В.В. Виноградов

доктор искусствоведения,

доцент кафедры киноведения ВГИК имени С.А. Герасимова

vinogradov_v.v@mail.ru

НЕСОСТОЯВШАЯСЯ ЭПОХА РОССИЙСКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА, ИЛИ «НОВАЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ» В ФИЛЬМАХ А. СОКУРОВА

Статья посвящена анализу жанровых особенностей творчества А. Сокурова. Автор статьи видит в творчестве режиссера признаки, свидетельствующие о конце целого исторического этапа со своей степенью чувствительности и прихода нового сознания, нового отношения к человеку (который, правда, так широко и не реализовался).

Кинематограф А. Сокурова обозначает особую гуманистическую линию, которая начала формироваться в нашем кинематографе в эпоху «оттепленного» вздоха и далее проследовала через вторую половину шестидесятых годов в семидесятые, неся в себе все усиливающееся ощущение морального беспокойства. «Простая нежность» и сердечность сокуровских лент ознаменовали собой возможность еще одного шага в этом направлении.

Ключевые слова: кинематограф, сентиментализм, новая чувствительность, А. Сокуров, советское искусство

The paper is devoted to the analysis of genre properties in A.Sokurov's cinema. The author discover elements in Sokurov's works evident to the end of particular historic period with its degree of sensibility and the dawning of a new consciousness, a new attitude to human being (however it's never explained).

The Sokurov's art continues humanistic narrative that began to form in the cinema of the Thaw period and later had been developed in late 60-es through 70-es including strong feeling of moral anxiety. «The simple tenderness» and kindness in his films became an intention of the progress towards this feeling.

Keywords: cinema, sentimentalist art, new sentimentality, Sokurov, Soviet art

Пожалуй, чуть ли не каждый автор, когда-либо писавший о творчестве Александра Сокурова, отмечал одну из самых характерных и узнаваемых черт стиливого своеобразия его фильмов, – замедленное течение художественного времени, знаменитые паузы [Смагина, 2012; Смагина, 2014]. Казалось бы, наблюдение очевидное и в самом общем значении символизирующее трансляцию иного, особенного взгляда на действительность. Благодаря такому приему зритель, в определенном смысле, выпадает из привычного, несколько усредненного темпа-ритма восприятия окружающего и наблюдает то, что, как правило, ускользало от его взгляда. Когда-то в двадцатые годы XX в. во французском кинематографе Ж.Эпштейн, используя такие средства замедления времени» как рапид и крупный план, создает основу новой кинодраматургии, которую определяет термином «драма под микроскопом», исследующую внутреннюю жизнь человека и вещей (располагающуюся на их поверхности), словом, все то, что обычно ускользает от привычного будничного взгляда человека, привыкшего к иному характеру и масштабу кинематографического действия.

Нельзя сказать, что подобная традиция была в числе магистральных для отечественного кинематографа на протяжении всего периода его существования. Скорее она была близка кинематографу дореволюционного периода с его тяготением статуарности¹ и целой линии 1960-х по дедраматизации киноповествования, которую В. Демин определил в своей книге как «фильм без интриги» [Демин, 1966].

© Виноградов В.В., 2018

¹ «...Из странностей русского кино 1910-х гг. самая парадоксальная – неподвижность его фигур. Статичные русские мизансцены, которые непосвященному могут показаться признаком беспомощной режиссуры, на самом деле носили характер сознательной эстетической программы. В центре этой программы была полемическая формула

Всецелый комплексный анализ причин возникновения этих явлений, имеющих между собой много общего и в то же время разнящихся, не является задачей данной статьи. Автору хотелось обратиться лишь к одному аспекту, объединяющему все эти этапы в истории кинематографа. Суть его заключается в характере отношения к человеку, в том, каким он представлен на экране.

Характер многих дореволюционных картин определялся традициями русского психологического театра (главным образом, МХТ), соответствующей им «внутренней» актерской техникой и пр., а главное, особым пристальным интересом к глубинам души человека, ее вечному беспокойству и терзаниям. Последовавшие этапы развития отечественного кинематографа с их борьбой против «традиционалистов» с их «психологической» и утверждением сначала конструктивистской монтажной идеологии, а затем социалистического реализма, создали совершенно иной экранный образ человека (речь идет естественно о преобладающей тенденции). И дело даже не в реализации сначала тех или иных конструктивистских манифестов, как например, они звучат у Д. Вертова или Л. Кулешова, превращающих порой экранный образ человека в биологический механизм, и не в идеологических установках партии и правительства.

