



Историческое время и образ дома в творчестве А.Н. Сокурова

Н.В. Клименко

В статье рассматривается одна из ключевых категорий художественного времени в фильмах А.Н. Сокурова — историческое время. Исследуются способы передачи режиссером эмпирического времени в ряде его фильмов, особое внимание уделяется документальной картине «Московская элегия». Такой комплексный подход дает возможность выявить способы репрезентации исторического времени через создание сложного пространства, воплощенного в образе дома, а также позволяет раскрыть причинно-следственную связь исторических событий и пространства жизни человека в фильмах Сокурова.

УДК 778.56:(р092)1—Сокуров А.

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А.Н. Сокуров,
историческое
время, история,
Московская
элегия,
образ дома,
пространство
дома

Живите в доме — и не рухнет дом.

Я вызову любое из столетий,

Войду в него и дом построю в нём...

Арсений Тарковский

Категория исторического времени

Понятие времени — одно из наиболее сложных и загадочных явлений, привлекающее внимание исследователей естественных и гуманитарных наук. Тем не менее искусство способно передавать зримые следы невидимого «потока времени». В процессе художественного творчества появляется и новая категория времени — время художественное, которое является многосоставным и требует изучения, так как итоговим результатом этой многообразной временной конструкции, наряду с остальными многочисленными компонентами, является создание художественного образа.

Способность запечатлевать и передавать длительность и ход времени определила особую судьбу кинематографа в контексте других видов искусств. «Время в кино по своей структуре повторяет строение временной конструкции, характерной для других

¹ Богомолов Ю.А.
Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич; Редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. 640 с.

искусств. Оно состоит из следующих элементов: эмпирического времени (время той реальности, которая служит материалом для произведения), сюжетного времени (организации фабулы во времени) и времени зрителя, учитывающего длительность восприятия»¹. Художественное время в кинематографе — сложнейшая структурообразующая и содержательная категория, состоящая из многих разноуровневых пластов и видов.

К первому пласту художественного времени относится время *историческое*. Детерминированное мифологией, философией, историей материальной культуры, всей историей развития человечества, включая накопленные знания и представления о когнитивном становлении человека, историческое время — важная и фундаментальная основа любого художественного произведения. Для кинематографа эмпирическое время становится объектом изображения уже в силу того, что автор, снимая как современную реальность, так и воссоздавая образ какого-либо персонажа из прошлых времен, может показать короткий или длинный промежуток временной действительности, задать четкие координаты исторического события, времени года, суток или, наоборот, вывести свое произведение из контекста истории и современности. Особенности обращения к историческому материалу отражают мировоззренческие и творческие установки режиссера, формируют его особый киноязык.

В зависимости от сюжета и поставленной задачи при работе над фильмом воссоздание исторической действительности сопряжено с целым комплексом художественно-выразительных средств, над которыми работают драматурги, сочиняющие диалоги героев картины, художники, создающие декорации и подбирающие реквизит эпохи, модельеры, воспроизводящие детали костюмов, гримеры, формирующие облик актеров. Даже техника и методы съемки, а также исторические особенности обработки пленки служат историческим фоном для воспроизведения тех или иных событий в фильме. Однако кинокартина может являться и реальным историческим документом. В этом случае эмпирика входит в произведение через обращение к некоему историческому событию, явлению или человеку, то есть к реальному факту действительности, воплощающему конкретные черты эпохи и формирующему время, саму историю.

«Кинематографическое произведение может обладать достаточно сложной временной структурой, в которой историческое время может быть «встроено» различным образом, — объем

² Мариновская Н.Е.
Время в кино.
М.: Прогресс-Тради-
ция, 2015. С. 53.

этого “включения” может варьироваться. Для анализа художественного времени фильма важно не только как, в каком объеме историческое время включается в структуру фильма, но и с какими другими временными формами соседствует, сопрягается и сплавляется внутри художественного целого². К этому необходимо добавить, что важным для исследователя становится и способ репрезентации исторического времени в структуре и ткани фильма, с помощью которого режиссер формирует не только выразительные средства и образы, но ему удается передать и кинематографическое историческое время.

