

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
им. С.А.Герасимова**

**На правах рукописи
УДК 791.44.071.1(47+57)
(092)+929 Сокуров**

ЧЖОН МИ СУК

**Кинематограф А.Сокурова как современный феномен
традиционной культуры**

Специальность – 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

МОСКВА, 2005 г.

Работа выполнена на кафедре киноведения
Всероссийского государственного института кинематографии
им. С.А. Герасимова

- Научный руководитель - доктор искусствоведения,
Г.С. Прожико
- Официальные оппоненты - доктор философских наук
В.И. Михалкович
кандидат искусствоведения
Н.М. Суменов
- Ведущая организация - Научно-исследовательский
институт киноискусства
Министерства культуры и
массовых коммуникаций РФ

Защита состоится « 19 » декабря 2005 г. в 15 часов на
заседании диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском
государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова

Адрес: 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3, ВГИК

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке института.

Отзывы просим присылать по адресу: 129226, Москва, ул. Вильгельма
Пика, 3, ВГИК, учебное управление.

Автореферат разослан « 18 » ноября 2005 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Т.В. Яковлева

2006-4
19062

2193075

Общая характеристика работы

Актуальность темы диссертации.

На рубеже XX и XXI веков, как и прежде на исходе XIX века, со всей очевидностью обозначился кризис современной системы ценностей. Речь идет о кризисе философии, эстетики, искусства, взглядов человека. В настоящее время доминировавшая в конце прошедшего столетия концепция постмодернизма утрачивает свои позиции и на повестке дня возникает вопрос об актуальной тенденции в современной культуре. При этом можно констатировать, что общество, насытившись результатами поликультурных процессов, связанных с развитием массовой культуры, проявляет все больший интерес к самобытным традициям народов. Выраженные в произведениях искусства традиции, таким образом, находят отражение и в философской, исторической, культурной системе взглядов мастеров кинематографа.

В данной связи значительный интерес представляет творчество Александра Сокурова, еще до формирования современной ситуации неоднократно заявлявшего о приверженности традиционной культуре. Работы режиссера, выросшего в России, несут на себе отпечаток культурной традиции русского народа. Почти все документальные фильмы А.Сокурова базируются на событиях отечественной истории, по-новому раскрывая понятие «историзм». При анализе большинства игровых кинолент режиссера невозможно обойтись без ассоциативных связей его произведений с традициями русской литературы, живописи, музыки, истории и, конечно, религии, связей до недавнего времени в угоду постмодернистским тенденциям не находивших должного отражения.

Цель данного исследования.

Целью данной работы является попытка дать определение творческому методу А.Сокурова как явлению, сопряженному с традициями классической культуры.



Основные задачи исследования.

1. Выявить актуальную тенденцию в современном искусстве и в кинематографе, в частности.
2. Определить роль традиционной культуры в современном кинематографе и, непосредственно, в творчестве А.Сокурова, исходя из анализа «традиции» как источника художественного мира режиссера, так и стилистической основы его произведений.
3. Исследовать характер влияния русской культурной традиции на творчество А.Сокурова.
4. Рассмотреть взаимосвязь японской культуры и ряда произведений А.Сокурова.

Объектом исследования является творчество А.Сокурова, а также другие произведения киноискусства, сопряженные с проблемой взаимосвязи традиционной культуры и современного кинопроцесса.

Материалом исследования являются основополагающие принципы русской традиционной культуры, а так же некоторые явления восточной эстетики, воплощенные в творчестве А.Сокурова, в других произведениях киноискусства, в литературе, изобразительном искусстве, театральных постановках, философских трудах.

Теоретико-методологическая база исследования.

Методологической основой данной работы является киноведческий подход, рассматривающий киноискусство (включая творчество отдельных его представителей) с точки зрения совокупности всех взаимосвязанных с ним видов искусства, а также междисциплинарный подход, где киноведческий анализ дополняется теоретическими выводами смежных наук (философии, культурологии, литературоведения и других).

Обнаруживая различные аспекты влияния традиционной культуры на творчество А.Сокурова, в данной диссертации анализируются: работы

М.Бахтина, посвященные категориям времени и пространства в произведениях художественной литературы, труды Н.Бердяева и Л.Шестова, раскрывающие основные положения русской экзистенциальной философии, исследования в области стилистики представителей «русской формальной школы», труды, посвященные эстетике кино С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, Р.Юренева, Л.Козлова, Л.Зайцевой, а также работы Г.Прожикио, исследующие особенности экранного документа, Н.Маньковской, раскрывающие сущность идеологии постмодернизма. Кроме того, в диссертацию включены фрагменты исследований японских киноведов и литературоведов, определяющие спектр влияний восточной культуры применительно к теме «Восточное мироощущение в творчестве А.Сокурова». Большинство из них являются специально переведенной для данной диссертации литературой, неопубликованной на территории России.

Научная новизна исследования.

Всестороннее исследование творчества А.Сокурова с точки зрения наличия в его работах основных составляющих традиционной культуры до сих пор не производилось в киноведении. Имеющиеся работы в этом направлении, как правило, включали в себя анализ лишь отдельных аспектов традиции того или иного народа в конкретных кинолентах художника. В ходе исследования диссертант не только получает картину того, как осуществляется преломление принципов традиционной культуры в произведениях режиссера, но и, определив основные явления русской, а также восточной культурной традиции, обозначает их место в кинематографическом мире мастера.

Результаты исследования могут существенно изменить бытующую точку зрения на творчество А.Сокурова. В настоящее время попытки представить художника чьим-либо последователем, авангардистом либо постмодернистом все более не обнаруживают подтверждения. Данная работа способна утвердить мнение о том, что оригинальность работ Сокурова бесспорна и не требует соотнесения с уже существующими концепциями. Автор видит основу самобытности художественного мира режиссера в органичной связи с культурной традицией.

