



Символические изобразительные структуры в творчестве А. Сокурова

М.Е. Тихонова

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественная картина мира, метафизическая проблематика, внесюжетные изобразительные структуры, система символов, тема смерти

¹ Интервью с А. Н. Сокуровым (Санкт-Петербург, Университет, сентябрь 1999 года, конференция «Искусство – эстетика – человек»)/ / Александр Сокуров на философском факультете. – СПб., 2001. С. 30.

² Там же.

Статья содержит анализ некоторых приемов изобразительного языка А. Сокурова. Речь идет о системе символических изобразительных структур, которые позволяют режиссеру раскрыть метафизику жизни и смерти, показать диалектику внешнего и внутреннего видения. Принципы включения данной системы в структуру фильма рассматриваются на примере картин «Одинокий голос человека» и «Мать и Сын».

Фильмы А. Сокурова воплощают определенную концепцию мироустройства. По утверждению мастера, «сюжет – это не художественная категория и не художественный прием, это – конструкция мироздания»¹. С другой стороны – жизнь человека изначально «построена по принципу сюжета»: «Человек рождается и умирает, у него есть два классических драматургических принципа»². В представлении режиссера законы бытия и эстетика нераздельны; художественное устройство его фильмов воспроизводит некие общемировые принципы. Речь идет о тех законах, которые имеют фундаментальный и универсальный характер и над которыми человек не властен. Согласно приведенным цитатам, имеется в виду космический цикл рождения и смерти и как следствие – единство физической и метафизической сфер бытия. Создавая свой образ мира, режиссер особое внимание уделяет его метафизической составляющей и находит для нее уникальное художественное решение.

Уже в первом полнометражном игровом фильме – «Одинокий голос человека» – Сокуров создает особую систему изобразительных структур, с помощью которой воплощает свое представление о строении мироздания и его универсальных законах. Первым обратил внимание на это М. Ямпольский в статье «Платонов, прочитанный Сокуровым», указав на художественно-изобразительные приемы Сокурова, непосредственно связанные с метафизической проблематикой. И что особенно важно, выводы статьи позволяют говорить не просто о совокупности приемов, но о единой системе. В статье, однако, рассматривает-

ся лишь определенный аспект, а именно – языковое соответствие поэтики фильма и прозы А.Платонова. Поэтому выводы эти необходимо уточнить и дополнить.

Ямпольский начинает свой анализ с близости платоновской прозы сказовой традиции, отличной от романного повествования. Сказ предполагает ярко индивидуализированный язык рассказчика, тогда как классический роман использует, в основном, объективно-безличную, описательную форму повествования. Язык же Платонова имеет важную особенность: «это предельно индивидуализированный рассказ, ведущийся «безличным» автором»³. Такое сочетание очень непросто реализовать в кино, тем более что кинематограф тяготеет к объективности романной формы.

Далее Ямпольский показывает, как Сокуров справляется с этой задачей, передавая особую платоновскую диалектику объективного и субъективного дискурсов. Режиссер разработал систему внесюжетных элементов, включив их в ткань фильма, и они выполняют определенную художественную задачу, являясь по своей образной природе структурами ненарративными, чисто изобразительными.

М.Ямпольский выделяет три вида внесюжетных изобразительных структур фильма. Во-первых, это «черный кадр», неоднократно возникающий в картине, который не является перебивкой, обозначающей некий промежуток времени, т.е. он не связан с повествованием, в отличие от традиционной практики в кино. Черный кадр возникает сразу после того, как Никита Фирсов в начале фильма закрывает глаза, но при этом никакого переноса во времени не происходит. Кроме того, Ямпольский обращает внимание на ряд моментов, когда «чернота соседствует с прыжком» вниз (с обрыва в реку). Таким образом, закрытые глаза героя в сочетании с черным кадром – знак или символ перехода повествования и, следовательно, содержания фильма в некий «внутренний регистр», что подкрепляется и мотивом «прыжка», т.е. движения извне вовнутрь. Как справедливо отмечает М.Ямпольский, черные кадры «систематически обозначают границу определенного пространства и вход в иной мир»⁴. Так Сокуров символически обозначает возможность перехода из одного измерения бытия в другое.