Эмпирическое время, его среда и образ имеют для А.Н. Сокурова одно из первостепенных значений. Подчас историческое время в его картинах становится базисом времени художественного, при том, что фильм может охватывать современный или хронологически отдаленный период истории. Зачастую режиссер обращается к современной ему действительности, предпринимая попытку осмыслить внутреннюю логику ее протекания, причины и возможные будущие последствия. Это тем более интересно, так как режиссер стал свидетелем распада огромной империи — Советского Союза, возникновения национальных республик и связанных с этими событиями военных конфликтов. В его творчестве нашли отражение как создание новой России, так и возрождение духа дореволюционной России, а также глобальный исторический контекст перемен, в рамках которых страна вновь обретает единую, более чем тысячелетнюю, историю. Фильмы «Элегия» (1985) и «Петербургская элегия» (1989), где главным героем является легендарный оперный певец Ф.И. Шаляпин, а перезахоронение его праха в России служит символом соединения дореволюционной и постсоветской страны в культурное пространство памяти, это подтверждают. Или в фильме «Элегия из России» (1992) зритель знакомится с умирающим одиноким человеком, наблюдение за которым вызывает воспоминания о тяжелой судьбе страны в XX веке. Таким образом, время настоящее становится отправной точкой, разматывающей единую нить истории, одновременно охватывающую прошлое, настоящее и будущее.

Практически всем игровым и неигровым лентам режиссера присуще углубленно детализированное обращение к определенной исторической эпохе (современной, отдаленной или символической, основанной на произведениях классической литературы), воплощающейся в точных и осмысленных художественных образах. Однако вопрос о том, как Сокурову удается передать атмосферу времени и современности, и что

служит их визуальному выражению в ткани его фильмов, остается малоизученным.

Режиссер пристально наблюдает за пространством той реальности, в которой пребывают главные герои его картин: дом, родной город, дорога, по которой они ходят в будни и праздники, рабочий кабинет или кухня, как, например, в картинах «Жертва вечерняя» (1984), «Советская элегия» (1989), «Простая элегия» (1990). Или наоборот, Сокуров знакомит зрителя с пространством, наполненным войной и тревогой, как в фильмах «Духовные голоса» (1995), «Повинность» (1998), «Александра» (2007). Воплощение в картинах дома как примитивно бытовой конструкции, но в большей степени как языковой, культурологический, мифологический концепт становится, безусловно, главным символом эмпирического времени, в котором действует герой. Именно это пространство жизни героя и является основным способом репрезентации исторического времени в фильмах Сокурова.

Пространство дома как способ репрезентации исторического времени

Историческое время находит отражение уже в первом фильме режиссера — «Одинокий голос человека» (1978), где образ прошлого воссоздается прошедшей революцией и гражданской войной, оставивших после себя абсолютно нежилое пространство с заросшими, незасеянными полями, разрушенным храмом, холодными, практически обезлюженными домами. Пространство, в котором, словно щепки, чудом выжившие полуголодные люди ищут «вещество существования». Именно дома Никиты и Любы подчеркивают разницу социального происхождения героев, их образования и положения в обществе в дореволюционный период, но современность с ее общей разрухой отражается на облике этих персонажей, объединяя их, — и оба дома стоят неуютные, пронизанные ледяным холодом. Герои пытаются в них согреться, растопить печь, подарить тепло друг другу, но безуспешно. И только в финале картины зритель видит зеленый росток, пробивающийся сквозь щель в половицах, символизирующий надежду на жизнь и тепло. А в фильме «Скорбное бесчувствие» (1983), где сюжет посвящен эпохе модерна и началу XX века в Европе, показан образ дома-корабля, который перегружен символами, лишёнными смысла, где жильцы и гости одинаково потеряны. Этот дом наполнен мотивами и символами многих культур — от Востока до Древней Греции, известных мировых религий, которые видоизменены

