясь на исследования Н. Маньковской, Е. Громова, И. Ильина, Ю. Лотмана, Г. Пондопуло и М. Росточкой диссертант проводит краткий сопоставительный анализ классической эстетики и постмодернизма, благодаря которому становятся понятными закономерность активизации диалогического сознания и полифонического мышления во второй половине XX века, а также их специфика и характерные черты.

Второй раздел данной главы ***"Особенности полифонической структуры в кино"*** представляет собой анализ наиболее общих принципов реализации полифонии в искусстве кино, ориентирует на внутреннее ощущение полифонии в кино как одной из характерных особенностей современного диалогического мышления.

Специфика построения полифонической модели мира на экране зависит от мировосприятия режиссера, степени обобщения и природы материала. Даже ограничиваясь реализацией полифонической структуры в творчестве одного кинематографиста, в данном случае Алексея Германа, можно обнаружить множество ее вариаций и уровней.

На взгляд диссертанта, истинная кинематографическая полифония не должна противоречить реалистической природе кино как искусства. Как писали еще Базен и Кракауэр, на экране должно быть меньше технических трюков, а больше проявления самой жизни. "Запечатленное время", как напишет затем Тарковский в своей одноименной работе, -- вот истинная сущность кино.

И именно тогда художнику удастся уловить природу полифонии как воплощения внутренних законов, по которым и развивается вся наша жизнь.

В третьем разделе данной главы ***"Полифония как философия кинорежиссуры"*** диссертант выявляет характерные особенности кинематографической полифонии, раскрывает ее неограниченные возможности, а также рассматривает полифонию как философию кинорежиссуры.

Режиссер театра воссоздает свой мир в условном театральном пространстве сцены. В его распоряжении лишь "слепки" с вещей реального мира -- бутафорские знаки действительности.

Материалом же для режиссера кино является сама действительность, запечатленная на пленке. В связи с этим уменьшается мера условности, что затрудняет процесс превращения "вещей" в "знаки", наполняющие пространство кадра новым семантическим смыслом.

Кинорежиссер как истинный художник познает мир в процессе его воссоздания на экране. В его распоряжении -- весь арсенал действительности. Режиссер может смотреть на этот мир с любого расстояния.

И тогда по мере отстранения от мира, что позволяет выйти на более высокий уровень обобщения, художнику откроются скрытые законы мира, в основе которых -- та самая полифоническая структура.

Третья глава данного диссертационного исследования ***"Полифония как режиссерский метод моделирования действительности"*** является основной. Она включает в себя шесть разделов, в которых шаг за шагом исследуется полифоническая структура на примере кинематографа Германа.

Первый раздел данной главы ***"Предпосылки возникновения полифонической структуры в творчестве Германа"*** включает в себя два подраздела.

1) *"Малая война", "негероические герои" и образы-детали"*

Полифоническая структура находит свою реализацию в творчестве Германа, начиная с обращения к жанру фильма-воспоминания в фильме "Двадцать дней без войны". Однако уже в первой самостоятельной картине режиссера "Проверка на дорогах" чувствуются отголоски того будущего полифонического звучания, которое станет отличительной чертой германовских картин.

Из чего же "вырастает" эта сложнейшая полифония, как звучит та прелюдия, подготавливающая вступление кинематографической фуги?

По мнению диссертанта, необходимо обратить внимание на необычный по своему содержанию мир германовских картин, на стремление показать войну "без войны", на тех "негероических героев", которые будут выглядеть несколько странно в контексте патриотических фильмов о войне, на те образы-детали, которые активно проявляют себя уже в "Проверке...".

Внимание к войне "малой" -- это внимание к "периферийному" событию, уводящему от главной сюжетной линии, от генерального направления. Режиссер начинает освоение новых пластов реальности, вовлекая в структуру фильма дополнительных персонажей. Все это и

составит впоследствии параллельные сюжетные линии, существующие на равных правах во фрагментарной полифонической структуре.

Органичны в киноповествовании Германа и простейшие образы-детали, семантика которых расширяется до метафоричности. Режиссер выстраивает "мелодические линии" из образов-деталей, создавая визуальные мотивы, что создает полифоническое звучание. Диссертант рассматривает образы сапог, шапки, оружия и других.

Внимание к малому, к детали, к тому, мимо чего проходит традиционная повествовательная драматургия, -- шаг к полифоническому моделированию действительности. Круг обзора материала начинает расширяться. Режиссер одновременно приближает деталь, укрупняя ее, и показывает ее место в мире, дает ее в системе связей и отношений. Возникает эффект "бинокля", сам предметный образ которого, кстати, появляется в "Двадцати днях без войны": Лопатин смотрит в бинокль, переворачивая его. Бинокль позволяет как приблизить предмет, так и отдалить его, взглянув на него в контексте других окружающих его объектов.