При этом необходимо учитывать, что на Востоке и в Корее, в частности, при всем интересе к личности режиссера не имеется какого-либо глубокого исследования его творчества в целом.

Основные положения, выдвигаемые на защиту:

1. Актуальной тенденцией современного искусства и кинематографа, в частности, является возвращение к национальным культурным традициям, осуществляемое на основе новейших технических достижений.
2. Творчество А.Сокурова, хотя и испытавшее некоторое влияние современной нетрадиционной культуры, следует рассматривать как явление, в целом, сопряженное с традициями классической культуры.
3. В творчестве А.Сокурова, воплотившем в себе принципы различных культурных традиций, обретает продолжение прежде всего традиция русской культуры.

Практическая значимость работы.

В связи с тем, что в настоящее время доминировавшая прежде концепция постмодернизма утрачивает свои позиции, в современном киноведении существует сложность анализа творчества мастеров кинематографа с точки зрения актуальной культурной тенденции. Данное исследование способно предложить оригинальную попытку анализа творчества одного из ведущих художников современности на основе базовых понятий и ценностей традиционной культуры.

Думается, что подобный подход может быть применен при исследовании творчества и других современных режиссеров, в произведениях которых основные составляющие традиционной культуры представлены в должной мере.

Структура диссертации.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, фильмографии.

Основное содержание работы.

Во **Введении** подробно освещаются актуальность темы, изученность вопроса, цель исследования, новизна и практическая значимость работы, а также собственные гипотезы относительно выводов предстоящего исследования.

Первая глава **«Традиционная культура как основа творчества А.Сокурова»** состоит из двух разделов: 1. Традиционная культура в контексте киноискусства. 2. «Я – традиционный человек» (характеристика мироощущения режиссера).

В первом разделе **«Традиционная культура в контексте киноискусства»** происходит уточнение смысловых границ понятий, связанных с традиционной культурой, определяется характер отношения традиционной культуры и современной, рассматриваются основополагающие принципы традиционной культуры в контексте киноискусства и творчестве А.Сокурова.

Под **традицией** понимается прежде всего содержательное начало, воплощающее в себе идею сакрального достоинства художественного творчества. В основе традиции - преемственность, передача духовных и художественных ценностей в руки новых творцов, которые возвращают эти ценности в мир в виде конкретных произведений в соответствующей художественной форме.

Диссертант рассматривает традицию как один из главных побудительно-творческих компонентов человеческого сознания. По существу без нее невозможна никакая общественная и культурная деятельность человека. При этом традиционная культура является фундаментом национального духовного богатства. При помощи ее осуществляется нравственное, патриотическое, эстетическое воспитание, передача базовых ценностей подрастающим поколениям.

Основным направлением работы автора является русская традиционная культура, достигшая расцвета в XIX веке, воплощенная прежде всего в произведениях русской реалистической литературы. К **традиционным ценностям** русского народа в данной связи можно отнести: соборность, самоограничение, приоритет духовного - над материальным, жертвенности и долга - над потребительством и эгоизмом, любви и справедливости - над правом сильного.

Художественная традиция всегда связана с образованием художественной формы. Художественная форма проявляется как результат сложной рефлексии человека во взаимоотношениях со своим жизненным пространством. Когда же традиция концентрируется до смыслообразующей системы, она может стать **каноном**.

Воплощенные в каноне правила создают реальный образец для дальнейшего творчества. Преемственность, которую при этом обеспечивает традиция, связана с постепенными стилевыми изменениями, происходящими в художественном пространстве канона того или иного вида искусства.

Однако на пороге Нового времени искусству пришлось претерпеть существенные перемены. Если прежде эстетика понимала искусство как область божественно прекрасного, то на рубеже XIX-XX веков модернизм превратил искусство в абсолютную проекцию «Я» творца. С этого периода Истина перестала выражаться каноном, образцом, но стала рождаться в открытом художественном поиске, в творческом многоголосии.

Характерной особенностью развития культуры XX века при этом оказалось явное возрастание роли человека как субъекта творческих проявлений и снижение удельного веса тех элементов культуры, которые прежде неразрывно связывались с какими-либо духовными источниками. Только в случае проверки человеком того или иного элемента культуры он признавался художественной ценностью и обретал подобающее ему место в культурной системе координат.

Необходимо подчеркнуть, что в контексте темы данного исследования диссертанта интересует прежде всего **классическая традиция**. Определение «классический» при этом употребляется по отношению к чему-то в высшей степени превосходному, достойному восхищения и, говоря о классике, имеют в

виду норму, образец, сохраняющиеся во времени.

Далее диссертант переходит к рассмотрению многообразия влияний классического литературного творчества на кинематографический процесс и произведения А.Сокурова, в частности.

На основе последовательного анализа истории **экранизации** в советском (российском) кинематографе диссертант определяет как наиболее самобытные воплощения оригинальных источников, так и иллюстративные поверхностные экранные произведения, в качестве главной проблемы называя доминирование литературоцентричного подхода на протяжении всего существования советского (российского) киноискусства.

Кинематографический опыт А.Сокурова автор исследования считает оригинальным подходом к воплощению литературных произведений. **Киноверсии** режиссера (сам художник всячески избегает термина «экранизация», полагая, что литература неперевоидима до конца на язык другого искусства), ни в коем случае нельзя назвать буквальным перенесением на экран содержания произведений писателей. Практически не затрагивающие эстетических категорий классики эти картины при ближайшем рассмотрении оказываются оригинальными режиссерскими размышлениями.