под оккультизм и объединены в новую искусственную «религию». Эта эклектика и всеядность эпохи модерна, за которой пытаются спрятаться герои картины, не спасает их от неумолимого, разрушительного хода истории. Не случайно этот дом, ассоциирующийся со спасительным Ноевым ковчегом, схож с погибающим Вавилоном. На первый взгляд может показаться, что герои оторваны от реальности, за кадром часто гремят взрывы. Но «...жителям дома лишь кажется, что жизнь их не связана с ходом Истории, по существу они во многом определяют этот ход»³. Это предположение подтверждается в финале картины, как и в реальной жизни, что приводит к Первой мировой войне.

Идея взаимосвязи человеческой души и хода общечеловеческой истории, истории страны важна для А.Н. Сокурова. К примеру, свое погружение в историю и культуру неизвестной и экзотической Японии он осуществляет с помощью детализированного показа японцев и их личных домов в картинах «Смирненная жизнь» (1997), «Dolce.../Нежно» (1999), а в фильме «Восточная элегия» (1996) Сокурову удается создать символический образ русско-японского дома, где в пространстве поэтически соединяются русский и японский языки, культура, искусство, ход истории.

Если простые люди и их дома как пространства, отражающие характер жильцов, их жизнь и судьбу, несут ответственность перед Историей, то исторические личности тем более. В этом отношении особого изучения требует тема пространства жизни главных героев в «тетралогии власти»⁴. Так, например, в фильме «Телец» (2000) Ленин доживает свои последние дни в усадьбе, «экспроприированной» у бывших владельцев, которых новое государство, возможно, уничтожило или изгнало из страны, следуя классовым признакам. Ленин в старинной дворянской усадьбе, разделившей судьбу всей страны, не только не соотносится с этим пространством, но он и не жилец в нем.

Стоит выделить и пристальный интерес режиссера к пространству музея, произведениям изобразительного искусства, который он проявляет не столько как к памятнику культуры, сколько как к «живым» объектам, хранящим секреты жизни бывших хозяев. Так, согласно сюжету, в картине «Камень» (1992), снимавшейся в Ялте, в доме-музее А.П. Чехова, появляется сам писатель, знаменитый жилец дома, обретающий на экране телесность и новую жизнь. И две другие ленты — «Русский ковчег» (2002) (об Эрмитаже) и «Франкофония» (2015)

³ Ямпольский М.Б. Ковчег, плывущий из прошлого // Искусство кино, 1987, № 9. С. 42.

⁴ В «тетралогии власти» входят фильмы: «Молох» (1999) о Гитлере, «Телец» (2000) о Ленине, «Солнце» (2005) о японском императоре Хирохито и «Фауст» (2011). В каждом из этих фильмов образ дома несет в себе характеристику героя. — Прим. авт.

(о Лувре) — также посвящены кинематографическим образам домов, императорским дворцам и окружающим их пространствам, символизируя центр сосредоточения истории и искусств, культурную вершину стран и народов.

Образ дома в фильме «Московская элегия»

По-особому проникновенной стала репрезентация эмпирического времени и современности, воплощенная А.Н. Сокуровым в неигровом фильме «Московская элегия» (1986–1988), в котором воссоздано пространство дома А.А. Тарковского. В результате неординарной структуры «встроенности» исторического времени в картину, стоит остановиться на этом подробнее.

Повествование в фильме начинается с бегущей в панике толпы, — это кадр из съемок фильма «Жертвоприношение» (1986), показывающий мизансцену на лестнице после обнародования известия об атомном взрыве. Тут же воспроизводятся на экране фотографии матери и отца режиссера, а за кадром голос Сокурова рассказывает историю рода Тарковских. Затем приводятся два интервью кинорежиссера, в молодом и 50-летнем возрасте, которые сопровождают кадры из фильма «Ностальгия» (1983), снимаемого в Италии, а также сюжеты о его поездке по стране во время выбора натуры для съемок. Однако название фильма Сокурова свидетельствует о том, что главным своим домом Тарковский считал Москву, символ России.

