



К. С. ПИГРОВ

Натюрморт с Лениным

Конечно, фильм «Телец»¹ постмодернистский. И как положено во всяком постмодернизме в нем налицо «двойное кодирование». Здесь есть, прежде всего, понятное массовому зрителю «разоблачение вождя», «разоблачение», которого массовый зритель так жаждет, причем — разоблачение буквальное. Вождь мирового пролетариата предстает *голым*. Вспоминается, конечно, документально-публицистический фильм «Тело Ленина»², где вопрос о выносе мумии из мавзолея переводится в план телесности останков вождя. По интонации этот мотив в документальной ленте напоминает известное место из «Братьев Карамазовых»³, где вопрос о том, «завоняется» ли труп старца Зосимы или нет, приобретает не только принципиальный, но и сакральный характер. Правда, в «Теле Ленина» сакральная проблема разыграна с ироническими «вольтеровскими» нотками.

Вспоминается также показанная в Санкт-Петербурге на Выставке «Арт-контакт» в марте 1992 года скульптурная миниатюра Константина Симуна⁴ (США, Бостон). Ленин здесь изображен в своей обычной для советских памятников призывной патетической позе, как, скажем, у Аникушина⁵, но — тоже *голый*. Здесь нет привычного пиджака или долгополого пальто. И эта ленинская нагота в вольной скульптурной шутке создает комический эффект. Ведь привычный костюм легитимизирует фигуру этого ярко выраженного пикника, любителя макарон с мясом. И — возникает смех.

Конечно, нельзя не вспомнить и «Распятие с генералом» Джаккомо Манцу⁶, где нагота пузатого генерала создает *некоторую дьявольскую смесь языческой мифологичности и отвратительности*.

Вот в этом ряду находится «Телец» А. Сокурова, но нагота Ленина вызывает здесь совсем иную реакцию. Массовый зритель,

можно сказать, попавшись на удочку уже привычного «разоблачения», оказывается в итоге в тенетах совсем другого чувства, которого он и сам от себя не ожидал. Это не вольтеровская цинично-безбожная ухмылка, — не смех и не ужас, смешанный с негодованием. Это — чувство *сострадания*, чувство милосердия к поверженному вождю, в сущности, — слабому человеку, оказавшемуся, если использовать слово Рене Жирара⁷ в конечном счете «*жертвой отпущения*», Тельцом революции, предназначенным для заклания. (Я опираюсь на недавно переведенную его работу «Насилие и священное»). Сталин, затаянные в военную и полувоенную форму чекисты на фоне голого, уже разоблаченного Ленина как раз производят злоеющее отталкивающее впечатление. Эти ремни и портупей, эти гимнастерки и шинели, — все это символы ненастоящести, неискренности, неподлинности. Но глядя на красивую шинель Сталина в фильме, зритель конечно помнит, что наступит момент, когда и Сталин, этот могучий властелин, будет бессильно лежать в луже собственной мочи, и, может быть, это и станет моментом его подлинного бытия,...

Телесность интересует А. Сокурова не в неоплатонистском ключе, где тело и дух, вообще говоря, имеют друг к другу мало отношения, и не в ключе гностическом, где тело по определению есть носитель всяческой скверны. В этом фильме художественными средствами реализуется, скорей, патриотическая концепция телесности, где тело «не лишено причастия к силе Божией». Ибо именно такая слабая и несовершенная плоть открывает путь, к вышнему, ибо даже созерцание телесности во всей ее слабости и несовершенстве пробуждает у зрителя высокое, можно сказать, — божественное переживание милосердия и сострадания. Зритель даже про себя удивляется, — неужели он способен на такие чувства?!

Соединенность тела и духа парадоксальным образом обнаруживается не тогда, когда это тело исполнено потрясающей мир энергии и агрессии, а тогда, когда дух уходит из тела. Остывающая телесность соединяет высокую/жалкую смерть «маленького человека» в «Смерти Ивана Ильича»⁸, с одной стороны, и жалкую/высокую смерть «великого человека» в «Тельце», с другой. Конечно, интеллектуала, интеллигента, человека духовно и душевно развитого не может особенно интересовать то, как умирают вожди. Это вызывает лишь нездоровый интерес «человека массы». Но в том-то и фокус этого постмодернистского фильма, что, начиная смотреть его с. «нижнего» пласта кодирования, ты неожиданно перемещаешься в его «верхний» пласт. Начиная с низкого любопытства, («Ну-ка, ну-ка, где тут симптомы сифилитического разложения?») ты переходишь к высокому состраданию. Тебе от-

крывается некая суть мира, вне зависимости от того, «большой» ты человек, или «маленький».

Умирающее, некогда гиперактивное, тело Тельца оттенено вяло функционирующим телом Надежды Константиновны. Собственно тела и нет, показано одно лицо, но это лицо как тело, некая филейная часть. В Крупской разлито равнодушие и бесконечная усталость вместе с потрясающей тривиальностью. Трагедия Крупской в том, что ей и в смерти отказано. Она болтается на крюке жизни, как кусок мяса, не живая и не мертвая.

