

Ключевые слова: метатекст, музыка, протяженная экранная форма, временная структура, система лейтмотивов, вариативность.

Кононенко Наталия Геннадьевна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
tintinnio@yandex.ru

Keywords: metatext, music, large-scale screen form, temporal structure, leitmotif system, variations.

Kononenko Nataliya G.
PhD in Art studies, Senior researcher, Mass Media Art Department, the State Institute for Art Studies, Moscow
tintinnio@yandex.ru

КОНОНЕНКО Н. Г.

Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве Александра Сокурова

На примере кинематографического творчества А. Сокурова в тексте осуществляется попытка осмыслить связь между продлением экранной формы — на уровне становления целостной фильмографии и отдельного экранного произведения — и музыкой как прообразом кинематографической структуры и компонентом звукозрительного синтеза. К такому подходу провоцирует объединяющая все творчество режиссера сквозная интонация высказывания и принцип нанизывания повторяющихся из фильма в фильм музыкальных тем, аналогичный работе музыкальной системы лейтмотивов. При этом в пятичастной картине «Духовные голоса» (1995) обнаруживается сложный сплав полифонической временной конструкции со структурным архетипом спиралевидной формы (в вариантах архаической концентрической и классицистской сонатной схем). Оба уровня протяженной экранной формы подчиняются в творчестве мастера универсальному принципу вариативности.

KONONENKO NATALIYA G.

Musical Aspects of Metatextuality in the Work by A. Sokurov

Abstract: This text demonstrates an attempt to comprehend on the example of A. Sokurov's cinematic work the relationship between the large-scale screen form (organization of a whole filmography and a separate film) and music as a prototype of the cinematic structure and a component of the audiovisual synthesis. This approach is provoked by the common intonation uniting all director's works and the principle of threading musical themes repeating from film to film, similar to the work of the musical leitmotif system. At the same time in the five-part picture *Spiritual Voices* (1995) a complex combination of a polyphonic temporal structure and archetype of a spiral form (in variants of archaic concentric form and classic sonata) is revealed. Both levels of the large-scale screen form obey in the director's work the universal principle of variations.

Непрерывность реализации в творчестве А. Сокурова единого авторского почерка представляется неоспоримой уже в силу общепринятой принадлежности фильмов мастера миру авторского кинематографа. Этой теме так или иначе касались многие авторы. Однако способы длительного развертывания художественного пространства остаются мало отрефлексированными. Представляется важным коснуться этого сюжета, обозначив связь между тенденцией к продлению экранной формы — на уровне творчества режиссера в целом и его отдельного экранного произведения (обратимся для этой цели к фильму «Духовные голоса», 1995) — и музыкой как прообразом кинематографической формы и компонентом звукозрительного синтеза⁽¹⁾.

Итак, обращение к феномену сверхпротяженной формы дает возможность увидеть непрерывную репрезентацию на протяжении жизни художника его индивидуального авторского мира как единое спонтанно развивающееся произведение. В случае А. Сокурова к такому подходу провоцирует объединяющая все творчество сквозная интонация высказывания и особенно — звуковой ряд кинокартин.

Принцип нанизывания повторяющихся из фильма в фильм музыкальных тем⁽²⁾ становится отражением двух интенций: к непрерывному воспроизведению актуальной субъективной звуковой реальности, а также отчасти бессознательному объединению отдельных текстов в некую глобальную целостность, метатекст.

При таком подходе художественный мир предстает как своеобразное полидискурсивное «произведение» (в терминологии В. Подороги) [12], предметом изучения становится не только совокупность собственно кинематографических текстов кинорежиссера Сокурова, но и целостный *текст-Сокуров*, включающий в себя многогранный жизненный континуум мастера. Между тем такой ракурс чтения возникает благодаря специфике модальной структуры картин режиссера, определяющейся ее очевидной связью с непосредственным жизненным опытом мастера. Субъективная материя повседневности зачастую становится в его фильмах отправной точкой, к которой вариативно применяются разные градации «оптики подлинности». Так, например, в фильме «Франкофония» (2015) парадоксально соотносятся такие уровни приближения к «аутентичной» действительности: повседневная жизнь самого Автора-режиссера, монтирующего в своем питерском кабинете этот самый фильм (со скайп-трансляцией капитанского мостика капитана Дерка в качестве ее особого субизмерения), собственно хроника (французская и русская) времен Второй мировой войны, а также постановочный пласт, воспроизводящий события последней в эстетизированном квазихроникальном формате докудрамы.

Симптоматичным представляется факт формирования экранной формы А. Сокурова в рамках ее тяготения к собственным пределам — в ряду метакинематографических явлений. В первую очередь это осознанное использование экранного инструментария для исследования иной (например, живописной) материи — как в ее индивидуально-авторских проявлениях («Робер. Счастливая жизнь», 1996), так и в виде мессиански трактованных «священных сосудов»

(1) Упомянутые аспекты музыкальности в кинематографическом творчестве А. Сокурова не так часто становились предметом исследовательской рефлексии. Упомянем в первом случае рецензию композитора В. Раннева на книгу С. Уварова «Музыкальный мир Александра Сокурова» под названием «Композитор Александр Сокуров», где режиссура А. Сокурова технологически уподобляется музыкальной композиции (Сайт журнала «СЕАНС». Режим доступа: <http://seance.ru/blog/sokurov-music/> (дата обращения: 27.05.2018)). Во втором — анализ роли звука в аудиовизуальном воплощении *экзистенциальной рефлексии* в фильме «Одинокий голос человека» — в книге Ю. Михеевой «Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе» (М.: ВГИК, 2016. С. 64–74).

(2) Музыкальные звучания в фильмах мастера в достаточной мере атрибутированы в упомянутой книге С. Уварова «Музыкальный мир Александра Сокурова» (М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011).

человеческой культуры («Элегия дороги», 2001; «Русский ковчег», 2002; «Франкофония», 2015).

Совершаются и выходы практически «за грань» собственно киноискусства — например, в музыкальную режиссуру светового площадного действия с элементами кинематографии («Венок памяти», 2006)⁽³⁾. В этом смысле творчество Сокурова встраивается в характерную тенденцию глобального переживания и кризисного проектирования судеб искусства, которые мы наблюдаем в течение всего XX века в различных попытках возрождения на новом историческом витке архаического мистериального жанра (вспомним о мистериальном проекте А. Скрябина, оперной гепталогии «Свет» К. Штокхаузена (1977–2003)).

