

Брейтман А. С.

24.00.01

A. S. Breitman

**ПРОБЛЕМА ВЛАСТИ И СВОБОДЫ
В КИНОТРИПТИХЕ АЛЕКСАНДРА
СОКУРОВА**

**POWER AND FREEDOM IN THE
MOTION PICTURE TRIPTYCH BY
ALEXANDRE SOKUROV**



Брейтман Александр Семенович — доктор философских наук, профессор кафедры «Социально-культурный сервис и туризм» Дальневосточного государственного университета

путей сообщения (г. Хабаровск). E-mail: tour@festu.khv.ru

Alexandre S. Breitman — Doctor in Philosophy, Professor at the Department of Social Cultural Service and Tourism Studies of the Far-Eastern State Communications University (city of Khabarovsk). E-mail: tour@festu.khv.ru

Аннотация: С первого своего полнометражного игрового фильма «Одинокий голос человека» по повести А. Платонова «Река Потудань» А. Сокуров заявил о себе как художник экзистенциальный. Каждому из его персонажей, будь то демобилизованный красноармеец Никита или гениальный Шостакович, простая крестьянка Мария Войнова или флюберовская мадам Бовари, никому не известный парень, не знающий, как похоронить отца, или изменивший ход мировой истории Ульянов-Ленин, оказавшемуся в ситуации экзистенциального выбора — перед «лицом» смерти — дано хотя бы на миг прикоснуться к подлинной своей сути. А. Сокуров отнюдь не завоужен (в чем его нередко упрекают) некрофильским созерцанием смерти. В своем творчестве он, по словам философа М. Ямпольского, возвращает в отечественное киноискусство (и культуру в целом) «смерть в ее метафизическом измерении». Тем самым, восстанавливается утраченная целостность разорванно-го атеистического сознания современного человека.

Summary: Since his first full-length drama film called “The lonely human voice» based upon Andrey Platonov’s «Potudan River», Alexandre Sokurov has shown himself to be an existentialist film director. Each of his heroes –

be it a veteran Red Army serviceman Nikita or a genius Dimitry Shostakovich, a simple peasant Maria Voynova or Flaubert’s Madame Bovary, a chap unknown to anybody and not knowing how to bury his dead father, or Vladimir Lenin – the man who changed the course of the world history – finding himself in the teeth of death – all of them have an opportunity to get an existentialist insight deep into themselves. A.Sokurov by no means shares the necrophilic fascination of death scenes of which he is often criticized. By his works in cinematography he brings back to Russian movies and to Russian culture in general the ‘death in it’s metaphysical dimension’, as philosopher Mikhail Yampolsky aptly put it. Thus, he restores the lost integrity to the disrupted atheistic consciousness of the modern man.

Ключевые слова: А. Сокуров; экзистенциальный, смерть, киноискусство, метафизическое измерение, атеистическое сознание;

Keywords: Alexander Sokurov, existentialist, death, cinematography, metaphysical dimension, atheistic consciousness.

«Что останется от личности героев вне единственной, органичной для них стихии, если изолировать их от репертуара деклараций и клише?» М. Ямпольский

В творчестве А. Сокурова еще в конце 70-х гг. наметилась тема, только в последние годы получившая адекватное замыслу воплощение — о людях, волею судеб вознесенных на вершину власти и оказавших влияние на ход мировой истории. Первые три — Гитлер, Ленин, Хирохито — император Японии периода Второй Мировой войны.

«Соната для Гитлера» (1979) — робкие подходы к этой теме. Далее в своих элегиях: «Московской», «Петербургской», «Советской», «Простой», «Восточной», «Элегии из России» А. Сокуров, «заставляет» зрителей бесконечно долго всматриваться в своих персонажей, провоцируя их самостоятельно решать: кто есть кто? Вглядываясь в сильных мира сего, от которых ждешь, но не получаешь ответа на главные вопросы, невольно пытаешься сам найти ответ. Это, своего рода, — приглашение к самоанализу не через фрейдистское «проговаривание», а медитативное самосозерцание, побуждающее воспользоваться собственным умом. Но именно к этому менее всего готов зритель, приученный потреблять уже готовый продукт, когда акценты заблаговременно расставлены и угол зрения для наиболее комфортного «переваривания» выбран.