Вопрос заключается в том, что вместо сложного, неоднозначного, рефлексирующего, часто невротического характера героя дореволюционного кино приходит совершенно иной образ, иной герой своего времени – сильный, витальный, уверенный в себе. Все, что происходит в его душе, мы видим сразу и совершенно определенно, без особого пристального вглядывания. И та самая «киноповесть» дореволюционного кино сменяется самой настоящей «кинодрамой» советского периода.

И как только происходит в период «оттепели» новое изменение в трактовке образа человека, пытающегося гармонизировать отношение личного и коллективного, происходит обращение к гуманистическим основам, возникает на этом этапе новый повествовательный жанр (в сущности, та самая «киноповесть»). Герой оживает, обретает плоть и кровь и часто «смягчается» под лучами весеннего политического солнца.

Описывая новую ситуацию в драматургии 60-х, В. Демин словно по-своему доказывает определенную нами линию, связывающую два периода в истории нашего кино: «И когда теперь А. Тарковский рассуждает о поэтической логике фильма, противопоставляя ее логике событийного развития сюжета, или когда М. Ромм вновь и вновь называет свой фильм картиной-размышлением и упоминает об особой драматургии мысли, противостоящей драматургии события, разве здесь не чувствуются своеобразные аспекты чеховского подхода к драматургии?» [Демин, 1966, с. 63].

«Оттепель» возродила к жизни нового героя, надежду на «эру милосердия» и, в том числе, новый метажанр, отличный от традиционных драматургических жанров, в основе которых лежит принцип события. И, пожалуй, высочайшим достижением «оттепельного» кино в этом смысле становится фильм «Зеркало» А. Тарковского (хоть и не принадлежащее этому периоду), воплотившее в себе как раз эти составляющие – новый герой, новый гуманистический подход и новый для советского кинематографа повествовательный принцип.

«не кинодрама, а киноповесть» – девиз русского киностиля времени Первой мировой войны. ...В архиве Федора Оцепа сохранился план книги, которую Оцеп собирался писать в 1913-1914 гг. В книге предполагалась глава: «Три школы кинематографа: 1) движения (американская), 2) формы (европейская), 3) психологическая (русская)». «Психологизм» русского стиля определялся как отказ от внешних признаков «кинематографичное» – динамики действия и драматизма событий. <...> Дореволюционный кинематограф, вспоминая Левинсона, «создал стиль, совершенно оторванный от европейских и американских исканий, но получивший у нашего зрителя восторженное признание. Статика поэтических настроений, меланхолия, экзальтация или эротика цыганского романса, таково было содержание сценариев. Внешнего действия никакого. Движения ровно настолько, чтобы связать выдержанные, насыщенные томлением или мечтой паузы. <...> Русское же творчество было поглощено переживанием, вибрацией атмосферы вокруг недвижных фигур. Отношения черных и белых пятен, приемы свето-тени служили выразительности больше, чем редкие жесты персонажей» [Великий Кинемо, 2002, с. 8-12].

В.В. Виноградов *Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма, или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова*

А вот, что касается нового этапа развития этого направления, то он, безусловно, связан с именем Александра Сокурова и является самым радикальным и бескомпромиссным, получившим не только новый образ героя, но и новое жанровое воплощение – элегию.

Весьма характерно, что этот жанр в кинематографе полноценно появляется именно в тот момент, когда в стране разрушалось старое, а грядущее было слишком размыто и неясно. Это был своего рода признак, свидетельствующий о конце целого исторического этапа со своей степенью чувствительности и о возможности прихода нового сознания, нового отношения к человеку (который, правда, так широко и не реализовался).

Как уже говорилось выше, эта особая гуманистическая линия, продолженная Александром Сокуровым, начала формироваться в нашем кинематографе, прежде всего, в эпоху «оттепельного» вздоха и далее проследовала через вторую половину шестидесятых годов в семидесятые, неся в себе все усиливающееся ощущение морального беспокойства. «Простая нежность» и сердечность сокуровских лент озаменовали собой возможность еще одного шага в этом направлении, но, как мы знаем, история пошла по иному сценарию. Жесткости, а порой и жестокости противостояла не нежность и чуткость к человеку, а такая же жестокость, только с иным политическим знаком.