При этом внутри собственно кинематографической материи формируется генетически неоднозначный феномен метатекстовости. Склонность режиссера к протяженным экранным проектам на первый взгляд довольно гармонично увязывается с сознательной литературоцентристской установкой мастера. Режиссер открыто декларирует о «языковом» взаимообмене с литературным первоисточником: «Никого другого, кроме писателя, я не могу подпустить к себе так близко, и ни перед кем другим я не могу открыться так искренне во внутреннем диалоге, как с писателем» [6, с. 70]. Литературу он называет «последним прибежищем», «настоящими катакомбами», мысля книгу как «некий музей» культурной традиции [6, с. 122]. А в одном из интервью 1996 года замечает, что «по аналогии с литературой, кино как бы предполагает такую романную форму, о которой я мечтаю и которую я в литературе люблю очень, но к которой я еще, может быть, в кино не пришел» [13, с. 17]. Склонность к продлению экранной — как игровой, так и телевизионной документальной — формы внешне гармонирует не только с отдаваемым литературе пиететом, но и с настойчивой приверженностью характерному литературному жанровому архетипу дневника.

И действительно, именно нарративный компонент аудиовизуального синтеза обычно позволяет генетически связать серийную

экранную продукцию с масштабными жанрами эпоса или романа. Однако языковые, драматургические и темпоральные особенности картин режиссера заставляют более расширительно подойти к проблеме генезиса протяженной формы в его творчестве.

Надо заметить, что идея особой континуальной связности частей и целого в творчестве А. Сокурова не нова. Так, например, О. Ковалов делится наблюдением о том, что «в каждом фильме [мастера — Н.К.] зреет в свернутом виде последующий» [8, с. 171]. Сам режиссер, комментируя в связи с «Русским ковчегом» идею создания безмонтажного кинематографического произведения, выводит принцип прорастания как основной для своей работы: «Для того чтобы сделать фильм *на одном дыхании*, надо, чтобы в замысле совпадало много разных компонентов, все части замысла должны быть связаны друг с другом и одно должно вытекать из другого, — надо вырастить *дерево* [курсив мой — Н.К.]» [14]. Такой органический подход к форме как непрерывно становящемуся целому отсылает к обширной традиции осмысления изоморфизма разных уровней видимого мира — от В. Гете и Ф. Шеллинга до Р. Эмерсона и Г. Торо — и связывается с идеей мифоморфности художественной формы. В аналогичном ключе в отношении *текста-Сокурова* можно говорить о сознательно и последовательно выстраиваемых метафильмах — сериях кинокартин, которые объединяет не только сквозная тематика, но и элементы фабульного и драматургического изоморфизма (к таковым отнесем «философскую трилогию» — «Круг второй», «Камень», «Тихие страницы» (1990–1993), «тетралогию о власти» — «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст» (1999–2011)).

Кроме того, важными представляются и сквозные для всего творчества философско-культурологические интенции мастера. Отметим среди них общую ностальгическую константу, связанную с острым переживанием утраты современной культурой фундаментального свойства целостности. Неслучайно *метафорическим камертоном формотворчества* у Сокурова становится ностальгический жанр *элегии*, уходящий корнями в античность. Начиная с ленты под названием «Элегия» 1986 года о Федоре Шляпине и заканчивая последней к настоящему моменту «Франкофонией» (с подзаголовком *Элегия Европы*), элегия становится универсальной жанровой схемой (на настоящий момент насчитывается девять документальных лент и одна игровая, так или иначе фиксирующих элегический модус в своем названии).

(3) Среди музыкальных проектов режиссера — оперная постановка («Борис Годунов» М. Мусоргского, 2007) и концертные исполнения музыкальных произведений («Моцарт и Сальери. Реквием», 2007; «Антигона» С. Слонимского, 2008).

Как известно, в кинематографе, причастном к процессу непрерывной рационализации и технизации культуры, *эдемический* мотив, связанный с гармоничным мироощущением Золотого века искусств, традиционно занимает особую мифотворческую нишу. В случае Сокурова элегия, исторически наследующая эмоционально-философической, иррационалистической грани эпоса, определяет особую конструктивную пластичность всей совокупности творческого наследия мастера как метатекста. При этом музыкально-поэтический архетип воплощается в звукозрительной форме, специфическим образом трактующей квази-документалистский тип повествования.

Вместе с тем конкретное музыкальное произведение, звучащее в фильме 1986 года и давшее ему название — «Элегия» Жюль Массне, — становится знаковым для эстетической и стилистической ориентации. Преемственность с культурой XIX века как некой целостной системой продуцирования художественных смыслов становится в творчестве Сокурова принципиальной. Режиссер ощущает интеллектуальный и художественный опыт этой эпохи как сегодняшний, наделяя XIX век *present continuous tense*, «настоящим продолженным» [6, с. 121]. Художественный мир мастера наследует романтической установке на историзм, интерпретационность, «вторичность» стиля, по-новому воспроизводящего определенный спектр явлений прошлого. Ностальгируя по культуре ушедших времен, режиссер задается вопросом: «Почему люди не видят, что искусство уже создано, и нового искусства быть не может?» [6, с. 120].

Обозрев характерную для Сокурова картину поисков экранной формы, можно констатировать довольно показательные тенденции. С одной стороны очевидна склонность к превышению временной нормы полного метра (характерные примеры картин свыше двух часов — «Спаси и сохрани» (168 мин.), «Дни затмения» (137 мин.), «Фауст» (137 мин.)). С другой наблюдается наличие собственно многочастных форм. Сюда отнесем сознательно конструируемые как серийные: документальные пятичастные телевизионные видеодневники об армейской жизни «Духовные голоса» (1995) и «Повинность» (1998), шестичастную «Интонацию» (2006), игровые тетралогии и трилогию; а также большое количество автономных документальных, преимущественно малых форм, алеаторически объединяющихся по тематике или жанровому признаку в разомкнутые циклические

образования (сюда отнесем японский и петербургский видеоциклы⁽⁴⁾, многочисленные *дневники* и *элегии*).