В фильмах об известных политиках или крупных деятелях прошлого, выдающихся художниках или сель-

ской трактористке... А. Сокурова менее всего интересуется злоба дня, политическая или иная конъюнктура. По настоящему его внимание приковано только к человеку как таковому, к тому, что можно разглядеть под непроницаемым панцирем творимого мифа, имиджа власти, славы, условностей, самообмана. Интерес к скрытой от глаз — негероической — стороне жизни, традиционен для отечественного искусства: трагедия грозящего кулаком бронзовому истукану: «Ужо тебе!» несчастного пушкинского Евгения не менее значима, чем свершения «вздыбившего» Россию самодержца, а в истории бедного Акакия Акакиевича и одиночестве безумного Поприщина проглядывает граничащее с безумием одиночество самого Н. Гоголя. Отнюдь не героичны и герои «скучных историй» А. Чехова... В этом А. Сокуров, чей кинематографический почерк стоит наособицу во всём мировом киноискусстве, традиционен. Судьба гениального артиста, музыканта, режиссёра, «отца нации» не кажется ему важнее судьбы простой крестьянки. Её семейная драма столь же значительна, как и драма «властителя дум». «Любой герой для А. Сокурова — сын человеческий. Не более и не менее того» [13, с. 162].

А. Сокуров как русский художник, «прошедший» школу Н. Гоголя и Ф. Достоевского, знает, что вызывающий сострадание «маленький человек» при определённых условиях сам может превратиться в тирана. Об этом — фильм «Молох» (1999), о самом кровавом тиране в истории человечества — Гитлере. Взгляд А. Сокурова принципиально оппозиционен сложившемуся в искусстве пониманию феномена фашизма. Например, в «Гибели богов» Л. Висконти имеет место «взгляд аристократа» [4], некая аристократическая дистанцированность, позволяющая великому режиссеру разглядеть в переплетениях страстей, личных амбиций, мифологического сознания «больших людей — полубогов», сулящих миру неотвратимую гибель.

В «Молохе» отсутствие дистанции — принципиальная позиция автора. Приблизившись, нарушая тем самым негласный запрет, своего рода культурное табу, к преступнику № 1 XX века, режиссеру удастся найти необходимое «человеческое измерение» тому, что, казалось бы, выходит за рамки человеческого.

Первоначально экран предлагает нам нечто знакомое: зловещую панораму марширующих рядов, железные подбородки, армейские профили, торжество тевтонского духа и воли... Приблизившись вместе с камерой на максимально возможное расстояние, мы обнаруживаем иную «картинку»: усталое отечное лицо, несвежая кожа, трясущиеся руки, нарушающий военную выправку кругленький животик... Перед нами на расстоянии почти вытянутой руки, вызывающий естественную физиологическую брезгливость, даже шок — измученный жизнью Ади (Адольф). В шепоте человека под простыней: «Тело

не служит. И внутри кто-то сидит... Ноги отказываются ходить, жизнь уходит вместе с водой... У меня рак» [2] — ужас деморализованного приближением смерти обывателя. В своей телесной уязвимости он всего-навсего испуганный человек в мокром насквозь белье.

А. Сокуров как художник, склонный к интеллектуальной рефлексии, знает разницу мифа о суперчеловеке (суперзлодее), укорененном в массовом сознании, и сокрытой от этого сознания и отнюдь не героической реальности. Почему обыкновенный человек (и творящий себе кумира, и объект идолопоклонства) нуждается в мифе и, самое главное, каков он под панцирем мифа? «Молох» — своего рода сокуровская реализация тезиса Э. Фрома, полагавшего, что пока мы не решимся увидеть в Гитлере человека, мы ничего не сможем понять в нацизме и не научимся распознавать монстров в тех, кто рвется к власти. По мнению режиссера, ни политэкономические или социальные исследования, ни изыскания психологов или сексологов, ни исторические версии или философские интерпретации, ни индивидуальная паранойя или мания величия, ни слабость демократии или массовая безработица не способны объяснить этот феномен. «Наука сделала все, что могла, но для искусства ее багаж... может быть лишь подручным материалом» [9, с. 19].

