

Меланхолические атлеты Александра Сокурова

ЕВГЕНИЙ
БЕРШТЕЙН

Кино Александра Сокурова, изощренное, медитативное и завораживающее, отличается тематической широтой. Но один визуальный мотив повторяется в нем регулярно и составляет в ряде фильмов этого мастера тематический стержень. Это мотив атлетического мужского тела – фиксация на нем заметна уже в самых ранних работах Сокурова, но в начале прошлого десятилетия она стала предметом критических споров, особенно разгоревшихся после выхода в 2003 году ленты «Отец и сын». Оценки этой картины сосредоточились на ее эротической тональности: критик Екатерина Барабаш даже обвинила Сокурова в производстве «мягкого порно» гомосексуального толка и в женоненавистничестве¹. Иностранные киножурналисты были заинтригованы смелой (и, как им тоже казалось, гомоэротической) образностью российского режиссера – хотя на Западе такого рода эротика давно и прочно вошла в мейнстрим, в том числе и коммерческий. На суждения критиков Сокуров ответил гневом: после премьеры фильма в Каннах он дал рассерженную пресс-конференцию, в ходе которой категорически отверг гомоэротические интерпретации фильма («Не понимаю, откуда взялось такое пошлое понимание!») и обвинил киножурналистов в отсутствии всякого толка («Что за помойка у вас в головах!»), а Запад – в развращенности поп-культурой, из-за которой «мы перестаем понимать ли-те-ра-ту-ру!»². Согласно Сокурову, малокультурные и пошлые критики не смогли уловить простейший литературный прием, развернутый в фильме – раздвоение героя и появление его «двойника», – без понимания чего невозможно постичь «целомудренный» смысл ленты.

Несмотря на позицию режиссера, в западной коммерческой дистрибуции фильм «Отец и сын» был классифицирован по категории «гей-кино» и широко демонстрировался на гей-лесбийских кинофестивалях. Российские, достаточно еще маргинальные, гей-СМИ похвалили «Отца и сына» как значительное событие в отечественном гей-искусстве. Но, повторим, в Каннах Сокуров резко отверг такое прочтение фильма: «Я не



Евгений Берштейн
(р. 1967) – филолог,
историк культуры,
заведующий кафедрой
русского языка и литературы
в Рид-Колледже
(Портленд, США).

1 БАРАБАШ Е. *Проповедь в стиле мягкого порно* // Независимая газета. 2003. 26 мая (www.ng.ru/culture/2003-05-26/8_kann.html).

2 Кичин В. *Александр Сокуров: Что за помойка у вас в головах?* // Российская газета. 2003. 24 мая (www.film.ru/article.asp?id=3639).

хочу говорить о гомоэротизме. Не понимаю, как делать картину на эту тему в разъяренном обществе, которое не принимает таких людей и такого типа отношений»³.

«Отец и сын» представляет собой поэтическое, философское и – что самое важное – визуальное исследование мужественности. Мы предлагаем рассмотреть этот фильм в двух контекстах. Сначала мы сопоставим подход Сокурова к мужественности с трактовкой этой же темы в двух других значимых российских кинокартинах, снятых почти одновременно с сокуровской, – «Войной» Алексея Балабанова (2002) и «Возвращением» Андрея Звягинцева (2003). Несмотря на черты тематического единства в этих трех фильмах, работу Сокурова отличает специфическая, обдуманная и подчеркнутая иконография мужского тела. Мы проанализируем генеалогию и коннотации этой иконографии во второй части статьи. Представление о Сокурове как о порнографе, комическое, но не лишенное интереса и своеобразной пронизательности, было сформулировано в связи с визуальными аспектами «Отца и сына». Вернуться к этой идее и ее переосмыслить будет, как нам кажется, полезно.

КРАТКОЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ВСТУПЛЕНИЕ О «МУЖЕСТВЕННОСТИ»

Подходы к мужественности, преобладающие в современных социальных и гуманитарных науках, можно грубо разделить на две группы. Первая из них, представленная среди прочих Пьером Бурдьё, разрабатывает трансисторическую модель мужественности как символической системы, структурирующей социальную сферу таким образом, который обеспечивает доминирование мужчин над женщинами⁴. Бурдьё описывает основные символические оппозиции этой структуры, например: «жесткое» против «мягкого», «налив» против «вялого», «внедряющееся» против «вбирающего в себя», «прямое» против «изогнутого», «твердое» против «жидкого». С точки зрения Бурдьё, эти оппозиции представляют собой дискурсивные конструируемые, в течение долгого времени подвергавшиеся культурной натурализации (то есть привитые сознанию в качестве природных, естественных). По Бурдьё, эти и подобные им дихотомии выполняют роль иерархически организованных фундаментальных символических категорий, универсальных для большинства культур.