Но черный кадр непосредственно связан с темой смерти. Он возникает в эпизоде, когда персонаж прыгает в реку, чтобы «пожить в смерти», сопровождает болезнь и бред Никиты, включен в эпизод на рынке и в заключительные кадры пустого дома, где слышны лишь голоса главных героев. Ямпольский приходит к выводу, что система черных кадров приобретает метафизический смысл границы между жизнью и смертью.

³ Ямпольский М. Платонов, прочитанный Сокуровым / М. Ямпольский // «Киноведческие записки». – М., 1990, №5. С. 54.

⁴ Там же. С. 56.

Метафизический характер, по мнению критика, имеют еще два вида внесюжетных изобразительных структур фильма: вставки из кинохроники и статичные кадры-пейзажи.

Кадры-пейзажи представляют собой общий вид города, городской улицы или картины природы. Все они пустынные и статичны, что придает им метафорический характер и не позволяет рассматривать в качестве элементов повествования. М. Ямпольский, ссылаясь на выводы Н. Берча, проводит аналогию этих внесюжетных видов у Сокурова с «кадрами-изголовьями» японского режиссера Я. Одзу и вновь отмечает их связь с темой смерти. Он пишет: «Кадры-изголовья» у Сокурова, как правило, представляют не просто безлюдное пространство, но темную, вечернюю улицу, заходящее солнце, ночную реку и темную воду, или заснеженный луг. В них навязчиво возникают три мотива – ночь, вода и зима. К ним также присоединяется мотив пустого дома. Первоначально эти кадры вклиниваются как некие лирические отступления, носящие орнаментально-элегический характер, и только постепенно осознается их метафорическая эквивалентность черным прокляткам, становящаяся очевидной в конце фильма, когда из повествования окончательно выпадают живые люди и остаются лишь их голоса. «Кадры-изголовья» представляют некое абсолютное зрение из небытия, но, в отличие от черных прокляток, они функционируют как своего рода метафорические индикаторы»⁵.

Художественная ткань фильма включает в себя также документальные фрагменты: в самом начале, до титров – эпизод на реке, затем – рабочие в мастерской и кадры многолюдной городской улицы. В первом эпизоде люди поворачивают огромное деревянное колесо. В мастерской, куда Никита заглядывает

через окно, он видит рабочих у станков. В кадрах города к остановке подходит трамвай и вместе с новыми пассажирами отправляется дальше. М. Ямпольский обращает внимание на символический смысл различных механизмов в кинематографе Сокурова, обозначающих «механизм мироздания с его непреложными и загадочными закона-

⁵ Там же. С. 58.

Кадр из фильма
«Одиноким голос
человека». Режиссер
А. Сокуров. 1978 г.



⁶ Там же. С. 63.

ми»⁶. Образы, которые олицетворяют работу этого «механизма», режиссер выносит «за рамки собственно повествования», т.е. «за пределы маленького мира героев», поскольку имеется в виду универсальный космический закон. И снова Ямпольский обращает внимание на семантику данных эпизодов как «иной реальности».

Действительно, документальное изображение подвергнуто режиссером специальной обработке (распечатка, вирирование), что создает эффект остранения и подчеркивает качественное различие двух реальностей: реальности основного сюжета и реальности, обозначаемой кадрами хроники. Сокурову недостаточно вполне наглядного визуального различия эстетики игровой и документальной; художнику нужен образ иной реальности не только в метафорическом, но и в онтологическом смысле. Черно-белое изображение в кино выглядит и менее фактурным, и менее конкретно-чувственным, чем цветное, и тем самым как бы менее материальным. Сокуров стремится усилить различие, добиваясь эффекта сновидческой реальности, придавая изображению почти спиритуалистический характер: человеческие фигуры движутся как бы в невесомости и кажутся почти бесплотными, течение реки превращается в одно сплошное мерцание, напоминая мираж. Именно такое специфическое изобразительное решение подводит к восприятию данных эпизодов как особой, иной реальности.