Абсурдные по своей сути высказывания Гитлера о древних гуннах, о болезнях северных народов, о полярном сиянии, о свойствах крапивы, которой следовало бы засадить бескрайние просторы Украины... (сведения, почерпнутые сценаристом Ю. Арабовым из личных дневников Гитлера) выдают в нем неистребимого «романтика». Но одержимые, по замечанию современного писателя А. Мелихова [6], «романтики духа» обольстительны и безопасны до тех пор, пока не произойдет трансформация их в «романтиков дела», людей крайне опасных. «Романтик» Гитлер презирает обыденность и пошлость простых житейских отправок, ненавидит тупого филистера с «налитыми пивом свинячьими глазками» (запись по фильму), не желающего идти на поиски «голубого цветка» [6, с. 25]. Идеальным механизмом осуществления такого «незапятнанного» идеала становится государство как концентрация воли, нацеленной на великие дела. Стоящие же на пути этого движения «продажные либералы и демократы — торгаши», а при необходимости и целые («рассово неполноценные») народы подлежат уничтожению (см. прим. 1). Тем не менее, масштабы совершенного зла не гипнотизируют режиссера. Напротив, он желает понять: «Почему тираны бывают смешны или нелепы, почему их игра так походит на самодеятельность?... <Ведь> гражданские спектакли нередко завершались на задворках, трущобах, в черной яме» [6, с. 26].

На кинофестивале в Потсдаме немецкие зрители после просмотра «Молоха», вспоминает автор сцена-

рия Ю. Арабов [1], были смущены увиденным. Большинство немцев и сегодня готовы видеть (и видят) в Гитлере воплощенное зло, демоническую личность, своего рода раковую опухоль на теле всего народа, от которой они вот уже в течение более полувека пытаются самым тщательным образом излечиться, но никак не обывателя и ничтожество. В такой реакции на фильм российского режиссера нет ничего удивительного: ведь и сегодня большинство россиян готовы видеть (и видят) в Сталине-Джугашвили или Великого вождя, или величайшего злодея, но не рябого и малорослого, «сухорукого параноика», и уж тем более — «гениальную посредственность». Но именно в силу обыденности своего повседневного существования и уязвленности своей несостоятельностью «маленькие» и незамечаемые никем люди становятся то ли домашними деспотами, то ли персонажами «подполья», а на крутых виражах истории — большими Тиранами.

В конце концов, если хоть на миг отвлечься от «традиционных» представлений о гитлерах и сталинах, то вполне может оказаться, что они именно то, что разглядел в них наш современник А. Сокуров: прогулки и застольные беседы вождя и его свиты — есть «ревнивые битвы маленьких вождей — идиотов, Геббельса и Бормана, за внимание великого идиота Гитлера» [5, с. 25].

В режиссерском замысле ясно прослеживаются два момента:

1. Гитлер был рожден несчастным человеком. У него «не оказалось даже мизера для человеческой жизни» [9, с. 21]. Ева же и любила в нем несчастье.

2. Несчастье в равной степени может быть источником и добра и зла: либо человек «решается на тяжелую внутреннюю работу по претворению своего несчастья в энергию созидания, либо оказывается во власти своего несчастья, делается меньше его — и тогда, в сочетании с неумными амбициями, оно обратится в энергию разрушения» [9, с. 25].

Полюбить или пожалеть своего персонажа, даже и признавая его несчастье, А. Сокуров не в силах. Но чтобы увидеть в нем человеческое, режиссер делает нечто, что до него никто не делал: смотрит на Ади отраженным взглядом влюбленной в него Евы. Это позволяет русскому художнику создать один из самых (если не самый) психологически убедительных портретов главного злодея XX века.