3 Там же.

4 BOURDIEU P. *Masculine Domination*. Stanford, 2001.

В рамках другого, альтернативного подхода, практикуемого, например, австралийским социологом Бобом Коннеллом, подчеркивается *множественность* сценариев нормативной мужественности, сосуществующих в современных социумах: так, принцип «быть настоящим мужчиной» подразумевает принципиально различные поведенческие и символические образцы для бизнесмена, футбольного фаната или мужчины, придерживающегося феминистских взглядов⁵.

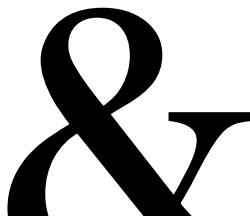
Оба этих методологических направления по существу конструктивистские, ибо они не рассматривают нормативную мужественность как «некоторые психологические последствия анатомических различий между полами» (если воспользоваться названием известной статьи Фрейда). В современном понимании мужественности линия методологического раздела проходит не между «эссенциализмом» и «конструктивизмом», а скорее между универсалистами и исследователями, подчеркивающими разнообразие нормативных образцов мужественности и их обусловленность различными конфигурациями социальных, культурных и экономических факторов.

ЕВГЕНИЙ БЕРШТЕЙН
МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЕ
АТЛЕТЫ АЛЕКСАНДРА
СОКУРОВА

Три фильма

Формирование абсолютно мужественного мужчины – главная тема «Войны», «Возвращения» и «Отца и сына». Центральные герои этих фильмов написаны крупными мазками: это солдаты или солдатского типа фигуры, мощные телом и духом. Этим они привлекают восхищенное внимание других мужчин, как правило, более молодых, которые стараются воспроизвести эту особую очистки мужественность в себе. Герои щедро делятся советом относительно того, как стать такими мужчинами, как они, – то есть идеальными солдатами. Характерной чертой такой модели мужественности является ее первобытный, почти что мифологический характер. Пока социологи описывают разнообразные модели мужественности, актуальные в современном мире, наши режиссеры сосредоточены на архетипическом ее представлении, понимаемом как воплощение неопосредованной, нерафинированной силы. Эталон мужественности, создаваемый нашими режиссерами, соотносится с «универсалистской» моделью социальных наук – трансисторической и мифологической (при том, что Бурдьё эту модель критикует, российским режиссерам свойственно видеть в ней идеал, пусть порой и проблематичный). Нормативная мужественность определяется здесь физической силой и специфиче-

5 CONNELL R.W. *Masculinities*. Berkeley, 1995.



ской сноровкой мужчины, его способностью подчинить и, если надо, защитить других, а также его умением выжить в трудных условиях. Идеальный мужчина сопоставляемых нами фильмов обладает властью над собой и другими, способностью контролировать себя, других и свое социальное окружение. Для обозначения героев в качестве идеально мужественных, авторы приставляют к ним персонажей-мужчин, отмеченных дефектной или недоразвитой мужественностью. В «Войне» идеальному солдату Ивану противопоставлен изнеженный англичанин Джон – бессильный истерик, в одной из сцен снятый со спины, с неловко и зазывно оттопыренным задом. В «Возвращении» Отец противопоставлен своим молодым сыновьям, еще не обладающим телесной силой и волей. В «Отце и сыне» курсант Алексей сопоставлен с двумя другими юношами: по контрасту с ним они изображены слабыми и боязливыми плаксами.