Характерная тенденция к мозаичности большой формы достигает апогея в полнометражном телевизионном фильме «Читаем блокадную книгу» (2009, 96 мин.), построенном как нанизывание девяносто одного краткого эпизода чтения жителями Санкт-Петербурга «Блокадной книги» Алеся Адамовича и Даниила Гранина. Другой пример — «Ленинградская ретроспектива (1957–1990)», запечатлевающая тридцать четыре года из жизни Северной столицы в пятнадцати частях (всего 13 ч. 8 мин.), каждая из которых (около 40 мин.) содержит фрагменты хроникального материала за временной отрезок в два-три-четыре года (одночастевые киножурналы «Ленинградской кинохроники»). Ход исторического времени в этом фильме интерпретируется с точки зрения значимости тех или иных событий в каждый новый момент развития общественного самосознания (последняя фиксируется в движении хронологической линейки, расположенной у правого края кадра).

Интересным воплощением идеи сверхконтинуальности становится тенденция к устранению монтажного дискурса. Сначала она проявляется в создании максимально возможных по протяженности в условиях пленочного кино кадров (таков, например, десятиминутный план с потомком Ф. Шаляпина в «Петербургской элегии», 1990), затем — при использовании формата Betacam и компьютерных технологий — длина возрастает втрое (в картинах «Духовные голоса» (1995), «Петербургский дневник. Открытие памятника Достоевскому» (1997)) — вплоть до известного прецедента реализации уже в условиях технологии High Definition мизансцены полнометражного экранного действия внутри одного плана («Русский ковчег», 2002).

Обозначенная склонность к сочетанию масштабности и миниатюризму, разнообразным метаморфозам аудиовизуальной формы отвечает изменчивости и текучести как главным свойствам романтического мироощущения. Не случайно метафора *Потока* возникает как одна из характерных моделей *музыкального* именно в романтическую эпоху

(4) Японский видеоцикл включает «Восточную элегию» (1996), «Смирненную жизнь» (1997), «DoIse...» (1999). «Петербургский дневник» — главы «Открытие памятника Достоевскому» (1997), «Квартира Козинцева» (1997), «Моцарт. Реквием» (2005).

[10]. Сопоставим с применяемым В. Михалковичем разграничением многосерийной и простой «вещи»: «если вторая [«нормальная» вещь — *Н.К.*] есть завершенный в себе мир, модель некоторого состояния действительности, то первая (удлиненная) есть принципиальное отрицание завершенности <...>, модель *движения* мира» [12, с. 40]. Воплощение квазимифологической непрерывности становления мира является весьма характерным свойством Gesamtkunstwerk — «совокупного произведения искусства» романтической вагнеровской оперы. Вместе с ним аудиовизуальные медиа XX века заимствуют и синкретизм осуществления этого процесса. В итоге структурирование протяженной формы не ограничивается нарративными принципами, зачастую наррация даже преодолевается приемами совместного становления визуального и звукового компонентов целого.

Подобным непрерывно становящимся произведением искусства предстает и кинематографический метатекст А. Сокурова. Особая роль в его осуществлении звукового компонента подтверждается единством музыкального мира картин мастера. Звуко-музыкальная взаимопроницаемость разных участков авторской фильмографии, принцип нанизывания многократно повторяющихся музыкальных тем делает всю совокупность творчества режиссера аналогом вагнеровской оперной тетралогии «Кольцо нибелунга», в которой системное использование лейттем образует зашифрованный в музыке сюжет мифологического космогенеза. Как и в операх немецкого композитора, где оркестровая ткань транслирует глубинный подтекст действия на основе четких музыкальных конвенций, связанных с идейным, понятийным, предметным и эмоциональным содержанием сплетающихся мотивов (последние, как правило, противопоставляются словесно-вокальному ряду), в фильмах Сокурова звуко-музыкальный компонент берет на себя основной удельный вес семантической плотности всего аудиовизуального организма, становится главным ассоциативным пространством, «носителем высшего знания» [19, с. 77] ⁽⁵⁾, зачастую трактуемым как смысловая сфера, независимая

от изобразительного ряда⁽⁶⁾. Однако мастер не преследует здесь осознанной цели объединения, драматургической организации метатекста кинопроизведений за счет сугубо музыкального развития (как мы это наблюдаем в тетралогии Вагнера). Формирование системы музыкальных лейттем в его картинах скорее мотивируется непосредственным отражением актуальной для автора субъективной акустической реальности (отсюда — типичное внедигетическое функционирование подобных звуковых включений).

В сокуровском художественном космосе со всей очевидностью доминируют звуковые образы и смысловые связи эпохи романтизма, которые, в XX веке приобретя статус клише и заново актуализировавшись, подвергаются смысловой метаморфозе. Музыкальные опыты творческой лаборатории мастера (в которой важную позицию всегда занимает звукорежиссер⁽⁷⁾) оказываются чрезвычайно созвучными современной эстетике транссентиментализма, которая, если обратиться к М. Эпштейну, возникает в культуре как итог постмодернистского мирозерцания, «сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность — и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма» [18, с. 277]. Исследователь констатирует: «становится ясно, что все “банальные” понятия не просто были отменены, они прошли через глубокую метаморфозу и теперь возвращаются с другой стороны, под знаком “транс”» [18, с. 279]. Не случайно неоднократное использование Сокуровым «вторичных» китчевых музыкальных образов, балансирующих между эмоциональной искренностью и языковой симулятивностью — так называемого Adagio Т. Альбини (мистификации Р. Джадзотто), аллюзивной музыки Т. Такемицу, О. Нуссио, специально написанных стилизаций А. Сигле, — наряду с вариативно

(5) Ср. с высказываниями режиссера: «Искусство — это феномен высочайшей плотности. Ее в моих фильмах создает именно звук», «Она [фонограмма — *Н.К.*] сложнее, чем изображение хотя бы потому, что складывается из неизмеримо большего числа компонентов» [7].

(6) Режиссер констатирует: «Мы <...> не пытаемся подчинить ее [музыку — *Н.К.*], понимая, что она остается замкнутой на себя и не может сделаться иллюстрацией к нашему сюжету. Кстати, сейчас я уверен, что можно найти решительно все в музыке, которая уже сочинена, и нам нет смысла искать композитора, который специально для нашего фильма писал бы новую» (Там же).

(7) В. Персов и С. Мошков — звукооператоры большинства фильмов Сокурова, сыгравшие важную роль в становлении звуко-музыкальной стратегии кинематографического метатекста режиссера.