Есть большой соблазн рассматривать новый сентименталистский взгляд Сокурова как полноценную реакцию на основные черты некоторых периодов официальной советской культуры, в том числе стремлению к монументальности, идеальности, ригоризму, героизации и пр. Этим чертам советской пассионарной модели искусства, отчасти схожей с просветительской, с ее идеями воспитания человека, жизнестроительства, совершенствования мира и пр., противопоставляется хрупкость, камерность, интимность, невмешательство, в конце концов, просто человечность. Так, например, страстности, которая часто была неотъемлемой чертой героя-пассионария в, по сути, классицистском направлении советского искусства, противопоставляется то, что просто называется чувством, не всепоглощающая и испепеляющая страсть, а нежная, спокойная и в то же время сильная и глубокая любовь; не отчаяние, когда в сознании человека рушится весь мир, а тихая меланхолическая грусть, словом, все то, что часто оказывалось на периферии нашего образцового искусства.

Как в свое время сентиментализм возвестил о крахе идей Просвещения, так и работы Сокурова на сломе эпохи «советского Просвещения» стали свидетельствовать о возможности существования принципиально иного мировоззрения, где нежность, жалость – да просто доброе отношение к другому – понимались как высшая социальная и гуманитарная обязанность человека.

Всякий раз его фильмы становятся исследованием тихой «жизни сердца» и внешне малозаметных «движений души», которым необходимы особые исповедальные жанры: элегия, дневник и т.д. Доверительная интонация, подчеркнутая авторская искренность, повествующая о подробностях душевной жизни, в сочетании с размышлениями и наблюдениями определяют, в сущности, ту особую неторопливую повествовательность работ Сокурова. Как считает Сокуров, и с этим трудно не согласиться, элегия является очень русской национальной формой. Эта форма оказалась необычайно созвучной и внутреннему миру режиссера, подавляющее количество фильмов которого несут в себе черты этого жанра.

Эта новая авторская чувствительность становится способом увидеть и услышать в другом то, что мы до этого видеть и слышать в кино не привыкли – особое сентименталистское мироощущение и сопереживание другому, какой бы его судьба ни была, каким бы ни было его значение и место на земле. Так возникает в общем и целом непривычный для нашего кинематографа авторский образ, глубоко чувствующий человека, природу (Природа и душа в такого рода сознании существует в отношениях прямого соответствия, плавно переходя друг в друга), придающий огромное значение внутренней жизни, переживаниям и, что самое в этом образе важное и неожиданное, не отворачивающийся, как это часто бывает с подобным типом людей, от социально-политической

стороны жизни, а активно в ней участвующий. Правда, его позиция даже в моменты, казалось бы, демонстрации решительной протестности, как это ни парадоксально, остается в рамках страдательной пассивности – иной тип борьбы потребует отказа от всего, что так близко сердцу режиссера.

Итак, тихая «жизнь сердца», которая стала основой того, что определяется понятием «новой чувствительности». Но прежде, чем говорить об этом термине применительно к конкретному материалу, хотелось обратиться к одному из самых ранних фильмов режиссера «Мария», который совершенно наглядно демонстрирует модель рождения жанра элегии, наиболее полно вместилившим в себя новое мировосприятие, связанное с ощущением слабости и переживанием утраты.

Первая часть картины снята в жанре пасторали, к которому режиссер больше (до настоящего времени) ни разу не обратится. Быть может, несколько странно наблюдать залитые солнцем идиллические деревенские пейзажи – купание коня, речные кувшинки, закаты, сбор льна – зная, что эти кадры принадлежат Александру Сокурову. Единственный эпизод этой части нарушит благодатный и в то же время, действительно, очень теплый и искренний хор кадров, повествующих, как в те времена любили говорить, о трудной, но прекрасной судьбе человека, живущего и работающего на земле, – посещение семьей кладбища, где похоронен трагически погибший сын героини Юра (причину смерти мы узнаем только во второй части картины – был сбит пьяным водителем). Но несмотря на эту трагедию, жизнь в семье не останавливается. У Марии, героини фильма, растет дочь, и кадры на экране пропитаны своего рода платоновским «веществом существования»², благодаря которому возникает ощущение особой укорененности человеческого бытия. Путь живущего на земле вписан в естественный ход мира, который в целом не подвержен деградации. Кажется, что жизнь намерена воспроизводить себя вечно в каждом своем проявлении. Даже гибель сына – трагедия, которую родители будут переживать всю жизнь, не может их сломить.