Развенчание мифа о строителе Тысячелетнего Рейха не в том (или, в первую очередь, не в том), что на месте демонизируемой фигуры Гитлера оказывается вполне объяснимый, пусть и небесталанный, обыватель Ади, а в той степени человеческого падения — расчеловечивании — когда оказывается невозможным ни только любить другого, но даже и принять любовь другого, единственно любящего тебя существа. Именно это означает окончательную утрату какой-либо надежды на спасение, воскрешение души.

Наказание его — отвращение к жизни во всех ее проявлениях: в брезгливости к новорожденным щенкам, к запахам еды и даже собственного тела. Неотвязно преследующий его страх и перед смертью, и перед жизнью, по сути, есть не что иное, как смертная тоска загубленной собственной души. «Только культура, только духовность способны примирить человека с неизбежностью его ухода Туда. И подготовить его к тому, чтобы он пересек этот рубеж по возможности в возвышенном состоянии души и мысли. Все мои фильмы об этом. И у меня нет другой песни» [9, с. 172]. В пристальном внимании режиссера к «мертвому» — утверждение от противного высшей ценности любви. Таким образом, в фильме А. Сокурова «Гитлер, не теряя физической достоверности, становится героем истории (с маленькой буквы), внятно раскрывающей человеческую составляющую абсолютного, inferнального зла» [4, с. 16].

В «Молохе» нашла свое художественное воплощение не раз уже высказанная его автором мысль о том, что зло не привносится в человека извне (например, дьяволом или кем-то другим), но изначально в нем присутствует и на физиологическом уровне, и в интеллектуальной изошренности, и в духовной поврежденности. Такая (выстраданная) позиция, не противопоставленная ни христианскому, ни гуманистическому подходам, целиком возлагает на самого человека ответственность за совершенное им. На природу человека А. Сокуров смотрит без особого оптимизма. В страстной ненависти главного персонажа «Молоха» ко всему живому и житейскому (всегда «слишком человеческому») отчетливо проявляется «работа смерти».

Умение разглядеть в преступнике № 1 того, «кто может вам встретиться, когда вы спускаетесь по лестнице» [9, с. 21], позволило режиссеру размышлять об онтологических корнях любой власти.

Следующий за «Молохом» «Телец» (2001) — о Ленине. Кинолениана — стержень официального и нормативного советского искусства. В кинематографе «оттепели» делались попытки отступить от канона (см. прим. 2). Так, если в дилогии М. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» перед нами — организатор победы Октябрьской революции и создатель первого в мире социалистического государства, то в «Рассказах о Ленине» (новелла «Последняя осень») — еще не отошедший от политического руководства, но превозмогающий болезнь и по-своему одинокий человек.

В фильме же Ю. Арабова и А. Сокурова — это смертельно больной и утративший дееспособность экс-вождь, оказавшийся в полной изоляции и ставший, скорее, «объектом для манипуляции, чем субъектом человеческой воли» [7, с. 405]. Изолированность умирающего вождя (фактически — домашний арест), выключенность из привычной атмосферы напряженной деятельности, почти физическое переживание оста-

новившегося времени погружает внимание зрителя в пространство частной жизни. Сложность восприятия того, что обычно скрыто от постороннего взгляда, усиливается от ощущения незаконности проживания в доме (имение в Горках) нынешних хозяев в отсутствии прежних, настоящих, строящих дом для себя.

