

На правах рукописи
УДК 75.03



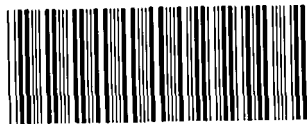
Савельева Екатерина Андреевна

**ЖИВОПИСЬ В КИНОТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО:
ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ**

Специальность: 17.00.09 – теория и история искусства
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



006662183

18 янв 2017

Санкт – Петербург
2016

Диссертация выполнена на кафедре культурологии и искусства факультета
философии, культурологии и искусства
Государственного автономного образовательного учреждения высшего
образования Ленинградской области
**«ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.С. ПУШКИНА»**

Научный руководитель	доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и искусства ГАОУ ВО ЛО «ЛГУ им. А.С. Пушкина» Фуртай-Проскурина Ирина-Франциска Викторовна
Официальные оппоненты	доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры русского и иностранных языков и литературы ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» Невская Полина Вячеславовна кандидат культурологии, преподаватель ОГБПОУ «Костромской областной колледж культуры» Стогниенко Александр Юрьевич
Ведущая организация	Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»

Защита состоится «15» февраля 2017 г. в 15.00 на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 999.089.02, созданного на базе ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» и ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина РАХ» по адресу: 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корпус 6, ауд. 49

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, город Санкт-Петербург, наб. реки Мойки д. 48, корпус 5) и на сайте университета по адресу:

http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000309_Disser.pdf

Автореферат разослан «13» декабря 2016 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор культурологии, доцент

Сапанжа О.С.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Работа посвящена творчеству великого российского кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского (04.04.1932 – 29.12.1986), представляющему собой значительный культурный феномен и ощутимо влияющему на современное искусство. Андрей Тарковский расширил выразительные возможности современного кинематографа, создав свой киноязык, к элементам которого в настоящее время обращаются многие режиссеры и сценаристы.

Актуальность исследования. Значительная часть исследований, посвящённых творчеству А. А. Тарковского, имеют либо философское, либо историко-биографическое содержание. Представляемая работа нацелена на анализ художественного языка Тарковского, в частности его творческого метода. Тема исследования представляется актуальной в контексте тех процессов, которые происходят в современном искусстве. Такой художественный прием как использование живописного полотна в качестве неотъемлемой смыслообразующей части художественного образа, достаточно часто используется для решения композиционного пространства кадра в современном авторском и документальном кино. У истоков этого явления стоял Андрей Тарковский, и в силу этого изучение роли и места живописного произведения в его творчестве оправдано и вполне закономерно.

Дополнительный актуальный импульс теме диссертации придаёт и тот факт, что появление живописных инсталляций, включаемых Андреем Тарковским в киноповествование, можно рассматривать в качестве предвосхищения современного видеотворчества, получившего широкое распространение, начиная от произведений выдающихся кинорежиссёров (например, Питера Гринуэя (Peter Greenaway)) и заканчивая полу анонимными клипами на YouTube. Тема глобального цифрового творчества в гиперреальности Сети требует отдельной теоретико-методологической проработки, здесь же необходимо отметить, что новые художественные приёмы, найденные А. Тарковским, способствовали генезису новых форм визуальности.

Ещё одним фактом, придающим актуальность теме исследования, является причастность Тарковского к направлению авторского кино, которое не утратило своей значимости до настоящего времени. Соглашаясь с высказанным в 1954 году Ф. Трюффо утверждением о том, что режиссер, обладающий своим индивидуальным киноязыком, является представителем «авторского кино», мы полагаем, что изучение уникального художественного языка Андрея Тарковского является ещё одним шагом в истории изучения становления и развития такого явления в современном искусстве как «авторское кино».

Изложенные выше актуальные тенденции задают **проблемное поле диссертации**. Как известно, А.А. Тарковский не рассматривал кинематограф как результат синтеза различных изобразительных и темпоральных искусств, отстаивая позицию целостности и художественной оригинальности кино как искусства. В такой теоретической парадигме присутствие живописного произведения в визуальной ткани киноповествования, на первый взгляд, представляется противоречием исходного утверждения, нарушающим целостность и независимость кинообраза. Из этого проистекает центральная

проблема, на решение которой направлена диссертация: проанализировать и обозначить режиссёрские образно-художественные приёмы, которые обеспечили трансформацию живописного образа в иную онтологическую парадигму и превращение его в неотъемлемую часть целостного кинообраза.