Однако в этой же эстетике решен и игровой эпизод на рынке. Ему предшествует сцена, где некто прыгает в реку, чтобы «пожить в смерти». Далее следует хроникальный эпизод с трамваем. Трамвай воспринимается как символ перемещения из одной

Кадр из фильма
«Одиноким голос
человека». Режиссер
А. Сокуров. 1978 г.



реальности в другую, как своеобразный аналог ладьи Харона, перевозчика душ из мира живых в мир мертвых. Тем более перед прыжком этот некто говорит себе-седнику в лодке, что проникнуть в смерть, может быть, так же просто, как переехать в другую губернию. Именно так и поступил Никита, чтобы вдали от Любы рас-



Кадр из фильма
«Одиноким голос
человека». Режиссер
А. Сокуров. 1978 г.

⁷ Сокуров А.Н.
«Одиноким
голос человека».
Дневник/А. Сокуров//
Сокуров. Части
речи. – СПб.: Сеанс,
2006. С. 446.

Кадр из фильма
«Одиноким голос
человека». Режиссер
А. Сокуров. 1978 г.



твориться в своем бессознательном, уйдя от жизни, а тем самым – и от горя. Если прежде герой балансировал на грани смерти, теперь он погружается в смерть. Ямпольский отмечает такие знаки смерти в этом эпизоде, как мотив бойни животных и повторяющийся при съемке Никиты резкий ракурс сверху вниз. Можно добавить и кадры с открытой дверью в подвал, словно

в кромешную тьму. Эпизод на рынке – единственный игровой фрагмент, изобразительное решение которого идентично кадрам хроники. Вероятно, Сокуров имеет в виду не только пограничное состояние души Никиты, но и некую объективно существующую пограничную реальность. Человек, приближаясь к смерти, соприкасается с иной реальностью, с другим измерением бытия.

По поводу фрагмента в мастерской режиссер записал в дневнике: «Обратить внимание на рабочих в мастерской у прессов и примитивных станков. Это может быть деталью атмосферы ремесленного труда маленького городка»⁷. И далее: «Искать в качестве под съемки – кадры атмосферы жизни городка». То есть в первоначальном замысле фрагмент в мастерской предстает как повествовательная структура, связанная с характери-

стикой города. Однако тема жизни города в фильме не представлена. Пустынные, безлюдные улицы, скорее, говорят об отсутствии какой бы то ни было жизни. Таким образом, фильм включает в себя систему символических изобразительных структур, которая существует параллельно повествовательному дискурсу и вводит в содержание картины метафизический смысл.

Тема смерти в художественном мире Платонова и Сокурова

В статье Ямпольский убедительно раскрывает соответствие кинематографических приемов А. Сокурова своеобразной стилистике А. Платонова. И эта стилистика оказалась настолько близка режиссеру, что легла в основу его собственного авторского стиля и получила развитие в дальнейшем творчестве.

Однако образ мира в картине имеет и принципиальное отличие от содержания первоисточника – рассказа «Река Потудань». Разница в неодинаковой трактовке темы смерти.