Анализируя характер перенесения на экран Сокуровым классических текстов А.Платонова, Б.Шоу, Г.Флобера, Ф.Достоевского, диссертант приходит к заключению, что в созданных кинопроизведениях режиссер стремился не копировать литературную манеру авторов, не воспроизводить фабулу, персонажей, атмосферу, а воплощать на экране собственное ощущение от прочитанного, творить на экране некую Другую жизнь. Во всех случаях оригинальные произведения становились лишь поводом для сотворения художником собственного экранного мира. Таким образом, автор диссертации делает вывод о том, что *литературная традиция в контексте творчества режиссера – это не экранизация в привычном понимании этого термина.*

Далее диссертант переходит к рассмотрению влияния на кинематограф традиционной литературной **стилистики** и ее связи с понятием **стиля**.

Наиболее обоснованным автору исследования представляется определение стиля, предложенное крупнейшим специалистом в данной области

Б.Томашевским, с точки зрения которого, это не что иное, как художественная конструкция словесного материала, сочетающая отдельные выражения в некоторые единства.

Значительный вклад в развитие представления о стиле внесли представители «русской формальной школы» (В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, Ю.Тынянов) и специалисты, на разных этапах своей деятельности с ней ассоциировавшиеся. Подробно останавливаясь на основных положениях исследований этого литературоведческого направления, диссертант акцентирует внимание на общих свойствах языка в области кино и литературы, в частности, рассматриваются различные типы **контркоммуникативных механизмов** в творчестве современных режиссеров. При этом выделяются особенности этих приемов в фильмах Сокурова.

Автор исследования останавливается также на не менее важном понятии о **текстуальной доминанте**, определяя ее как центральный компонент произведения, который ведет и трансформирует все другие компоненты, обеспечивая структуре целостность. При этом, следуя мнению Р.Барта, от кадра к кадру доминирующий голос (свет, звук, композиция кадра) может меняться.

В диссертации анализируется и фундаментальное понятие **внутренней речи**, цементирующей содержание фильма в сознании воспринимающего, рассмотрено понятие (Б.Эйхенбаум) о **дискурсивной логике**, по которой движется зритель в процессе просмотра фильма. В отдельных случаях в соответствии с заявленной логикой у зрителя могут возникнуть проблемы с «называнием». Данная ситуация сигнализирует о том, что автором была представлена не поддающаяся привычному осмыслению модель.

Именно такую авторскую модель, с точки зрения диссертанта, предлагает зрителям А.Сокуров. Привычные механизмы «называния» по отношению к возникающим в его фильмах эпизодам практически не работают. Картины режиссера не содержат типичных жанровых признаков. Только через выявление метафизических идей, лежащих в основе образного строя фильмов, можно прийти к целостному пониманию его творчества, к правильному осмыслению стилистической основы его кинолента.

Важнейшими элементами, определяющими стилистику, являются **фабула и сюжет**. Диссертант приводит определение фабулы Б.Томашевского, считающего ее совокупностью событий в их взаимной внутренней связи, а также определение сюжета В.Шкловского, характеризующего его разнооформляемой работой по выявлению сущности предмета путем сопоставления частей событийных, придуманных, или взятых из истории, или взятых из хроники сегодняшнего дня.

Анализируя традиционную точку зрения о необходимости для сюжета внятной хронологии событий, автор исследования приходит к выводу, что в фильмах Сокурова время совершает четко выраженный отсчет. Тем не менее, произведения режиссера при всей склонности его к традиционной структуре повествования вряд ли можно назвать чистым сюжетным кино. Сюжет фильма, как правило, использует время сжатое, спрессованность которого искусно маскируется драматургическими приемами. В картинах же Сокурова время, напротив, словно вытянуто по горизонтали.

Далее диссертант, опираясь на рассуждения Ю.Лотмана, считающего главной единицей сюжетосложения «событие», приходит к выводу, что в художественном произведении **событие** – это, как правило, перемещение персонажа через границу семантического поля. **Граница** же представляет собой некий запрет, препятствие. Характер границы зависит от текста, от авторской картины мира. Если картина мира, представленная на экране, реалистическая, то персонаж по ходу фильма будет пересекать некие реальные границы, которые могут быть связаны с его профессиональной деятельностью, социальными либо личными человеческими отношениями. В фильмах же А.Сокурова характер границ представляется автору исследования нетипичным.

Рассматривая характер пересечения границы в фильме Сокурова «Камень», диссертант отмечает, что пересечение семантической границы всегда чревато. Персонаж, пересекший границу, становится другим. Хотя, в финале фильма мы в любом случае должны обрести определенное видение, представление о сформированной автором картине мира.

Из приведенных примеров пересечения границ автор исследования делает вывод, что содержательная сторона оказывает определенное влияние на

формирование структуры произведения. Таким образом, именно в тесном взаимодействии формы и содержания и происходит образование авторского стиля, индивидуального почерка художника. Стилистика же при этом формируется каждый раз заново.

Еще одним аспектом присутствия традиционной культуры в контексте киноискусства является практика цитирования оригинальных первоисточников. В данной связи автор исследования уделяет значительное внимание философской концепции постмодернизма, где использование цитат представляется одним из основополагающих. Рассматривая цитату как дословную выдержку из какого-либо текста (произведения), заимствование одним автором у другого и самого себя идей, образов, стиля и. т. д. диссертант делает акцент на том, что цитирование может существовать лишь в случае, если тем или иным видом искусства создана традиция, состоящая из значительных произведений.

О цитировании применительно к кинематографу принято говорить лишь в случае, если то или иное цитируемое произведение искусства влияет на формообразование фильма. В случае же, если в киноленте присутствует незначительное количество элементов других произведений, о цитировании, как правило, не упоминают.

Анализируя произведения А.Сокурова, автор исследования отмечает, что на определенном этапе творчества (начиная с картины «Круг второй»), элементы коллажности, тяготение к цитированию, присутствующие в ранних работах («И ничего больше», «Скорбное бесчувствие» и др.) были режиссером преодолены. Новый период становления художника отмечен цельностью авторского взгляда, стремлением созерцать душу человека, находящегося в гармонии с природой и самим собой.