Степень научной разработанности проблемы. Творчество Андрея Тарковского стабильно привлекает интерес исследователей вот уже около полувека. Отдельные аспекты формирования и развития образно-художественного языка режиссёра были затронуты в исследованиях Н.Ф. Болдырева, И.И. Евлампиева, М.И. Туровской, С. Сальвестрони, В.П. Филимонова, П.Д. Волковой.

Отдельно хотелось бы остановиться на фундаментальном труде Д.А. Салынского «Киногерменевтика Андрея Тарковского», в котором исследователь проводит анализ фильмов режиссера, рассматривая их с точки зрения композиционного строения формообразующих кадров и повторяющихся мотивов. Именно на исследование Д.А. Салынского автор данной диссертации опирается при проведении герменевтического анализа кинообразов в их связи с живописной компонентой кинонарратива.

Различным аспектам творчества А.А. Тарковского посвящены диссертационные работы О.К. Клейменовой, Н.Г. Кононенко, А.Ю. Стогниенко. В частности, в одном из исследований рассматривается музыкально-звуковой мир фильмов мастера, а в двух остальных речь идёт об общих принципах композиционных построений художественного пространства в фильмах режисера.

Изучение творчества режиссера невозможно без исследований по теории и истории киноискусства. И в этом смысле необходимыми для общего теоретического аппарата диссертации стали работы по теории кино Ж. Делеза, Н.А. Агафоновой, К.Э. Разлогова, Н.А. Изволова, Н.А. Хренова, М.Б. Мейлах, Л. Деллюка, А. Базена. Весьма ценными для проблематики данной диссертации явились теоретические работы С.М. Эйзенштейна и Ю.М. Лотмана, в которых рассматривались особенности художественного пространства кино как самостоятельного вида искусства.

Так как творческое наследие А.А. Тарковского продолжает влиять на современное киноискусство, уместным было обращение автора к работам, посвященным анализу современного кинематографа. Современному кино с точки зрения философско-культурологического анализа уделяется внимание в работах Ф. Фуртай, В.А. Куренного, М. Штуркен, А.С. Плахова, М.Ю. Кувшиновой.

Особый интерес для автора данной работы представили диссертационные исследования Н.Е. Мариевской, А.А. Седловского, А.В. Неретеной, в которых взаимосвязи живописи и кинематографа анализируются на основании искусствоведческого и философского подхода.

Наконец, определённый интерес в русле заданной темы представляют исследования общего теоретического плана, посвящённые анализу особенностей живописного пространства и стилевым направлениям в развитии изобразительного искусства Л.В. Мочалова, С.М. Даниеля, Ф.В. Ковалевой, Д.

Бойла, М.Н. Соколова, Э. Кон-Винера. Автор обращался к ним в связи с живописной компонентой своего исследования.

Тем не менее, специальных исследований, посвящённых роли и месту живописного произведения в кинотворчестве А.А. Тарковского, в отечественном искусствознании на сегодняшний день нет. Здесь можно упомянуть только статью Ф. Фуртай, в которой автор рассматривает живописные произведения в семи полнометражных фильмах Тарковского как некий единый визуальный текст (автор называет его гипертекстом), идущий лейтмотивом через всё творчество режиссёра.

Тем интересней представить первую попытку в российском искусствоведении, рассматривающую диалектику живописного и кинематографического образов в творчестве А.А. Тарковского. Автор полагает, что данная работа, посвящённая одному из основных элементов образно-художественного языка режиссёра – живописному произведению, позволит ввести в научный оборот новые термины и понятия, которые расширят методологическое поле специалистов, занимающихся историей и теорией кино.

Работа выполнялась на репрезентативном **источниковедческом материале, выступившем основой достоверности исследования**, который включает фильмы А. Тарковского, а также комментарии режиссёра к ним. Особенно важными являются тексты «Запечатленное время», «Лекции по режиссуре» и «Уроки по режиссуре», написанные самим режиссером. К группе источников диссертации можно отнести и автобиографический дневник, содержащий записи с 1970 по 1986 годы, который сам Тарковский называл «Мартирологом», а также лекции Тарковского по киноискусству, его многочисленные интервью и воспоминания родных, друзей, коллег – Арс. Ал. Тарковского, М.А. Тарковской, А.В. Гордона, А.С. Михалкова-Кончаловского, М.И. Ромма, Э.Н. Артемьева, Н.П. Бурляева, С.А. Саркисяна, А. А. Солоницына, В.И. Юсова, О.И. Янковского, Л. Александр-Гарретт, К. Занусси, С. Нюквиста, Э. Юзефсона.

