



Приемы репрезентации автора в фильмах Александра Сокурова

Н.В. Клименко

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK44072>

Статья посвящена анализу приемов включения авторского «присутствия», применяемых Александром Сокуровым в своих игровых и неигровых картинах. Моделирование репрезентации автора как персонажа в фильме эксплицитно воздействует на зрителя и характеризует важную черту стилистики повествования режиссера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А.Н. Сокуров,
авторский
кинематограф,
репрезентация
автора, элегия,
Русский ковчег,
Франкофония

¹ Об этом см.:
Прожито Г.С.
Концепция реальности в экранном документе.
М.: ВГИК, 2004.
С. 12.

² Астрик А.
Рождение нового авангарда. Камер-перо. Направления французского кинематографа // Киноведческие записки № 104–105, 2013. С. 127.

Одной из отличительных черт кинематографа Александра Сокурова является ярко выраженный авторский дискурс, когда герой, время и пространство фильма предстают как выразитель субъективного авторского сознания. Конечно, анализируя функции автора в кинематографе, следует учитывать, что выбор материала, способ съемки и репрезентация персонажей обусловлены авторским высказыванием. Это тот звукозрительный пласт кинематографического произведения, который «зрителем воспринимается как “отражение” действительности, как информация о реально происходящей жизненной “драматургии”, в сочинении которой, как ему кажется, не принимает участия никакая авторская воля»¹, и на самом деле является основным носителем мысли автора. Стоит вспомнить знаменитую теорию «камеры-пера» Александра Астриюка (Alexandre Astruc), согласно которой «кино становится <...> языком, то есть формой, в которой и через которую художник может выражать свою мысль <...> Кино ищет форму, где оно становится языком настолько точным, что мысль может записываться прямо на пленку, не проходя через громоздкие ассоциации изображений...»².

Концепция автора в кино, получившая яркое теоретическое и практическое воплощение, предполагает особый диктат в отношении выбора и организации драматургической основы произведения, способов съемки, музыкально-шумовой и светотональной композиции кадров, их монтажного членения и соединения, всей художественной интерпретации событий фильма. «Особенность этой концепции, при всех ее разночте-

³ Козлов Л.
Воздействие искусства
и искусство воздей-
ствия // Произведение
во времени. Статьи,
исследования, беседы.
Эйзенштейн-центр,
2005. С. 178.

ниях, заключается в том, что она основана — так или иначе — на критериях самовыражения художника. Прямое выражение индивидуального чувственного опыта, индивидуального эстетического мироощущения оказывается критерием главным и решающим»³.

Для современного кинематографа, как и для всего искусства, вопрос о степени и качестве авторского присутствия в собственном произведении имеет существенное значение. В этой связи внимания заслуживает моделирование непосредственного включения автора в структуру фильма. В картинах Александра Сокурова можно выявить несколько способов авторской саморепрезентации.

Автор-повествователь

Признаки эксплицитного проявления авторского участия в фильме проявляются уже в первой работе Сокурова «*Мария*» (1978–1988). Лента состоит из двух частей, снятых с разницей в девять лет. Первая часть передает идиллически пасторальный образ трактористки Марии, ее семьи и деревни, где живет героиня. Летний зной, время сбора урожая, показан труд жителей деревни. Вся светотональная композиция первой части фильма характеризуется теплым золотым солнечным светом, заливающим лица людей, пространство широких полей. Так режиссер создает образ «золотого века» Марии и ее деревни.

Но идиллия разрушается самим же автором, когда он приезжает в ту же деревню спустя девять лет. Вторая часть фильма начинается с длительного эпизода проезда по дороге в деревню поздней осенью. Режиссер показывает жителям кадры, снятые им девять лет назад, а те ему — фотографии похорон Марии. С тех пор как ее не стало, многое изменилось: вдовец женился вновь, дочь перестала общаться с отцом. Вторая часть фильма снята в приглушенном черно-белом цвете, который как бы смешивает небо и землю. Пространство же деревни предстает в виде ограниченного по своим размерам и непроходимого места, покрытого грязью со снегом. Именно в этой части киноповествования режиссер рассказывает зрителям трагическую историю случайной гибели сына Марии, уточняя также, что из-за тяжелой работы на тракторе она не могла больше иметь детей. И хотя автор знал о тяжелом труде героини еще девять лет назад, этой информацией режиссер подчеркивает разницу между двумя частями фильма. Его приезд, тем не менее, отчасти меняет ситуацию: после просмотра первой части фильма в клубе дочь мирится со своим отцом. Так Сокуров создает образ

автора, который использует кинематограф как некую «машину времени», соединяя прошлое, настоящее и будущее, видеоизменяя временное пространство.