В картинах, созданных на новом этапе, Сокуров стремится растворить основополагающие принципы произведений классиков отечественной и мировой культуры в пространстве собственного видения. Традиционные ценности при этом являются тем самым духовным стержнем, что объединяет творцов прошлого и настоящего.

Следующий раздел **1.2 «Я – традиционный человек»** диссертант посвящает характеристике мироощущения А.Сокурова. Осуществляется это на основе анализа собственных высказываний режиссера относительно его предпочтений в традиционной культуре. В данной связи в текст исследования вводится предложенное М.Бахтиным понятие о **хронотопе** (в дословном переводе – «времяпространство»), характеризующем существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных прежде всего в литературе.

Отмечая, что в творчестве А.Сокурова, во многом ориентирующегося на традиции литературы XIX столетия, находит воплощение временная концепция, связанная с наличием в произведениях художника циклического и мифологического времени, диссертант останавливается на характерном сочетании кадров в отдельных работах мастера. Связано это с присутствием документальных кадров в структуре игровых картин режиссера, создающих впечатление прорыва драматургического построения фильма. Однако, анализируя подобный подход в игровой картине «Одинокий голос человека», автор приходит к выводу, что драматургическая структура фильма остается в неприкосновенности. Являясь закономерным продолжением игровых кадров, документальные еще более способствуют сгущению смысла и концентрации кинематографического пространства.

Обращая внимание на то, что значительное место в работах Сокурова занимают оригинальные изобразительные решения, берущие начало в традиции русского изобразительного искусства XIX века, диссертант переходит к рассмотрению их, а также фильмов режиссера, связанных с показом творчества мастеров изобразительного искусства прошедших столетий.

Анализируя картины «Робер. Счастливая жизнь», «Элегия дороги», «Русский ковчег», диссертант устанавливает их связь с традицией изобразительного искусства, обнаруживая стремление А.Сокурова создавать собственную кинематографическую живопись. Для этого режиссер использует особое изображение, которого он достигает при помощи придуманных и разработанных его группой технологий.

Далее автор исследует истоки кинематографа А.Сокурова в традиции советского и мирового киноискусства. В частности, рассматривается влияние на «монтажные» картины режиссера творчества двух столпов советского документального кино - Д.Вертова и Э.Шуб. Характеризуя основные особенности творческого метода одного и другого классиков кинематографа, автор исследования отмечает, что созданные целиком из архивного материала («Соната для Гитлера», «Альтовая соната»), либо дополненные документальными съемками («И ничего больше», «Элегия», «Московская элегия») работы А.Сокурова воспроизводят попытки художника организовать оригинальное монтажное пространство, в котором в определенной мере представлены стилистические черты, присущие обоим вышеназванным мастерам.

В качестве же режиссера, оказавшего заметное влияние на формирование мировоззрения А.Сокурова в зарубежной кинематографической традиции, называется имя Р.Флаэрти. Упомянув о том, что фильмы «Человек из Арана» Флаэрти и «Стачка» Эйзенштейна произвели на Сокурова наибольшее впечатление в студенческие годы, диссертант констатирует, что творческий метод режиссера впитывает в себя особенности работы и одного и другого мастера. Основывая игровые картины на реальных фактах и документальные на сконструированных ситуациях, художник создает произведения, используя исторический и социальный контекст, погружая действующих лиц в естественную среду обитания.

Значительная роль в документальных работах Сокурова при этом принадлежит еще одному виду искусства - фотографии. Выступая в качестве феномена достоверности, фотоснимки способствуют эффективному соединению в пространстве картины различных смысловых линий, деталей, доминант.

Вторая глава «А.Сокуров как продолжатель традиции русской культуры» состоит из трех разделов: 1.Традиционная эстафета русской реалистической прозы. 2. Христианские мотивы как ключ к пониманию кинематографа А.Сокурова 3. Телесное и духовное страдание в творчестве А.Сокурова.

В разделе «II.1 Традиционная эстафета русской реалистической прозы» диссертант рассматривает повествование в качестве основы кинолент режиссера. Отмечая, что повествование в литературном произведении значительным образом отличается от повествования в кинематографическом, автор исследования обнаруживает в работах А.Сокурова, как и в русской реалистической литературе XIX века, тяготение к большой повествовательной форме – роману, имеющему синтетическую природу.

Далее он переходит к характеристике типов романной формы, состоящей из связанных воедино отдельных новелл. В работах А.Сокурова, зачастую снабженных подробными биографическими данными, явственно ощутимо стремление художника отобразить судьбу персонажей через *последовательное сцепление* повседневных фактов, что является определяющим признаком романа.

Рассматривая киноленту режиссера «Мария», диссертант акцентирует внимание на том, что в творчестве Сокурова, помимо упомянутого тяготения к повествованию и драме, обнаруживается и склонность к форме поэтической, наиболее ощутимой в последующих документальных работах («Простая элегия», «Петербургская элегия»). При этом в названных произведениях авторская мысль выражается как при помощи фабульного изложения действия, так и при помощи поэтической организации материала.

Вновь обращаясь к понятию о хронотопе, автор исследования делает вывод о том, что режиссер склонен к воплощению в своих картинах циклического хронотопа, свойственного мифологическим структурам. По окончании определенного цикла действие фильмов вновь совершает круговое движение, обнаруживая отсутствие изменений в характере пространства. Изю дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т.д.

Анализируя весьма заметную для творчества А.Сокурова документальную работу «Советская элегия», диссертант упоминает и еще один важный для понимания эстетики художника термин – «историзм». Понятие «историзм» применительно к творчеству режиссера следует рассматривать не только как обращение к историческому жанру, но и как качество авторского анализа запечатлеваемых моментов прошлого и современности.