повторяющейся пространственной рекомпозицией романтических опусов М. Глинки, Р. Вагнера, Г. Малера и П. Чайковского⁽⁸⁾. Под знаком «транс» происходит и симптоматичное расширение роман- тико-сентиментального спектра образности сквозными линиями музыкального барокко (И.С. Бах, Г. Телеман, Г. Перселл, Д. Скарлатти) и классицизма (В.А. Моцарт, Л. Бетховен), а также настойчивое при- общение к локальным национальным традициям Дальнего Востока.

Преемственность с вагнеровским Gesamtkunstwerk подтверждает- ся в метатексте Сокурова и особой ролью звучаний из опер компо- зитора, среди которых ключевым становится музыка Похоронного марша на смерть Зигфрида из «**Заката богов**» — заключительной части тетралогии «Кольцо нибелунга».

Как известно, вагнеровский марш является трагическим ито- гом, обобщением развития мифологического действия о Нибелунгах, завершающегося искуплением зла в мировой катастрофе. Контекст Второй мировой войны придает музыкальной теме композитора общепланетарный смысловой масштаб (траурная музыка по убито- му Зигфриду когда-то была официальной пьесой, сопровождавшей похороны высших чинов гитлеровской армии). В фильмах Сокурова эта музыкальная тема становится точкой смыслового притяжения, особенно востребованной в контексте художественной рефлексии о власти (последняя в концентрированном виде представлена в тет- ралогии на данную тему). Более того, с идейными концепциями фильмов оказывается соотнесенной символика отдельных элементов музыкальной темы. Так, вагнеровский мотив *смерти* оказывается вплетенным в ткань документального повествования-размышления о войне на таджико-афганской границе в фильме «Духовные голоса» (1995). Мотивы *судьбы* и *страдания Вельзунгов* звучат в картинах тетралогии — в эпизодах, связанных с пограничными состояниями сознания протагонистов: в «Молохе» (1999) это случай внезапного погружения Гитлера в сон в момент рассуждения о судьбах стран Ев- ропы, в «Солнце» (2004) — сцена перед видением Хирохито в бункере.

(8) Характерные примеры музыкальных опусов, возникающих в кинематографическом метатексте Сокурова как отражение мифа о музыкальном романтизме, бытовавшего в советской культуре повседневности: «Старинная французская песенка» из «Детского альбома» П. Чайковского, «Разлука» М. Глинки.

В «Восточной элегии» (1996), появляясь в туманных кадрах с ветхой японской архитектурной архаикой, мотив *страдания Вельзунгов*, запечатляющий образ *мыслящего Хаоса*, участвует в создании ауди- овизуальной метафоры космогонического мифа.

Однако качество мифоморфности присутствует в творчестве Сокурова и как конструктивная идея, организующая протяженную кинемато- графическую форму. Так, картина «Духовные голоса» представляет собой характерный вариант формотворчества, возникший, по вы- ражению режиссера, «как проба» воплощения на экране романной формы [13, с. 17].

В пятичастной снятой на видео документальной ленте наблюда- ется синтезирование двух типов драматургии, традиционно опреде- ляемых как типологические для больших экранных форм — сквозного фабульного развития и дробного, с законченной, но повторяющейся сюжетной схемой⁽⁹⁾.

Фильм воспроизводит несколько страниц из личного дневника режиссера, в 1995 году прожившего вместе со съемочной группой несколько месяцев на таджико-афганской границе. Как отмечает А. Тучинская, «война в фильме не имеет хронологических рамок, обо- значены только сезонные ее этапы» [15]. Сквозной сюжет путешествия Автора-персонажа оказывается разбитым на изолированные в отноше- нии непрерывной хронологии, замкнутые фабульные узлы каждой из частей, обрамляемые сновидениями солдат и Автора⁽¹⁰⁾ — прибытие, восхождение на гору, боевая оборона погранзаставы, встреча Нового года. Векторное развитие «гасится» повторностью, проявляющейся на разных уровнях целого — в первую очередь в сновидческих рефренах, рифмующих окончания частей, а также — самой специфической фор- мой трансляции событийности — возведенной в степень детализацией течения военной повседневной действительности.

(9) В телевизионной продукции обычно различают «горизонтальный» (Series) и, условно говоря, «вертикальный» (Procedural drama, Show) форматы большой формы. О двух типах драматургии в многосерийном фильме см.: [11]; [2].

(10) Ряд эпизодов фильма вообще может восприниматься автономно — как, например, новелла «Солдатский сон», существующая в варианте отдельного двенадцатиминутного фильма.

В итоге событийная канва фильма воспринимается как нелинейно организованный поток со сложной темпоральной структурой. Сама категория времени становится важным смысловым элементом картины, естественно сопутствующим осмыслению метафизических глубин бытия на границе между мирами. Особое отношение к хроносу программно декларируется в выстраиваемых аудиовизуальных метафорах. Так, ключевым изображением последней монтажной секвенции фильма становится сверхкрупный план наручных механических часов с движущейся секундной стрелкой — начальная точка медленного панорамирования по фактурам предметов на армейском казарменном столе, сопровождаемого «говорящими» акустическими фонами отсчитывающей немецкоязычной шифровки, радиопомех и оркестровых мотивов «Песен об умерших детях» Г. Малера («Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» («Теперь понятен мне скорбный пламень») и «Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein» («Когда твоя мамочка отворяет дверь»)). Знаковый характер взаимодействия звуковых и визуальных компонентов кадра обозначает тему хронометрического времени человеческой жизни как конечного. Элементы немецкоязычной среды при этом, подключая зрителя-слушателя к хорошо известному слою коллективной памяти, вводят контекст исторического времени, одновременно расширяя рефлексию о конкретной военной ситуации до уровня глобальных метафизических обобщений.

Один из характерных для фильма типов временного континуума связан со стремлением к специфической аутентичности воспроизведения действительности в «чистом» процессе наблюдения.

