

Т. А. Акиндинова

### **Homo aestheticus в поисках новой культурной парадигмы: размышляя о фильмах А. Сокурова<sup>1</sup>**

Опыт осмысления в искусстве кризиса современной европейской культуры анализируется на материале творчества А. Сокурова, которое содержит инновационный духовный потенциал в поиске обновления культурной традиции Европы – трансформации ее культурной парадигмы на путях синтеза с культурой Дальнего Востока (Японии, Китая).

Ключевые слова: христианская традиция, культурные традиции Европы, искусство Японии, эстетическое созерцание, искусство режиссуры, homo aestheticus, Александр Сокуров, культурная парадигма, синтез культур

Tatiana A. Akindinova

### **Homo aestheticus in search of new cultural paradigm: reflection on A. Sokurov's movies**

The article considers experience of interpretation in art of crisis of modern European culture and shows that the works of A. Sokurov contain innovative spiritual potential in search of renovation of European culture tradition – transformation of its culture paradigm to synthesis with the Far east culture (Japan, China).

Keywords: Christian tradition, European culture tradition, art of Japan, aesthetic contemplation, art direction, homo aestheticus, Alexander Sokurov, culture paradigm, culture synthesis

Отношения искусства с исторической эпохой никогда не существовали в прямой детерминации: периоды экономического развития вовсе не гарантировали расцвета искусства, тоталитарные режимы не могли упредить возникновение шедевров, оппозиционных к идеологии государственной власти уже самим своим художественным существом. Сегодня нарастающая глобализация может демонстрировать свое влияние на формирование массовых стереотипов в художественной культуре, но может и инициировать в ней протестные им формы, андеграунд. Историческая перспектива современного общества, культуры отнюдь не предопределена и требует разностороннего и многоуровневого осмысления. Синергетика позволяет нам сегодня посмотреть на историю культуры как бесконечный поиск оптимального пути развития общества и свободного выбора из спектра возможностей, которые предоставляет эпоха. В этом историческом выборе в существенной мере участвует искусство, за него оказывается ответственным художник как Homo Aestheticus.

Мы попытаемся понять ситуацию современного культурного выбора, изучая творчество А. Сокурова, которое всегда отличала близость философскому размышлению<sup>2</sup>. Фильмы этого режиссера, наверное, с наибольшей отчетливостью обнаруживают возможности киноискусства в постановке актуальнейших проблем человеческого существования и должны стать предметом особенно пристального внимания в Год кино в России.

В фокусе внимания режиссера всегда так или иначе человеческая личность, будь-то политик на пике власти («Молох») или полностью ее лишившийся («Телец»), будь-то простая японка, шьющая кимоно («Смиренная жизнь») или рассказывающая о своей матери («Dolce»). Художник пристально всматривается во внутренний мир человека, его отношения с окружающими, и в этом смысле его фильмы можно назвать кино-портретами, в том числе групповыми или семейными, где, наверное, половина знаковой нагрузки принадлежит интерьеру. Творчество мастера полагает в зрителе способность собственно художественного восприятия портрета, которое включает в себя процесс длительного рассматривания – получения некоторой информации от изображения и реакции на нее, обращения за новым сообщением и нового ответа. Действительное художественное созерцание, в отличие от обыденного, совершаемого в целях практической ориентировки, имеет необходимо временное измерение и, по сути, представляет собой диалог зрителя с изображенным человеком (а через изображение и с автором). Примером великого искусства портрета, онтологическую структуру которого образует хронотоп, являет, в частности, творчество Рембрандта: современники живописца разного возраста и социального положения изображены в состоянии душевного движения, и, кажется, зритель наблюдает рассказ портретируемых о себе и готов вступить в разговор. Это свойство картин Рембрандта пре-

красно показывает Сокуров в эпизоде «Русского ковчега», когда некая гостя Эрмитажа, сама олицетворяющая утонченный вкус, признается, что у нее вошло в привычку «разговаривать» с «Данай», моделью для которой, как известно, была любимая жена художника.