В рассказе Платонова вернувшийся с гражданской войны Никита Фирсов пытается как бы заново обрести способность жить, возродиться для жизни. Проживание и изживание героем этого переходного состояния глубоко драматично. Мотив непробужденности – один из главных в рассказе. Никита женится на любимой девушке, но выясняется, что он не в состоянии быть в полном смысле ее мужем. Вся его любовь и сила жизни сосредоточены в сердце, тогда как плоть бесчувственна и беспомощна. Импотенция героя означает его неполное, неокончательное пробуждение к жизни. И природа вторит этому состоянию: «Река Потудань тоже всю зиму таилась подо льдом, и озимые хлеба дремали под снегом – эти явления природы успокаивали и даже утешали Никиту Фирсова: не одно его сердце лежит в погребении перед весной»⁸. А вот как видится герою природа, вступившая в весну: «Но осень уже забытое давнее время, – земля сейчас была бедна и свободна, она будет рожать все сначала и лишь те существа, которые никогда не жили. Никита даже не спешил идти к Любе; ему нравилось быть в сумрачном свете ночи на этой беспамятной ранней земле, забывшей всех умерших на ней и не знающей, что она родит в тепле нового лета»⁹. Непробужденность природы и героя проявляется прежде всего как забвение. Память и беспамятство – два состояния, которые соответствуют у Платонова состояниям жизни и смерти. Поэтому так важно помнить, не забывать. Первый же диалог при встрече Никиты и Любы именно об этом:

- Вы меня не помните? – спросила Люба.

- Нет, я вас не забывал, – ответил Никита.

- Забывать никогда не надо, – улыбнулась Люба.¹⁰

Разными видами забвения являются, очевидно, сон и бред. О больном, погруженном в бредовые видения, героя Платонова пишет: «Под вечер он потерял память».

Отец Никиты рано ложится спать, чтобы скрыться во сне от потерь и страданий. Люба засыпает, чтобы забыть о голоде. Оказавшись в Кантемировке на базаре, Никита защищается от своего горя тем, что забывает обо всем: о жене, отце и самом

⁸ Платонов А. Избранные произведения / А. Платонов. – М.: «Мысль», 1983. С. 191.

⁹ Там же. С. 192.

¹⁰ Там же. С. 181.

себе: «К осени, вероятно, он вовсе забудет, что он такое, и, видя вокруг действие мира, не станет больше иметь о нем представления; пусть всем людям кажется, что этот человек живет себе на свете, а на самом деле он будет только находиться здесь и существовать в беспмятстве, в бедности ума, в бесчувствии, как в домашнем тепле, как в укрытии от смертного горя»¹¹. Можно сказать, что забвение у Платонова – не сама смерть, а существование на грани смерти. Ибо сохраняется возможность возвращения в жизнь. И существование героев напоминает балансирование между жизнью и смертью. Удаление от смерти требует от них предельного усилия. Поэтому герои рассказа, не находя в себе достаточно сил, периодически погружаются в сон, болезнь, беспмятство. Да, война закончилась, но сама субстанция жизни ранена, повреждена. И ее восстановить гораздо труднее, чем починить полуразрушенный дом и сколотить новую мебель.

В основе той драмы, которую переживает главный герой, лежит несоответствие между душой и телом. Душа жива, а тело почти мертво. Однако здесь нет противопоставления одного другому. Драма заключается не в противостоянии души и тела, а в нарушении гармонии между ними. Тело для Платонова – не косная, влекущая вниз плоть, но нечто органически присущее человеку. Ни отрицанию, ни суду оно не подлежит. Тело есть природа. Само это слово – «тело» – употребляется писателем не только по отношению к человеку. Отец Никиты, пишет Платонов, «волол санки в упор даже по черному телу оголившейся земли». Разнообразные эмоциональные эпитеты находит автор для описания тела: «продрогшее пустое тело», «робко обнял ее, боясь повредить что-нибудь в этом особом, нежном теле» и т.д. Таким образом, у тела есть своя жизнь, она важна и необходима. Поэтому омертвевшее тело Никиты едва не стало причиной трагедии.

На рынке в Кантемировке герой погружается в состояние полной отрешенности от жизни. Но встреча с отцом, упоминание о жене сразу же выводят Никиту из оцепенения: «Никита думал о Любе, и опять его сердце наполнилось горем и силой»¹². Так что душа его не погибла, подчинившись плоти, но словно бы тоже впала в забытие, растворилась в бессознательном. Это, несомненно, путь к смерти, но еще не сама смерть.