Особой отличительной чертой германовских картин является взгляд персонажей в камеру (в стекло). Это своеобразный мостик, соединяющий временные пласты, делающий зрителя как бы видимым для тех, кто смотрит на него с экрана, а значит и невольным участником событий, что способствует возникновению нарративной полифонии.

По мнению диссертанта, все это и есть отголоски будущей полифонии, отражение процесса формирования философского мировосприятия и полифонического сознания в творчестве режиссера.

2) "Гротескное начало и полифония".

В фильмах Германа, несмотря на реалистическое, почти хроникальное отражение действительности, заявляет о себе некое гротескное начало. Это причудливое сочетание реализма и гротеска создает необходимое условие для возникновения полифонии.

Вслед за Бахтиным, открывшим истоки полифонического мышления в карнавальной традиции и народной смеховой культуре, диссертант рассматривает формирование и развитие гротескного начала в творчестве Германа как один из формообразующих признаков полифонической структуры.

Гротескное начало реализуется в фильмах Германа достаточно активно. Это и мотив игры, циркового представления и театральной репрезентации, мотив переодевания и смены масок, а также смещение масштабов и мотив двойничества. Это и фольклорный элемент: пословицы и поговорки, анекдоты, народные песни, приметы.

Для гротескного мироощущения характерна активизация телесного аспекта, что осуществляется у Германа через приближение образа войны, бытописание, документальную проработку деталей, физиологичность воздействия, снижение образа вождя и т. д.

Уже в "Проверке..." присутствует элемент театральной репрезентации в завуалированной форме. Это процесс переодевания, "перевоплощения" группы партизан в фашистов. В "Двадцати днях..." главная героиня Нина Николаевна работает в театре костюмером, Лопатин является свидетелем съемки фильма о войне, наблюдая всю фальшь и искусственность ее отражения. Структура же "Лапшина..." имеет целый игровой пласт. Фильм наполовину состоит из розыгрышей, театральных репрезентаций, шуток, что выразительно оттеняет суровую реальность действительности.

Однако, если мотив игры в "Лапшине..." ярко выражен и существует вполне явно, открыто, лежит на поверхности, то в следующей картине Германа "Хрусталева, машину!" он подается в несколько завуалированном виде, переходя в некую странность, в "чертовщину". Режиссер уже не привязывает его к профессиональной принадлежности своих персонажей. Мотив игры проникает в самую форму и структуру фильма. Мир отражается в несколько гротескном зеркале, а гротескный реализм перерастает в гиперреализм.

Второй раздел третьей главы *"Полифоническая организация материала на уровне драматургии фильма"* также включает в себя два подраздела.

1) *"Особенности многоуровневой сюжетной структуры"*

Одной из главных особенностей полифонии германовских картин, по мнению диссертанта, является моделирование полифонической структуры фильма по внутренним законам самой действительности, что и предполагает выстраивание полифонии уже на уровне сюжета и тех связей и отношений, которые существуют между персонажами.

В одноуровневой линейной конструкции все киноповествование подчиняется единой фабуле, главные действующие лица проводят "магистральную" линию сюжета, то, что отвлекает внимание от главного, считается лишним и намеренно игнорируется автором.

Полифония, разрушая подобную структуру, предлагает введение дополнительных параллельных линий, которые будут время от времени выходить на первый план, затмевая главную. Благодаря этому структура фильма становится фрагментарной, а фабула утрачивает свою целостность, о чем упоминает Герман в одном из своих интервью.

Однако линейность при этом все же реализуется, более того, зритель как раз следит за развитием полифонических мелодических линий, что и проявляется в выстраивании иного, высшего типа линейности.

Режиссер обнаруживает и выстраивает линейность там, где раньше ее никто не замечал, он просто увязывает между собой отдаленные события и предметы, которые из-за своей удаленности друг от друга никак не связывались в единую систему.

Автор полифонического произведения устанавливает новые причинно-следственные связи, как правило, реализующиеся во внутренней форме отношений объектов и явлений, так как полифоническая структура

существует не по внешним видимым законам, а по внутренним, где мир оказывается единым и взаимосвязанным.

Структура эта отличается открытостью, диалогичностью и проницаемостью.

Как реализуется у Германа открытая полифоническая структура?

