

**АЭНДОРСКИЙ ВОЛШЕБНИК  
ТИПОЛОГИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА А.Н. СОКУРОВА**

(научный руководитель – В.М. Литвинский)  
«Красота космоса, Вселенной постоянно  
переплетается с ужасом нашего существования»  
А. Боннар. «Греческая цивилизация» (М., 1992. С.46)

Попытка структурировать такое внеинституциональное явление как творчество А.Н. Сокурова заранее обречена на неудачу. Трудно описывать то, что не вписывается в привычный дискурс с привычной терминологией. Сокуров, четко следуя выбранной им стратегии неучастия в публичном пространстве, все же остается едва ли не единственным представителем российского кинематографа на иностранных фестивалях и преемником лучших традиций отечественного кинематографа, являясь наследником той интуитивной религиозности, которую старались выражать в своем творчестве Тарковский и Йоселиани.

В советском кинематографе художественные поиски воплощались в разных жанрах и стилях. Равноценными остаются многие как драматические или комедийные, так документальные или мультипликационные фильмы. Кинематограф выполнял роль народной летописи. Многие режиссеры от вынужденного следования атеистической идеологии становились затем ее активными проповедниками, как это было, например, с Л. Гайдаем. Расхождение советского кинематографа начинается с «Андрея Рублева» Тарковского. Далее, эту традицию кинематографической религиозности подхватил только Сокуров. Такие яркие фильмы с подробным описанием религиозно регламентированной жизни как «Сибирский цирюльник» представляют собой лишь заигрывание с религией, с ее привлекательной обрядовой стороной.

Кроме летописных, советский кинематограф выполнял идеологические функции. После развала системы кинематограф потерял основное идейное направление и содержание, режиссеры превратились просто в людей, которые некогда снимали кино. В этих условиях Сокуров остался единственным плодотворно работающим художником. При этом он не поступил на службу и вновь созданной системе. В начале своего творчества Сокуров, как не вписывающийся в систему, был обречен на положение маргинала. Искусство, как во времена средневековья, было разделено на цеха. Художник, не принадлежащий цеху, должен был менять статус и из творца превращаться в ремесленника. Поэтому среди представителей искусства до сих пор не редкость – занятие посторонними профессиями, часто не требующими образования или квалификации. Это так называемый тип художника советского периода. Государственные учреждения искусства, давая хорошее образование, требовали служения не искусству, а системе. С переменой времени на государственном уровне оказался востребованным именно кинематограф Сокурова, как представляющий возрождающуюся Россию на мировом уровне. Хотя, на самом деле Сокуров везде представляет свое понимание искусства. Его кинематограф демонстрирует соединение искусства слова с искусством музыки, технических средств – с игрой актера. Не смотря на ориентацию на классическую литературу с последовательным развернутым сюжетом, в своих фильмах Сокуров отдает преувеличенное внимание деталям, на которых кадр может остановиться до конца фильма. Он смотрит на предметы не просто с документальной холодностью, но пытается, словно под микроскопом, выделить каждый атом изображаемого предмета, будь то облако, лицо человека или рама картины. Актерам в его картинах приходится зачастую играть статичные роли, изображать собой предметы. На первый план выходит не демонстрация своего мастерства, а обнажение внутреннего мира, иначе не получится диалога зрителя с картиной. Откровение требуется как от актера, так и от героя документальной картины («Беседа Сокурова с И.М. Дьяконовым», «Узел»). Каждое свое произведение Сокуров представляет на суд зрителя, как частицу собственной души. При этом он не интересуется, какое впечатление производят картины на зрителя. Свои произведения он дистанцирует от себя, чтобы зритель искал встречи с искусством, а не с художником. Режиссер отказывается от дискурса, чтобы не излагать свою интерпретацию. Его монологичное искусство подобно таинству, каждый становится свидетелем воплощенного на экране художественного богословия. Любая просмотренная картина – это преодоление стереотипов. Если зритель решается посмотреть картину еще раз или познакомиться с другой работой Сокурова, он совершает духовный подвиг. Сокуров требует от зрителя лишь одного – участия в картине, в этой не ограниченной ни временем, ни пространством медитации. Поэтому когда человек уходит из зрительного зала, он уходит не с фильма, а из фильма. Возвращение же в кинематограф Сокурова – это всегда посещение одного и того же дома под разными названиями и в разных образах. По этим домам можно совершать экскурсии вместе с героями картин, которые во многом чем-то схожи, от Ленина и Гитлера до Чехова, И. Дьяконова и Солженицына. Все они являются портретами в галерее Сокурова. Первым фильм «Одинокий голос человека» представляет собой действие как внутри дома, так и вовне. Следующие работы «Мать и сын» – подобно этому. Затем действие сосредотачивается только внутри дома. Создается впечатление, что мир для героев за стенами не существует. Так это происходит в картине «Скорбное бесчувствие» по пьесе Б. Шоу. Так это следует из картины в картину: «Молох», «Телец», «Духовные голоса», «Русский ковчег». Во всех картинах действие происходит, за редким исключением, в четырех стенах. Камера вслед за героями следует из одного помещения в другое. Для героя это путешествие оказывается равносильным перемещению в иные измерения. Ленин в «Тельце» поначалу предстает как домашний тиран, он стремится никого не пускать в свою комнату. Оказавшись на террасе (сцена свидания со Сталиным) он становится беззащитным под пристальными взглядами охранников и перед Сталиным. Эта сцена в фильме самая блистательная. Ограда террасы в виде колоннады напоминает арену цирка, а Ленин и Сталин – двух клоунов: рыжего и белого. С помощью организованного пространства все