Подобные интенции документалистов обычно интерпретируются в русле базеновского мифа «тотального» кинематографа, предполагающего сведение к минимуму проявлений режиссерского интерпретаторского начала и «абсолютизацию» субъекта зрения⁽¹¹⁾. Серийный формат при этом вырабатывает собственную временную структуру,

(11) «Это — миф интегрального реализма, воссоздающего мир и дающего такой его образ, который неподвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени» (Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 11). См. также: Ямпольский М. Кино тотальное и монтажное // Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

в которой чрезвычайную важность приобретает темпоральный аспект осмысления «естественной» повседневной событийности. По наблюдению Ю. Богомолова, стремление продолжительной экранной формы к имитации хронометрического измерения жизни, его «дотошному реконструированию» через моделирование «движения минутной стрелки» наделяет ее способностью «приближать к нам событие и тем удостоверить его, подобно фотографии, <...> занижать его условность» [2, с. 133, 144]. В фильме Сокурова подобный хронометрический аутизм гипертрофируется. Отличительной приметой становится сведение к минимуму монтажа и внутрикадрового действия. Так, П. Шепотинник говорит о «демифологизации» искусственно спрессованного аристотелевского времени кинематографической драматургии, вытягивании его в фильме Сокурова по горизонтальной оси [17, с. 6]. М. Ямпольский же, рассуждая о кайросе и истории в картинах мастера, останавливается на типичном для его кинематографа эффекте остановки времени, связанном с «исчезновением меры, основанной на самопроявлении *сильных* ритмических моментов», в результате чего достигается эффект «фундаментальной незначимости» [20, с. 343]⁽¹²⁾. По мнению исследователя «минус-событийность», отказ от стереотипов и «знакомых фикций» действия вызывает травматичность зрительского восприятия, проявление «истерического симптома <...> общества» [22, с. 148]. Вместе с тем для режиссера оказываются характерными систематические попытки представления «момента безвременья и провала, очевидного момента крушения смысла, как момента иерофании, обнаружения некоей фундаментальной истины» [20, с. 352].

(12) Характерно замечание оператора первых четырех частей фильма А. Букова: «Важно, когда изображение не кромсается в монтаже, а дается как пространство без расставленных акцентов» [5, с. 326]. Ср. с подмеченным О. Аронсоном рецептивным феноменом «пустого времени» документального кино. Исследователь связывает его со «способностью режиссера рассогласовывать восприятие и технику монтажа»: «документальность застает нас в тот момент, когда ничего не происходит, но это “ничего” при этом позитивно, оно притягивает, завораживает. Через него в пространство фильма входит *другой*, чей закон восприятия не освоен нами, однако при этом он носит характер закона, то есть может стать и моим восприятием в том числе. Эффект документальности («вхождение в присутствие») есть миг, когда мое восприятие перестает мне принадлежать (лишенность завершенной формы), когда оно вынесено в пространство кино, где неизбежно является уже *общим* восприятием» [1].

Подобная работа с «затвердевшими» формами восприятия осуществляется в фильме в сфере изображения — поиска крупности (в том числе использования сверхкрупных планов), скорости съемки и воспроизведения, отбора мизансцены, фиксирующей случайные моменты поведения, бессознательные, не осмысливаемые жесты героев. Особенно сильно такие «минус-приемы» работают в эпизоде обороны погранзаставы, когда зрительское восприятие ожидает и не получает стереотипных форм поведения — на протяжении обстрела солдаты, отвернувшись, просто сидят в окопах... Тот же эффект связан с невнятистью речевого компонента фонограммы в противоположность ясности передачи природных фонов — жужжания насекомых, плеска воды, крика птиц — а также и с некоторыми моментами точного повтора авторского закадрового текста.

Идея такого семантического «развоплощения» озвучивается в закадровом комментарии режиссера к воспроизводимой (как бы в радиопередаче) музыке О. Мессиана. Во время трансляции в первой части фильма медитативного фортепианного опуса «Поцелуй младенца Иисуса» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» Автор произносит: «иногда, когда я слушаю Мессиана, мне кажется, я слушаю не музыку, а это инструмент самонастраивается. Композитора нет, в пустой комнате рояль, и звук — это не результат прикосновения теплого пальца к холодной клавише, а есть только сам звук»⁽¹³⁾.

Другой музыкальный комментарий связан с переизложением, деконструкцией знаковой для режиссера темы — уже упоминавшегося Похоронного марша на смерть Зигфрида из «Гибели богов». В момент восхождения на гору в третьей части картины, а также на протяжении эпизода обстрела в четвертой звучит бесконечно повторяемый маленький фрагмент вагнеровского марша — речитативная фраза струнных, завершаемая «роковыми» ударами меди — так называемый мотив *смерти*.

Строение и интонационный состав мотива демонстрируют характерную для музыки Вагнера экстрамузыкальную генетику. Элементы имитации человеческой речи создают образ мыслящего

Хаоса. Присутствуют и черты барочного *aprosiopesis*, выразительность которого связана с паузированием — информационным вакуумом, обычно интерпретируемым как проблеск иного мира или фигура смерти. В результате отсутствия в фильме следующего далее, согласно партитуре Вагнера, развертывания музыкального материала в героико-трагическом мотиве *рода Вельзунгов*, замены последнего механическим зацикливанием мотива смерти происходит символическое развенчание амбициозных человеческих патетики и саморефлексии. Такая музыкальная рекомпозиция прямо соответствует эффекту «фундаментальной незначимости», явленному в визуальном ряде рассматриваемых сцен.

Символическая соотнесенность вагнеровского мотива с концепцией времени иллюстрируется в пятой части фильма длинным планом наблюдения с высокой точки за сидящей на проводе птицей⁽¹⁴⁾. Ее движения (взмахи хвостом) темпоритмически синхронизируются с судьбоносными ударами вагнеровской темы, что придает визуальному образу особую значительность и обогащает его традиционным символическим контекстом вестничества, связи с иным миром. Малая значимость человеческого существования, явленная уже в бесцельных перемещениях солдатских тел на заднем плане (иногда в кадр попадает только часть тела — ноги), подчеркивается здесь общим замедлением темпа (съемка в рапиде) и сменой перспективных соотношений объектов при монтаже (в момент смены кадра обнаруживается, что реальные размеры птицы гораздо больше изначально мыслимых). Монтажный кусок заканчивается тем, что подошедший к камере солдат спрашивает «*А время не подскажете, сколько?*», на что голос А. Сокурова за кадром отвечает «Пятнадцать минут пятого».

Характерным примером ситуации «фундаментализации незначимого» становится также аудиовизуальный контрапункт сцены перекура в четвертой части фильма. Медленный поиск крупности лица бездействующего российского солдата (сменяющиеся сверхкрупный план, отъезд и наезд перемежаются в параллельном монтаже кадрами с наблюдающим азиатом) реализует идею «масштабирования»,

(13) Используется интерпретация А. Батагова с характерными для исполнителя медленными темпами.