Открытость структуры позволяет вводить дополнительные диалогические линии, что влечет за собой ослабление фабулы. Структура картины становится фрагментарной, поскольку заданная "тема" полифонического произведения проводится в разных "голосах". Такими "голосами" на драматургическом уровне являются дополнительные подразумеваемые целые (виртуальные сюжеты). В кинотексте это проявляется через введение второстепенных действующих лиц, эпизодов, не связанных с основным действием. В итоге фабула растворяется в этом контексте дополнительных "мелодических" линий, обрываются многие коммуникативные связи.

В картине Германа "Хрусталеv, машину!" полифоническая структура выстроена на столь высоком уровне, что складывается впечатление, что картина тяготеет к абсурду. Это ощущение абсурдности происходящего на экране вызвано введением нескольких "музыкальных тем" и слишком большого количества "голосов", по которым проводятся эти темы на протяжении всего фильма. В итоге временные промежутки между "вступлениями" одного и того же "голоса" увеличиваются, что нейтрализует видимые причинно-следственные связи.

Чтобы достроить эти причинно-следственные связи, перебросив семантические "мостики" от одного фрагмента "высказывания" к другому, нужно выйти на соответствующую ступень обобщения материала. Чем выше уровень обобщения, тем более удаленные точки действительности сводятся вместе без необходимости отслеживания линейности их видимой связи.

Однако в полифонической структуре сюжета, находящей реализацию во фрагментарности, возникает новый тип смыслообразования: на стыках этих фрагментов возникает некий "третий смысл", образующийся вследствие соотнесения дополнительных подразумеваемых целых (виртуальных сюжетов), стоящих за каждым из этих фрагментов.

Создается впечатление, что мир фильма живет своей жизнью, продолжая существовать и без героя, так как герой в нем -- не главное, а одно из звеньев нескончаемой взаимосвязанной диалогической цепи.

Все это и воссоздает ту открытую многоуровневую сюжетную структуру, на просторах которой активно реализуется полифония.

2) "Персонажи второго плана и их роль в полифонической системе".

Выстраивая полифоническую структуру, Герман водит множество второстепенных персонажей, проводящих свои "мелодические" линии, что активно реализуется уже в сценарии. Эти образы несут на себе огромную семантическую нагрузку. Они-то и способствуют созданию полифонической структуры на драматургическом уровне, реализующейся через фрагментарность сюжета.

Эти второстепенные эпизоды как-то сразу схватываются памятью. Быть может, из-за особой концентрации в них человеческой жизни: за каждым словом, деталью -- своя судьба. И это не случайно, ведь каждый из таких эпизодов -- верхушка айсберга, за которой скрывается дополнительное подразумеваемое целое (виртуальный сюжет), так как полифоническая структура как раз и складывается из фрагментов многих подразумеваемых целых.

И в каждом таком эпизоде отражается стоящее за ним целое: за персонажем, появляющемся на экране лишь на короткое время, проступает вся его жизнь, его судьба.

Режиссер не сумеет довести подобные "второстепенные" эпизоды до нужного накала, если предварительно не выстроит виртуальную судьбу

вводимого персонажа. Благодаря этому зритель, не имея представления о жизни такого персонажа, сможет через часть достроить целое.

Так посредством второстепенных персонажей и случайных эпизодов, не связанных с основной сюжетной линией, вступают в полифонический диалог дополнительные виртуальные сюжеты.

Образы второстепенных персонажей проработаны режиссером с той же тщательностью, что и образы главных действующих лиц. Он смело совмещает на экране профессиональных исполнителей и типажей, которые могут быть даже достовернее актеров. Все, абсолютно все персонажи оказываются связанными между собой, втянутыми в единый круговорот.

Герман стремится к единству внутрикадрового и закадрового пространства, что органично реализуется как на визуальном, так и на звуковом уровнях. Визуально это выражается в "снятии" рамки кадра: любой объект может нарушить эту рамку, и подобные "нарушения" уже изначально заложены в систему связей, они не случайны; камера в своем непрерывном движении поглощает слои пространства. Параллельно с этим закадровый звук, шумы "материализуют" закадровое пространство, делая его активным участником пространственно-звукового полифонического диалога.

Подобное открытое многоуровневое пространство характерно именно для полифонической структуры.

Гомофонная система исходит из антропоцентризма, в центре ее мира находится человек. Полифония же предлагает сменить точку отсчета, позволяя воспринимать наш мир извне целостным и единым во всем богатстве его связей и отношений.

Третий раздел данной главы ***"Нарративная полифония и кинематограф Германа"*** подразделяется на два подраздела.

1) *"Полифоническая структура и фильм-воспоминание"*.