Особая незрелищная («некинематографическая») статика фильмов А. Сокурова еще более сближает его с русскими писателями. Избавившись, по выражению В. Подороги, от советских предрассудков, А. Сокуров, страстно желая устранить зависимость фильма от литературной первоосновы, отнюдь не рвет с литературной традицией, но, напротив, «преодолевая» зрелищную природу кино и сознательно разрушая зрелище, придает ему недостающую глубину слова, художественного и философского. Исключительно зрелищем кино воспринимается большинством, находящимся по «ту» и по «эту» стороны экрана. Удовольствие как самоцель исключает зрительское усилие, труд зрительского восприятия. Этот «разрыв» кинематографа с традициями высокого искусства — постоянный источник рефлексии режиссера и его стремления свести этот «разрыв» к минимуму. «Устранение» зрелищности обусловлено движением режиссера к особой документальности (гипердокументальности), создающей «ощущение присутствия ... незадокументированного, исключенного из памяти, забытого, утраченного» [3, с. 17]. А. Сокуров не то, чтобы выдает снятое им за документ, но создает документ, достигая эффекта хорошо знакомой и вдруг ожившей фотографии: лица, известные большинству только в качестве знаков исторической и политической иконографии, вдруг обретают плоть.

Но если, несмотря на разгаданную режиссером ничтожность, прибывший в горный замок Гитлер сохраняет ничем не ограниченную полноту диктаторской власти, то персонаж «Тельца» готовится, по замечанию И. Шиловой [16], «к представлению «остатка» беспомощной физической оболочки личности, некогда — и совсем недавно — перевернувшей мир» (см. прим. 3). На смену умирающему Богу идет новый, сменивший университетский багаж и могучий интеллект первого на коварство и хитрость восточного деспота и семинариста-недоучки.

В фильмах о Гитлере и Ленине практически не различимы внешние атрибуты власти. Более всего режиссера интересуют внутренние её основания: «почему власть так унижает человека? Почему делает его таким прискорбно однозначным в интеллектуальном и нравственном смысле? Почему она почти неизбежно сопрягается с духовной деградацией? Только ли потому, что любой шаг ... к владению властью и ... возвышению сопряжен с прямым или косвенным насилием, а это всегда выходит за пределы морального выбора?» [10, с. 22].

Действительно, самые страшные явления XX века — нацизм, фашизм, большевизм — порож-

дены «благими» намерениями своих создателей, наделенных властью и поэтому имеющих несчастье свои намерения осуществить. Опыт истории учит, что любая персональная власть — источник опасности. «Но нигде, как в России, — утверждает А. Сокуров, — власть не бывает такой устойчиво жестокосердой по отношению к соотечественникам, потому что иной опыт ей просто неведом. И нигде, как в России, жизнь каждого человека во всех своих проявлениях столько не зависела от власти. И поэтому, нигде как в России, проблема власти не является столь глубоко интимной для абсолютного большинства людей» [10, с. 22].

Финальные кадры фильма — маленькая фигурка вождя на фоне открывшегося ему неба — ассоциативно отсылают нас к экзистенциальным переживаниям раненого Андрея Болконского («Война и мир»). Что разглядел умирающий (как ему тогда казалось) раненый князь под небом Аустерлица? Конечность человеческой суеты и бесконечность Бога. А что увидел умирающий Ленин под небом Горок? В последние мгновения жизни сидящего в кресле одинокого безумца что-то происходит в небе: грозные тучи вдруг разошлись, образовав темную и глубокую полынь. При свете мгновенной вспышки лицо человека, кричащего в смертной тоске в пустые и готовые разверзнуться Небеса, как будто бы осветилось усилием неясного, но очень важного для него припоминания ... В этот момент он уходит навсегда от всех нерешенных и больших вопросов.

В своем фильме А. Сокуров не уподобляется ни большевистским идеологам, ни новейшим реформаторам: он не свергает старых кумиров, не глумится над поверженными идолами. Он дает возможность каждому подумать: что скрывается за оболочкой коллективного мифа? В интервью перед показом фильма на 52-м Международном Каннском кинофестивале А. Сокуровым было сказано следующее: «Я не воювал с героем и не судил его. Я лишь попытался, насколько это возможно, войти в его положение, и — со всем пониманием им содеянного — все же сожалел о столь страшном его конце, ... мне хотелось оставить героя наедине с самим собой и с тем, что ему открывается. Мы можем лишь предполагать или догадываться, что именно. Но ведь финал — это не развязка и не разгадка тайны. Это, если финал получился, сама тайна и есть» [10, с. 25].