В дальнейшем Сокуров проявляет себя в качестве повествователя менее эксплицитно, но вполне обстоятельно. В фильме *«Московская элегия»* (1986) режиссер предстает как активный ретранслятор замысла фильма, моделируя повествовательную ткань картины об Андрее Тарковском. Хроникальные кадры о работе Тарковского за границей Сокуров монтажно соединяет с эпизодами его посещений пустых квартир и домов Тарковского в Москве, включая и его дом в деревне. Эта часть, ставшая главной в картине, пронизана холодом, пустотой, тоской.

Примечателен эпизод, когда за кадром режиссер вдруг напрямую обращается к зрителям, призывая посмотреть на Андрея Тарковского: «...смотрите внимательно на его лицо, как он движется, как говорит...». Этим прямым обращением Сокуров потрясает зрителя, который понимает, что человек на экране больше не появится, и потому автор фильма приглашает зрителей стать не просто сторонними наблюдателями, а соратниками воспоминаний о режиссере: «...Посмотрите <...> Запомните, как он выглядит, как говорит». Сокуров использует этот прием, чтобы сохранить память о великом режиссере, он «собирает» цельный образ личности Тарковского в разных пространственно-временных проявлениях, запоминающийся зрителям.

Автор-интервьюер

В неигровых фильмах Сокуров нередко выступает как молчаливый свидетель. Режиссер наблюдает за своими героями отстраненно, демонстрируя свой взгляд на происходящее со стороны. В *«Советской элегии»* (1989) автор останавливает внимательный взгляд на Б.Н. Ельцине, депутате Верховного Совета СССР (на момент съемок фильма), выстраивая повествование на нескольких уровнях: рассказ о родителях, фотографии партийной верхушки СССР, наблюдение за политиком в жизни. Так фигура молодого политика вписывается автором в контекст истории партии и всей страны. При этом за самим героем и его жизнью камера наблюдает как бы со стороны. Нет ни интервью, ни диалогов, ни монологов. Есть только длительные эпизоды, когда Ельцин оказывается в объективе камеры один, в тишине и молчаливом ожидании. Режиссер показывает героя наедине с собой, максимально настоящего. В этом случае камера становится невидимым и объективным свидетелем, как бы вглядываясь в личность перед лицом будущей истории страны.

В большом двухсерийном фильме *«Элегия жизни. Ростропович, Вишневецкая»* (2006) Сокуров тоже предстает в роли наблюдателя, создавая два разных портрета. М.Л. Ростропович общителен, весел, воодушевленно рассказывает о природе музыки. Подвижной манерой съемки режиссер передает незаурядность таланта виолончелиста, его безграничное обаяние и глубину проникновения в сущность музыки. Тогда как в результате длительных статичных планов Г.П. Вишневецкая предстает на экране уравновешенной, степенной, красивой и сильной женщиной.

Линейная композиция повествования о судьбе артистов усложняется использованием приема «параллельного монтажа» событий, которые происходят во время съемок фильма. Кадры преподавания и репетиций монтируются с закадровым рассказом режиссера о жизни и семье этих известных личностей. В итоге возникает единое «длительное настоящее» время общей жизни двух разных, но любящих друг друга людей, служащих искусству. Фильм *«Элегия жизни»* пронизан интонацией авторской симпатии к своим героям, лирической грусти по ним как символам уходящей эпохи «Золотого века» Большого театра, титанам русского классического искусства.

Так, запечатлевая великих современников, автор вводит новый авторский пласт времени — взгляд человека, смотрящего из будущего, подобен взгляду летописца, устремленному в Вечность. Но наиболее выразительным приемом репрезентации автора становится представление режиссера в роли героя своего же фильма.