Тема памяти является главенствующей в творчестве Германа. Начиная с "Двадцати дней без войны" две последующие картины режиссера относятся к жанру фильма-воспоминания. На их примере можно проследить, как полифоническая структура находит свою конкретную реализацию в этом непростом жанре.

По своей природе сам жанр фильма-воспоминания нарушает единство диегезиса (временной и пространственной целостности фильма) и разрушает привычную одноуровневую повествовательность, тем самым способствуя возникновению полифонии.

Полифония предполагает некую особую открытую структуру, тяготеющую к свободному диалогу сюжетных линий и изобразительно-звуковых мотивов. В подобной структуре наблюдается отсутствие явных пространственно-временных границ, временные пласты свободно проецируются друг на друга, а пространство меняет свою конфигурацию, плотность и насыщенность непрерывно, связывая воедино удаленные объекты. Взаимопроницаемость и взаимообусловленность времени и пространства подчиняют себе всю структуру фильма в целом.

Полифоническая организация материала позволяет размыкать время в бесконечность, и оно приобретает возможность течь в двух противоположных направлениях: из прошлого -- в будущее и из будущего -- в прошлое.

Творчество Германа наиболее органично отражает этот непрерывный диалог времени и пространства, ведь истинный сюжет картин Германа -- само время, его интонация, атмосфера, его звучание.

Фильм-воспоминание устанавливает и особую степень условности, напрямую связанную с законами самой памяти. Он требует нового киноязыка, особой системы средств художественной выразительности. И этот новый язык находит свою органичную реализацию именно на просторах полифонической структуры.

2) "Образ рассказчика и расслоение авторской инстанции"

Начиная с "Двадцати дней без войны", Герман вводит образ рассказчика, что способствует расслоению авторской инстанции и возникновению нарративной полифонии.

Повествование распадается на два параллельных пласта: закадровый текст-воспоминание и реальный поток времени, в котором происходит действие фильма.

Фигура рассказчика, комментирующего события, происходящие на экране, позволяет спроецировать друг на друга временные пласты. Объективное повествование уступает место личному дискурсу рассказчика, а затем, возможно, и дискурсам других персонажей, которые также имеют право на свое личностное восприятие временного потока действительности, воплощенного на экране.

Расслоению авторской инстанции способствует и работа самой камеры. Находясь в постоянном движении, она словно олицетворяет собой взгляд невидимого соглядатая, свидетеля тех событий. Время от времени камера сливается с субъективным взглядом одного из персонажей, к примеру, в сцене прохода Лапшина по коридору в картине "Мой друг Иван Лапшин".

Однако затем режиссер может внезапно ввести в кадр персонаж, которому еще секунду назад принадлежало "зрение" камеры. Так Герман в одном пространственно-временном слое соединяет различные дискурсы, что вызывает расслоение авторской инстанции.

Все это и способствует реализации некой полифонии "сознаний", делая структуру фильма невесомой и ускользающей в своем определении. Строгая монологическая объективность растворяется в потоке субъективных дискурсов, воплощающих полифонию мировоззрений.

Четвертый раздел третьей главы ***"Информационная полифония как особая знаковая система"*** включает в себя два подраздела.

1) *"Полифоническое звучание пространства"*

Пространство при реализации полифонической организации материала выявляет все свои семантические возможности. В визуальный диалог вступают второй и третий планы, свет и тень, формы и предметы, глубина и объем, стихии и цвета... На экране возникает некое "четвертое" измерение, создающее неповторимость и магию кинематографического образа, о котором говорил еще Эйзенштейн.

Герман, выстраивая свой непрерывный поток времени, стремится воссоздать и единое пространство. Привычные пространственные границы стираются. Персонажи словно становятся обитателями одной бесконечной коммунальной квартиры, пронизанной длинными узкими коридорами, напоминающей лабиринт.

Диссертант рассматривает глубинность, освещенность, овеществление, "оживление" пространства германовских картин, уделяя внимание и специфике хронотопа.

Обращение к теме памяти требует некой зыбкой подвижной структуры: что-то вдруг вспоминается, приближаясь, и опять уходит в небытие, что-то видится лишь фрагментарно, проступая в очертаниях за снежной пеленой. Подобную структуру в фильмах Германа органично воплощает частичная блокировка открытого пространства. Однако это не только блокировка, но и овеществление, оживление пространства, насыщение его новым дополнительным смыслом.

В "Проверке на дорогах" это и постоянный туман, дым от паровоза, от разрыва снарядов. В "Двадцати днях без войны", "Лапшине..." и "Хрусталева..." к этому прибавляется еще и падающий снег.

Туман и дымовая завеса как бы "съедают", сужают пространство, вынуждая к определенной крупности, избирательно скрывая одно и, тем самым, укрупняя, приближая другое.