Цель исследования – выявить значение живописи в творчестве А.А. Тарковского в её связи с образно-художественным языком режиссёра.

Объект исследования: художественные полнометражные фильмы Андрея Тарковского.

Предмет исследования: произведения изобразительного искусства, используемые в фильмах Андрея Тарковского, как часть образно-художественного языка мастера.

Для достижения поставленной цели были выделены следующие **задачи**:

- проанализировать влияние социокультурных и художественных процессов соответствующего периода на генезис киноязыка режиссёра;
- провести искусствоведческий анализ диалогических взаимоотношений живописных образов в фильмах А.А. Тарковского как основы формирования творческого метода режиссёра;
- проанализировать процесс деструктуризации живописного образа в контексте образно-художественного строения фильмов;

- рассмотреть композиционно-смысловой аспект живописных работ в рамках киноповествования;
- показать влияние стилистических особенностей изобразительного искусства эпохи Возрождения на структуру кадра в фильмах Андрея Тарковского;
- обосновать появление живописного метаобраза как закономерного результата художественной философии Андрея Тарковского;
- провести герменевтический анализ используемых в фильмах живописных произведений в связи с их влиянием на метафизический блок кинотворчества мастера;
- доказать закономерность сотериологической парадигмы метаобразов Андрея Тарковского.

Рабочая гипотеза исследования предполагает, что живописное произведение, будучи включённым в изобразительно-выразительную систему киноязыка А. Тарковского, теряет свои изначальные онтологические свойства (деструктуризируется) и эволюционирует в некий образ (автор обозначает его как метаобраз), который концентрирует в себе не только пространственно-композиционную конструкцию и хроматическую доминанту, но и историко-культурный и смыслообразующий контекст. Более того, автор считает, что ключевые живописные произведения, используемые в фильмах Андрея Тарковского, составляют целостную визуально-смысловую последовательность, объединённую сотериологической концептуальностью и выражающую философско-этический лейтмотив, проходящий через всё кинотворчество режиссёра.

Методологическая база и основные методы обусловлены, прежде всего, междисциплинарным подходом к предмету исследования, соединившим искусствоведческое исследование с элементами философско-эстетического и историко-культурного анализа. Данная методология позволяет рассмотреть особенности взаимодействия кинематографа и живописи в рамках творчества Тарковского не только в ракурсе художественных проблем, но и с точки зрения онтологического взаимодействия художественных видов и их герменевтического толкования.

Значимыми методами, соответствующими задачам представленного исследования, выступают: аксиологический, герменевтический, метод художественно-стилистического и культурно-исторического анализа, метод типологизации, применяемый для выявления системы архетипов образно-художественного строя кинопроизведения.

Работа базируется на классических положениях зарубежной и отечественной научной мысли о характере, механизмах и закономерностях развития киноискусства с учётом его национальной специфики. В этом плане **значимыми трудами**, на которые опирался диссертант, выступают исследования Ж. Делеза, К.Э. Разлогова, Н.А. Хренова, Ф. Фуртай, И.И. Евлампиева.

Хронологические рамки исследования обусловлены периодом творческой деятельности А. А. Тарковского и охватывают период 1960-х – 1980-х годов XX века.

Научная новизна работы обусловлена тем, что впервые в отечественном искусствоведении предпринято комплексное исследование творчества Андрея Тарковского с точки зрения его живописной составляющей как узлового элемента образно-художественной системы киноязыка мастера. В ходе исследования:

- в работе впервые структурируются и анализируются все произведения изобразительного искусства, которые были использованы режиссером в кинофильмах;
- впервые устанавливается образно-художественная связь между структурой кадра и хроматической доминантой фильма и композиционно-колористическими характеристиками живописного произведения, выполняющего роль живописного ключа фильма;
- впервые утверждается, что, будучи включённым в образный строй кино, живописное произведение утрачивает свои традиционные предикаты (в частности, «остановленное время») и приобретает новое темпоральное и композиционное качество, т.е. деструктурируется;
- впервые выделена система визуальных архетипов в киноязыке Тарковского и прослежена их связь с классическим изобразительным искусством, в частности, искусством эпохи Возрождения;
- впервые в результате сравнительного анализа раннего и позднего периодов творчества мастера была выделена эволюция в использовании приёмов «канона Тарковского», т.е. периоды развития его творческого метода;
- в работе вводится понятие метаобраза и выстраивается некая визуальная последовательность из семи ключевых произведений изобразительного искусства, которые объединяются у Тарковского (по мнению автора) сотериологической концептуальностью христианской направленности;
- впервые обращается внимание на факт, ранее не звучавший в работах, связанных с изучением творчества Тарковского (в частности, мистические обстоятельства, связанные с совпадением жизненных событий Пьеро делла Франчески и Андрея Тарковского, в период работы над «Ностальгией»).