Мало того, эти персонажи символизируют и победу человека над смертью. Смерть в пасторали лишь усиливает звучащий в ней гимн жизни. Необыкновенно важным в этом смысле становится эпизод, где героиня рассказывает о себе в кругу родственников. Мы видим разные поколения людей и понимаем, что перед нами не что иное, как воплощенная связь времен: от улыбающейся Тамары (дочери Марии) до печальной и уставшей бабушки. Закон преемственности и единства между людьми противостоит бренности всего земного. Через некоторое время Марии предстоит стать бабушкой, а ее дочери – матерью. В этом вечном круговороте и заключаются торжество и сила жизни, побеждающие энтропию. Тема попытки человека противостоять энтропии становится одной из главных тем творчества А. Сокурова. Конечно, в фильме не идет речь о федоровской утопии, где одновременное сосуществование всего ряда времен (поколений), сосуществование последовательности есть торжество над временем. Здесь звучит идея не одновременности, а скорее нерушимой последовательности существования поколений. Именно ощущение фундаментальности этого принципа формирует вектор, побеждающий время, традиционно связанное с процессами энтропии.

Так фильм пытается воспроизвести одну из важнейших черт пасторали – отказ от времени исторического, которое заменяется временем природным (его традиционное воплощение – летний знойный полдень). Несмотря на историческую конкретность (от которой в кинематографе уйти чрезвычайно непросто), бытовые подробности и портретные описания, перед зрителем предстает

² «Вещество существования» – философская категория А. Платонова, означающая энергию, содержащуюся в предметном мире. В определенном смысле предметный мир и есть, в представлении писателя, воплощение мироздания. Все окружающее человека существует в виде сплошного, особым образом структурированного времени-пространства, где внутреннее и внешнее постоянно взаимодействуют и снимают вопрос о его «коре» и «сердцевине». Эта субстанция «вещества существования», как пишет исследователь платоновского творчества Л. Шубин [Шубин, 1987], возникает благодаря процессу одухотворения мира, «духовное как бы вновь обретает материальное тело, возникает вещество существования». В сущности, человек это и есть «вещество существования» на высшем уровне его энергетического развития.

В.В. Виноградов *Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма,
или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова*

не столько сельская действительность такой-то страны, такого-то исторического периода, а, прежде всего, идеальная модель мира, наполненного тем самым «веществом существования».

Через девять лет после работы над фильмом съемочная группа возвращается в деревню, где жила со своей семьей их героиня Мария. Начинается эта часть фильма с долгой панорамы дороги, снятой из кабины автомобиля. За окном поздняя осень, пасмурно. По мере удаления от города, вдоль дороги начинает появляться снег. Пасторальное тепло первой части фильма сменяется прохладой элегического пейзажа.

Бесконечная дорога приводит нас к деревенскому кладбищу, своеобразному символическому образу заключительной части этой работы. Из поздней осени с размытыми дорогами мы попадаем почти в зиму, где могилы, укрытые снегом, заставляют вспомнить романтические пейзажи Каспара Давида Фридриха. (Изображение могилы, занесенной снегом, является одним из любимых образов немецкого художника-романтика Каспара Давида Фридриха (1774-1840): «Гуннская гробница в снегу» (1807), «Зимний путь» (1818), «Кладбище под снегом» (1826)).

Деревенский дом культуры, рубка механика. Съемочная группа привезла киноматериал девятилетней давности, снятый в этих местах, и собирается показать его местным жителям. Тут мы неожиданно узнаем, что Мария умерла, а ее муж женился второй раз и теперь находится в ссоре с дочерью Тамарой и со всей бывшей семьей.

Приезд киногруппы, демонстрация фильма о Марии может стать поводом к примирению, но этого не происходит. Отец отказывается делать шаг навстречу, несмотря на свои заявления о родственных чувствах.

Одной из важнейших черт элегического жанра (по всей видимости, жанр элегии – речь идет не об элегических мотивах – в отечественном кинематографе полноценно берет свое начало в творчестве А. Тарковского) становится присутствие особого типа героя-автора, комментирующего происходящее, ведь подобное повествование, как правило, ведется от его имени.