Завершается рассказ полным и окончательным пробуждением героя к жизни. Очнувшись от забвения не только душа его, но и плоть. «Он пожелал ее всю, чтобы она утешилась, и жестокая, жалкая сила пришла к нему. Однако Никита не узнал от своей близкой любви с Любой более высшей радости, чем знал ее обыкновенно, - он почувствовал лишь, что сердце его теперь

¹¹ Там же. С. 201.

¹² Там же. С. 202.

¹³ Платонов А.
Избранные
произведения/
А. Платонов. – М.:
«Мысль», 1983. С. 203.

господствует во всем его теле и делится своей кровью с бедным, но необходимым наслаждением»¹³. Теперь и тело вернулось к жизни, вспомнило о ней.

Фильм, как и рассказ, акцентирует двойственность человеческой природы. Но соотношение души и тела наполняется в картине иным смыслом. Очевидно, что пробуждения тела как полного возвращения к жизни в фильме не происходит. Последнюю встречу Никиты и Любы Сокуров решает неожиданно: голоса героев звучат на фоне черного экрана и фрагментов пустого дома. Душа и тело явно противопоставляются друг другу. Ведь герои не возвращаются к жизни в реальном, материальном, мире, они покидают его. Душа может существовать и без физического тела. Если у Платонова действие развивается по направлению к смерти и обратно, то у Сокурова происходит проникновение за границы жизни и смерти. Визуальной образно-символической формулой данной идеи становится сцена с прыжком одного из героев в реку, чтобы «пожить в смерти», и его возвращение. Характерно, что эпизод режиссер позаимствовал из другого произведения Платонова – повести «Происхождение мастера», только в первоисточнике герой утонул, а в фильме – вернулся обратно. Для Платонова смерть – это прекращение жизни, конец всего. Для Сокурова за границей физической смерти существует некий иной мир.

Черные кадры делят реальность на внешнюю и внутреннюю, но вместе с тем – на видимую и невидимую. То есть кроме физического материального мира есть еще иной мир, не менее реальный, чем первый. Именно оттуда слышны голоса Любы и Никиты. Именно из этой таинственной реальности человек рождается в наш мир и туда же уходит после смерти. Сокуров нашел способ указать на существование потусторонней реальности, наделив тем самым данный символический образ – черный кадр – мистическим содержанием. Поэтому черные кадры могут означать не только вход в иной мир, но и выход из него, т.е. появление в материальном мире. Именно такой метафизический подтекст приобретает эпизод возвращения Никиты в родной город. Мы видим, как он издалека идет по дороге, затем – крупный план с закрытыми глазами, черная проклейка, прыжок Никиты с обрыва, вид города на общем плане. На уровне повествования эти кадры можно прочесть как вступление в рассказ о попытке героя погрузиться в ту жизнь, от которой его оторвала и отделила война, сделав его чужим для этой жизни. В символическом дискурсе перед нами таинственный процесс вхождения Души из иного, потустороннего, мира в земную реальность. Но тогда хроника в начале картины обозначает ту

самую иную реальность, откуда и появляется герой. Река символизирует границу миров, а колесо, вращаемое людьми, не движение истории, но таинственный механизм мироздания, благодаря которому бесконечно повторяется цикл рождения и смерти, т.е. процесс появления человеческих душ в земном физическом мире и уход из него. Подтверждение данной концепции мы находим и в утверждении режиссера о том, что сюжет – это «форма какого-то мироздания», а рождение и смерть человека – «два классических драматургических принципа» бытия. Это свидетельство того, что для режиссера важна не сама по себе тема смерти, а неизбежность для человеческой души и появления в земной жизни, и ухода из нее.