Пространство кадра режиссер активно разрабатывает в глубину. В кинематографе Германа огромное внимание уделяется фону, второму и третьему планам.

Мир картин Германа имеет и свой специфический хронотоп, что также позволяет изначально задать тот или иной ритм, "музыкальную" тему всей картине в целом.

Действие происходит, как правило, зимой или ранней весной, т.е. в то время года, когда реальность утрачивает насыщенную цветовую гамму, становясь черно-белой. В ней остается главное, сама суть, лишнее и наносное уходит.

В кинематографе Германа особую семантическую энергетику имеет хронотоп дороги. Поскольку пространство в системе координат экранного мира режиссера лишается привычных пространственных границ, — оно едино и взаимопроницаемо, — само движение приобретает особую смысловую наполненность.

"Проверка на дорогах". Сам хронотоп вынесен в название фильма и расширен в своем семантическом значении до "дорог войны", "дорог жизни". Здесь же появляется и образ поезда -- эшелон, который так и не взорвут партизаны. В следующей картине "Двадцать дней без войны" часть действия будет происходить в выстуженном вагоне поезда. Сквозное, транзитное движение станет лейтмотивом и той связующей ниточкой, на которую будут "нанизаны" эпизоды из жизни самых разных персонажей.

Замкнутое пространство коммуналки со множеством коридоров режиссер также осваивает в движении -- оно становится взаимопроницаемым.

В финале "Лапшина..." уезжает Ханин -- пароход уносит его из жизни Адашовой и Лапшина. Они же остаются. Однако затем Лапшин тоже собирается в дорогу -- на переподготовку.

Неустроенность, неустойчивость, движение -- естественное состояние персонажей Германа. Генерал Глинский, герой "Хрусталева...", вынужден будет пуститься в бег, став в финале проводником поезда.

При этом сам образ поезда, находящийся в непрерывном движении и связанный с такими понятиями, как "курсирование", "в бегах", "проездом",

будет казаться Глинскому наиболее устойчивым и постоянным в системе этой реальности. Он создает иллюзию неуловимости, потерянности в пространстве и во времени, а значит, защищенности от мира.

Проводник, наблюдатель, некий "посредник", "медиум", от лица которого может идти повествование, в германовском мире выполняет функцию связного, объединяя временные пласты.

Движение же в "Хрустале...", его ритмический рисунок, качественно трансформируют реальность: верх и низ меняются местами, мир как бы выворачивается наизнанку, становясь таким, каким его увидел генерал, повисший на кольцах вниз головой. Возникает эффект сна: спишь пять минут, а за это время перед глазами проносится вся жизнь, словно за окном проходящего поезда.

Движение становится двуединым: оно не только разрушает границы, но и организует, связывает пространство, разделяемое этими границами.

Вообще, мир в своей сущности двойственен: добро и зло, свет и тень, инь и ян непрерывно взаимодействуют между собой, переходя друг в друга, что особенно ощутимо в полифонической структуре, ориентированной на диалогическое сознание.

Это проявляется в кинематографе Германа и в черно-белой стилистике изображения, создающей эффект документальности. Подлинность природы и фактур способствует созданию особого ощущения реальности происходящего на экране.

И если даже режиссер обращается к цвету, то это скорее проработка общей тональности кадра, помогающей создать нужную атмосферу и настроение, а также способствующей гомогенности материала: вирирование, разноцветница "Лапшина...". Сама подача фрагментов экранной реальности разноцветными кусками уже несет в себе полифоническое мироощущение -- куски становятся равнозначными, несмотря на их разноплановость.

Мир картин Германа наполнен смыслом, сущность которого порой не поддается словесному описанию. Режиссер заставляет звучать даже "неживую" природу, выстраивая полифоническую партитуру из "праха" и "пыли" земного бытия, окружающей его действительности.

2) "Предметный мир и визуальные мотивы".

Созданию информационной полифонии на визуальном уровне способствует особое семантическое наполнение предметного мира фильма.

Активное пространство картины у Германа имеет свою исключительно продуманную предметность. Однако при всей документальной проработке среды, в фильмах Германа не так много информантов, как это обычно бывает в картинах, отражающих историческое время.

Основу мира германовских картин составляют так называемые признаки, а историческую реальность режиссер подает в некоем мифологическом аспекте.

Герман не акцентирует внимание зрителя на деталях, выделяя их крупным планом, а дает их в едином "биогеоценозе" картины. Режиссер смотрит на воссозданный им мир как бы со стороны, отражая его в общих планах, что дает зрителю определенную степень свободы. При этом создается эффект перенаселенности пространства кадра.