Рассматривая созданный по мотивам рассказа А.Плагонина фильм «Одинокий голос человека» как самостоятельное произведение искусства, диссертант анализирует характер авторского присутствия в кинолентах А.Сокурова и его постоянного автора сценариев Ю Арабова. Определенным образом подчеркнутое в произведениях представителей русской реалистической прозы, в работах мастера оно представлено различными способами (личное присутствие в кадре, закадровый голос, при помощи визуальных решений). Остановившись на каждом из них, диссертант устанавливает взаимодействие этих решений с эстетической концепцией режиссера. Базирующаяся на сохранении и передаче традиционных культурных ценностей, она является выражением непрерывного духовного поиска, осуществляемого художником на протяжении всей жизни.

В разделе **«II.2 Христианские мотивы как ключ к пониманию кинематографа А.Сокурова»** осуществляется оригинальная попытка рассмотреть творчество режиссера сквозь призму православной традиции.

Начиная с первых картин, диссертант обнаруживает последовательное стремление мастера воплощать в своих работах христианские мотивы. Подробно останавливается он на киноленте «Жертва вечерняя», этапной в плане отражения на экране евангельской Истины.

Поясняя смысл названия и связанную с ним библейскую историю, автор исследования переходит к рассмотрению отдельных аспектов данной работы. Анализируя характер использования ракурса, крупного плана, наплывов, имеющих в картине оригинальное визуальное выражение, диссертант считает, что все эти приемы направлены на выражение авторской рефлексии по поводу многочисленных жертв, принесенных на алтарь войны. Наиболее выразительно данную идею подчеркивает прием контрапункта, использованный в этой и других картинах А.Сокурова.

Тема материнской жертвенности рассматривается диссертантом на примере документальных картин режиссера «Мария», «К событиям в Закавказье». *Взаимоотношения внутри семьи* глубоко рассмотрены режиссером в игровых кинолентах «Мать и сын» (1997 г.), «Отец и сын» (2003 г.). Несомненно, основные действующие лица этих картин метафорически соотносятся с

евангельскими прообразами. Однако, как это неоднократно подчеркивал сам Сокуров, к буквальному соответствию христианскому сюжету он никогда не стремился. Для режиссера гораздо важнее, если представленная им история будет воспринята на нескольких уровнях, при этом возможность соотнесения происходящего с евангельским текстом не будет находиться на поверхности восприятия.

Мотив жертвенности, весьма значимый в творчестве художника, вновь возникает в этих работах. Диссертант анализирует его в контексте представленного в картинах режиссера отношения к смерти. С точки зрения автора исследования, только в произведениях последнего десятилетия тема смерти обрела по-настоящему христианское эсхатологическое звучание.

Состояние ухода по ту сторону бытия уже не подразумевает в его фильмах мрачной безысходной бездны, что было свойственно многим работам прошлых лет. Даже тираны, бесконечно согрешившие перед людьми, могут, с точки зрения А.Сокурова, увидеть на закате своей жизни свет небесный и, тем самым, обрести шанс на Спасение.

Вновь обращаясь к одной из самых неоднозначных картин художника – «Тихие страницы», диссертант делает заключение о том, что А.Сокурову, нисколько не сомневающемуся в основах мироустройства, свойственна все же некая полемичность в отношении даже самых незыблемых истин. Тем самым, он стремится обнаружить не столько отсутствие Бога, сколько кризис христианских ценностей в обществе. Через христианские мотивы при этом он реализует основные принципы своего художественного мировоззрения, проецируя тему жертвенности на внутренние страдания всех ныне живущих людей.

В разделе «III.3 Телесное и духовное страдание в фильмах А.Сокурова» исследуется область влияния на кинематограф режиссера традиции русской экзистенциальной философии.

Отмечается, что, продолжая в искусстве линию, начатую еще Ф.М.Достоевским, художник следует от позиции созерцателя человеческого существования, которую он стремится выражать в стилистике фильмов, к философскому осмыслению жизни и духовно-моральных ценностей. Это, наряду

с активным интеллектуальным вовлечением зрителя, предполагает глубокий анализ экзистенциальных составляющих жизни человека.

Данный анализ осуществляется при помощи экзистенциальной философии, рассматривающей переплетение смыслов в пограничной зоне бытия и небытия. Обращаясь к ее основным положениям, автор исследования развивает мысль о том, что названное философское направление ставит во главу угла личное бытие как непосредственную сущность человека. Последовательное раскрытие этой идеи диссертант обнаруживает, в частности, в работах Л.Шестова и Н.Бердяева.

Теоретически обосновывая приоритет индивидуального над всеобщим в нашем бытии, русские философы данного направления уделяли значительное внимание размышлениям о свободе и необходимости человека в мире. Философские построения экзистенциализма при этом включают парадоксальную идею об отчаянии, согласно которой, только осознав непреодолимость своей конечности, только отчаявшись, человек открывает свою связь с бесконечным и обретает Бога. Вот почему осознание конечности человеческого существования, тяготение к Абсолюту через духовное и телесное страдание, а в отдельных случаях и через отчаяние персонажей, представленное в ряде произведений А.Сокурова, позволяет говорить о его стремлении переосмыслить данную философскую идеологию, оригинальным образом раскрыть понятия Свободы и Необходимости в своих фильмах.

Немалое место в творчестве режиссера занимает рассмотрение взаимосвязи в существовании человека телесного и духовного аспектов. В эстетике своих фильмов художник выражает духовное через материальное посредством изображения страдания плоти. То есть, немощная плоть в его картинах скрывает в себе желания человеческого духа и скудость его.

На основе данного суждения производится подробный анализ первого игрового полнометражного фильма режиссера «Одинокий голос человека». Констатируя цикличность представленной в картине жизни, диссертант развивает мысль о том, что страдание плоти выявляет тщету жизни человека как конечного существа, но человек существует, привыкая и к этому.