Автор — герой фильма

Впервые Сокуров предстает в роли героя своего фильма в *«Восточной элегии»* (1996). Сюжет картины походит на загадочное сновидение, путешествие сквозь туман, снятое в черно-белом цвете с наложением двойной экспозиции пара и тумана, оптических деформаций, затрудняющих видение изображения кадра. В туманной дымке лишь виднеется силуэт мужской фигуры на берегу. Главного героя фильма играет и озвучивает сам режиссер. Герой попадает на остров среди морских просторов. Виден силуэт японских домов, в одном из них — неяркий огонек. «Я вижу свет в окне. Может быть, это для меня?», — задается вопросом протагонист.

Герой входит в этот призрачный мир, заходит в дома, открывает прозрачные бумажные двери. Он вдыхает аромат жасмина, рукой прикасается к деревянной доске, к плетеному покрытию,

к стенам, подносит руки к горящей свече. Задает вопросы и внимает рассказам улыбающихся призраков. Герой перцептивно изучает новую реальность, материализуя ее, одновременно и сам материализуется в ней.

Границы перехода разных миров (родины и заграницы, видимого и невидимого, мертвых и живых, прошлого и будущего) занимают одно из главных мест в творчестве Сокурова. В «Восточной элегии» эту границу впервые переходит и сам автор. «Где моя родина? Это мой дом или нет? Нет. Это мой дом. Слышатся русские голоса». Параллельно сквозь дымку тумана проявляются кадры деревянного дома в России. Режиссер монтирует музыку Чайковского с колыбельной песней японки на русском языке. Автор-герой на этом чужом острове «выстраивает» свой дом из того, что он любит и помнит⁴. Последняя фраза героя: «Я остаюсь», — говорит нам о том, что это путешествие закончилось, он нашел, точнее создал языком кинематографии пространство своего родного дома.

Репрезентация автора как главного героя в этом фильме абсолютизирует субъективное авторское начало. Данным приемом Сокуров обращается к литературной поэтической традиции, когда центром произведения становится сам автор, его мысли и чувства, внутреннее состояние и личное отношение к событиям или явлениям. Автор привносит в фильм интимность и индивидуальность своего высказывания.

Фильм «*Элегия дороги*» (2001) также представляет собой путешествие автора. В ленте преобладают черно-белые затемненные кадры, где изображение реальных географических мест передается с максимальными оптическими искажениями. Сокуров вновь сам снимается и озвучивает главного героя. Автор комментирует появляющиеся кадры: «Сначала было дерево, облака, гром, были птицы... Свет появился по-Божьему велению». Это вступление звучит как рассказ о сновидении и в тоже время как история о создании нового мира. Герой путешествует через русские заснеженные пейзажи. Зимний холод отражает внутренне переживаемый героем холод человеческого одиночества. Даже церковь, где герой застаёт таинство крещения мальчика, не дает ему искомого тепла. Не находит его герой и во время случайной встречи с разговорившимся попутчиком в придорожном кафе.

Путешествие заканчивается в картинной галерее в Германии. Затемненные кадры, освещенные только светом луны, усиливают ассоциацию со сновидческим пространством. Герой проходит по темным залам, видит несколько картин, среди

⁴ Виноградов В.В.
В прохладном сумраке
позднего времени.
Комментарии к филь-
мам А. Сокурова. М.:
Канон+, 2018. С. 151.

⁵ Картина художника Питера Янса Санредама «Площадь и церковь Святой Марии Магдалины в Утрехте». — Прим. авт.

которых «Вавилонская башня» Брейгеля, «Осенний пейзаж» Ван Гога. Останавливается он перед картиной «Город под небом»⁵: «Не я ли когда-то написал эту картину?.. Нет, это его картина... Я тогда стоял рядом справа». Автор видит реальность на картине такой, какой ее видел сам художник в момент создания на полотне. Он вспоминает, что было на площади, что художник додумал. «Вечная жизнь!», — Сокуров прикасается к самому изображению. «Все остановилось. А холст еще теплый». Эта теплота произведения искусства, вечная, как и само искусство, впервые прочувствована автором за всё его длительное путешествие. Прикосновение автора к произведению искусства дарит ему радость восприятия реальности вечной, настоящей жизни. Это заставляет его остаться в теплом по-настоящему и вечно живом мире искусства.

Фигура главного героя в этом фильме, помимо субъективности лирического начала, привносит особое авторское временное измерение. Автор чувствует, «помнит» и может «войти» в любой мир произведения искусства, воспринимая его как истинно живое и вечное явление.

Путешествие в исторические эпохи

Приемы экспериментальной авторской саморепрезентации нашли максимальное воплощение в полнометражных фильмах «Русский ковчег» (2002) и «Франкофония» (2015).

