

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, доцент,
 заведующий сектором Кино стран Европы НИИ киноискусства ВГИК
vinogradov_v.v@mail.ru

«НОВАЯ ФОТОГЕНИЯ» А. СОКУРОВА: О ФИЛЬМЕ «ВОСТОЧНАЯ ЭЛЕГИЯ»

В статье исследуются границы термина фотогения для документального кинематографа Александра Сокурова. Доказывается, что фотогения в фильмах Сокурова семантизируется, способствуя созданию особо выразительных пейзажей. В контексте исследования японской культуры в фильме фотогения позволяет передать идею общения мира живых с миром умерших, делая инобытие родным. Уточнение этой идеи дает ключ интерпретации и к другим фильмам Сокурова.

The article explores the limits of the term photogeny for documentary cinema by Alexander Sokurov. It is proved that photogeny in Sokurov's movies is semantical, contributing to the creation of especially expressive landscapes. In the context of the study of Japanese culture in the movies, photogeny allows us to convey the idea of communicating the world of the living with the world of the dead, domesticating the transcendent. Clarification of this idea gives the key of interpretation to other movies of Sokurov.

Ключевые слова: Сокуров, Восточная элегия, Япония, мир живых и мир мертвых, фотогения, документальный фильм

Keywords: Sokurov, Oriental Elegy, Japan, the world of the living and the world of the dead, photogeny, documentary

«Восточная элегия» – вершина сокуровской документалистики, открывающая серию работ режиссера о Японии, одновременно явилась логическим продолжением, прежде всего, его двух предыдущих игровых работ: «Камня» о возвращении после смерти А. П. Чехова и «Тихие страницы» – путешествие-сон в Петербург, на «остров мертвых». Подобное путешествие-сон совершается и в этом фильме, только уже на Восток, в Японию, где произойдет общение автора с душами умерших – коллективной душой страны и, что самое главное, с собственной душой, которая найдет здесь свое место.

Казалось бы, неожиданно, что не живые, а именно умершие становятся представителями этой страны, к культуре которой впервые в своих фильмах обращается режиссер. Ключ к пониманию этого лежит в элегическом сознании автора – сентименталистском мироощущении и сопереживании, придающем особое значение внутренней жизни. Задача Сокурова – попытаться расслышать в душе самые человеческие, самые нежные интонации, тихую добрую жизнь сердца.

На вопрос Сокурова, как меняются люди после смерти, душа умершего отвечает: «Они становятся нежнее. Это я узнаю, когда разговариваю с такими, как я, – отжившими».

Конечно, печально, что доброта и мудрость по-настоящему приходят после смерти. Вот поэтому автору необходимо общение, которое бы проявило в человеке порой скрытое, невидимое – сердечность, душу, – о которых забывают живущие. Для режиссера главной трагедией мира является человеческое жестокосердие. Оно становится причиной всего земного зла. И вот в далекой Японии Сокуров, наконец, находит то, что совершенно отчетливо противостоит жестокости – мелодия нежности, звучащая в самом сердце человека и его тихих словах.

Именно так, неспешно, внимательно прислушиваясь к биению своего и чужого сердец, строится каждый рассказ Сокурова о человеке, но на сей раз задача превращения невидимого в видимое становится не только вопросом проявления-рождения человеческой души на экране, но и проявления-рождения целого мира.

© Виноградов В.В., 2017

В своей авторской аннотации к картине Александр Сокуров напишет: «“Восточная элегия” – попытка обнаружения истоков Изображения как такового, попытка обнаружить эти истоки вне Живописи, вне Литературы. Это попытка рождения Изображения внутри практического опыта Изображения» [Сокуров, 1996].

Если подойти к вопросу буквально, то может показаться, что Сокуров говорит о типологии кинематографического изображения, которое строится вне привычной живописной системы и методов экранного отражения драматургического действия. Возможно, и в этом есть своя доля истины. Ведь речь идет по большому счету о новом обращении к проблеме фотогении, прозвучавшей еще в двадцатые годы прошлого столетия.