Фильмы А. Сокурова отличаются особой эстетикой видения, а это полагает и способность соответствующего восприятия. Длительное погружение в созерцание определенного ракурса лица или пейзажа позволяет постепенно открывать множество смыслов, появляющихся на грани звучащего и видимого. Произведения режиссера свободны от клише остросюжетного кино, и, может быть, лучше всего соответствуют все же названию «кинокартина», которая соединяет в живое целое жанр, пейзаж, портрет, натюрморт: «Восточная элегия» или «Смирненная жизнь».

Фильмы режиссера возвращают нас к искусству созерцания, которое в европейской традиции, сравнительно с культурой Востока, играло в течение многих веков второстепенную роль по отношению к художественным формам, воспринимаемым на слух, ведь в христианстве Бог изначально явил себя человеку звучащим словом, и песнопения стали доминирующей сферой общения европейца с Всевышним, а затем в светской культуре музыка увенчала иерархию искусств. Канонизация иконописи спустя семь веков от Рождества Христова сделала икону также вратами в Божий мир и образцом созерцания, в традиции которого складывалась позднее светская живопись. Это сохраняло столетиями культуру соответствующего восприятия, хотя оно не достигло значимости эстетического созерцания искусства и природы, скажем, в Китае и Японии.

Более того, принятая европейскими народами почти на тысячелетие ориентация на ценности молитвенного созерцания, аскезы, монашества, в католицизме была признана недостаточной, поскольку не давала безусловной духовной опоры для утверждения значимости земной жизни человека не только как подготовки к жизни вечной. Тенденция к утверждению права человека на полноту своего не только духовного, но и телесного существования получила богословское обоснование у Фомы Аквинского, представившего в терминах Аристотеля христианское приятие мира природы.

Философия Фомы задала направленность духовным исканиям эпохи – обращению к античности и образованию нового мировоззренческого синтеза, соединившего христианство и культуру Древней Греции и Рима. С позиции христианской веры была вместе с тем принята

ориентация на ценность творческой активности личности, многосторонность деятельности, значимость индивидуальности. Ренессанс явился поэтому эпохой как нового расцвета искусства, так и возникновения экспериментального естествознания, принесшего впоследствии научно-технический прогресс. Масштабное преобразование природы, включая воздействие на природу человека, однако, в XX в. вызвало возникновение опаснейших экологических проблем, а потому и необходимость по-новому осмыслить место человека в мире, найти гуманитарные критерии его деятельности, которые выходят за границы устоявшейся в эпоху Нового времени ориентации на фундаментальные преобразования, нескончаемую активность личности, на скорость перемен. В XX в. идейная атмосфера информационно-индустриального общества требует новой переоценки ценностей – возвращения к созерцательному отношению человека к миру, но не в форме отстранения от него, как было в христианском средневековье, а в гармоническом слиянии с природой, и это значит поиск исторического опыта благоговеющего созерцания природного и культурного мира, другого человека.

Осознание необходимости переориентации на ценность созерцания с ценностью деятельности усиливалось в течение XIX в. от Шопенгауэра к Л. Толстому и получило в XX столетии теоретическое обоснование в философии Э. Гуссерля, Н. Гартмана, М. Хайдеггера. В творчестве А. Сокурова эта тенденция приобретает художественное самосознание. Особое место в нем занимает тетралогия «Молох» – «Телец» – «Солнце» – «Фауст», где последний фильм оказывается ключом к пониманию предыдущих. При этом сокуровский «Фауст» являет собой существенное переосмысление «Фауста» Гете<sup>3</sup>.

В фильме Мефистофель затевает с Фаустом до мелочей просчитанную игру – совращение. И начаться оно должно, конечно, с совращения разума.

Зная о колебаниях Фауста в выборе варианта перевода библейской Книги Бытия: «В начале было Слово» – «В начале был Смысл», дьявол будто невзначай подбрасывает свой вариант: «В начале было Дело». И Фауст с интересом воспринимает это радикальное предложение. Так начинается движение сознания человека, общества, эпохи к созданию культа Дела (Практики!) в противостоянии Мысли и Слово. Человек Действия, Преобразователь, Бунтарь скоро станет примером для подражания на всей территории Европы, будь то Вильгельм Телль, опоэтизированный Шиллером, или Базаров, озадачивший своим появлением самого автора. Делом считает

свой бунт против Всевышнего его первый любимый ангел, ставший в результате Сатаной, и только некоторый дискомфорт в области лопаток не дает ему забыть, что там некогда росли крылья.