В картине «*Русский ковчег*» (2002) автор эксплицитно выражен в фильме от первого лица и озвучен голосом режиссера. Полторачасовой фильм снят подвижной камерой «Стедикам». Герой «путешествует» по залам Эрмитажа и в исторических эпохах. Его видят действующие лица, беседуют с ним, обращаясь прямо в камеру, или, наоборот, не замечают его. Режиссер экспериментирует с языком игрового кино, вводя приемы телевизионного репортажа с места событий, включая эстетику виртуальной реальности, компьютерных игр. Это проявляется, когда субъективная камера, ее движения и присутствие, отраженное другими персонажами, олицетворяет главного героя и человека по другую сторону экрана.

Вся драматургия фильма выстроена вокруг фигуры автора, попавшего во дворец на императорский бал. В едином пространстве Эрмитажа проявляется история города, дворца, всей страны. Усложненное многопластовое время разворачивается именно для автора, принадлежащего своему времени — началу XXI века. В залах современного музея оживает дворец во всем его великолепии, появляются фигуры царей династии Романовых.

Помимо этого, картина выстраивается как диалог между автором и неким незнакомцем из прошлого (Сергей Дрейден), чье отношение к России ассоциируется с фигурой условного маркиза де Кюстина. В Эрмитаже оживает история коллекции собранного и сохраненного изобразительного искусства. Работы мировых мастеров (Рембрандт, Эль Греко, Канова, Рафаэль...) и архитектура дворца соотносятся с искренней любовью царей, посетителей, хранителей музея в каждом веке. Русские люди оказываются способными не только перенять традиции, сохранить прекрасное искусство, но жить в общении с ним⁶. Слепая женщина, балерина, простые посетители, молодежь и люди почтенного возраста — все они воспринимают произведения искусства как живых, вечных собеседников. Все эпизоды на пути героев выстраиваются как потребность в красоте и силе духа вечного искусства в образе государей, всего народа.

Благодаря техническому решению фильма как единого непрерывного кадра, снятого без монтажных склеек, режиссеру удается создать ощущение непрерывности происходящего в виде единого исторического потока. Плавные движения камеры, изменения ракурса и линии горизонта съемки передают состояние человека, находящегося на корабле, напоминающем русский ковчег, плывущий по волнам и спасающий от разрушения внешних бурь. Главный герой на этом корабле — сам автор. Он выступает адвокатом русской истории и культуры, царей и народа — как режиссер фильма и как главный герой.

Таким образом, именно перед автором Эрмитаж разворачивается будто бы единое пространство, где соединены живая история, современность, искусство и культура, что характеризует особое измерение единовременного бытия. Здесь хронология не нужна, так как режиссер подчеркивает не эволюцию исторических эпох, а целостность, соединение лучшего в каждом времени, каждого явления, живущего во времени настоящем. Эрмитаж и люди в нем хранят и проявляют память истории страны и культуры. А фигура автора в этом особом пространстве является некой вертикальной осью, вокруг которой одновременно живут образы истории и культуры русской цивилизации.

Уникальность данного фильма в том, что автор, репрезентированный в структуре фильма, привносит свое личное отношение к истории и временное измерение человека начала XXI века. И что самое важное, автор-герой стоит за камерой, отождествляется с ней. Это дает режиссеру возможность

⁶ Виноградов В.В.
В прохладном сумраке
позднего времени.
Комментарии к филь-
мам А. Сокурова.
М.: Канон+, 2018.
С. 202–210.

прямой идентификации со зрителем, минуя традиционную фигуру актера. Автор делает зрителя главным действующим и воспринимающим героем «Русского ковчега».

Через тринадцать лет выходит *«Франкофония»* (2015). Этот фильм автор выстраивает как модель многогранного полилога в разных исторических эпохах и эксплицитно входит в их структуру. Художественное время «Франкофонии» является многопластовой временной конструкцией, в ней свободно переплетаются между собой равноправные временные измерения. Но в отличие от «Русского ковчега», здесь прослеживается четкая разьединенность, раздробленность на всех уровнях. Из квартиры режиссер общается по видеосвязи с капитаном корабля, перевозящего музейные ценности и попавшего в шторм.