Символические структуры в фильме «Мать и Сын»

Символическую систему внесюжетных изобразительных структур мы находим в большинстве фильмов А. Сокурова. Она формируется и видоизменяется в соответствии с темой и художественным замыслом конкретной ленты. Рассмотрим еще один пример: неповествовательные изобразительные структуры фильма «Мать и Сын». Это один из фильмов, в котором режиссер не использует хронику. Но – в финале картины мы видим знакомый прием – слова Сына звучат на фоне черного кадра. Сын обращается к только что умершей Матери: «Мама, ты меня слышишь? Я знаю, что ты меня слышишь. Послушай, что я тебе скажу. Мы встретимся с тобой там же, где и договорились. Жди меня». И снова черный кадр обозначает границу между земным и потусторонним, видимым и невидимым; зрители вместе с душой Матери перемещаются за грань физической реальности и тоже, как и она, не видят Сына, а только слышат его голос.

Большая часть времени фильма отведена прогулке главных героев, и потому роль пейзажа особенно велика. Обращает на себя внимание различный характер пейзажей. Пространство фильма представляет собой совокупность нескольких видов ландшафта: среднерусский с пологими холмами, березками и полями; скалистые обнажения горных пород; горная гряда, покрытая густым хвойным лесом; а в конце неожиданно появляется морской пейзаж. Перед нами собирательный образ природы, имеющий символический смысл. Кроме того, в фильме дважды повторяется один и тот же пейзаж, который не соответствует ни одному из перечисленных типов ландшафта. Это статичный кадр – редко расставленные по горизонтали деревца, над которыми летают птицы. Тонкие темные стволы четко выделяются на золотисто-розовом фоне заката. Впервые этот кадр появляется в начале фильма, после того как Сын первый раз выходит



Кадр из фильма
«Мать и Сын».
Режиссер
А. Сокуров. 1997 г.

из дома. Он идет за водой. Второй раз – в конце, перед его последним возвращением в дом, где только что умерла Мать. И вода и закат в поэтике Сокурова символически связаны с темой смерти. Поэтому пейзаж на фоне заката обозначает метафизическую границу между жизнью и смертью,

между мирами – видимым и невидимым.

Уже в начале фильма появляется группа символических структур, и первая из них – упомянутый пейзаж. За ним следует кадр движения поезда: мы видим дым паровоза и слышим стук колес. Поезд символизирует механизм перемещения души из одного мира в другой, т.е. является аналогом огромного колеса в прологе к фильму «Одинокий голос человека». В следующем кадре Сын спускается по склону и исчезает в тумане, словно погружается в реку (движение сверху вниз). Вслед за этим возникает вид изнутри дома, через окно. Однако точка съемки не может быть истолкована как точка зрения Матери, которая не в состоянии без посторонней помощи встать с постели.

Таким образом, и пейзаж на закате, и поезд, и взгляд из дома через окно представляют собой внесюжетные изобразительные структуры, объединенные в одну монтажную фразу. Открывая в содержании фильма некий, по определению М. Ямпольского, «внутренний регистр», данная система символов обозначает наличие иного измерения бытия, иной реальности, указывая на пограничность существования героев.

Та же функция у знакомого нам мотива пустого дома. Во время прогулки главных героев на экране появляются два статичных кадра пустого дома. Первый – это вид из внешнего мира через открытую дверь, а второй – наоборот – вид изнутри, тоже через открытую дверь. Однотипность композиционного решения указывает на взаимосвязь данных кадров, образующих визуальную формулу диалектики внешнего и внутреннего видения.

Предвестием приближения смерти можно считать кадр, когда черная туча медленно закрывает небо. Сразу же после этого кадра Сын предлагает Матери отдохнуть, а точнее – уснуть,



Кадр из фильма
«Мать и Сын».
Режиссер
А. Сокуров. 1997 г.

¹⁴ Ямпольский М.
Ковчег, плывущий
из прошлого/
М. Ямпольский//
Сокуров. Части
речи. – СПб.:
«Сеанс», 2006.
С. 66.