Сокуров свободно объединяет документальные съемки 1982–1985 годов, когда Тарковский работал в Италии над «Ностальгией» и когда снимал в Швеции «Жертвоприношение». Но к этим кадрам он присоединяет и фрагменты из «Заставы Ильича» М. Хуциева, где Тарковский фигурирует как студент ВГИК, смешивая их с интервью режиссера о первых годах работы в кино... В итоге создается единый многогранный образ Тарковского, репрезентуемый в ярких и будничных проявлениях в разные годы творческой жизни режиссера.

Вольно или невольно выстраивается в фильме А.Н. Сокурова и противопоставление ландшафтов солнечной Италии и холодной заснеженной России, к которой устремлен внутренний взор А.А. Тарковского. Однако совмещение кадров его общения со сценаристом Тонино Гуэрра в итальянской квартире и показ знаковых событий в Москве государственного уровня — похороны Л.И. Брежнева на Красной площади, позволяют почувствовать, что эти разные и даже противоположные по своему смыслу пространства аккумулируются вокруг одной лишь

личности — А.А. Тарковского. При этом колористически эпизоды приведены к единому цветовому решению — все кадры черно-белые. И зритель невольно ощущает не столько контраст между побережьем Италии, залитым жарким солнцем, и холодной Москвой, сколько осознает полярность натуры Италии и фильмов режиссера, пронизанных прохладой русской земли, далекой от тепла и уюта за кадром. В этих документальных сюжетах запечатлены соединение и эстетическое «уравнивание» объективной реальности, будь то в фотографиях или в игровых фильмах, создающей целостный художественный образ, выстраиваемый вокруг кинорежиссера.

Из общего цветового решения выбиваются лишь сцены из фильмов Тарковского. Это эпизоды в монастыре, в гостинице, сцена со свечой из фильма «Ностальгия», кадры из картины «Зеркало», когда мать ведет двоих маленьких детей через поле. Сокурову удается сохранить оригинальный цвет фильмов в черно-белой документальной ленте, где цветные кадры из игровых картин живут особенно яркой и насыщенной жизнью.

Сцены пребывания в Италии дискурсивно соединяются со съемками в Москве, с фотографиями молодого Тарковского и его матери из фильма «Зеркало», изображением ее могилы на Востряковском кладбище, которые дополняются продолжительной сценой из фильма «Ностальгия», когда главный герой, писатель Горчаков (Олег Янковский), проносит зажженную свечу от одного края пустого бассейна до другого. Этот эпизод, впечатление от которого усиливается продолжительностью и равномерным ритмом, предстает как символ жизни самого Тарковского, его земного пути и творческих устремлений.

Особую роль в создании единого пространства играет звуковая фонограмма: музыка переходит от одного эпизода к другому, скрепляя их между собой. Кадры московского аэропорта, откуда режиссер улетел из России, сопровождаются музыкой из начала и финала фильма «Иваново детство» (1962). Чувство ностальгии по родной земле, родному дому подчеркивается дискурсивным соединением европейских голосов и шумов с пейзажами России, а также с музыкальным рядом — помимо Баха в картине звучит духовный концерт композитора М. Березовского «Не отвержи мене во время старости», который является прототипом композитора Сосновского в фильме «Ностальгия». Так музыка в фильме Сокурова создает реально ностальгическую атмосферу, будит воображение зрителя, погружая его в единое смысловое пространство.