происходящее на террасе предстает как фарс, разыгрываемый на глазах потомков. Обмен ничем не значащими фразами превращается в искрометные клоунские репризы. В следующей сцене – обеда (или пиршества) – главный герой произносит ключевые фразы и совершает символические действия: «Кому принадлежит все это имущество», и далее следует битье посуды. Сцены застолья в картинах Сокурова – цетрообразующие. Герои совершают путь по дому, чтобы после собраться за столом. В «Молохе» застолье и пикник в горах не менее значимы для понимания характера героя и всего фильма. Ужин (или обед) под председательством Гитлера превращается в демонстрацию лояльности к режиму. За столом он не удерживается от программных заявлений. Во время пикника пирующие начинают танцевать, и один офицер командует солдату: «открой глаза!». Тот же пытается их зажмурить, чтобы не видеть фюрера в обличье обыкновенного человека, запросто могущего пуститься в пляс. Для простого солдата Гитлер, это небожитель, на которого лишний раз опасно смотреть. Поэтому сцены застолья и выходки героев с битьем посуды или плясками важны для демифологизации тех личностей, что попытались заменить собою божество. В этом смысле выбор названий фильмов, соотносимых с обозначениями древнеханаанских жертв, не случаен. Этими жертвами Сокуров обозначает героев: Гитлера и Ленина. Документальная точность обеих картин наводит на мысль, что режиссер пытается воссоздать все в точности, чтобы повторить, как обряд. «Телец» завораживает и пугает своей хроникальной приближенностью. Кажется, что сейчас коляска с Лениным выкатится прямо в зал. На экране оживают духи. Зачем это нужно художнику? Сокуров вызывает духов, чтобы представить их на суд истории. Дотошно-исторические картины «Молох» и «Телец» не осмысливают факты истории, они являются полемикой режиссера со своими героями.

Бесконечные ряды комнат в «Русском ковчеге» приводят, наконец, в обеденную залу. Но там пиршества не происходит. Вызванный дух Де Кюстина лишь наслаждается фарфором. Мелькает обеденная комната, где перед историческим заседанием Временного правительства по-домашнему завтракает ничего не подозревающий император Николай II. Размышление о русской истории структурируется не при помощи сюжета, а посредством фигуры русофобского французского писателя. Кто как не он холодным взглядом может разложить на молекулы все существо русской истории, а потом заново соединить в неузнаваемое чудовище. Повсюду Де Кюстина встречают чиновники, ото всюду его прогоняют. Посланнику приходится преодолевать немалые трудности, чтобы полюбоваться картиной или столовым сервизом. Везде он высказывает свои оскорбительные замечания. Такой подход к созданию повествовательного фильма об искусстве, русской истории и ее героях не обычен в контексте попыток создания новой исторической государственной мифологии. Обыкновенная идея – рассказать об Эрмитаже – воплощается в жизнь совершенно неординарными средствами. Не останавливающийся кадр, спор о России с нелюбившим ее французским посланником, меняющиеся пласты эпохи – все это следует девизу внеинституционального существования кинематографа Сокурова. Не быть в рамках кинематографа как института, не быть в рамках идеологии, не существовать в рамках времени. Именно поэтому свои программные картины Сокуров снимал не по общим правилам, отказываясь от игры профессиональных актеров, адаптированного на психологическое восприятие сценария и т.д.

Каждая просмотренная картина оставляет впечатление рукотворности. Режиссер долго выращивает свое произведение, чтобы затем представить на суд неведомого зрителя. Литературоцентричность картин режиссера определяется не только содержанием, но и использованием литературных приемов, нашедших наиболее полное воплощение в древней литературе. Одним из основных приемов, использовавшихся древними авторами, являлся параллелизм, наиболее ярко выраженный в псалмах Давида. Вся последующая литература, берущая за пример подражания Библию, использовала этот прием как чисто техническое средство выражения. Новаторство Сокурова состоит в том, что он продлил действие этого приема за рамки одного произведения, примером чему служат хотя бы названия нескольких его картин, перекликающихся между собой и составляющих один смысловой ряд. Каждый фильм это прообраз последующих работ. Но параллелизм заключается не только в названиях или содержании картин. Каждая картина, о чем бы ни велось ее повествование, резонирует с мыслями и чувствами зрителя. При просмотре картин режиссера возникает ощущение сопричастности происходящему на экране. Сокуров добивается от зрителя особого отношения к своему кинематографическому повествованию, которое захватывает зрителя в зале также как и режиссера. Через проекцию фильма образуется единство зрителя с художником. Именно поэтому картины Сокурова не нуждаются в существовании в публичном пространстве и сопровождающим это существование комментариями. Они существуют только в непосредственном восприятии зрителя и в последующих впечатлениях от просмотренной картины. Действие картины подливается силой тяжести невербализованных идей. В рамках же всего этого и существует режиссер. Его тень на экране говорит больше, чем он сам на творческой встрече.