(14) А. Федоров — оператор пятой части фильма.

«укрупнения» как психофизического процесса, родственного медиации, и одновременно — поиска глубинного онтологического ядра происходящего⁽¹⁵⁾. Его культурно-творческая ипостась запечатлевается в постепенно формирующемся звуковом контексте сцены. Через соотнесение «вращающихся» мелодических рисунков звуковых фактур гула насекомых, плеска воды и азиатского инструментального наигрыша иллюстрируется гармоничная неразрывность локальной музыкальной традиции с акустикой афгано-таджикского природного ландшафта. Наслоение же репетитивной Вагнеровской темы смертельных аккордов дополняет семантику мотивного вращения идеей неизбежности трагического исхода амбициозных проявлений цивилизованной культуры. Таким образом именно в звуковом компоненте сцены обнаруживается способность к трансцендированию временной структуры повседневности.

К чертам историко-культурного мифотворчества отнесем и соединение в рамках «фундаментально незначимого» временного континуума фильма традиционно обособляемых компонентов классики и популярной культуры. Так в третьей части картины в эпизоде на вершине горы панорама по фигурам солдат, проводящих время в разговорах и прослушивании магнитофонных записей, завершается парадоксальным наслоением-перетеканием в аудиодорожке песни Тани Булановой «Ты не смотришь»⁽¹⁶⁾ и вагнеровской темы из Похоронного марша. Неожиданное соединение китчевое песенного интонирования с «разъятой» героической семантикой романтического мотива, завершаемое уходом камеры «в небо», демонстрирует трансформацию бытовой сентиментальности сцены в фаталистическое вопрошание⁽¹⁷⁾.

Иной тип темпоральности связан в фильме с воссозданием окружающего мира как объекта *ностальгии*. Характерный носталь-

гический аудиовизуальный комплекс формируется по аналогии с визуальной метафорой «закрытого» хроноса, отражающей ситуацию совпадения «“формы” зрения с “формой” предэкранного времени», когда визуальный ряд конструируется в соответствии с естественно синхронизирующимися потоками жизни и ее восприятия⁽¹⁸⁾. В данном же случае «закрытое» время имеет в своей основе глубинный звукозрительный синтез. Для обозначенного комплекса оказывается характерной темпоритмическая синхронизация звучаний и визуального ряда — совпадение временных структур музыки и изображения.

Музыкальная составляющая здесь, как правило, оказывается наделенной специфической траурно-ностальгической семантикой. Среди используемых образцов аллюзивная музыка Тору Такемицу, написанная для телефильма Акио Дзиссодзи *Nami no Yon* как эмоциональная рефлексия по поводу буддистской церемонии памяти жертв Второй мировой войны, а также сцепление мотивов из Похоронного марша на смерть Зигфрида Вагнера — мотив *смерти* в данном случае контрапунктирует сентиментальной рефлексии мелодического развертывания лирической темы *любви Зигфрида и Брунгильды*.

Визуальный компонент ностальгического аудиовизуального комплекса сосредоточен на ландшафтной среде — включает пейзажные общие планы с мощно текущей рекой и горами; кадры, в длительном наплыве соединяющие русский и азиатский пейзажи, статическое изображение человека и медленно плывущие облака; а также медленные (иногда охватывающие 360 градусов) панорамы горных вершин и облаков с высокой точки, в отличие от дольных планов, отмеченные полной цветностью.

Ярким выражением ностальгического времени становится длинный план из пятой части фильма, снятый на вершине горы, где на

(15) П. Шепотинник говорит о материальных объектах предкамерной реальности фильма, которые «укрупнены авторским зрением до каких-то ранее недостижимых духовных пределов» (Шепотинник П. Камни // Искусство кино. М., 1996. № 3. С. 11).

(16) Альбом «Старшая сестра» (1992).

(17) В фильме звучат и другие образцы популярной культуры: песня той же Т. Булановой «Ты молчишь» из альбома «Случайная встреча» (1993), а также музыка группы Scorpions. Соотносясь с траурными звучаниями, они делают музыкальные опыты авторов чрезвычайно созвучными эстетике транссентиментализма.

(18) Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 336. По замечанию исследователя, «наиболее полно соединение континуальности зрения с континуальностью фактивности времени выражается во всевозможных текучих объектах, которые разворачиваются в некоей длительности и запечатлевают время в самом процессе своего течения и видоизменения» (С. 336). Такое совпадение, через которое, по мнению исследователя, «проступают контуры судьбы, рока и т.д., и относит кинематографическую реальность к *прошлому* [курсив — Н.К.], одновременно роняя тень сомнения на подлинность этой реальности как таковой» (Там же. С. 338).

каждом из уровней звукозрительного целого реализуется идея фаталистической цикличности. Тема смерти из «Гибели богов» дается в разработочном вагнеровском варианте сцепления с мотивом любви Зигфрида и Брунгильды, обогащенная сентиментальной рефлексией кларнета и английского рожка. Новый эмоциональный объем темы, однако, компенсируется новым уровнем его нивелирования механическими принципами звукорежиссерской рекомпозиции — на этот раз тема дается в виде двух движущихся с временным сдвигом линий — как искусственно сконструированный бесконечный канон. Камера, медленно панорамируя, также совершает полный круг. Итоговая звукозрительная конструкция становится квазиромантической метафорой действия Фатума — бесконечного воспроизведения в человеческой истории сюжета патетических амбициозных дерзаний, лирических рефлексий и их ниспровержений.

«Закрытое» время ностальгии, как и время военной «повседневности», участвует в формировании культурно-творческой концепции фильма. Так, ландшафтные визуальные константы, объединяясь в фильме с разными музыкальными звучаниями, выявляют общую процессуальную основу музыки разных национальных и культурных традиций. Подобные внутренние соответствия возникают в планах с мощно текущей рекой. Так, в пятой части картины кадру с несущейся водной гладью контрапунктирует среднеазиатский напев. Географическая конкретика музыкального топоса расширяется в случае сопровождения (во второй части) аналогичного плана звучанием музыки японского композитора Т. Такемицу из фильма *Nami no Bon*, в которой подобная синхронизация подчеркивает изначальную водно-траурную семантику, связанную с буддистской погребальной церемонией «шестивия Духа на лодке». Итогом такого звукозрительного контрапунктирования «на расстоянии» становится расширение культурно-географического, национального и исторического объема траурно-ностальгической смысловой сферы фильма — включение в общий рефлексивный поток вместе с реалиями конкретной войны на таджико-афганской границе глобального контекста осмысления Мировых войн.