Постепенно от автора мы узнаем подробности последующей после съемок жизни и смерти героини фильма. Кажется, есть что-то платоновское во всей этой истории, истории о том, как человека съела работа и жизнь.

Безусловно, смерть сорокапятилетней женщины трагична, понятны и время, и условия, в которых она жила, но фильм в конечном счете получился о другом. Не отступает ощущение, что главным во всем этом рассказе является не что иное, как время. Именно оно истощило и лишило героиню жизненных сил. Время природное было побеждено временем историческим.

В отличие от прошлого (оно выглядит как эпоха «золотого века»), в настоящем, а это сразу бросается в глаза, потеряна какая-то важная составляющая, благодаря чему мир разрушается. Настоящее выглядит как холодное и нежилое пространство. Потеряно, прежде всего, то, что было основой некой общности, то, чем и благодаря чему живут. Ушло то самое платоновское «вещество существования». Мир, как человек, вдруг устал и состарился. И эта конкретная смерть стала символом разрушения образа вселенского единства и победы человека над временем, созданным в первой части фильма. Энтропия времени победила, и солнечная пастораль превратилась в элегический пейзаж из жидкой глины и снега.

Традиционно ощущение утраты является главным нервом жанра элегии. Во время просмотра жителями деревни кадров почти десятилетней давности возникает непреходящая щемящая тоска по былому. Вместе с героиней ушла целая эпоха и, как теперь понимаем, счастливая эпоха. Оказывается, связь времен и преемственность не безусловный закон жизни.

В фильме воспроизводится один из традиционных элегических сюжетов («кладбищенская элегия») – встреча с умершими³, погружающая лирического героя в раздумья о судьбе человека и его земных трудах.

³ Процесс превращения пасторального пространства в элегическое связан с появлением особого места – кладбища, позволяющим раскрыть важнейшие ценностные категории человеческого бытия. Традиционно в поэтической традиции

Подлинную судьбу Марии, а в фильме – и мира, раскрывает именно смерть. Смерть становится той силой, которая разрушает образ пасторальной идиллии. Именно она погружает вневременную пастораль во временной поток, в историю. В этом смысле фильм воспроизводит не только элегический жанр как таковой, но и динамический процесс перехода от пасторальной модели к элегической. Элегический жанр, активно развивавшийся в музыке и литературе, становится благодаря Сокурову доступным в полной мере и кинематографу. Элегия, существовавшая ранее в кинематографе в основном на уровне мотива, составной части, оформляется теперь в полноценный жанр.

Последовавшая вслед за фильмом «Мария» целая череда сокуровских элегий, в сущности, заявила о возникновении в отечественном кинематографе нового взгляда на действительность, выражающегося в особой авторской чувствительности к окружающему миру.

В отличие от эпохи сентиментализма сокуровский сентиментализм не разочаровался в большой Истории как таковой. Автор с равным интересом обращается и к маленькому человеку, и к великим историческим личностям, и событиям мировой истории. Главное, что объединяет эти обращения, – это камерность, интимность, домашность интонации.

Более того, подобное мировосприятие обозначило то, что чрезвычайно волнует автора – утраченное время, та самая ушедшая своя или чужая неизвестная жизнь. Элегический жанр позволил режиссеру вновь попытаться преодолеть всепоглощающее забвение, преодолеть энтропию времени.

В сущности, элегия – это практика общения живого и мертвого, где автор обладает способностью проникнуть в чужую судьбу и возможностью, пусть не прямо, а в случае работ Сокурова, косвенно, но все же говорить от имени почивших. И этот голос «оживших» мертвецов становится для Сокурова еще одним способом не только вернуть прошлое, но и заявить о собственной гражданской позиции.

Подход «новой чувствительности» касается буквально любого материала, к которому обращается режиссер. Это и политический кинематограф. Например, в одной из своих первых работ «Пример интонации», посвященных Борису Ельцину, А. Сокуров попытался создать новую тогда в отечественном кинематографе образную репрезентацию человека от власти, которая бы демонстрировала искренность, человеческое тепло, в конце концов, просто человеческую интонацию. И, как видно из фильмов данного цикла, этот взгляд со временем не потерял актуальности для автора. Сокуров вновь и вновь продолжает демонстрировать поначалу ту самую непривычную для зрителя интонацию, которая выражается в особой авторской чувствительности, в «простой нежности» и сердечности. Как в свое время «без шлема и лат» перед зрителем предстал Ельцин в фильме «Советская элегия», так и сейчас в той же самой манере в фильме «Интонации» снимаются совершенно разные люди: Борис Аверин, с упоением размышляющий о фильме «Фауст», или Валерий Зорькин, схваченный врасплох вопросом режиссера: «А кто вам был ближе – мама или жена?» – в момент своих рассуждений о государстве, власти и т. п. В фильме «Пример интонации» А. Сокуров задаст подобный вопрос и Б. Ельцину: «А маму часто вспоминаете?»