Сокуров вводит также принцип особого авторского временного измерения, повествуя за кадром историю создания Лувра как королевского дворца и музея. Так автор демонстрирует точку зрения человека, стоящего над временем, взгляд летописца.

Параллельно автор-герой, воплощенный подвижной камерой «Стедикам», присутствует в Лувре. Съемка ведется от первого лица, его тоже озвучивает режиссер. В путешествии по пустым залам музея герою встречаются Наполеон (Венсан Намет) и Марианна (Джоанна Кортальс Альтс), они смотрят прямо в камеру, обращаясь к главному герою. Примечательна сцена, в которой Наполеон берет стоящего за камерой главного героя за руку, втягивая ее в кадр, ведет его за собой к картинам со своим изображением.

Именно прием съемки от первого лица позволяет автору показать встречу с экспонатами музея как коммуникацию с живым, самодостаточным и вечным искусством. Ассирийские крылатые быки (шеду), египетская мумия, Ника Самофракийская и Мона Лиза предстают лицом к лицу с автором, а значит, и зрителем. Ведь, как уже отмечалось, съемка от первого лица дает возможность идентификации автора со зрителем напрямую, без актера. В данном случае зритель становится участником событий и собеседником, общающимся с великими произведениями искусства.

Также авторский взгляд восстанавливает конкретный период из жизни Франции, историю спасения луврской коллекции от вывоза в Германию во время оккупации нацистами⁷. Эпизоды исторической реконструкции визуально выражены масштабированием кадра 3:4, звуковой вертикальной полосой и цветной пленкой. Режиссер использует хроникальные кадры

⁷ Героями этого периода становятся хранитель музея Жак Жакард (Луи-До де Ланкесэ) и немецкий генерал граф Франц Вольф-Меттерних (Бенджамин Утцераг). — *Прим. авт.*

пребывания Гитлера во Франции, запечатленные на пленке с эффектом сепии. Контрапунктом выделяются кадры хроники блокадного Ленинграда, снятые контрастной черно-белой пленкой, визуально усиливающие контраст между методами войны нацистов в Европе и в Советском Союзе.

Помимо традиционных режиссерских приемов, Сокуров ломает заданную им условность игровых сцен реконструкции, когда вдруг прерывает диалог героев. Автор обращается к персонажам прямо из закамерного пространства, действующие лица смотрят в камеру, а он рассказывает им дальнейшую судьбу Франции, Германии и их личную судьбу после войны. Этим экстраординарным эпизодом Сокуров эксплицитно подчеркивает возможность автора организовать конструкцию фильма. Таким образом, автор разворачивает перед зрителями фильм как бы на монтажном столе, в самом процессе его создания. Фильм предстает не как данность, а как процесс, подчеркивая демиургическую природу режиссера.

Подводя итоги, необходимо отметить, что репрезентация автора внутри ткани фильма применяется режиссером эксплицитно именно в работах, посвященных поиску новой реальности, особенно, когда речь идет о произведениях искусства, о музеях. Это дает возможность автору выйти на первый план своего фильма и обратиться напрямую к зрителю.

Во-первых, образ автора как героя собственного фильма усиливает субъективное лирическое начало, привносит в картину интимность и индивидуальность авторского высказывания. Фильм становится пронизанным личным искренним отношением к событиям или явлениям.

Во-вторых, картина приобретает особое временное измерение, поскольку автор несет в себе определенное историческое время и знание. Подчеркивается дистанцированность или, напротив, близость определенному времени или даже Вечности.

В-третьих, выраженная в фильме фигура автора дает возможность прямой идентификации с ним зрителя, минуя актера. В этом случае зритель становится активным участником и, по сути, главным героем экранного действия.

И в-четвертых, фильм с включением *авторского присутствия* разворачивается не как данность, а как процесс, и становится, таким образом, пространством действия автора-творца, демиурга, открывающего зрителю процесс создания кинопроизведения. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Астрык А. Рождение нового авангарда. Камера-перо. Направления французского кинематографа // Киноведческие записки № 104–105, 2013, 126–129 с.
2. Виноградов В.В. В прохладном сумраке позднего времени. Комментарии к фильмам А. Сокурова. М.: Канон+, 2018. 256 с.
3. Делез Ж. Кино. М.: Ad marginem, 2004. 624 с.
4. Демин В. Фильм без интриги. М., Искусство, 1966. 220 с.
5. Козлов Л. Произведение во времени. Статьи, исследования, беседы. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. 448 с.
6. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени / Поэтика древнерусской литературы / Избранные работы: в 3 т. Т. 1. Л.: Худож. Лит., 1987. 656 с.
7. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.
8. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
9. Сборник «Сокуров. Части речи». Кн. 3. Санкт-Петербург: Мастерская Сеанс, 2011. 620 с.
10. Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 321 с.