Киноленты «Молох» (1999 г.) и «Телец» (2001 г.) продолжают исследование в данном направлении, демонстрируя картину внутреннего ада как духовной

болезни. Раскрывающие тему тирании, они выразительно фиксируют физическую немощь, телесные недуги главных действующих лиц, подчеркивая страдание духа, раскрывая подлинную сущность персонажей. При этом смерть в работах А.Сокурова характеризуется как наивысшее страдание.

Третья глава «Восточное мироощущение в творчестве А.Сокурова» состоит из двух разделов: 1. Культурные связи как форма самоидентификации режиссера. 2. Восточная поэтика в творческом мире русского художника.

В разделе «III.1 Культурные связи как форма самоидентификации режиссера» осуществляется попытка определить точки соприкосновения японской и русской культуры, установить характер влияния японской культуры на творчество А.Сокурова.

Дальневосточная цивилизация породила искусство созерцательное, целью которого было воссоединение человека с Природой, адаптация микрокосма личности в макрокосме бытия, в круговороте вещей, самопостижение в процессе интроспекции и художественного творчества. Диссертант подкрепляет данное суждение путем сравнения стихотворений М.Басё, И.Гете, А.Теннисона.

С точки зрения автора исследования, самыми близкими японцам по духу оказались русские писатели – Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой и А.П.Чехов. В отношении последнего диссертант видит причину в том, что Япония – родина самого короткого в мире стиха – хокку, в прозе которой утвердилась малая форма. Как известно, А.П.Чехов тоже возводил «краткость» в своеобразный эстетический принцип. При этом японцам, воспитанным на национальной классике, понятно внимание писателя к человеческой личности не в ложно-героическом пафосе, а в естественности своего индивидуального существования.

Творчество А.Сокурова также находит в Японии особый отклик. Тягучий темпоритм его работ многим восточным людям кажется более близким и понятным, чем европейцам. То, что режиссер придает такое серьезное значение передаче визуальной ткани сновидений, тоже очень естественно для народов, развивавшихся под влиянием китайской культуры. У юго-восточных людей медитация, терпеливое сосредоточение взгляда на одном предмете, состояние неподвижности тела и мыслей при полной ясности ума – аналог сновидения,

поддающегося трезвому анализу и контролю, не считается экзотикой, а входит в повседневную практику.

Далее диссертант рассматривает взаимодействие и взаимовлияние культур при помощи сопоставления творческого пути А.Сокурова и писателя Х.Мураками, воплощающего популярную для современного искусства идею контакта восточной и западной традиции. Обнаруживая общее между ними, автор исследования отмечает, что проза Мураками – это литература визуализированных ощущений. Как и фильмы Сокурова, произведения писателя рассматривают не только распад личности, но и то, что с человеком происходит после этого. Однако, в отличие от творений японского художника, во многом сформировавшегося под влиянием массовой американской культуры, в кинолентах режиссера никаких ярких визуальных акцентов, связанных с современным миром, средой, в которой ему приходится жить, в кадр не попадает. В своих творческих исканиях А.Сокуров опирается на мысле-образы высокой, интеллектуальной художественной русской литературы XIX-XX вв.

В качестве основных литературных предпочтений режиссера диссертант называет произведения столь любимого в Японии А.П.Чехова. Последнему периоду жизни писателя Сокуров посвятил картину «Камень»

Почвой для понимания писателя в Японии автор исследования определяет близость чеховской поэтики к традиции японского классического искусства «Линейный» стиль без построения образов в «глубину», где действие сосредоточивается вокруг главного героя, а остальные персонажи проходят каждый по своей линии, не соприкасаясь друг с другом, в значительной мере отвечает психологическому складу японцев.

В разделе «**III.2 Восточная поэтика в творческом мире русского художника**» производится подробное рассмотрение японской трилогии режиссера - «Восточная элегия» (1996г), «Смирная жизнь» (1997г) и «Dolche» («Нежно») (1999г).

Отмечается, что «восточная» тема в творчестве А. Сокурова начинается с фильма «Духовные голоса» (1995 г.), который может описываться в категориях постепенного освобождения от повествовательности, парастания субъективного видения, и одновременно изживания «героя» в некоем безличном видеопии. В

частности, в фильм «Восточная элегия» включено необычно большое количество кадров, как бы совершенно выпадающих из логики развития сюжета. Подобные «вставки» диссертант обнаруживает в творчестве японского кинорежиссера Ясудзиро Одзу, видя в этом не подражание, но сходство стиливых принципов.

Автор исследования отмечает наличие т.н. «разделяющих кадров» или «кадров-изголовий», которые встречаются в работах Сокурова. Речь идет о планах пустых комнат, натюрмортов или безлюдных ландшафтов, которыми прерывает повествование режиссер. Свое начало они обретают в традиции комментаторов-бэнси, необходимых участников традиционного японского театра. У Сокурова эти пустые пространства могут мотивироваться особым пантеистическим отношением к природе, но в гораздо большей степени они связаны с иной темой – темой смерти.

Возвращаясь к фильму «Восточная элегия», диссертант акцентирует внимание на пространстве, где происходит соприкосновение жизни и смерти в картине. Им является пространство сновидений. Рассказы пожилых людей, переживших сложный период в своей жизни (бедность, война), расплываются в тумане, словно они уже покинули этот мир. Переплетение русской и японской культуры при этом Сокуров видит в одинаковой манере созерцания природы и отношения человека к жизни, как к тяжелой обязанности, и к смерти, как к избавлению от страданий и усталости.

Обращаясь к появившемуся после «Восточной элегии» документальному фильму «Робер. Счастливая жизнь», автор исследования рассматривает влияние на режиссера традиционного японского театра Но, представление которого возникает в картине. В данном театре покой, как сохранение и воспроизведение традиции – канона, выдвигается как основа классического восточного искусства. Герой театра Но пребывает в стихии чувств и бездействует. Возможно, образ космических ритмов бытия театра Но позволил А.Сокурову ощутить момент откровения, прозрения.