В какой-то момент вопрос о ином восприятии мира и человека становится для режиссера краеугольным. Он задает его и в беседе с А. Солженицыным, которого он выбирает для себя на роль Вергилия, надеясь получить понимание и сочувствие.

Александр Исаевич, кажется, первоначально был несколько удивлен вопросом, который в сентименталистском мировоззрении Сокурова имеет фундаментальное значение. Ему кажется

лирический герой обращается к сельскому кладбищу, к людям, почившим здесь, простым и безвестным (как, например, у Томаса Грея в элегии «Сельское кладбище»). Герой вживается в эти образы и говорит об их судьбах как о не менее важных и интересных по сравнению с судьбами власть имущих. В своем фильме Сокуров обращается к уже известному зрителю персонажу, создавая, в сущности, то, что называется элегией на смерть, но при этом сохраняет основные традиции кладбищенской элегии – судьба самого обычного человека, одного из миллионов, оказывается символом жизни и смерти целой эпохи.

В.В. Виноградов *Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма,
или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова*

странной такая плоская биполярная картина мира режиссера, предполагающая лишь жестокость и добро. Жестокость для писателя – слишком частный вопрос организации человеческой души.

Солженицын отвечает на этот вопрос следующим образом: «Человеку свойственно строить карьеру, стремиться к успеху, свойственно проявить себя и отличиться, удовлетворить свои притязания, удовлетворить любовь... Это еще все не жестокость. Десятки направлений... Нельзя весь спектр человеческих чувств сводить к жестокости и добру». Да и не видит писатель только лишь одну беду мира в человеческом жестокосердии, как Сокуров. «А вот жадность, например», – замечает Солженицын и пускается в рассуждения об этой пагубной страсти.

«И ведь все это заложено в природе человеческой. И на протяжении многих веков все религии борются с жестокостью и победить не в состоянии», – добавляет он.

Сам же Сокуров считает, что смягчить сердца людей может только культурное просвещение людей: искусство, литература. Конечно, это несколько иной путь, в отличие от русского почвенничества, делавшего акцент на религиозно-этических основах. Для Солженицына, более традиционного почвенника, в литературной или иной художественной деятельности ценен прежде всего морально-нравственный аспект.

В этой дискуссии с писателем Сокуров попытается найти хоть какое-то соответствие между двумя путями (хотя оба они по сути своей почвеннические) – нравственно-религиозным, исповедуемым Солженицыным, и собственным художественно-эстетическим. И частично его находит в Нобелевской речи писателя, где говорится о том, что может противопоставить литература натиску открытого насилия (еще одна форма энтропии): «Насилие неспособно жить одно. Оно обязательно сплетено с ложью. Между ними самая родственная, самая природная глубокая связь: насилию нечем прикрыться, кроме лжи, а лжи нечем удержаться, кроме как насилием. Всякий, кто однажды провозгласил насилие своим методом, неумолимо должен избрать ложь своим принципом. Простой шаг человека не участвовать во лжи. Против многого может выстоять ложь, но только не против искусства. Как только будет развеяна ложь, откроется нагота насилия».

Еще одно направление, где совершенно открыто звучит мольба о смягчении нравов и простой человеческой нежности – фильмы об армии, где Сокурова интересует не совсем традиционное для такого рода работ. Режиссер пытается создать совершенно иную, отличную от принятой, систему репрезентации образов военных, которая проявляет его концепцию «новой чувствительности», – солдат не марширующий, не стреляющий, а спящий; уставший и забывшийся на краткий миг. Например, в фильме «Духовные голоса». Солдаты предстают перед зрителем не в образе богатырей – взрослых, сильных и мужественных, – а еще вчерашних школьников. Их образ в фильме отражает картина Хуго Симберга «Раненый ангел» (двое мальчишек в простой одежде и грубых ботинках несут на носилках девочку-ангела с завязанными глазами и кровью на крыльях, держащую в руке букет белых цветов). Как и на картине финского художника в фильме Сокурова такие же совсем не героического вида юноши символически выносят на своих плечах страну, того самого раненого белого ангела Симберга.