Для первичного восприятия картины это создает определенные трудности: сверхсложный текст не прочитывается сразу. И лишь при повторных просмотрах открываются все новые и новые смыслы.

Подобная работа с пространством фильма и позволяет создавать полифоническое звучание материала на информационном уровне. За небольшое количество экранного времени зритель получает огромный запас визуальной информации, часть которой, возможно, он даже не успевает осознать, но она все равно будет присутствовать в его памяти на подсознательном уровне в качестве незабываемого художественного образа.

В киноповествовании Германа семантика простейших образов-деталей может расширяться до метафоричности. Очеловечивание, одушевление предметов, акцентирование внимания на определенных их свойствах в подходящей ситуации — также примета кинематографа Германа.

Таковыми красноречивыми деталями в "Проверке..." будут и дымящийся автомат, и работающий мотор немецкого мотоцикла, звук которого вдруг станет отчетливо слышен после перестрелки, когда мертвое тело его водителя будет лежать рядом. Смерть человека и работающий мотор готовой продолжить путь машины стоят рядом, контрастируя друг с другом. Из пробитого бензобака вдруг хлынет струя бензина, словно кровь из раны убитого, которой зритель не видит.

В "Проверке..." все эти детали находятся еще на вполне доступном для зрительского понимания уровне. Это пока еще "первый этаж", закладка фундамента той кинематографической фуги, которую режиссер предложит зрителю несколько позже.

В последующих фильмах Герман будет подниматься все выше и выше в искусстве создания полифонической модели мира и подобные детали, становясь все тоньше в своей семантике, порой будут даже не замечаться зрителем, но атмосфера и нужное настроение, созданные отчасти и благодаря им, будут неуловимо воздействовать на него.

В картине "Хрусталева, машину!" режиссер делает акцент и на неожиданных свойствах обыкновенных вещей, что способствует воссозданию атмосферы странности, недосказанности и некоторой потусторонности. Так дважды сам собою раскрывается зонтик Линдеберга, ритмически завершая сцену. Глинский вдруг находит потерянное обручальное кольцо в кармане пальто анжеликиного мужа, которое он надел на себя для маскировки. Падает подстаканник у учительницы, когда генерал предлагает ей попробовать своего чая. Да и сам генеральский чай -- обманка, маскировка. Чтобы воспринимать странность окружающего мира

как норму, нужно соответствовать кривизне пространства, а значит, чай должен быть "разбавлен" коньяком. Бутылки из-под шампанского используются в доме вместо грелки, а сам образ шампанского, так или иначе, возникает в картине. Та страшная сцена насилия происходит в воронке с надписью "Советское шампанское". В сцене, когда в квартире Глинского производят обыск, этажом выше патефон играет "Брызги шампанского".

Многие образы-детали, лейтмотивом проходя через весь фильм, становятся сквозными образами. Так в картине Германа "Хрусталеv, машину!" стакан с особым генеральским чаем настолько срastается с образом Глинского, что в финальной сцене в поезде уже по этому стакану зритель понимает, что Глинский в вагоне.

Вообще стакан с подстаканником -- предметный образ, устойчиво ассоциирующийся с поездом. Глинский, не выпускающий стакана с подстаканником из рук на протяжении фильма, уже как бы находится в вагоне этого поезда, проводником которого он станет в финале.

Еще один сквозной образ в фильме -- топор. Глинский просит принести ему топор, чтобы взломать дверь в больнице, баба бросается на мужика с топором после сцены обыска, топор появляется в руках одного из персонажей, держащего барашка, когда Линдеберг приходит к Соне. "Топором всех!" -- будет кричать истопник печей в уносящем его вагоне поезда.

Топор в картине -- не только отголосок "Преступления и наказания" Достоевского, но еще и своеобразный знак русского характера, которому свойственны широкий размах, потребность бунта, умение страстно любить и ненавидеть. Помимо этого, образ топора вносит в картину ощущение хаоса и разрушения.

Полифоническое пространство картин Германа организуют и визуальные мотивы, проходящие через все повествование в целом.

Это и мотив игры, циркового представления, театральной репрезентации, часть из которых была рассмотрена в первом разделе данной главы. Группу особых пространственных мотивов представляют мотив снега, мотив "кипящего" пространства и открытого пламени.

Режиссер одушевляет пространство фильма, делая его осязаемым, разграничивая и вместе с тем объединяя пласты реальности. Так появляются в картине пространственные мотивы или мотивы природных стихий.

Подобная информационная нагрузка пространства, использование всех его возможностей и выразительных средств позволяет создавать информационную полифонию визуальных мотивов и образов.