Хотя три рассматриваемых фильма рисуют вечную и – можно даже сказать – дремучую мужественность в качестве нормативной, они вовсе не видят в ней неизбежное следствие биологического пола. Именно выработка мужественности находится в центре внимания авторов. Как же генерируется, по мнению российских режиссеров, идеальная мужественность? Присутствие в сюжете балабановской «Войны» феминизированного двойника – англичанина Джона – наводит на мысль, что русский герой Иван становится «настоящим мужчиной» просто потому, что он русский. (Этот националистический, хоть и не лишенный постмодернистской усмешки мотив встречался уже в предыдущих фильмах Балабанова «Брат» и «Брат-2».) У Звягинцева и Сокурова генеалогия мужественности сложнее: они исследуют процесс передачи ценностей и поведенческих установок от отцов к сыновьям. В «Возвращении» этот процесс рисуется как Эдипов: Отец силою навязывает свою волю сыновьям, те восстают против отца и становятся «настоящими мужчинами» именно в результате своего бунта. Если у Звягинцева мужественность формируется в ходе войны не на жизнь, а на смерть сына с отцом, то у Сокурова – это продукт любви между ними. Это всепоглощающая и чувственная любовь, при этом интенсивность ее такова, что она без остатка заполняет жизни и отца-офицера, и сына-курсанта. Сокуровские персонажи-юноши, лишённые отцовской любви, вырастают вялыми и мягкотелыми невротиками, исполненными бесконечной зависти к курсанту Алексею.

Несмотря на идеологические различия, все три фильма дидактичны и предлагают в чем-то сходную социальную и политическую мораль. В «Войне» космополитический гуманизм и неразрывно с ним связанная истеричность Джона приводят к дополнительному кровопролитию и ненужным человеческим жертвам. «Возвращение» подводит к мысли, что принуж-

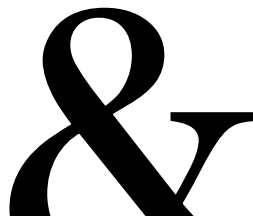
дение и жесткое приучение к дисциплине необходимы для нормального развития мужчины. У Сокурова активное и даже доминирующее присутствие отцов в жизни сыновей представляется условием нормативной мужественности, а безотцовщина ведет к безволию, слабости и опять же к истерии. Все три фильма утверждают не просто традиционный архетип мужественности, но и коррелирующий с ним набор консервативных социальных ценностей, таких как патриотизм и патриархальный общественно-семейный уклад. Отметим на полях, что нелиберальный тон этого кино соответствовал настроению российского общества эпохи его создания, а в семиотическом оформлении сложившегося в те же годы режима власти гипермаскулинность «сильного лидера» играет заметную роль.

ЕВГЕНИЙ БЕРШТЕЙН
МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЕ
АТЛЕТЫ АЛЕКСАНДРА
СОКУРОВА

«ОТЕЦ И СЫН»: ИКОНОГРАФИЯ УТОПИИ

Бескомпромиссно архаичная гендерная модель усложняется и приобретает чуть более сбалансированный характер благодаря постмодернистской иронии у Балабанова или прихотливой интертекстуальности, в том числе аллегорически-библейской, у Звягинцева. Каков же авторский риторический арсенал в «Отце и сыне»?

Сокуров работает с инвариантными нарративами мужественности: историями передачи ее от отца к сыну и ее испытания в сражении. Курсант Алексей – обладатель образцового отца, и благодаря этому он развивается в образцово мужественного юношу. Повторяющиеся короткие флэшбэки рисуют сцены борцовских схваток Алексея с другими курсантами и складываются в лейтмотив, символизирующий сущность мужественности. Режиссер сочетает гармонические, пластичные, зачастую живописные образы с разломанным, странным, косноязычным речевым потоком. Красивые непрофессиональные актеры сияются произнести искусственно-возвышенные фразы («любовь отца – распинающая, любовь сына – распинаемая»), их голоса напряжены и неестественны. Но их позы и жесты пластичны, что соответствует главной визуальной теме фильма – теме построения цельного и гармоничного мужчины. Камера смакует мускулистые тела главных героев, уделяя особое внимание их физической нежности друг к другу. Великолепная телесность мужчин противостоит болезненно-астенической внешности женщин, отделенных от главных героев оконными стеклами, рамами и заборами. Мир, который Сокуров выстраивает в «Отце и сыне», – солдатско-курсантский, отцовско-сыновний, мир мужских отношений, гимнастического зала и потных единоборств – это своеобразная маскулинная утопия.





Илл. 1, 2. Кадры из кино-
фильма «Отец и сын»
(режиссер Александр
Сокуров).