Схожим настроением пронизана и многочасовая документальная работа «Повинность». Наблюдая за буднями пограничного корабля, мы слышим зачитываемые фрагменты дневника капитана, который, как прокомментирует режиссер, службу принял с мужеством и терпением, не зная, что терпение – это каждодневный труд – тяжелый, мучительный и главное, для Сокурова, жестокий. «Жестокость, – из интервью в интервью повторяет Александр Николаевич, – это главная трагедия нашего мира». И из фильма в фильм он пытается найти средство, хоть как-то смягчающее человеческие сердца.

«Повинность» станет (очередным) коллективным портретом людей, создающих этот мир жестокости и одновременно в мучениях в нем существующих. Замкнутый и порочный круг. В какой-то момент, когда реальность станет совершенно невыносимой, Сокуров воскликнет: «Необходимо заново придумать армию, да и нашу жизнь вообще!..»

Военная служба – это обучение, но почему оно проходит такими жестокими методами? «...Почему все такие жестокие? Если вы такие жестокие, то и с вами все будут такими же жестокими. Жестокость оглушает», почти так звучат слова с экрана, произносимые неким штатским в споре с капитаном этого корабля. «Да, это во-многом так, – соглашается капитан, – но мы в этом не виноваты. Нас заставляют себя так вести. Военные жестоки настолько, насколько жесток сам народ...»

«Холодное северное море, и сердца людей становятся холодными и ожесточенными. Но надо терпеть. Надо... Только зачем? Зачем человек осваивает север, холодные моря, которым он не нужен», – размышляет автор.

Никак не удастся избавиться от впечатления, что смотришь какую-то севернорусскую версию «Женщины в песках» (Фильм Х. Тэсигахара «Женщина в песках» (1964), поставленный по одноименному роману крупнейшего японского писателя К. Абэ). Капитан корабля, ленинградец, знающий и помнящий иную жизнь, по чьей-то злой (по какой-то странной случайности) воле оказывается в месте, напоминающем песчаную яму, из которой необходимо каждодневно выгребать песок, дабы ее не засыпало.

Так, в борьбе за выживание пройдет вся жизнь этого человека. Бежать невозможно, да и некуда. Остается принять это вечное свинцовое небо и этот ледяной черно-белый пейзаж, быть может, даже полюбить их. Но как это сделать? Чтобы жить здесь, надо очень любить эту жизнь и любить своих матросов, находящихся в положении невольников, которые все время торопят время, мечтая вернуться домой.

Как капитану корабля полюбить свою обреченность, несвободу, однообразие своей жизни? Полюбить своих матросов? «Меня учили, что человек мужского рода должен упорно работать и любить работать. Я же знаю, что из них мало кто любит работать... Любить за то, что он человек – этого я не могу», – напишет в своем дневнике капитан.

Получается, что принять жизнь, похожую на убогое существование и выживание, у человека нет никаких оснований, если нет цели и того, что А. Платонов назвал «веществом существования». В такой жизни нет и не будет событий – только каждодневная рутина. Это переживаемая длительность, лишенная стрелы времени (временного вектора), не только психологическая, но и космологическая, связанная с процессом расширения мира. Этот же мир холоден и неподвижен, несмотря на все человеческие усилия.

Как скажет автор дневника о прибывших новобранцах: «Скоро они поймут, что событий здесь не будет, а будет так, как все началось – заботы о теле, одежде...» Не ждут событий даже командиры: «Капитану было больно горько и стыдно. Он понял, что в его жизни ничего не произойдет. И он будет тем, кто он есть сегодня и не успеет измениться. Потому что еще долго не изменится жизнь вокруг него, не изменятся люди. Люди не изменятся, потому что не могут и не хотят».

Ощутима в этом месте только третья и единственная стрела времени, связанная с увеличением энтропии и хаоса. Насколько же остро капитан ее ощущает, если в свои тридцать лет заявляет, что прожил половину жизни...

Но неужели человеку нечем ответить на этот вызов энтропии? Неужели единственное, что ему остается, – это грех уныния?