Суть мира раскрывается в смерти. Сокурова жгуче интересуется даже не сама смерть, как переход от бытия к небытию, а таинственная «жизнь неживого», само бытие небытия. Что дается в натюрморте, в «тихой жизни», если переводить буквально с немецкого. (Фильм собственно и повествует о «Тихой жизни Ленина»; «Глубокие воды тихо текут, мудрые люди тихо живут». Не столько «Натюрморт с Лениным», сколько «Ленин как натюрморт»). Это погружение в нирвану, в возвышенное созерцание, некоторое состояние, очень мимолетное и преходящее, которое с позиций недалекой ленинской бодрости, гиперактивизма предстает как декаданс. Но это вовсе не декаданс. Именно для сверхактивного Ленина такой переход потрясающ и катастрофичен. Ленин, проведя всю жизнь, по существу, в суете, вдруг на краткий миг становится мудрым, но не в состоянии понять этого своего впадения в мудрость, не в состоянии принять его. Он все силится перемножить числа; неразрешимая для него задача, которую подsunул ему печально-ироничный врач, должна символизировать невозможность возвращения к старому, не подлинному существованию. Ленин *обречен* на высшее существование, но насколько хватает его уходящих сил, сопротивляется этому.

Напряженное внимание камеры к неживому, или к живому как к неживому, — анализирующее внимание, достойное естествоиспытателя, который с одинаковым интересом изучает меловые отложения, тело прокаженного, алмазы, окаменевшие испражнения диплодоков, янтарь, и многое и многое другое, естествоиспытатель, который находит, что глисты не менее изящны в своей активности, чем Анна Павлова⁹ в своей, что деятельная жизнь победившего всех своих врагов Ленина ничуть не «лучше», не «выше», чем колеблющаяся на ветру травка.

Это внимание подчеркивается изменением масштаба киносозерцания. Мы приближаемся к телу, к этому рыхлому телу, несколько напоминающему «сырую», рембрантовскую обнаженную плоть. Вот — отчетливо обнаруживаются поры кожи. Еще глубже, глубже, — мы уже среди живых клеток, вот ядро, протоплаз-

ма — еще глубже, глубже, — и вот мы уж среди молекул и атомов. И здесь, среди этого еще живого тела, открывается первозданный космос, «холод бесконечных пространств» внутри «тела Ленина».

И звуковой ряд фильма, очень важный, как всегда у А. Сокурова, также весь «внечеловеческий». Музыка умерла, как умер Бог. И только в конце, может быть, как уступка простому зрителю, — звучит величественная тема, обозначающая катарсис приобщения к вечности, популярно объясненный каждому. Или, точнее, все те крикстения, сопения, шорохи и скрипы, которые сопровождают нас весь фильм — это также музыка, но недоступная, непонятная нам, простым людям, не очень напряженно, по своей лени и ограниченности, вслушивающимся в чудовищную музыку сфер. Не то, чтобы Бога не было, но он страшно далеко, страшно высоко. Мы, то есть, как зрители, так и персонажи этой ленты, в своем ничтожестве просто не можем схватить эту непомерную, окаменяющую, как лицо Медузы Горгоны¹⁰, гармонию. И Сокурову, думаю я, она тоже не дана, но он по крайней мере знает, догадывается, что она существует, и, отвернувшись, указывает в ту сторону.

К такому ракурсу бытия нужно подготовить. Отсюда, я думаю, такое метафизическое внимание к пейзажу, отсюда эти странно и страшно красивые пейзажи, как будто появившиеся со страниц М. Хайдеггера¹¹. Растение — *космично*, как вслед за немецкой натурфилософией говорил О. Шпенглер¹². Оно соединяет, с одной стороны, нечто непостижимое, то что я выше назвал, чудовищной гармонией, и, с другой стороны, оно все же живое, как мы с вами. В одном плане идет трагикомический «выезд на охоту», в другом — мистическое соприкосновение, слияние сырого и рыхлого тела Ленина с этой мокрой травой, с этой влажной, волглой землей. Некоторая репетиция того слияния с матерью-землей, в котором люди в шинелях на долгие годы откажут этому телу, обрекая его на жизнь после жизни в форме симулякра. Мистическое настроение усиливает еще и предгрозовая атмосфера, атмосфера напряженного ожидания.

Каковы для меня лично, экзистенциально уроки этого фильма? Не то, чтобы Сокуров, как некий гуру, меня чему-то «научил». Вообще, это не Сокуров размышляет в своем фильме, этот фильм думает Сокуровым. Удача талантливого режиссера в том, что с помощью весьма сложной аппаратуры и огромного труда он научился переходить в такое состояние, где фильм начинает им размышлять. И не только им, но и нами, внимательными и чуткими зрителями.

Посмотрев фильм, я понял, что все мы, как кажется, разумные и живые существа, на самом деле находимся в том примерно

состоянии, что и находился Ленин перед смертью. Умиравший. Ленин являет собой наглядную модель человеческого существования в мире. Тема «слабоумия», это тема не только умирающего Ленина, но и каждого из нас. Мы в своем сознании пребываем отнюдь не автоматически. Каждый день нужно предпринимать большие усилия, чтобы действительно *владеть* сознанием и самосознанием. И если нам кажется, что «это не проблема», то помутнение самосознания как раз случилось.

Точно так же и тема «жизни». «Быть живым» — это вовсе не автоматический дар, определенный дискретно и однозначно фактом рождения. Мы в разные моменты своей более или менее благополучной жизни бываем более или менее живы. И, может быть, как раз тогда, когда мы самодовольно полагаем, что уж сейчас-то мы точно живы, настоящая жизнь как раз покидает нас.

Каждый день снова надо идти на бой за свой дар разума, за свой дар жизни. Эти «прирожденные заслуги» мы должны заслуживать все снова и снова.