Иконография этой утопии зиждется на определенном видении мужской телесности, эстетизированной и знакомой. Фильм до краев наполнен скульптурно-мускулистыми обнаженными и полубнаженными мужскими телами: сплетенные или поодиночке, они сняты во время физических упражнений, за игрой, в бою, во сне, в минуты отдыха. Камера одержима фиксацией мощи и великолепия этих тел, крупным планом преподносит отдельные прекрасно развитые мышцы, фрагменты гармонического тела, участки светящейся кожи и золотистые волоски на мускулистых конечностях (илл. 1, 2).



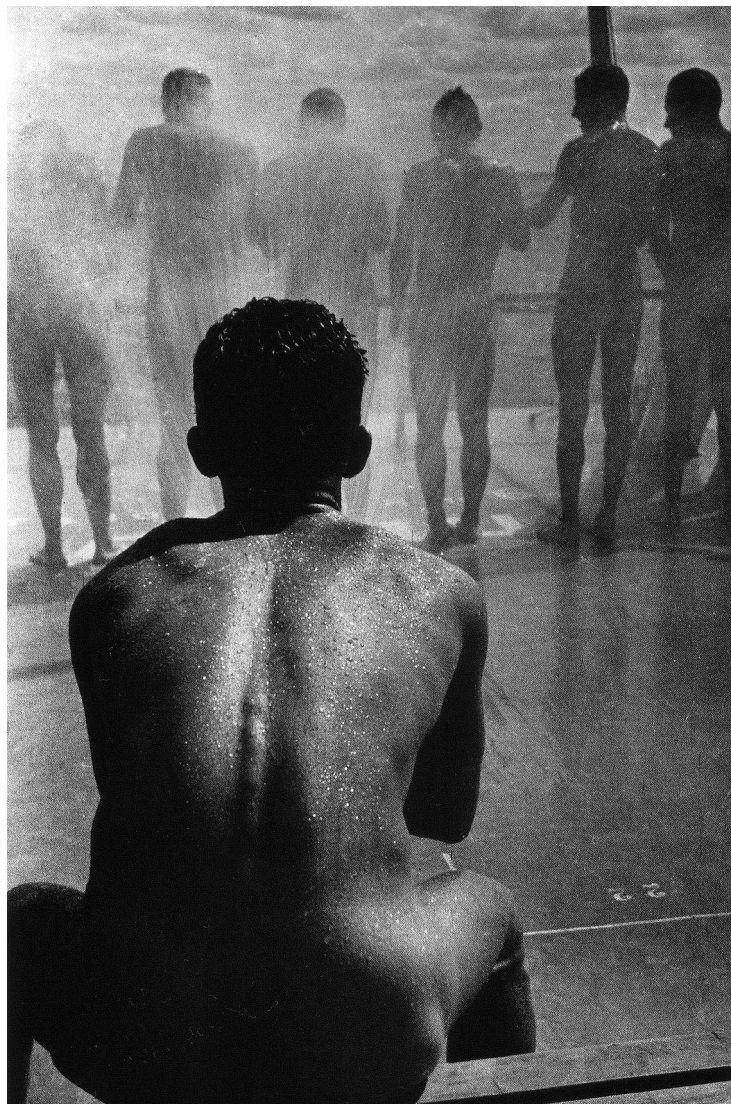
На встрече со зрителями Сокуров заявил, что его фильм «о фашизме»⁶, и в указаниях оператору-постановщику Александру Бурову он просил снимать героев в манере «Олимпии» Лени Рифеншталь⁷. Действительно, начало второй части «Олимпии» содержит стилистически близкий «Отцу и сыну» поэтичный эпизод купания немецких атлетов: обнаженные арийские юноши, смеясь от удовольствия, парят друг друга в бане, обливаются водой и плещутся в озере – прекрасные тела прекрасным утром на фоне пробуждающейся природы (илл. 3). Неоклассицистская идеализация атлетически развитого юношеского тела вообще характерна для тоталитарной эстетики, в которой оно символизирует силу, здоровье, чистоту (расовую, моральную, половую) и оптимизм юности (характерно, что в фильме Сокурова и отец, и сын – молодые мужчины). В советском искусстве сталинского периода подобная образность представлена в живописи Александра Дейнеки или, например, в классическом ню Бориса Игнатовича «Душ» (илл. 4). Купание, баня, душ служат в этой и подобных композициях мотивировкой наготы героев и в то же время метафорой их чистоты.