Ленин, по мнению киноведа А. Ханютина, — «глубоко укоренен в Российской истории и, кроме всего прочего, это ... уникальный, выраженный национальный тип» [15, с. 34]. Безусловно, Ленин — тип русского революционера-подвижника, наделенного могучей энергией. Как была реализована эта сила? Во имя чего? И какова цена содеянного? Вопросы, которые невозможно не задать себе после просмотра.

В сопоставлении «Солнца» (2004) с двумя первыми лентами триптиха ясно определяется одна немаловажная деталь киноязыка А. Сокурова — пейзаж.

Если в «Молохе» пейзаж высокогорной резиденции Гитлера, мерцающий голубоватым («заоблачным») свечением, предельно искусственен (мертв), что соответствует истерично-мистическому состоянию главного фигуранта, а в «Тельце» живая, врачующая душу природа «раздвигает» стены последнего пристанища-тюрьмы больного экс-вождя только в редкие минуты просветления, то в «Солнце» пейзаж сознательно изымается автором из киноповествования — все внимание сосредоточено на внутреннем пространстве души. Этому пространству в фильме найдена ёмкая метафора: подземная часть дворца — бункер-лабиринт, — в котором скрывается от налетов американской авиации японский император... Мучительные поиски выхода из запутанных лабиринтов собственного сознания этого практически единственного героя фильма — суть сокуровского киноповествования.

Что же не дает спать потомку великой Амагерасу? (см. прим. 4) — «вдруг» открывшееся несоответствие его божественной сути и земного человеческого позора неизбежной капитуляции (см. прим. 5). Еще слуги, в полном соответствии со священным ритуалом, трясущимися руками обслуживают земного бога, еще сам «бог» публично провозглашает: «Пусть волнуется море (т.е. продолжается война) на севере, на юге, западе и востоке» (запись по фильму), но в какой-то момент «богу» кажется, что он ни чем не отличается от простого смертного: «...но мое тело такое же, как у тебя» (запись по фильму). Что-то рушится в сознании божественного микадо, рушится традиционная, освященная тысячелетиями привычная система мироздания. В этом «вдруг» открывшемся несоответствии «живой бог» кажется каким-то нелепым, почти (используя модное сегодня словечко) неадекватным.

Много странного в императоре. Например, после доклада с полными слез глазами военного министра об отступлении японской армии по всем фронтам Хирохито направляется в научную лабораторию, где восхищается заспиртованным крабом, сравнивая его природное совершенство с образами театра Кабуки; а вот он — во внутреннем дворике дворца исполняет команды фоторепортеров-газетчиков: «Наклонись и нюхай цветы!», «Сними котелок!». Непонятный, вызывающий смех простодушных американцев, он «вдруг» оказывается чем-то похож на близкого и понятного им кинематографического бродягу Чарли. Американский генерал, командующий оккупационными войсками, искренне недоумевает: «Как такие люди могут руководить страной? ... Он как ребенок» (запись по фильму), т.е. невменяемый. Но, может быть, именно эта осуждаемая боевым генералом детскость и привлекает всемирно известного режиссера? В одну из бессонных ночей императору было видение, в котором смешались взрывы, огонь, крики людей, летающие драконы (традиционная китайско-японская

символика). В этом видении войны — что-то от жутковатых образов смерти И. Босха и П. Брейгеля. Из ночного видения рождаются строчки, почти бессознательно начертанные рукой императора:

«Цветет сакура в расцвете зимы... зимняя сакура...
Январский цвет недолговечен...»

Сакура цветет в разгаре зимы — снежный вихрь...
Смерть поглотит и то, и это...» (запись по фильму).