⁵ В фильме представлены все места, где жил А.А. Тарковский: квартира в Москве, в 1-м Мосфильмовском переулке, дом на Щипке, дом в поселке «Мясной» Рязанской области. — *Прим. авт.*

Важнейшее значение для раскрытия образа пространства имеют квартиры и дома в России, где жил Тарковский. Сокуров снимает все дома режиссера⁵. Квартира в Москве хранит память о прежнем владельце, но опустела без него, а дом на съемочной площадке на острове Готланд живет бурной жизнью киносъемок, репетиций и творчества. И хотя закадровый текст именуется этот остров открытым голым пространством, камера сосредоточена на лице А. Тарковского. Кинорежиссер показан крупным планом, он — активен, дает указания актерам, которые внимают каждому слову постановщика. Показывает Сокуров и заброшенный домик на Щипке в Замоскворечье, где прошли детские годы Тарковского. Противопоставлением родным пенатам служат залитая солнцем чужая квартира в Италии, где останавливался Тарковский, и декорации дома из фильма «Жертвоприношение». Гнетущее чувство ностальгии, переданное в одноименном фильме, усиливается не только переживаниями главных героев и чувствами писателя, но и визуальным образом деревенского дома, о котором вспоминает Горчаков в фильме «Ностальгия».

Длительное лечение и смерть Тарковского запечатлены у Сокурова лишь двумя короткими сценами: крупный план худого и больного кинорежиссера у окна, его же изображение общего плана рядом с кроватью после лечения. Похороны знаменитого кинорежиссера показаны в ракурсе телевизионных новостей мировых СМИ. Во время ритуала отпевания зритель видит кадры еще одного, абсолютно пустого деревянного дома Тарковского в Рязанской деревне, которые контрастируют с торжественным отпеванием режиссера в православном храме Парижа. Это подчеркнуто холодное пространство «дома» Тарковского ассоциируется с образом всей страны того времени, вне которой живет, творит и умирает режиссер.

Сокуров отмечал, что при съемках картины о Тарковском его задачей было «создание атмосферы бесконечной грусти и сочувствия к реальному человеку»⁶. Для этого автор использует явный, зримый прием параллельного монтажа, сопоставления и соединения разных географических, исторических и чувственно-эстетических пространств жизни героя, объединенных вокруг него, подчиненных единой логике репрезентации. Горечь утраты великого кинорежиссера усиливается ощущением его отсутствия в местах, где он жил в России, пустотой и холодом его домов. В «Московской элегии» виртуозно воплощено соединение множества пространств, различных по

⁶ Сокуров А., Альперина С., Зайченко Г. Художников одиноких нет // Советский экран. М., 1998. № 19. С. 4–5.

географическим и историческим параметрам, которые преобразованы в единое дискурсивное пространство. Главной задачей этого сложного пространства является возможность передать атмосферу и дыхание истории и современности, в которых живет выразительный образ Андрея Тарковского, близкого и сердечного друга, раскрывающий его внешнюю и внутреннюю жизнь, позволяющий прикоснуться к его душевному состоянию и творчеству, нашедшему отражение в картинах знаменитого кинорежиссера.

* * *

Подводя итоги, важно отметить, что в творчестве А.Н. Сокурова нашли отражение наиболее острые проблемы истории и современности, сопряженные как с новейшими технологиями, так и антропологией, искусством, культурой, философией, выпавшие на долю России в переходную эпоху конца XX — начала XXI века. Не будет преувеличением сказать, что одним из главных объектов человеческого и творческого интереса режиссера являются современные преобразования и историческая динамика их причинно-следственной и духовной взаимосвязи с неординарной личностью и всем человечеством. Реальное историческое время становится подчас отправной точкой кинематографа Сокурова и его размышлений как художника и гражданина. При создании пространства дома режиссеру удается передать художественный образ эмпирического времени и человека, во многом определяющего время.