Илл. 3. Кадр из кинофильма «Олимпия» (режиссер Лени Рифеншталь).

⁶ Устное сообщение Джона Малмстада.

⁷ Интервью с Александром Буровым, Хельсинки, октябрь 2008 года.

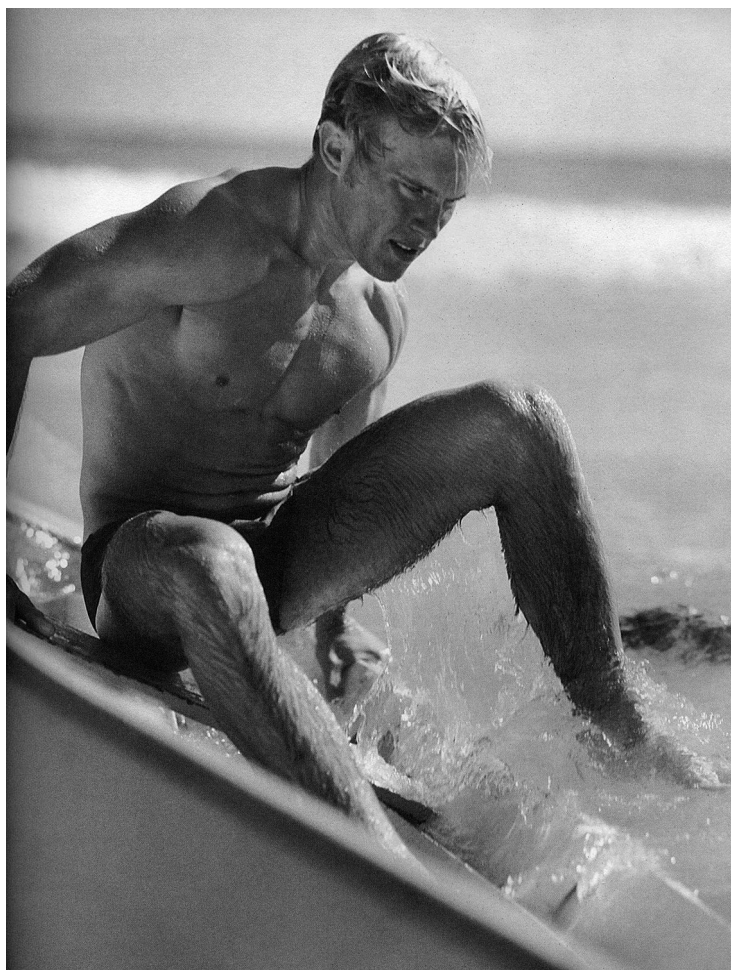
ЕВГЕНИЙ БЕРШТЕЙН
МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЕ
АТЛЕТЫ АЛЕКСАНДРА
СОКУРОВА



Илл. 4. Борис Игнатович, «Душ» (1935).

Однако на ум критикам, рассуждавшим о визуальном ряде «Отца и сына», пришли не столько Рифеншталь, Игнатович и Дейнека, сколько западная рекламная фотография последних десятилетий. Так, американский киновед Армонд Уайт увидел в маскулинных сокуровских образах отсылку к современному, «кельвин-кляйновскому моменту» в «иконографии мужчины»⁸. И действительно, сегодняшнему зрителю сокуровские атлеты более всего напоминают мускулистых белокурых полубогов с коммерческих фотографий Брюса Вебера – арт-директора модных фирм «Calvin Klein» и «Abercrombie & Fitch», – загромоздив-

8 WHITE A. *Sokurov's Vision of Intimacy* // «Father and Son»: A Film by Alexandr Sokurov. DVD. Wellspring: 2004.



ЕВГЕНИЙ БЕРШТЕЙН
МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЕ
АТЛЕТЫ АЛЕКСАНДРА
СОКУРОВА

*Илл. 5. Брюс Вебер,
фотография из катало-
га «Abercrombie & Fitch»
(лето 2001 года).*

шего города Северной Америки и Западной Европы огромными, формально безупречными и открыто эротическими фотоизображениями нагих и полунагих атлетов арийско-солдатского типа. Эстетика Вебера, о котором часто можно услышать, что он, как никто, повлиял на современный американский идеал мужского тела, прямо наследует Лени Рифеншталь и зачастую содержит цитаты из кадров любимицы фюрера (илл. 5).