В итоге все элементы кадра уравниваются между собой в своей семантической значимости, а как отмечалось выше, это и является одним из условий создания полифонической картины мира.

Пятый раздел третьей главы *"Особенности создания ритмической полифонии"* включает в себя также два подраздела.

1) "Полифония внутрикадрового ритма"

Герману чужд традиционный монтажный кинематограф. Желая сохранить, "запечатлеть" время, его дыхание, режиссер старается как можно меньше резать материал, искусственно воссоздавая облик и ритм событий посредством монтажа. Его кадры, превращаясь в планы-эпизоды, становятся от фильма к фильму все длиннее и масштабнее по своему воздействию.

В итоге камера уподобляется некоему незримому наблюдателю. В ее поле зрения могут попадать и "случайные" объекты. Но все это мнимая случайность. Как нет ничего случайного в самой жизни: одни события влекут за собой другие, каждый шаг возвращается эхом, -- так все должно быть продумано в подобной режиссуре, все персонажи, акценты увязаны между собой в единую систему событий и проникнуты общей атмосферой.

И если хотя бы один элемент неоправдан -- нарушается естественность и правдивость всей картины мира, предложенной режиссером.

Кинематограф Германа, основанный на внутрикадровом монтаже планов-эпизодов, ритмически организуется, в основном, за счет внутрикадрового движения, внутрикадрового ритма. Подобный ритм формируют перемещения персонажей и объектов, средства передвижения, склоки, драки, долгие проходы, глубинная динамическая мизансцена... Внутрикадровый ритм движений объектов и персонажей необходимо органично совместить и с ритмом движения самой камеры.

В первых двух фильмах Германа камера еще не столь динамична.

В последующих картинах режиссер усложняет структуру: камера становится более динамичной. Здесь-то и начинается знаменитый внутрикадровый монтаж, долгие проезды.

От фильма к фильму у Германа отмечается явное нарастание ритма. Главенствующий ритм "Двадцати дней без войны" еще достаточно спокойный, размеренный. Ритм созерцателя, свидетеля, наблюдателя. Режиссер не торопит своих героев, как он не торопит и персонажей "Проверки...". Время здесь течет, как река -- спокойно и тихо. Такая неторопливость передает скорее ритм самой жизни, нежели внутренний ритм автора.

Позже, в "Лапшине..." ритм станет уже более быстрым, а в фильме "Хрусталеv, машину!" -- стремительным и неудержимым. "Хрусталеv..." -- очень динамичная картина. Пространство кадра постоянно заполняют, пересекаясь, сталкиваясь, самые разные персонажи. Все они заняты каким-то своим делом: чистят обувь, едят, говорят, взбивают тесто, вручную мелют кофе, что-то берут, передают, дерутся... Пространство фильма кажется перенаселенным, излишне информативно наполненным. Ритм вращений, превращений, движений подобен стихии в стихотворении Пушкина "Бесы", сроки которого не случайно вдруг всплывают в памяти Линдеберга: "Мчатся тучи, вьются тучи, невидимкою луна..." Ритм фильма -

- ритм бешено вращающейся карусели, ночного шабаша ведьм. Само название картины -- приказ к действию.

Возможно, это связано с возрастающей субъективностью картин, а также со стремлением к активной полифонической структуре, оказывающей воздействие на многих уровнях и отличающейся особой информационной плотностью.

Как Герману удастся выстроить столь сложную полифоническую партитуру внутрикадрового ритма -- этот вопрос исследует диссертант в данном подразделе.

2) "Полифоничность звуковой партитуры"

Огромное внимание в работе над фильмом Герман уделяет звуку. В его картинах звук -- равноправная составляющая общей полифонической структуры, и ни в коем случае не компенсация отсутствия ритмического рисунка в кадре.

Режиссером активно прорабатывается вся партитура звукового решения картины: закадровый текст, шумы, диалоги... Его герои часто напевают что-то или насвистывают, отдельные музыкальные фразы входят в киноповествование со стороны: голос с проезжающей телеги, «голоса» духовых оркестров и т.д.

В поздних фильмах Германа, особенно в "Хрустале...", наблюдается снятие пространственно-звуковых границ: пространство прослушивается насквозь. Неслышное становится слышимым, шумы организуют свой информационно-выразительный пласт, позволяя проследить его организацию по законам полифонии.

Звук определяет и меру достоверности происходящего на экране, несет особую семантическую и эмоциональную нагрузку.

В работе со звуком все заранее абсолютно точно просчитывается: соотношение звука и изображения, где и когда вступит та или иная звуковая дорожка. Режиссер уподобляется дирижеру некоего симфонического оркестра, где все составляющие действуют в едином ритме и настроении.