Положения, выносимые на защиту:

1. доказать, что на формирование творческого метода режиссера оказали влияние историко-культурные и художественные явления соответствующего периода, в частности, авторское кино;
2. провести сравнительный анализ диалогических отношений живописных образов в фильмах А.А. Тарковского как основы формирования творческого метода режиссёра;
3. дать анализ процессов деструктуризации и архетипизации живописных образов, происходящих в контексте образно-художественного

киноязыка А.А. Тарковского позволяют говорить о том, что живописное произведение как часть кинообраза претерпевает онтологическую трансформацию и выходит за границы живописной статики и целостности;

4. посредством искусствоведческого анализа показать, что произведения живописи у Тарковского влияют как на структуру композиции кадра, так и на хроматическую доминанту фильма;

5. доказать, что живописное произведение при включении в образную систему киноязыка А.А. Тарковского посредством историко-культурной архетипизации превращается в некий метафизический образ (метаобраз), который концентрирует в себе смыслообразующее начало фильма;

6. показать влияние стилистических особенностей изобразительного искусства эпохи Возрождения на структуру кадра в фильмах Андрея Тарковского;

7. доказать, что живопись в поздних фильмах Тарковского становится субъектом кинонарратива и выступает не в качестве ссылки к кинотексту, а наоборот, отсылает кинодействие к живописному произведению как к самодостаточному и первичному участнику киноповествования;

8. доказать закономерность сотериологической концептуальности метаобразов Андрея Тарковского и доказать её появление как закономерного результата художественной философии Андрея Тарковского.

Теоретическая значимость исследования состоит, прежде всего, в том, что автором выдвинута гипотеза, в которой предполагается, что живописное произведение, будучи включённым в изобразительно-выразительную систему киноязыка А. Тарковского, теряет свои изначальные онтологические свойства и эволюционирует в некий метафизический образ, который концентрирует в себе не только композиционную конструкцию и хроматическую доминанту, но и историко-культурный и смыслообразующий контекст.

Дополнительным аспектом теоретической значимости работы выступает тот факт, что Андрей Тарковский вошёл в историю кинематографа не только как мастер экрана, но и как самобытный теоретик искусства кино, написавший целый ряд статей и дневников, посвящённых теоретическим проблемам кино. Анализ этих текстов в связи с заявленной целью диссертации также имеет существенное историко-теоретическое значение.

Кроме того, был обозначен визуальный метаобраз, представляющий собой этико-философский лейтмотив всего кинотворчества Андрея Тарковского.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть использованы при подготовке учебных пособий по истории современного искусства, в киноведении, педагогической практике, в организации художественных выставок и в арт-практике.

Исследование значения живописи в художественном наследии А.А. Тарковского открывает возможности для дальнейшего изучения особенностей творческого метода режиссёра и может быть применено на практике в процессе обучения по искусствоведческим специальностям.

Апробация результатов диссертационного исследования

Материалы и результаты работы обсуждались на заседаниях кафедры культурологии и искусства (2011 – 2015 гг.), применялись на практике, апробировались в докладах и тезисах на международных, региональных и межвузовских научных конференциях, кинофестивалях и кинофорумах: «Публичные пространства: история и современность» (Москва, НИУ ВШЭ, 2012 г.); «Феноменология смеха в культуре: от великого до смешного» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012 г.); «XVI Царскосельские чтения» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012 г.); «Международный VI кинофестиваль имени Андрея Тарковского «Зеркало» (Плещ, 2012 г.); «Зооморфизм в культуре: Метаморфозы ночного Петербурга» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012 г.); Санкт-Петербургский международный кинофестиваль «Кинофорум 2012, 2013, 2014» (Санкт-Петербург, 2012, 2013, 2014 гг.); Международный медиа-форум молодых журналистов электронных СМИ «Диалог культур 2012» (Санкт-Петербург, 2012 г.); «Философия дизайна: арт-практика образования» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012 г.); Аспирантский семинар «Бергман и Ханеке. Любовь за гранью» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012 г.); «Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 2013 г.); «Арт-коды Санкт-Петербурга» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013 г.); «Апокалипсис как явление культуры» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013 г.); «Визуальные практики в дизайне: философия «очевидного»» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013 г.); «Эсхатология в современной культуре. Апокалипсис. Часть II» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2014 г.); «Образ войны в искусстве» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2014 г.); «Теоретические вопросы современного дизайна» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2014 г.); «Универсум ночи: сон как изнанка реальности» (Санкт-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2015 г.); XXV Международный кинофестиваль «Послание к человеку» (Санкт-Петербург, Дом кино, 2015 г.), IV Всероссийский кинофестиваль «Skey-Cinema» (Тамбов, 2016).