Фотографии Вебера тоже не свободны от утопической составляющей: они моделируют мир, целиком заселенный нордической внешности девятнадцатилетними атлетами, проводящими жизнь между спортом и двусмысленным флиртом. Иллюстрированный ежеквартальный каталог «Abercrombie & Fitch Quarterly» (который продавался в запечатанных конвертах в фирменных магазинах и содержал десятки фотографий Вебера, выдержанных в характерном стиле) часто обвиняли в непристойности и развращении американского юношества. Под нати-

ском морального осуждения компания вынуждена была в конце концов прекратить это издание.

Веберовские рекламные образы содержат не более чем намек на сексуальное удовольствие и, конечно, никогда напрямую не показывают половой акт. Так что в строгом терминологическом смысле называть их порнографией нельзя. Однако можно с уверенностью сказать, что многие поклонники ежеквартальных каталогов приобретали их с целью эротической стимуляции, а не с тем, чтобы выписывать по ним почтой футболки и джинсы. (Кстати, один из выпусков каталога содержал исключительно фотографии моделей, на которых не было вовсе никакой одежды. Из-за протестов компания была вынуждена изъять его из продажи.)

СОКУРОВ И МЕЛАНХОЛИЯ

Порнографические или нет, но образы супермаскулинной телесности являют собой и у Вебера, и у Сокурова не только навязчивую эстетическую идею, но и художественный прием. Для Сокурова этот прием не нов, он уже играл видную роль в его многочасовых документальных проектах «Повинность» (1998) и «Духовные голоса» (1995). В обоих образы мужских тел показаны в окружении, полностью свободном от женщин: соответственно, на военном корабле, затерянном в северных морях, и на российской пограничной заставе в Таджикистане. Эти ленты не просто насыщены юными мужскими телами – они ими *перенасыщены*, фиксируя их бытие в мельчайших деталях и почти что в реальном времени: сцена медицинского осмотра матросов-новобранцев на корабле длится без малого полчаса; сцены, в которых матросы принимают душ и готовятся ко сну, почти такой же продолжительности.

В «Повинности» большинство сокуровских моделей (хотя не все, некоторые были доставленными с суши молодыми актерами) – реальные матросы срочной службы, проинструктированные о том, что они не должны замечать присутствия киновидеобригады. В результате произведенного таким образом эффекта скрытой камеры сцена в матросской душевой из «Повинности» (илл. 6.) соотносится не столько с эпизодом купания германских спортсменов в «Олимпии», сколько с жанром документально-коммерческой «голубой» эротики, известным под названием «солдаты в бане» и широко доступным в Интернете. С точки зрения структуры образов, парадоксальное сходство между художественными мирами Сокурова и каноном западной гомоэротической фотографии, с одной стороны, и русским полупорнографическим жанром, с другой, трудно оспорить. Как, однако, следует интер-



претировать эти параллели, так плохо уживающиеся с репутацией Сокурова – автора духовно-провидческого кино?

Важно подчеркнуть, что, используя «мягкое порно» в качестве приема, Сокуров «остраняет» его, и главная особенность этого остранения заключается в том, что великолепная нагота его моделей глубоко меланхолична. Скорбная нота ей сообщается душераздирающе печальной музыкой, цветовой гаммой (в «Отце и сыне» – рембрандтовской), а в документальных работах – и голосом автора-рассказчика, мучимого чувством вины, собственной неадекватности и изолированности от недоступного для него военного братства, которое все на виду, в поле зрения, – но войти в него невозможно.

Тема недоступности лирическому субъекту мира мужественности, воплощенного в главных героях, находит развитие и в «Отце и сыне». Так, в двух ключевых сценах камера принимает точку зрения одного из персонажей – парня, лишенного отца и зараженного женственностью. Приписывая этому несчастному мальчику точку зрения всего рассказа, Сокуров делает тему заброшенности и покинутости, вообще для него чрезвычайно важную, главной эмоциональной доминантой всей картины. Если печаль – это доминирующее настроение фильмов Сокурова, излучающих «настоящих мужчин», то заброшенность – их главная тема, реализованная на сюжетном уровне. В «Духовных голосах» солдаты отправлены за тысячи километров от дома и оставлены там на погибель, в «Повинности» матросы заброшены на одинокий корабль в безбрежном северном море. Сын бросит отца, а вечно-меланхолический рассказчик брошен всеми. Экзистенциальным надрывом покинутости проникнуты как визуальные образы мужественности у Сокурова, так и связанные с ней нарративы.