Инструментарием режиссера становятся в равной степени как игровое, так и неигровое кино, обеспечивая стирание между ними границ, что позволяет вызвать у зрителя беспрецедентное доверие, достичь высокой степени художественного обобщения. Не только такие эксплицитные элементы неигрового кино в виде хроникальных кадров являются средством художественной выразительности кинематографа Сокурова, но и сам способ съемок, отбор непрофессиональных актеров, метод длительного наблюдения за героями своих картин. В итоге вся выразительная система документального кино становится применима к игровым фильмам и стилистике всего творчества А.Н. Сокурова. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мариевская Н.Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.
2. Новейшая история отечественного кино / Кинословарь. СПб.: Сеанс, 2001. 1660 с.

3. Сборник «Сокуров. Части речи», кн. 3. Санкт-Петербург: Мастерская Сеанс, 2011. 620 с.
4. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. 264 с.
5. Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: ИД «Классика-XXI», 2011. 160 с.
6. Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 321 с.
7. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. А.С. Трубачев. М.: Мысль, 2000. 446 с. (Философское наследие).

REFERENCES

1. *Marievskaya N.E.* (2015) *Vremja v kino* [Time in cinema]. Moscow: Progress-Tradicia, 2015. 336 p. (In Russ.).
2. *Novejshaya istoria otechestvennogo kino. Kinoslovar* [The Recent History of Russian Cinema. Cinema Dictionary]. St. Petersburg: Seans, 2001. 1660 p. (In Russ.).
3. *Sbornik "Sokurov. Chasti rechi"* [Parts of speech], kn. 3. St. Peterburg: Masterskaya Seans, 2011. 620 p. (In Russ.).
4. *Tretyakov N.N.* (2001) *Obraz v iskusstve. Osnovy kompozicii*. [Image in Art. Basics of composition]. Svjato-Vvedskaya Optina Pustyn', 2001. 264 p. (In Russ.).
5. *Uvarov S.* (2011) *Muzykalny mir Altsandra Sokurova* [The musical world of Alexander Sokurov]. Moscow: Izdatelsky dom "Klassica-XXI", 2011. 160 p. (In Russ.).
6. *Florensky P.A.* (1993) *Analiz prostranstva i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitelnyh proizvedeniyah* [Analysis of space and time in artistic and graphic works]. Moscow: Izdatelskaya gruppa "Progress", 1993. 321 p. (In Russ.).
7. *Florensky P.A.* (2000) *Statji i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and researches of the history and philosophy of art and archeology]. Sost. A.S. Trubachev. Moscow: Mysl, 2000. 446 p. (In Russ.).

Historical Time and the Image of the House in A. Sokurov's Work

Nadezhda V. Klimenko

Post-Graduate student of the Department of Film Studies (VGIK)

UDC 778.5 c/p (092)1 "Sokurov A."

ABSTRACT: Historical time is one of the key categories of artistic time in Sokurov's work is investigated in this article. The focus is on the complexity and versatility of historical time as the basis for creating an artistic image. The author is interested in the very method of representing the category of historical time directly in the structure and substance of films.

The main goal of the work is to identify the ways of representing empirical time characteristic of the director in fiction and non-fiction films. The author strives for studying Sokurov's films in terms of his treatment of history and historical figures. The article analyzes the expressive means allowing the director to convey historical time in the picture. From the very start, the specific character of Sokurov's portrayal of the time atmosphere and spirit through the creation of a special life space for the main characters of his films - a house, hometown, landscape, road and even the metaphysical space of historical memory, filled with symbols of a particular era - is revealed. It is this complex discursive space of the hero's life that becomes the main way of representing historical time in Sokurov's films.

The author of the article dwells on details on "The Moscow Elegy" documentary devoted to A. Tarkovsky's life abroad. Such a view makes it possible to find out the ways of representing historical time through creating a complex space embodied in the image of Tarkovsky's house (almost all director's apartments and houses related to his life) and now deserted without the owner.

This research allows us to identify an important aspect in Sokurov's cinema, the director pays exceptional attention to, i.e. the connection of historical time and the space of a person's life as the reflection of his inner world, the life of a human soul, their constant interaction and mutual influence.

KEY WORDS: Sokurov, historical time, history, "Moscow Elegy", image of a house, home space