REFERENCES

1. Astryuk A. (2013) Rozhdenie novogo avangarda. Kamera-pero. Napravleniya francuzskogo kinematografa [The birth of new avant-garde. Pen-camera. Directions of French cinema] // Kinovedcheskie zapiski № 104-105, 2013, 126-129 p. (In Russ.).
2. Vinogradov V.V. (2018) V prokhladnom sumrake pozdnego vremeni. Kommentarii k filmam A. Sokurova [In the cool twilight of late time. Comments to A. Sokurov's films]. Moscow: Canon+, 2018. 256 p. (In Russ.).
3. Delez Zh. (2004) Kino [Cinema]. Moscow: Ad marginem, 2004. 624 p. (In Russ.).
4. Demin V. (1966) Film bez intrigi [Film without intrigue]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 220 p. (In Russ.).
5. Kozlov L. (2005) Proizvedeniye vo vremeni. Statyi, issledovaniya, besedy [Artwork in time. Articles, researches, conversations]. Moscow: Eyzenshteyn-tsentr, 2005. 448 p. (In Russ.).
6. Likhachev D.S. (1987) Poetika khudozhestvennogo vremeni [Poetics of art time] In: Poetika drevnerusskoy literatury [Poetics of Old Russian literature] In Izbrannye raboty [Selected texts] in 3 v. Vol.1. Leningrad.: Art. Lit. 1987. 656 p. (In Russ.).
7. Mariyevskaya N.E. (2015) Vremya v kino [Time at movie]. M.: Progress-Traditsiya, 2015. 336 c. (In Russ.).
8. Prozhiko G.S. (2004) Kontseptsiya realnosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 454 p. (In Russ.).
9. Sbornik "Sokurov. Chasti rechi" [Collection "Sokurov. Parts of speech"]. Kn. 3. St. Petersburg: Masterskaya Seans, vol.3, 2011. 620 p. (In Russ.).
10. Florensky P.A. (1993) Analiz prostranstva i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyakh [Analysis of space and time in artistic and graphic works]. Moscow: Izdatelskaya gruppa "Progress", 1993. 321 p. (In Russ.).

Techniques for Representing the Author in Alexander Sokurov's films

Nadezhda V. Klimenko

Post-Graduate student of the Department of Film Studies, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

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

ABSTRACT: One of the features of A. Sokurov's art is the author's manifest subjectivation of the material. In addition to the implicit presence of the author evident in the choice of the idea, the main character, the entire artistic solution, the director explicitly manifests himself in films.

In this regard, both the degree and the quality of the author's presence in his own work are of interest. The focus of this study is the obviousness of the author's direct involvement in the very fabric, the structure of the film.

The main purpose of the work is to identify and study the methods of the author's self-representation. The article analyzes films united by the pronounced author's "presence": the so-called cycle of non-fiction "Elegies", the films "Maria", "Russian Ark" and "Francophonie". This approach makes it possible to identify several basic techniques the director uses to represent the author's image. The first one is typical of Sokurov's art and presupposes the author who becomes the narrator of the film and models the narrated construction into a subjective artistic image.

Another way of doing it, when the author acts as an interviewer, the latter is replaced by a silent interlocutor observing his hero. In this case, the director uses the principle of long-term observation, which allows him to see what is usually hidden behind words and external phenomena.

Perhaps, the very unique way is turning Sokurov himself into the main character of his own film. Here the maximum subjectivation is achieved: the author shares his thoughts, feelings, enters the frame, actively interacts with the characters, forcing them to violate the principle of the "fourth wall". Sokurov even removes the figure of the actor and takes his place himself, in order to literally appeal directly to his viewer, lure him after with him.

Thus, this study allows us to reveal Sokurov's combination of documentary cinema, television broadcasting, first-person computer game technologies and augmented reality simulators, expanding the boundaries of filmic reality and the language of cinema.

KEY WORDS: Sokurov, auteur cinema, author representation, elegy, Russian Ark, Francophonie