Илл. 6. Кадр из документального фильма «Повинность» (режиссер Александр Сокуров).



Илл. 7. Кадр из кино-
фильма «Отец и сын».

Увидеть в телесности сокуровских лент гимн плоти с ее радостями – значит упустить нечто важное. Конечно, во многие сцены вложен сильный заряд эротизма, как репрессированного, так и явного. Но этот эротизм вовсе не *gay* (вспомним первое значение этого слова – «веселый, радостный») – он скорбен. Не соединение с прекрасной плотью, а ее преодоление и преображение лежат в фантазийной основе сокуровского проекта. Николай Кононов написал о скандальной сцене, открывающей «Отца и сына» (илл. 7), что в ней автор «стерилизует девиацию двух спутанных фигур» и «оставляет нам только чистую сущность неосуществимого любовного соединения»⁹. Близкий Сокурову интерпретатор не только точно уловил и назвал сокуровский прием («стерилизация»), но верно указал его *raison d'être* – представление о неосуществимости однополый любви. В сверхмаскулинном мире, так манящем Сокурова, меланхолия возникает в точке столкновения эротического желания и его фундаментальной невозможности, и стерилизация, уничтожение этого желания порождает меланхолию и скопофилические эксцессы сокуровского видения.

По Фрейду, причиной меланхолии является потеря объекта любви, недоступная сознанию, и инкорпорация этой непризнанной и потому неоплаканной потери в «я». Джудит Батлер высказала мысль, что уничтожение любви к объектам своего пола является необходимым условием для формирования нормативного гендера (ведь в соответствии с логикой гендерной нормы «настоящий мужчина не может любить/желать другого

9 Кононов Н. Апория Сокурова // Новый мир искусства. 2005. № 3. С. 60–61.

мужчину – и все тут»)¹⁰. Таким образом, непризнанная, неосознанная и неоплаканная потеря лежит в самом основании нормативного гендера, и потому, утверждает Батлер, призрак меланхолии вечно его преследует.

Сергей Эйзенштейн, которого солдаты, матросы и акробаты волновали не меньше, чем Сокурова, настойчиво твердил об огромной роли, играемой в его жизни фрейдовской сублимацией, без которой он стал бы «еще одним Оскаром Уайльдом»¹¹. Конечно, эйзенштейновская сублимация не совсем та, что описана Фрейдом: ведь это не бессознательный механизм вытеснения либидо, а обдуманная, рационально спланированная стратегия, служащая целям самодисциплины и творчества. Так и в фильмах Сокурова меланхолия – не бессознательного происхождения. Как художник, Александр Николаевич Сокуров готов принять любой риск и обнажиться до немыслимой степени: вспомните появление в фильм «Александра» (2007) лирической героини-старухи по имени Александра Николаевна, оказывающейся в солдатском бараке, с упоением вдыхающей мужские запахи и рассуждающей о том, как прекрасны мужчины (то есть солдаты), но как от них много в жизни вреда и разрушения. Меланхолия, истерия и даже трансвещизм (*drag*) – это сознательно сконструированные черты сокуровской поэтики, занимающие в художественном мире режиссера свое необходимое место. У налитых мускулами и мужеством персонажей – сокуровских курсантов-солдат-матросов – тоже есть парадоксальное и трагическое назначение: ими быть (так же, как и их любить) и необходимо, и невозможно.

ЕВГЕНИЙ БЕРШТЕЙН
МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЕ
АТЛЕТЫ АЛЕКСАНДРА
СОКУРОВА

10 BUTLER J. *Melancholy Gender – Refused Identification* // *Psychoanalytic Dialogues*. 1995. № 5(2). P. 165–180. Автор признателен Сюзан Ларсен за указание на эту публикацию.

11 SETON M. *Sergei M. Eisenstein: A Biography*. London, 1952. P. 119.