Наиболее же характерен ностальгический тип времени для сновидческих сцен фильма. Собственно, зачинная первая часть картины и представляет собой тридцативосьминутное сновидение и одновременно — квинтэссенцию осознанного музыкального

мифотворчества автора. Это своеобразная заставка-интродукция, ядро всего последующего развития. В основе визуальной композиции — статичное изображение зимнего пейзажа с лесом, рекой и горами, сложно организованное во времени на основе длительной съемки в цейтрафере, с помощью последующего компьютерного безмонтажного комбинирования элементов и цветовой обработки. Оно развивается параллельно со столь же изощренно организованным аудиорядом, в котором синхронные шумы соединяются со звучанием радиопередачи о В.А. Моцарте — с Автором в роли закадрового комментатора.

Аудиовизуальная форма «интродукции» организуется в сопоставлении процессов, параллельно протекающих в аудиальном и визуальном рядах согласно ходу авторского рассуждения о судьбе и музыке композитора. Последнее же обнаруживает внутреннее соответствие с моцартовским классицистским типом выстраивания формы. Налицо явные черты сонатности: сбалансированное соотношение светлого лирического и скорбно-трагического образов как выражений витальной жизненной энергии и ее фатальной земной конечности образует контраст главной и побочной партий. В качестве тем сонатной формы предстают продолжительные цитаты из фортепианных концертов Моцарта — Двадцать седьмого (II часть) и Двадцать третьего (II часть) в экспозиции и Девятнадцатого (I и II части) и снова Двадцать третьего (II часть) — в репризе. Смысл репризы в «радиопередаче» сводится к жизненной рифме ситуаций смерти Моцарта и его матери. Комментирующий текст выстраивается в соответствии с формообразованием звучащих фрагментов. Так, точные повторы описания болезненной внешности композитора синхронизируются с музыкальными репризами моцартовских трехчастных форм. В соответствии с общим образным движением от света к мраку развитие визуального ряда демонстрирует постепенное затемнение и редуцирование цветности.

Музыка других композиторов вводится автором внутри «моцартовской» сонатной формы в качестве интертекстов, интегрирующих «интродукцию» в общую смысловую структуру фильма и форму крупного плана. Так, в центральной части (разработке) звучит уже упоминавшийся опус «Поцелуй младенца Иисуса» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана, который осмысливается

Автором-комментатором как предельно нивелированный в эмоциональном плане (в определенном смысле «фундаментально незначимый»). Однако именно во время звучания музыки французского композитора (точно в центре всей композиции первой части фильма) в затемняющемся кадре Сокурова парадоксально возникает над горизонтом солнце. Контрастное сопоставление звучаний музыки Моцарта и Мессиана, подчеркнутое визуально, вносит в композицию первой части фильма элемент концентрической симметрии, которая легко прочитывается и на уровне формы кинокартины в целом.

В репризе продолжает сгущаться атмосфера мрака. В качестве связки главной и побочной моцартовских тем неожиданно возникает тема из II части Седьмой симфонии Л. Бетховена, известная особой концентрацией и смысловой опосредованностью использованных композитором элементов траурной семантики. В пейзаже наблюдается предельное затемнение. В момент звучания бетховенской музыки впервые (на тридцатой минуте фильма) применяется монтажная склейка — в медленном наплыве возникает крупный план спящего солдата. Последующая обратная смена планов осуществляется после окончания звучания вариации, в момент выстрела в фонограмме.

Таким образом визуальные и акустические акценты маркируют смысловые ориентиры «интродукции» в контексте общей идеи фильма — в опусах Мессиана и Бетховена подчеркиваются соответственно смысловая нивелированность и трагизм, предвосхищающие работу с мотивом *смерти* Вагнера.

«Моцарт и Бетховен — существа одной цивилизации» — говорит за кадром Автор, а звуковая дорожка демонстрирует плавное — через общее стаккато мотивов — перетекание II части Девятнадцатого концерта Моцарта в бетховенскую Седьмую. Таким способом Моцартовские лирика и трагизм интегрируются в общую смысловую картину фильма.

Однако авторы работают не только с семантикой используемой музыки, но и со смыслами ее исполнительской интерпретации. Не случайно четыре из пяти Моцартовских концертных фрагментов даются в версии М. Поллини⁽¹⁹⁾, ведь интерпретаторская стратегия

последнего отличается аутентичностью временного тока музыки. Игра М. Поллини не перенасыщена чувственной эффектностью, пафосностью, которые обычно связываются с темповыми рубато. В рамках регулярности временного тока итальянскому исполнителю удается передать психический аффект не натурально реалистически, а сублимированно, в результате чего обычные человеческие эмоции преобразуются в субстанцию более возвышенную и аутентичную. Это ощущение глубинной подлинности как нельзя лучше соответствует стремлению режиссера Сокурова к аутентичности передачи в фильме физической и духовной реальности военных событий.

Именно на этот уровень музыкальной семантики оказывается ориентированной в первой части фильма форма визуального представления звучаний. Кадр запечатлевает дневной цикл постепенного саморазвития ландшафта — движения света, цвета, облаков, дыма, птиц. Время постепенных природных процессов представлено в механистично-абстрактном ускоренном виде. Континуальный аспект подчеркнут и длительными визуальными совмещениями возникающих и исчезающих на единой плоскости кадра элементов развивающегося ландшафта (гор, солнца, огня) — по аналогии с протяженными акустическими наложениями фрагментов музыкальных композиций. Наконец, начало второй части фильма демонстрирует почти незаметную трансформацию-замещение русского пейзажа азиатским в медленном наплыве под музыку Двадцать третьего концерта Моцарта, в результате чего в северном и южном ландшафтах обнаруживается общий горно-водный рельеф.

В итоге смысл аудиовизуальной структуры вступительной части фильма предстает как реализация идеи бесконечной изменчивости на фоне статики, что соответствует мифологическому архетипу творения мира и прочитывается как эталонное выражение «носталгического» временного измерения фильма. Его иницирующим импульсом становится музыка В.А. Моцарта, лирический и траурный элементы которой возводятся к уровню надмирных переживаний.