и выходит один из дома. Остановившись посреди поля, он снова видит уходящий вдаль поезд. Его дальнейшая прогулка дважды прерывается внесюжетными кадрами-вставками. В первой мы видим сверху покрытые густым лесом горы, неизвестно где расположенные, и чер-

ное крыло пролетевшей птицы. Во второй открывается – также с огромной высоты – безграничная морская гладь и, словно игрушечный, уплывающий белый парусник. Поскольку птица – традиционный символ души, значит, нам показывают момент смерти. Парусник в море – еще один символический образ ухода души из нашего мира. В мифологии разных народов символика корабля включала в себя тему перемещения мертвецов в потусторонний мир. (М. Ямпольский указывает на данную символику дома-корабля и в картине «Скорбное бесчувствие».¹⁴) И перед возвращением Сына в дом опять возникает кадр с деревьями на фоне закатного неба. Переход души из одной реальности в другую состоялся.

Анализ фильмов А. Сокурова позволяет нам более четко охарактеризовать основные внесюжетные элементы. Черный кадр обозначает, по-видимому, сам момент перехода души из одного мира в другой (из физического - в потусторонний или наоборот). Такой переход сопровождается временной утратой способности видеть, поскольку должен измениться способ видения, должно произойти переключение от физического зрения к духовному. Хроника может выступать как образ мистического тонкого мира, потустороннего, но пограничного, близ границы с физической реальностью. Статичные кадры могут символизировать и границу между мирами, и зоны Небытия в земной реальности.

Интуитивно или, может быть, сознательно режиссер использует принципы построения религиозных сакральных текстов, которые включают в себя, как правило, несколько смысловых уровней. Эти уровни существуют самостоятельно, параллельно друг другу, но в то же время представляют собой иерархию смыслов. Так устроены не только литературные тексты, но и

произведения изобразительного искусства. Например, в языке иконы православное богословие видит внешний сюжетный уровень, философско-этический и духовно-символический. В смысловом поле фильмов А. Сокурова можно выделить следующие уровни: исторический (судьбы героев и культуры), психологический (отношение героев и автора к окружающему миру и другим людям) и символический (закон смены жизни и смерти). Первые два уровня находят свое выражение в основном сюжете картины, т.е. связаны с киноповествованием. Третий уровень являет собой самостоятельную (хотя и не самодостаточную) художественную систему, не связанную непосредственно с сюжетом, а как бы дополняющую его. Он имеет чисто визуальное воплощение, причем весь этот комплекс изобразительных элементов приобретает символическую функцию. Вечность, невидимая духовная реальность могут быть показаны только с помощью символов, как это происходит в мифе, сказке, в религиозном искусстве и в искусстве светском.

В итоге мы приходим к выводу, что внесюжетные изобразительные структуры фильма, семантически связанные с темой смерти, представляют собой символический язык, существующий параллельно языку объективно-повествовательному. Возникает визуальный символический ряд, который придает основному сюжету метафизический смысл. Через различный социальный, исторический и культурный контекст проступает универсальный мистический сюжет, обозначающий, по Сокурову, «конструкцию мироздания». ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Интервью с А. Н. Сокуровым (Санкт-Петербург, Университет, сентябрь 1999 года, конференция «Искусство – эстетика – человек») // Александр Сокуров на философском факультете. - СПб., 2001.
2. Платонов А. Избранные произведения /А. Платонов.- М.: «Мысль», 1983.
3. Сокуров А. Н. «Одинокий голос человека». Дневник/А. Сокуров//Сокуров. Части речи.- СПб.: «Сеанс», 2006.
4. Ямпольский М. Ковчег, плывущий из прошлого/М. Ямпольский// Сокуров. Части речи. - СПб.: «Сеанс», 2006.
5. Ямпольский М. Платонов, прочитанный Сокуровым/М. Ямпольский//«Киноведческие записки». – 1990. №5.