Трагедия Гете несет в себе катартическое начало. «Фауст» Сокурова, завершающийся картиной стремительного движения героя в ледяные просторы, не имеющего определенной цели, а только побуждаемого все перевернуть в «никуда не годном творении», скорее завораживает предчувствием бед от возможных действий человека, для которого Дело заменяет Мысль и Слово. В фильме Мефистофель побеждает Фауста, пробудив в нем демоническое начало: волей человека мечта должна быть осуществлена, несмотря на любые жертвы.

Взгляд через призму этой картины позволяет по-новому увидеть предшествующие части тетралогии – «Молох», «Телец», «Солнце», и становится ясно, что история Фауста не завершена в фильме о нем, она продолжается в предыдущих фильмах и имеет собственную логику развития. Эстафету человека Дела, цинично отбрасывая Мысль, широко принимают по всей Европе, будь то марксисты или ницшеанцы в Германии или в России. И растиражированная идея, овладевая массовым сознанием, неизбежно профанируется и ищет для себя соответствующую личность: не выходит ли в лидеры социального движения из-за спины Фауста Вагнер, дождавшийся своей очереди к черту и требующий признать его Фаустом?

В фильмах «Молох» и «Телец» реальная история свидетельствует о плодах Дела возвращенного фаустовского духа, овладевшего человеком и провозгласившего «смерть Бога» или «атеизм»: будь то создание «Третьего рейха», который должен был принести покорение мира и тысячелетнее процветание арийцам; будь то революционное преобразование всего мира во имя счастливого коммунистического будущего человечества.

Отказавшийся от претензий на всемогущество герой фильма «Солнце» – японский император Хирохито целомудренно обращается к ближнему кругу: не вызывает сомнения, что он сохранит любовь с женой и детьми и что его ждет самое желанное занятие – любовное изучение красот подводного мира. «Что такое наука? – отвечает еще не свершающий Фауст Маргарите. – Вышивание. Вы любите вышивать?». Занятие вышиванием непретенциозно, но оно требует тщательного внимания к делу и награждает любованием его результатами.

Черт не победил в Хирохито, и значит, дух Фауста, вырвавшегося в ледяные высоты, не обречен на новый союз с дьяволом, но требует

нового более глубокого перевода Библии, не отрицающего первостепенную значимость Слова и Мысли. Завершающий тетралогию «Фауст» отсылает нас к предыдущим фильмам, показывая тернистые пути мятежного духа, возмнившего себя богоравным и действуя страшнее черта, но и способного отказаться от ложных ценностей в поиске гармонии с миром.

Интенсивный научно-технический прогресс, развитие кинематографа в XX столетии, сформировавшего у зрителя установку на самоценность динамики сюжета, движения камеры, трансформации персонажей, тем самым содействовали утрате культуры неспешного созерцания, в том числе адекватного восприятия живописного произведения. О том, что потребность возрождения этой способности тем не менее сегодня существует, свидетельствует уже появление нового вида искусства – видеoarта, занявшего особую нишу на грани живописи и кино. Сокуров блестяще использует возможности киноискусства в пробуждении у зрителя именно эстетического видения, ибо только в этом случае восприятие его картин может быть свободным от устоявшихся клише в современной интерпретации художественного произведения.

«Мать и сын», «Отец и сын» – темы, трактовка которых после исследований Фрейда, казалось бы, безусловно должна протекать в русле психоанализа: отношения сына к матери рассматривать, конечно, прежде всего через призму эдипова комплекса, отношения отца к сыну в свете замещения любви к умершей жене. И тем не менее именно этот привычный ныне ход мысли выводит нас в приграничные искусству области психологии, за пределы художественного мира Сокурова – его философско-эстетического горизонта. Вглядимся непредвзято в художественное полотно фильмов.