Мы слышим все эти печальные размышления человека, который на протяжении всего фильма не сделает ни одного значительного шага, капитан, скорее похож на случайного свидетеля, всегда находящегося поодаль от происходящего на корабле, но при этом почему-то одетого в морскую офицерскую форму.

Наконец, он даже с некоторым отвращением заметит, что благодарен матросам за их терпение и покорность, обратит внимание на то, что они уже вторые сутки пытаются разморозить арктический поселок... Как эти люди, для него покорные рабы, не имеющие времени на печальные размышления, работают? А тем временем в поселке постепенно загораются огни. Эти мысли особенно ярко воспринимаются на фоне воспоминаний героя о недавно прочитанном им чеховском рассказе.

В.В. Виноградов *Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма,
или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова*

Наконец, капитан начинает понимать, что романтические печаль и сентиментальность (романтического героя) не позволяют ему принять самое важное решение в жизни – совершить поступок, который запустит подлинный отсчет времени. Для того чтобы изменить ситуацию вовне, нужно, прежде всего, (остановить процесс замораживания) высвободить из ледяного плена свое собственное сознание: «Нет, – думал он, – я не могу молчать. Я обязан все время непрерывно откровенно, честно, искренне, прямо разговаривать с самим собой. Я не могу допустить, чтобы я замолчал для самого себя. Я обязан разговаривать со своей душой. На ее вопросы нельзя же не отвечать, чтобы не поглупеть, я обязан все время думать. Думать и читать толстые книги старых людей...»

Это решение приходит капитану тогда, когда в фильме происходит совмещение двух временных точек при взгляде на северный пейзаж: «Когда-то на этот ужасающей красоты пейзаж смотрели рабы 30-х годов, они это все строили. Теперь я смотрю...» Есть ли разница во взглядах, между которыми дистанция в шестьдесят лет? Или, как тогда, так и сейчас на этот пейзаж смотрят одни и те же несчастные глаза рабов? Пожалуй, именно в этот момент начинаешь понимать подлинный смысл фразы, оброненной автором где-то в середине фильма: «Если бы они знали, как иногда необходимо быть несвободным...»

Наверное, само осознание этого уже является каким-то первым, но очень важным шагом на пути, где души, наконец, смогут смягчиться. Смягчиться и прошептать слова, схожие с первой строчкой письма, «прилипшей» к замерзшим губам корабельного часового, появившегося в заключительных кадрах фильма: «Дорогая мама!..»

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Беседы с Солженицыным (1998, реж. А.Сокуров, Россия), док.
2. Мария (1978(1988), реж. А.Сокуров, СССР), док.
3. Повинность (1998, реж. А.Сокуров, Россия), док.
4. Пример интонации (1991, реж. А.Сокуров, СССР), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). Каталог. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
2. Демин В. Фильм без интриги. – Москва: Искусство, 1966.
3. Смагина С. Пауза как средство художественной выразительности в фильмах А. Сокурова // European Social Science Journal (=Европейский журнал социальных наук). – Рига-Москва: Международный исследовательский институт, 2012. №6 (22). – С.135-141.
4. Смагина С. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х–1980-х гг.). – Москва: ВГИК, 2014.
5. Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. – Москва, 1987.

REFERENCES

1. Demin V. *Fil'm bez intrigi* [An intrigue-less film]. Moscow, Iskustvo Publ., 1966.
2. Shubin L. *Poiski smysla otelnogo i obshchego sushchestvovaniya* [In the search of the sense of private and public existence]. Moscow, 1987.
3. Smagina S. *Pauza kak sredstvo hudozhestvennoj vyrazitel'nosti v fil'mah A. Sokurova* [Pause as mean of art expressiveness in Sokurov's cinema] *European Social Science Journal*. Riga, Moscow, International Research Institute, 2012. №6 (22). Pp. 135-141
4. Smagina S. *Teatralizaciya kinematografa. Puti obnoveniya kinoyazyka (na materiale otechestvennyh fil'mov vtoroj poloviny 1960-h–1980-h gg.)* [Teatralization of the cinema: To the ways of updating cinema language on the material of the Soviet cinema from 1965 to 1989], Moscow, VGIK, 2014.
5. *Velikij Kinemo: Katalog sohranivshihsya igrovyyh fil'mov Rossii (1908-1919)* [Grand Cinema: A catalog of remained play movies in Russia 1908-1919] A catalog. Moscow, New Literary Observer Publ., 2002.