Далее — письмо-завещание сыну: «Дорогой сын... Мы проиграли войну из-за национальной спеси...» (запись по фильму). «Ребенок» на троне «вдруг» оказывается мудрецом, в своей «детскости» открывающим мир каждый раз заново. Может быть, впервые в жизни «бог» пытается понять и переосмыслить прожитое: на фотографиях маленький Хирохито, его родители, он с матерью... Здесь же снимок Чарли Чаплина, на которого так похож японский император в штатском платье и котелке; рядом другой — Гитлер и японский офицер спиной. ... И вновь мы видим лицо императора. Это лицо глубоко задумавшегося человека.

Вторая встреча с генералом сближает этих столь непохожих людей: боевого генерала подкупает и замешательство этого странного человека, не знающего, как ответить на вопрос: «Трудно ли быть живым богом?», и то, что, воспользовавшись отлучкой собеседника и затушив свечи, гость неожиданно вальсирует прямо в кабинете.

И, наконец, — трудное решение: «Я хочу обратиться к своему народу по поводу окончания второй мировой войны... В интересах страны я отказываюсь от своего божественного происхождения. Я слагаю с себя свой божественный статус» (запись по фильму). Теперь на экране лицо императора, смеющегося как ребенок. Свободен!

В финальных кадрах неловкое объятие божественных супругов: Хирохито и императрицы:

— Я сделал это. Теперь я свободен.

— Что?

— Теперь я не бог. Зато я написал стихотворение. Только не знаю о чем... А теперь я хочу видеть детей...

Что хотел сказать режиссер «Молоха» и «Тельца», завершив свой триптих историей императора, добровольно отказавшегося от своего божественного статуса?

Персонажи двух первых фильмов возненавидели человека и человеческое (индивидуальное, сопротивляющееся нивелировке) во имя абстрактного человечества (нации, класса), вернее, своих представлений о нем и должном будущем миропорядке. В угоду, по сути своей, античеловеческих и антигуманных идей тысячелетнего Рейха и мировой революции были принесены в жертву миллионы и миллионы невинных. Поэтому путь и вождя нации, и вождя мирового пролетариата — есть путь от человека к земному богу, вернее языческому идолу, требующему все новых и новых жертв. В попытках отыскать в них остатки человеческого (подлинного) существования, режиссер обнаруживает, что это чело-

веческое в Гитлере, жалкое и измороженное («всего лишь испуганный человек в мокром белье»), — омерзительно, а загубленное в Ленине, в лучшем случае, достойно сожаления, может быть, сочувствия. Путь Хирохито иной: от земного бога к простому человеку, к открытию в себе подлинно человеческого (см. прим. 6). И по мере распознавания этого человеческого обнаруживается «вдруг» симпатия и режиссера, и зрителей к этому ранее малосимпатичному человеку.

В конце концов, Гитлер и Ленин — самозванцы, пришедшие в чужой дом и присвоившие то, что им не принадлежит и принадлежать не должно. Хирохито, напротив, отдает принадлежащее ему по праву рождения — свое божественное происхождение — и тем самым спасает миллионы и миллионы от бессмысленной бойни во имя божественного микадо.

Жаждающие власти вожди перешагнули рубеж, когда возврат невозможен и невозможны изменения. Впереди — необратимый распад и смерть. Не случайно, в фильме произносится имя «старого ребенка» — мудреца Лао Цзы, утверждавшего, что только мягкое и гнущееся (изменяющееся) тождественно жизни, а твердое и не изменяющееся — смерти. Отказавшийся добровольно от власти император, сохраняет возможность изменения и обретает жизнь.

Размышления над тремя фильмами А. Сокурова позволяют сделать, по меньшей мере, три вывода:

1. Молох — есть любая власть. И она, в понимании А. Сокурова, — ни от Бога, и ни от Дьявола. Власть одного над многими «выдумана людьми, которым трудно понять самих себя и справиться со своей жизнью» [9, с. 21].

2. Молох — знак глубокой беды, которая случилась с людьми по их же вине, и которую они не в силах преодолеть. Чтобы не стать очередной жертвой Молоха, нужно попытаться избавиться от мифологических представлений о сверхчеловеческой природе власти. И чем дальше продвинется человек в понимании того, что добро и зло, сострадание и насилие, свобода и рабство — в самом человеке, тем успешнее он сможет противостоять случившейся с ним беде.