"Симфония лиц", "цветомузыка", -- эти словосочетания, употребляемые режиссером в размышлениях о кино, при таком подходе к кинорежиссуре, вполне уместны.

Интересно, что при подобной полифонической структуре Герман не особенно пользуется звуковым контрапунктом как приемом, на котором держится вся сцена.

Возможно, это не "злоупотребление" чистым звуковым контрапунктом вызвано тем, что режиссер стремится к максимальной достоверности, документальности образа действительности, воплощенной на экране. Полифоничность соединения визуально-звукового ряда у него органично вытекает уже из самой системы связей и отношений между объектами действительности и пластами реальности, сосуществующими в картине.

Режиссер стремится к единому пространственно-временному звучанию фильма: кадры плавно переходят друг в друга, склейки, как правило, не заметны. Это и влечет за собой полифоническое пространственно-звуковое решение: пока в кадре находится один фрагмент действительности, один из персонажей, зритель слышит то, что происходит за кадром в его окружении, как если бы он сам присутствовал там, а камера была бы его глазами (к этому, возможно, и стремится режиссер). Поскольку зритель не видит источника звука, это можно назвать звуковым контрапунктом. Однако поскольку пространство у Германа едино, камера всегда может перебросить свой взгляд на источник звука или этот источник сам вскоре может войти в кадр по мере развития действия.

Акцент режиссер ставит не столько на контрапунктное взаимодействие, сколько на единство и взаимопроницаемость реальности, существующей на экране. Этому же эффекту способствует и "снятие" самой рамки кадра: персонажи свободно входят в кадр и выходят из него.

Однако любой звук или шумы существуют в картине не просто как сопровождающие действие. Режиссер тщательно отбирает их, особенно

вкрапления песенного контекста. Мастерство режиссера здесь проявляется и в удержании той особой грани достоверности и художественной выразительности, которая позволяет не разрушать документальный образ действительности, создаваемый на экране.

Главенствующий же звуковой контрапункт осуществляется режиссером в сопоставлении визуального ряда и закадрового текста. На этом контрапунктическом решении и построены фильмы-воспоминания Германа.

Шестой раздел третьей главы *"Формирование и развитие полифонической структуры в творчестве Германа"* представляет собой краткий обзор всего творчества режиссера в хронологическом порядке с позиций динамики развития полифонической структуры.

В заключении, суммируя опыт предшествующих глав, диссертант обобщает результаты исследования.

Одной из важнейших особенностей полифонической структуры в картинах Германа, на взгляд диссертанта, является воссоздание ее модели по внутренним законам самого видимого и слышимого мира. Она подается режиссером не в "обнаженном" виде художественных приемов, а в несколько "зашифрованном", завуалированном виде, существуя под внешним покровом самой действительности. Отсюда и стремление к максимальному правдоподобию, документальному, хроникальному образу мира, возникающего на экране.

Отсюда и внимание режиссера к материалу, обычно остающемуся "за кадром" -- к шумовым помехам, второстепенным действующим лицам, многочисленным образам-деталям... Все это и составляет в фильмах Германа дополнительные параллельные "мелодические" линии, визуально-звуковые мотивы. Режиссер заставляет звучать саму необработанную действительность, он находит оправдание каждой видимой случайности, определяя ее место в сложнейшем киноповествовании. Он прослеживает

развитие скрытых "мелодических" линий самой действительности, находя их там, где никто и не подумал бы их искать.

Диссертант приходит к выводу о необходимости изучения полифонической организации материала режиссерами современного кино, так как полифоническая структура позволяет расширить диапазон воздействия фильма и помогает сформировать у зрителя особенности диалогического сознания, созвучного современной картине мира.

Школа полифонии в искусстве кино должна включать в себя не только знание возможных базовых моделей полифонической конструкции, но и развитие в режиссере самого полифонического мышления, предполагающего большую степень обобщения материала, внимание к деталям и установление новых причинно-следственных связей.

Следующим этапом освоения данной темы диссертант считает разработку программы или спецкурса: "Полифония как режиссерский метод моделирования действительности в искусстве кино".

Основные положения исследования изложены в публикациях:

1. Вевер А. Вариации на тему полифонической картины мира в творчестве Германа.// Киноведческие записки. -- № 69. -- 2004. -- 08 п.л.
2. Вевер А. Кинематограф и проблема полифонии.// Новые горизонты кинематографа: поэтика, технологии, зритель. Часть 1. -- М.: ВГИК, 2005, тир. 100 экз., 07 п.л.