В следующем фильме, продолжающем японскую тему, «Смирренная жизнь», как и в своих документальных фильмах о русских людях, режиссер преклоняется перед мудрыми резонами природы, преодолевает вместе с пожилой японкой

одиночество души и бережно показывает смиренную жизнь, которая, с его точки зрения, гораздо достойнее любой другой.

Так же и в картине «Dolce» («Нежно») продолжается художественная разработка Сокуровым его любимой темы - сложного взаимопроникновения жизни и смерти. На экране мы видим только печальное лицо женщины, слышим ее подробный, грустный рассказ о своем духовном единении с умершими родителями, особенно с матерью, которое она воспринимает как непрерывную связь между родственниками. При этом вдова делится своими переживаниями о предстоящем одиночестве дочери, которой также довелось перенести немалые физические страдания.

По мнению автора исследования, А. Сокуров, в отличие от многих своих коллег выделяется деликатностью, тактичностью в показе документального человека, реального времени, реального пространства и реальных событий, которые переживают его герои в японской трилогии. В этом отношении, художник является продолжателем нравственных традиций русской классической литературы, разрабатывающим собственную лирическую кинопоэтику.

В *Заключении* на основе проведенного исследования диссертант осуществляет попытку дать собственную характеристику кинематографическому стилю А.Сокурова. При этом он сосредоточивает внимание на киноленте «Русский ковчег» (2002 г.), в определенной степени подытоживающей многолетний опыт режиссера.

По мнению автора исследования, данный фильм дает ответ на вопрос о том, насколько режиссер привержен традиционной эстетике, не обнаруживается ли за его проповедью традиционных идей скрытое пристрастие к авангардизму и постмодернизму. Разделяя точку зрения А.Сокурова, диссертант называет традиционные ценности в качестве ориентира ко спасению в окружающем хаосе.

В данной связи в очередной раз не находят подтверждения обвинения в пристрастии А.Сокурова к постмодернизму. Поскольку, несмотря на наличие определенных внешних признаков такового в рассматриваемой работе, как и в некоторых других («Скорбное бесчувствие», «И ничего больше»), режиссер предстает как бытийственно серьезный, самоуглубленный художник,

приверженный раздумьям о судьбах человека и человечества, ходе отечественной и мировой истории.

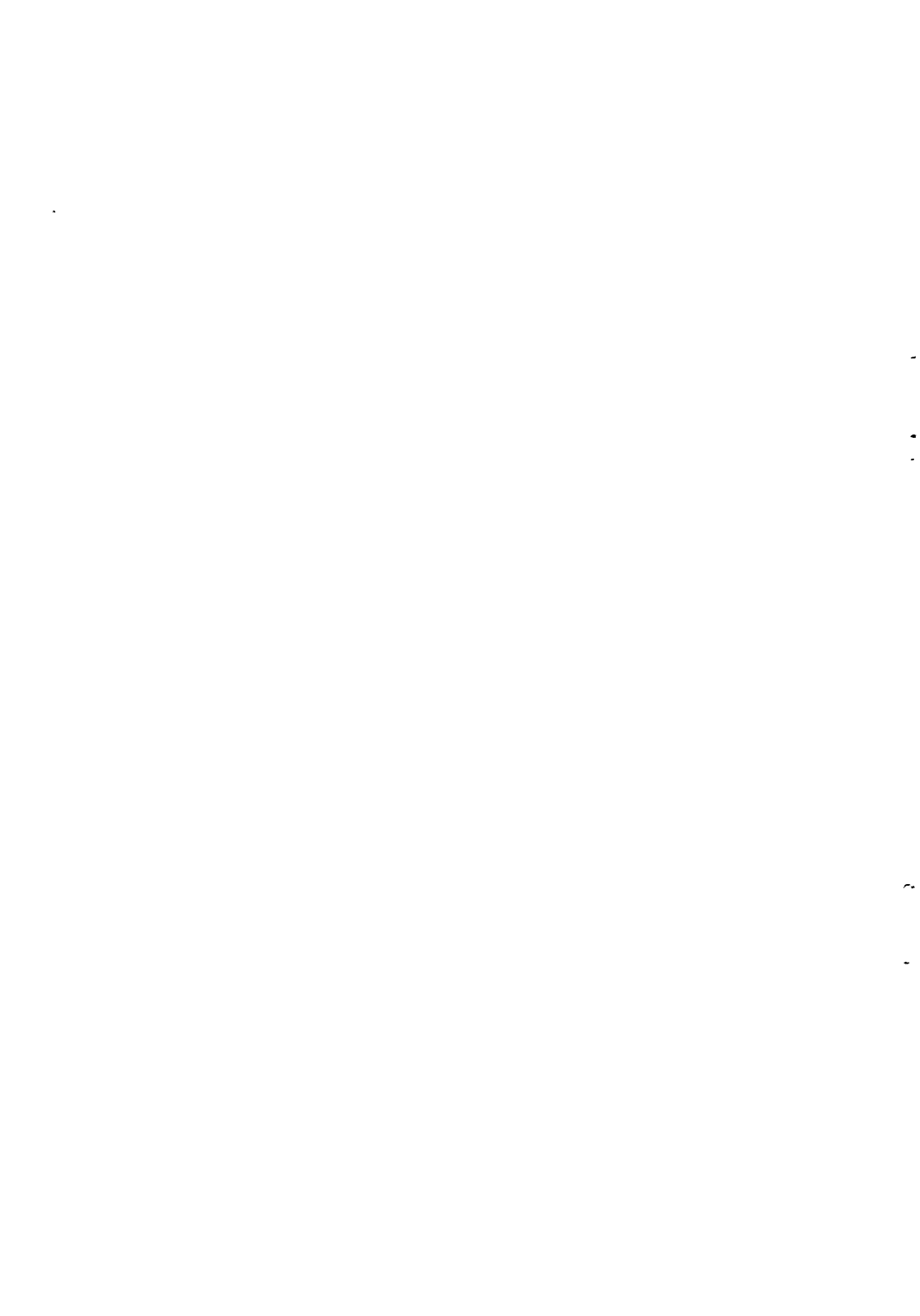
Анализируя опыт применения современных технологий в кинематографе и, в частности, в творчестве А.Сокурова на примере фильма «Русский ковчег», автор приходит к мысли о том, что только создание высокохудожественных произведений может оправдать их использование. При этом целостное мировоззрение режиссера, не отвергающего технологические разработки, а оперирующего ими с целью утверждения искусства на основе традиционных ценностей, способно вновь обозначить в современном обществе необходимость поступательного духовного развития.