3. Как экзистенциальный художник, возвративший в отечественный кинематограф, по выражению философа М. Ямпольского, «смерть в её метафизическом измерении», и восстанавливая, тем самым, утраченную целостность разорванного атеистического сознания современного человека, А. Сокуров знает, что только культура, только духовность способны примирить человека с неизбежностью ухода Туда. И совершенно в традиции русской литературы, хотел бы, чтобы он пересек этот рубеж по возможности в возвышенном состоянии души и мысли. «Все мои фильмы об этом. И у меня нет другой песни» [9, с. 172].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов, Ю. В замке Клингстона тоскует любящая душа/Арабов Ю. // Сеанс. — 1999. — № 17-18.

2. Арабов, Ю. Грустные заметки о летних впечатлениях/Ю. Арабов // Искусство кино. — 1999. — № 12.

3. Арабов, Ю. Мистерия горы/Ю. Арабов // Искусство кино. — 1999. — № 5.

4. Арансон, О. Советское (и) кино/О. Арансон // Киноведческие записки. — 2001. — № 51.

5. Манцов, И. Смерть поэта/И. Манцов // Искусство кино. — 1999. — № 10.

6. Мелихов, А. Власть и Воля/А. Мелихов // Сеанс. — 1999. — № 17-18.

7. Москвина, Т. Ад и Ева/Т. Москвина // Сеанс. — 1999. — № 17-18.

8. Петровская, Е. Время частной жизни/Е. Петровская // Киноведческие записки. — 2001. — № 51.

9. Секацкий, А. Горы и Гитлер/А. Секацкий // Сеанс. — 1999. — № 17-18.

10. Телец. Фильм Александра А. Сокурова. — СПб.: Сеанс, 2000.

11. Топоров, В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического/В. Топоров. — М., 1995.

12. Трофименков, М. Пример интонации/М. Трофименко // А. Сокуров: сб. статей. — СПб.: СЕАНС-Пресс, 1994.

13. Трофименков, М.А. Сокуров в борьбе с реальностью/М. Трофименко // А. Сокуров: сб. статей. — СПб.: СЕАНС-Пресс, 1994.

14. Туровская, М. Советская элегия/М. Туровская // А. Сокуров: сб. статей. — СПб.: СЕАНС-Пресс, 1994.

15. Ханютин, А. Все немного сложнее/А. Ханютин // Искусство кино. — 2001. — № 7.

16. Шилова, И. Предсмертие/И. Шилова // Киноведческие записки. — 2001. — № 51.

17. Ямпольский, М.В. Исчезновение как форма существования/М.В. Ямпольский // Киноведческие записки. — 1999. — № 44.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сегодня адепты русского шовинизма или, более того, русского фашизма (!?) в соответствии с идеями своих германских предшественников фактически оправдывают сталинский геноцид, якобы сохранивший и укрепивший российскую государственность.

2. В странах Древнего Востока ТЕЛЬЦА приносили в жертву и поклонялись его изваянию как воплощению Бога. В искусстве Нового времени ТЕЛЕЦ сливается с образом Минотавра — злодея и жертвы в одном лице — обладателя неземной силы и могущества, в то же время олицетворяющего одиночество и обреченность. Поклонение Золотому ТЕЛЬЦУ рассматривается как забвение Бога истинного перед богами мнимыми (из кн. TAURUS. Directed by A. Sokurov).

3. При сопоставлении двух фильмов актуализируется нравственная позиция режиссера: сокуровский Гитлер нередко смешон и жалок, Ленин — трагичен.

4. В традиционной японской системе мифологических представлений, синтоизме, Аматерасу — великая богиня Солнца.

5. В той же системе представлений, японский император — потомок Аматерасу, живой (земной) бог, божественный микадо.

6. В смысле символическом он повторяет путь Христа.