Мать и сына мы видим в скромном домишке, затерянном среди зеленых холмов и полей. Мать тяжело больна, и сын бережно заботится о поддержании ее телесного и душевного состояния. Они любят друг друга, и оба страшатся смерти матери, но на прогулке сын, осторожно, как маленького ребенка, несущий мать на руках, невзначай засмотрится на открывшийся вдруг вид («Как прекрасен Божий мир!»), а мать однажды скажет сыну, что ей его жалко не потому, что он останется без нее («Можно жить и одному...»), а потому что и ему предстоит это расставание с жизнью. Они любят друг друга, но, как ни странно, сама по себе грядущая разлука друг с другом не приводит их в отчаяние. В их отношениях нет страстности – зависимости – эгоизма взаимности, их чувство совершенно бескорыстно, и глубокая печаль сына рождает

ся не столько оттого, что он потеряет мать для себя, сколько потому, что мать утратит самый бесценный дар – дар бытия на этой прекрасной земле. Он – молодой сильный мужчина – способен защитить мать от многих невзгод, но не от конечности жизни. Мать грустит, прежде всего, о неизбежности той же участи для сына. Духовный исток напряжения их любви – трагизм бытия человека в мире, и именно это является лейтмотивом постоянного размышления обоих. Картины потрясающей красоты природы, казалось бы, такой неброской в средней полосе Европы, на фоне которых плавно разворачивается сюжет, острой болью отзываются в душе зрителя – почувствовать краткий миг счастья Быть.

«Отец и сын» открываются нам в ситуации, повторяющейся, очевидно, многие годы после ранней смерти любимой жены и матери: привычными движениями рук отец вызывает уже взрослого сына из ужасного сна, одного из бесчисленных снов, преследующих мальчика страхом смерти. Терпеливо помогает отец сыну преодолевать сложности возмужания (и даже с применением силы в случаях уже непростительного мальчишества), но главная цель для него – научить юношу самому справляться с жизненными проблемами – учения и воинской службы, взаимопонимания с другими людьми. Любовь отца к сыну самоотверженна и ответственна за то, чтобы ребенок сумел стать мужчиной, имел близких друзей, был счастлив в любви к девушке, как случилось некогда и ему. Он с нежностью видит в сыне черты утраченной возлюбленной, но его чувство к сыну определяет дружественность, мужская солидарность в признании начатого им жизненного пути. И только понимание своей принадлежности другому поколению, невозможности пройти этот путь вместе с сыном до конца, вызывают у него грустную улыбку – улыбку примирения с человеческим делом.

Однако отец уже научил сына ответственности любви, и молодой человек не может не тревожиться об отце, смириться с неизбежностью расставания – так друг не может бросить друга на непосильной тому дороге, но как мужчина он не может и отказаться от выбора собственного пути, своего единственного бытия-в-мире. Сыну снится прекрасный весенний сад, манящая тропинка, где рядом с ним нет отца, а отец является ему в другом сне – в легкой одежде он выходит и садится на заснеженную крышу их дома – в полном одиночестве. Юноша глубоко страдает от неразрешимости коллизии, его мысли не оставляет найденная им формула отношений: «Любовь отца распинаящая, любовь сына распинаямая» – распинаящая, потому что сын не может не отвечать на любовь отца, распинаямая,

потому что он не может ответить тем же. Понятно поэтому, что он сомневается, можно ли позволить себе рождение собственного сына, ведь это означало бы обречь его когда-то на такие же мучения. Понятно поэтому странное в иной ситуации признание сына отцова друга: «А я тебе не завидую, что у тебя есть отец...».

Трагизм бытия – духовное родство человека с человеком и все же отдельность каждого существования – лишь ярче высвечивают в развернувшейся кинокартине высшие нравственные ценности человеческой жизни – бескорыстность, ответственность, самоотверженность дружеской любви, в предельной степени выраженной в чувствах отца и сына. Неудивительно, что соседский мальчишка, давно живущий рядом с этими людьми, в какой-то момент не мог удержаться от тихой просьбы: «Возьмите меня к себе...». О такой дружбе в глубине души мечтает каждый юноша, и именно потому приятель сына тут же должен был почувствовать, что не достоин присоединиться к их союзу.