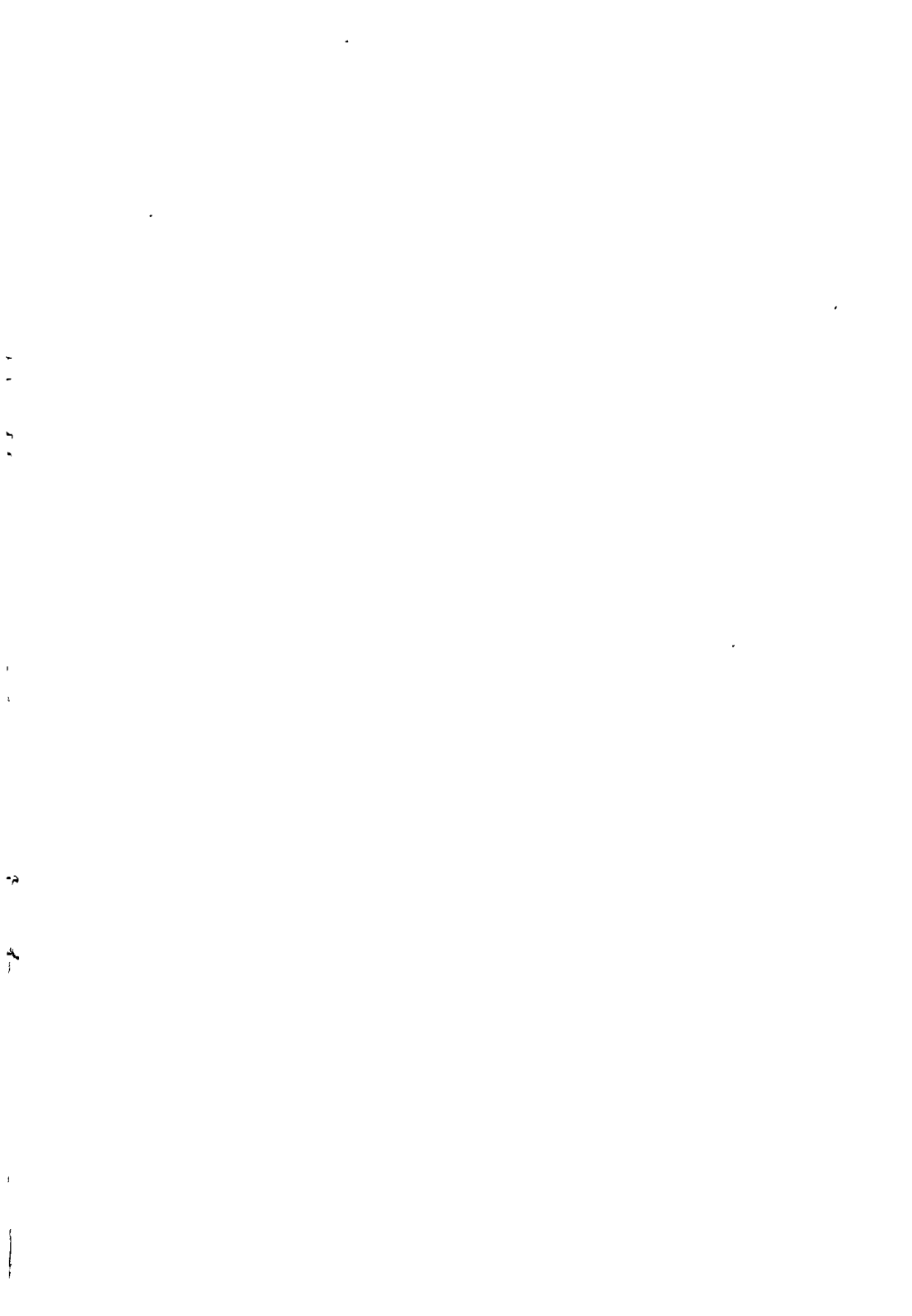
В качестве важнейшего итога исследования возникает представление о том, что за внешней оболочкой этого новаторского произведения, как и других работ художника, скрывается торжество традиционного канона. На данном этапе творчества режиссера можно сделать вывод об инициировании им оригинального кинематографического стиля, в котором на основе русской культурной традиции переплавились и предстали в новом качестве приемы нетрадиционной культуры конца XX – начала XXI века, в значительной мере обусловленной развитием техники.

Основные положения исследования изложены в публикациях:

1. Чжон Ми Сук «Кино как феномен современной культуры – эпоха цифрового кино», в сборнике «Читайте о культуре в кино», С., Пак Ы Чон, 2004. – 1.п.л.
2. Чжон Ми Сук «Восточная поэтика в творческом мире русского художника», в сборнике «Кинематограф сегодня: история, теория и творческая практика», М., ВГИК, 2005. - 1.2 п.л.
3. Чжон Ми Сук «Христианские мотивы как ключ к пониманию кинематографа А.Сокурова», в сборнике «Кинематограф сегодня: история, теория и творческая практика», М., ВГИК, 2005, - 1.п.л.







№ 21802

РНБ Русский фонд

2006-4

19062