Напомним, что теория фотогении была посвящена разгадке сущностного рождения изображения в кинематографе: изображения, свидетельствующего о проявлении, если так можно выразиться, души видимого, причем, лишенного наносного эстетизма традиционных искусств. Как писал М. Л'Эрбье: «Кино – это движение к ликвидации искусства, выходящее за пределы искусства и являющееся жизнью» (или кино – это «машина, печатающая жизнь и противостоящая искусству» [Herbier et al., 1927]). В те времена основное требование к фотогеничному объекту – его естественность, рефлекторность движения (если речь шла о живом существе), лишенность фальшивого психологизма, природность, простота и т.д. Чрезвычайно фотогеничной считалась всякого рода машинерия. Словом, приветствовалось все, что не отсылало к «культурному слою», находящемуся между смотрящим и объектом, и проявляло его подлинную сущность. Оно должно было быть оппозиционно к искусственному, даже прекрасному в его традиционном живописном понимании и стоять ближе к естественной жизни самого объекта.

Считалось, что благодаря фотогеничному плану объект одухотворялся, анимировался и зритель мог считывать в нем скрытую тайную жизнь, которая не расшифровывается словами, а ощущается интуитивно. Таким образом, зритель учился слышать речь самой жизни.

Так понималось многими теоретиками кино почти сто лет тому назад: одно из значений процесса запечатления реальности на пленку. В наше время Сокуров вновь обращается к вопросу изображения, но теперь это не поиск собственной сущности объекта, которая громко заявляет о себе на пленке. Его новая фотогения – это не язык поверхности, через которую читается сущность, как это было в двадцатые годы, а обозначение границы между видимым и невидимым.

Очень часто фильмы Сокурова представляют собой попытку создания некой подвижной, первородной среды, особого визионерского пространства, в котором рождаются и исчезают «видимости»: белая пелена туманов или мир теней, шорохов, когда порой нельзя наверняка сказать, что за изображение возникает на экране. Многие фильмы режиссера строятся по принципу своеобразного мерцания. Четкое и яркое изображение сменяется темным и неясным, словно свет начинает меркнуть, и видимое погружается в некое изначальное состояние, нечто похожее на рембрандтовское неосвещенное пространство. Именно из него, темного и неоформленного, смешивающего образы и звуки, рождается видимое и, закончив свой путь, там же исчезает.

Собственно, это и составляет ту самую тихую жизнь сердца, ту самую изначальную вибрацию, лежащую в основе окружающего. Из нее рождается мир, который только потом начинает звучать громко и жестко, подчас заявляя о себе как искаженная проекция, как взбунтовавшаяся тень.

Взгляд же Сокурова направлен не на экран, где разворачивается действие, а на темное проекционное окно, откуда светит луч. Ему интересна тихая, тайная жизнь человеческого сердца и предметов по ту сторону видимого. Этот взгляд всегда связан с чувством ностальгии из-за своего предсуществования, своей принадлежности прошлому. В этом смысле взгляд Сокурова ретроспективный, обращенный к истоку, к той изначальной бесконечности, которая передается через тихую жизнь сердца.

Начиная с фильма «Мать и сын», Сокуров станет активно пользоваться композицией, часто встречающейся у близкого ему по мироощущению немецкого художника К. Фридриха, где фигура

В.В. Виноградов «Новая фотогения» А. Сокурова:
о фильме «Восточная элегия»

созерцателя обращена к бесконечному горизонту, благодаря чему зритель видит мир глазами героя¹. Взгляд на горизонт, взгляд на своего рода перспективную точку схода, откуда происходит проецирование мира, взгляд на бесконечный и невидимый исток возникновения мира.

То же происходит и в фильме Сокурова: зритель из-за плеча автора смотрит на своеобразное «окошко кинопроекции», в роли которого выступают облака, туманы, через которые постепенно пробивается изображение – сначала неясное, нечеткое, воплощая этап рождения видимого.

С этого образа и начинается фильм. Голос за кадром произносит: «Все, как во сне. Я вижу облака, туман, сосновый лес. Незнакомый берег моря, тяжести на сердце нет. Мне кажется, меня кто-то позвал. Нет, никого нет. В море появился остров, и вот я уже на острове. Старая каменная лестница. Огромные криптомерии. Глубоко вдыхаю запах жасмина. Звуки, звуки. Где я? В раю? Но почему мне так грустно? Какой странный остров. Дома словно окаменели. Я совсем не слышал своих шагов. Я в этом тумане, как в воде рыба. Но зябко мне, как человеку. Я вижу свет в окне, – может быть, это для меня? Тень опережает, я чувствую запах свечи. Весь, как лист бумаги, невесом. Здравствуйте...»