Сюжетно рифмуясь с последней сценой фильма в солдатской комнате, где герои слушают по радио музыку, эта «интродукция» окончательно (только после просмотра всего фильма!) оценивается зрителем как солдатский сон, в котором находят свое отражение будничная звуковая реальность военной службы (шум поезда, выстрелы,

(19) Используется запись 1976 г. Венского филармонического оркестра под управлением К. Бема.

лай собак), ландшафтно-природное ее измерение (звуки ветра, грома, птиц) и, наконец, звучащая по радио в комнате музыка. Именно в ситуации сновидения визуальный образ оказывается напрямую обусловленным звуковым импульсом, пришедшим из непосредственной эмпирической реальности, что в итоге и оценивается как глубинная аудиовизуальная стратегия фильма⁽²⁰⁾.

В итоге в картине наблюдается полифоническая темпоральная конструкция, сплавляющая «закрытое время» транссентиментальной ностальгии с моментами «остановленного» «фундаментально незначимого» времени. Такое сочетание весьма характерно для современной медитативной академической музыки, развивающейся в зоне *opus post*, с характерным противопоставлением ностальгически «созерцаемой» музыкальной структуры и «свертывания» времени в сонористический кластер (упомянем здесь опыты А. Тертеряна и В. Сильвестрова) [9].

Вместе с тем аудиовизуальная форма фильма предстает в аспекте своего становления — развиваясь по спирали и повторяя таким образом структуру вступительной части, она сначала приобретает черты сонатности, противопоставляющей два уровня пространства военных действий — долнее и горнее. Однако постепенно возникает диалог с мифологическими архетипами процессуальности и смыслообразования. Восхождение на гору — метафорическую Валгаллу — осмысливается как центр пятичастной концентрической композиции. Мифоморфная сущность формы картины подчеркивается синтезирующим характером звукового ряда последнего эпизода на заставе. Фонограмма здесь включает в себя режиссерские автоцитаты из более ранних фильмов («Одинокий голос человека», «Тихие страницы»), а также темы Г. Малера, Р. Вагнера и Т. Такемицу, относящиеся к знаковым звучаниям всего сокуровского метатекста.

Интересно, что фильм обнаруживает также и принципы развития, характерные для движения во времени самого художественного

мира мастера. Так, первая часть, реализующая идею изменчивости на фоне статичности, становится аудиовизуальной метафорой вариативности — древнейшего принципа, лежащего в основе любого процесса⁽²¹⁾. Именно идее вариаций более всего соответствует тенденция в творчестве Сокурова к бесконечному воспроизведению античного жанра *элегии*⁽²²⁾ — так же, как архетипу универсальной событийности божественной космогонии, лежащему в основе вариационной формы, соответствует подсознательное тяготение режиссера к эдемическому состоянию человеческой культуры.

(20) Звукорежиссер фильма С. Мошков свидетельствует о том, что «отбор материала: музыки, шумов, авторского голоса — и создавал костяк драматургии фильма» (цит. по лекции «Создание звукового образа в документальных и игровых фильмах Александра Сокурова», прочитанной кинематографистом в киношколе Хельсинки в 2005 г., из личного архива С. Мошкова).

(21) Говоря о музыкальных структурных универсалиях, Н. Брагина замечает: «Принцип мышления, основанный на вариативности, то есть постепенном развертывании и как бы рассмотрении с разных сторон исходной мысли — наиболее древний и универсальный. Он проявляется себя во всех традиционных культурах, в фольклорных и культовых жанрах разных народов... Все формы жизни можно рассматривать как бесконечное варьирование неких исходных прототипов» [4, с. 66].

(22) Идея рассматривания всего творчества художника как вариаций не нова. См., например: [3].

Список литературы:

- 1 Аронсон О. Пустое время. Монтаж и документальность кино // Киноведческие записки. М., 2000. № 49. Электронный ресурс: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/362/> (дата обращения 27.05.2018).
- 2 Богомолов Ю. Телеэкранный сериал и проблемы художественного времени // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сб. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: Искусство, 1976.
- 3 Брагина Н. Мироздание А. Платонова: Опыт культурологической реконструкции. Иваново, 2011.
- 4 Брагина Н. Смысловый универсализм глубинных структур художественного текста // Музыкальная академия. М., 2017. № 2.
- 5 Буров, Александр. «Я снимаю паузу» (Интервью С. Добротворского с А. Буровым) // Сокуров: [сборник]. СПб.: Сеанс-пресс, 1994.
- 6 Диалоги с Сокуровым. СПб.: Подписные издания, Открытая библиотека, 2018.
- 7 Звук в фильмах Сокурова — слуга изображения? (Интервью с А. Сокуровым и В. Персовым П. Шулешко) // Аудио Магазин. СПб., 1998. № 2 (20). Электронный ресурс: http://text.3dn.ru/publ/iskusstvo/zvuk_v_filmakh_sokurova_sluga_izobrazhenija/9-1-0-23 (дата обращения 27.05.2018).
- 8 Ковалов О. «Ни кремлей, ни чудес, ни святынь...» // Сокуров. Части речи: [сборник]. Кн. 3, СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011.
- 9 Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2007.
- 10 Махов А. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
- 11 Михалкович В. История и принцип серийности // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сб. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: Искусство, 1976.
- 12 Подорога В. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Том 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. М.: BREUS, 2017.
- 13 Сокуров, Александр. Восточные элегии (интервью Л. Донец с А. Сокуровым) // Искусство кино. М., 1996. № 3.
- 14 Сокуров А. «Вписаться в течение времени, не перекраивая его...» (Из интервью. Беседы ведут А. Тучинская, В. Тихомиров) // Киноведческие записки. М., 2003. № 63. Электронный ресурс: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/174/> (дата обращения 27.05.2018).
- 15 Тучинская А. Духовные голоса. Аннотация к фильму. Сайт «Остров Сокурова». Электронный ресурс: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/documentaries.html?num=26 (дата обращения 27.05.2018).
- 16 Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011.
- 17 Шепотинник П. Камни // Искусство кино. М., 1996. № 3.
- 18 Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000.
- 19 Ямпольский М. Восхождение к образу // Литературное обозрение. М., 1989.
- 20 Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- 21 Ямпольский М. Кино тотальное и монтажное // Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- 22 Ямпольский М. Травма молчания // Сокуров. Части речи: [сборник]. Кн. 3, СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011.