Отношения «Матери и сына», «Отца и сына» питаются не энергией отраженной любви к третьему лицу (отцу-мужу, матери-жене), это экзистенциальное общение единственных друг для друга личностей в их самодостаточности. Понимание таких отношений не находится в плоскости психоанализа, оно раскрывается лишь в определенной культурной традиции, ближе всего к русской литературе – Л. Толстого, Чехова, Достоевского... Так самоотверженно любили друг друга «Бедные люди», так доверительно разговаривали друг с другом «Братья Карамазовы». Фильмы А. Сокурова восстанавливают прерванную связь времен: в повседневности современного мира режиссер прозревает глубинные смыслы человеческой жизни, открывающиеся на грани бытия и небытия – человечность, которая кажется чуть ли не старомодной, и даже избыточной, в контексте жестких экономико-политических реалий XXI в., но именно она образует духовную основу единства человеческого рода и, в конечном счете, оказывается главным критерием исторического прогресса. Ее участие в истории, может быть, точнее всего описывается законом дао, который, согласно древним философским учениям Китая, Японии, проявляет свое действие через недеяние, свою силу в способности уступать. Потому образом дао является вода, которая мягко обтекает камень, но их же и точит, прокладывая русло реки. Миросозерцание даосизма, несомненно, присутствует в подтексте фильмов Сокурова, соединяясь с традицией отечественной культуры в совершенно оригинальный художественный мир.

Различие менталитета китайца, японца и

европейского сознания связано также с тем, что язык, который опосредует деятельность мышления, пользуется на Востоке иероглифическим письмом и предполагает при чтении тождество начертания и смысла. Наиболее полное понимание смысла текста возможно только в случае особой восприимчивости к тонкостям написания иероглифа, что на протяжении многовековой истории формировало у этих народов своеобразную культуру видения и понимания – чуткости к видимым оттенкам смысла, которые не выражены вербально. Благоговейно созерцать природу, «видеть смыслы» в природных феноменах, скажем в ветке сакуры, в течении ритуала, в повседневной жизни стало существом культуры «Поднебесной» и ее оригинальной преемницы – в Японии.

Щемящее чувство конечности, хрупкости человеческой жизни, желание подлить минуты счастья быть сыном, дочерью прекрасной матери – Земли рождаются в зрителе фильмов Сокурова. И неизбежное завершение жизни – смерть, значимость которой на тысячелетия стала главной темой христианства, теперь осмысляется на скрещении европейской культуры с культурой Японии<sup>4</sup> – в экзистенциальном переживании человеком пограничности своего существования. Проникновенная любовь к мигу, к его красоте, стремление нежно прикоснуться к тайне бытия<sup>5</sup> открывают в искусстве Сокурова новые ценностные горизонты, обновляющие двухтысячелетнюю европей-

скую христианскую традицию культурой созерцания Китая и Японии. Неслучайно особое внимание к творчеству режиссера в Японии. Продолжая сопоставление современной ситуации в культуре с эпохой Ренессанса, пожалуй, можно сказать, что А. Сокуров вводит нас в новую эпоху мировой художественной культуры, подобно тому, как начинали возрождение античности Мазаччо или Джотто, в эпоху нового синтеза культур и этим открывает плодотворный путь в поисках новой культурной парадигмы третьего тысячелетия.

### Примечания

<sup>1</sup> Статья подготовлена при финансовой поддержке РФНФ в рамках проекта № 13–03–00429 «Концептуализация Homo aestheticus в современной эстетике».

<sup>2</sup> См. подробнее: Александр Сокуров на философском факультете. СПб., 2001.

<sup>3</sup> Отдельно об интерпретации темы «Фауста» у А. Сокурова см.: Акиндинова Т. А., Устюгова Е. Н. О «Фаусте» А. Сокурова и не только... // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 24–31.

<sup>4</sup> Незримое присутствие в стилистике фильмов А. Сокурова «образов японской поэзии, монохромной туши живописи теней» тонко характеризует Паола Волкова. См.: Волкова П. Одинокий голос человека // Александр Сокуров в центре океана. СПб., 2011. С. 317.

<sup>5</sup> Осмысление этой проблематики содержит фундаментальное исследование творчества режиссера: Сокуров: сб. ст. и материалов. СПб.: Сеанс-пресс, 1994. 392 с.