В этом старом городе, расположенном на маленьком острове, режиссер встречает души людей, когда-то здесь живших, и разговаривает с ними, ощущая теплоту простого человеческого общения. Туман, окутывающий город, словно океан Солярис, порождает то один пейзаж, то другой. В какое-то мгновение автор совершенно теряется, не понимая, где он и что перед ним: то ли он в России, видит свой дом и слышит русские голоса, произносящие монологи из романа Достоевского, то ли в Японии: «Какой странный сон. Откуда я родом? Не помню. Где моя родина? Не помню. А это мой стол. Это мой дом или нет? Нет. Это мой дом, мой дом. Слышатся русские голоса. Это моя река. Это мой старый парк».

В процессе общения с душами отживших в какой-то момент на экране возникает цвет, несущий ощущение тепла, – самое главное, что может противостоять усилиям вечной энтропии. Становится очевидным, что, если душа после смерти становится нежнее, а значит – теплее, тогда это может спасти человека.

В этот период своего творческого пути Александр Сокуров решает проблему отношений человека со смертью в пользу обращенности к душевному общению, любви, тому, что может противостоять «прохладному сумраку позднего времени»², тому, что, как мыслится режиссером, остается навсегда и исчезнуть не может.

Здесь, на острове мертвых, прошлое, души умерших, которые никуда не исчезают, возрождаются человеческой теплотой. «Это мой журавль, теплая лапка», – произносит автор, стоя рядом с птицей, хранительницей очага. Так Сокуров «строит» свой дом, только далеко, в другой части света, перенеся в него свое любимое и родное из России.

Это не русские ностальгические сны в Италии Андрея Тарковского, это очарование другой культурой и попытка рядом с цветущей сакурой «высадить» цветок из России. Наверное, этот процесс пройдет удачно – сознание автора вместит в себя новую культуру, и она станет для него родной. Грезы последуют друг за другом, как вереница тех самых отживших душ, которые ничего не знают о счастье, необходимом живым, но у которых есть тепло, нежность и тихая смиренная жизнь сердца. Ее, как говорит автор, хватит на все его сны о море, тумане, запахе жасмина и домике на далеком острове, где звучит русская колыбельная, напеваемая японкой.

¹ Наблюдается явное сходство в создаваемых А. Сокуровым и К. Д. Фридрихом пейзажах, несущих особое ощущение молчаливого языка природы. Например, герои на берегу моря находят собственное символическое отражение в виде парусников на фоне бесконечного горизонта, воплощающего идею бесконечности мироздания. Такой список образов можно продолжить и выделить основное, чем пользовались оба автора: морской горизонт, парусник или корабль, чужой далекий город, горная вершина, руины, кладбище и т.д. Один из характерных приемов Фридриха, который повторяет режиссер, прием вовлечения в пространство картины зрителя. На полотнах художника часто присутствует фигура созерцателя природы, обращенная спиной к зрителю и лицом, соответственно, к горизонту, бесконечной точке схода. Так, зритель получает дополнительную возможность вхождения во временной вектор, направляющийся из современности в бесконечность. Подобную картину создает и А. Сокуров, например, в финальной сцене фильма «Мать и сын» с одиноким, скорбящим об утрате героем, стоящем на берегу моря и наблюдающим далекий белый парус.

² Энтропия, выраженная у А. Платонова категорией времени: «Она (Люба – прим. В.В.) была сейчас в одной занюханной ночной рубашке, и похуевшее тело ее озябло в прохладном сумраке позднего времени» [Платонов, 1999, с. 539].

V. Vinogradov *New photogenic method in
Oriental Elegy by Alexander Sokurov*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Восточная элегия (1996, реж. А.Сокуров, Россия/Япония), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сокуров А. Из авторской аннотации // Остров Сокурова (электронный ресурс). URL: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_fm.html (дата обращения: 7.06.2017)
2. Платонов А. Река Потудань: Избранное. – Москва: Гудьял-Пресс, 1999.
3. *Herbier, Marcel L', Moussinac Léon, Levinson, André et al. L'art cinématographique. Paris: Félix Alcan, 1927.*

REFERENCES

1. Sokurov A. *Iz avtorskoj annotacii* [From Author's announcement] in *Ostrov Sokurova* [Sokurov Island] (e-source). URL: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_fm.html (accessed: 7.06.2017)
2. Platonov A. *Reka Potudan': Izbrannoe* [Potudan' River: Selected prose]. Moscow, Gud'jal Press, 1999.
3. *Herbier, Marcel L', Moussinac Léon, Levinson, André et al. L'art cinématographique. Paris, Félix Alcan, 1927.*