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Отраженные в диссертации научные положения, посвященные исследованию роли и функции живописного произведения в контексте творчества Андрея Тарковского, соответствует пунктам: п. 2 «Сущность художественного образа как результата чувственно-рационального познания мира»; п. 6 «Закономерности динамики художественного процесса» паспорта научной специальности 17.00.09 Теория и история искусства (философские науки, исторические науки, искусствоведение).

Структура диссертационного исследования:

Работа состоит из введения, трех глав, списка использованной литературы, состоящего из 246 наименований источников на русском, английском, итальянском и французском, двух приложений, включающих в себя примечания, фильмографию и альбом иллюстраций.

Основное содержание диссертации

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы исследования,

оценивается степень разработанности исследуемой проблемы, представляется круг использованных в работе источников – библиографических и биографических материалов, определены цель, задачи, объект, предмет и основные методы исследования, сформулирована его рабочая гипотеза, перечислены элементы новизны и основные положения, выносимые на защиту.

В предисловии к первой главе заостряется внимание на кажущемся противоречии между убеждением Тарковского о целостности и самостоятельности кинообраза и тем, как часто и много режиссёр использовал в своих фильмах иные виды искусства, не связанные с кинематографом. Отталкиваясь от этого мнимого противоречия, автор стремится показать и доказать специфику использования произведений живописи, которая позволяет достигать целостности и одновременно полисемантической кинообраза.

В первой главе диссертации «Генезис творческого метода Андрея Тарковского» рассматривается начальный этап его формирования и прослеживается влияние кинематографических школ, в частности авторского кино и неореализма, на художественный язык режиссёра. Специфика развития киноязыка Тарковского, начиная с первых фильмов, характеризовалась тяготением к классическим видам искусства, прежде всего, к изобразительному искусству и музыке. Рассматривая в главе кинофильмы этого периода с точки зрения визуально-смысловой парадигмы, автор прослеживает взаимодействие живописных образов внутри самих кинопроизведений, которые визуализируют определенные архетипы и влияют на композиционные закономерности, прослеживаемые и в последующем периоде творчества режиссера.

В первом параграфе первой главы «Диалог архетипических образов как основа формирования творческого метода режиссера» повествуется о предыстории создания фильма «Иваново детство» – первом полнометражном фильме режиссера, принёсшем всемирную известность Андрею Тарковскому благодаря победе на Венецианском кинофестивале. Затем автор выделяет весь круг изобразительных образов, включённых в кинонарратив – это две гравюры Альбрехта Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол» и «Апокалипсис», а также изображение Богородицы с Младенцем на развалинах церкви. Анализируя место и роль этих образов в плане композиционного расположения в фабуле фильма, влияние на его хроматическую палитру, на переключку со смысловыми нагрузками главных героев, автор приходит к выводу, что в «Ивановом детстве» Тарковский выстраивает некий изобразительный диалог, в котором участвуют два универсальных по своей семантике образа – образ Матери и Дитя (символов жизни, мира, созидания) и образа смерти, ужаса, хаоса, конца – Апокалипсиса. Символизм и обобщённость этих образов позволили автору утверждать, что использованные произведения изобразительного искусства выступают как конкретные представители универсальных архетипов, в частности – Мать, Жизнь и Смерть, Хаос. Данное обстоятельство дает право автору полагать, что в фильме происходит визуальный диалог, который Тарковский выводит на уровень символической семантики. В «Ивановом детстве» Тарковский впервые выстраивает «параллельно» два экзистенциальных пласта, причём один на эмпирическом уровне – это мальчик Ваня и его мать, второй – это

метафизический пласт, представленный живописными произведениями, в данном случае, фреской Богородицы с Младенцем, показывающейся на полуразрушенной стене храма – прямая коннотация с разрушенными судьбами конкретной матери и её сына. Таким образом, уже в первом полнометражном творении А.А. Тарковского намечился метафизический диалог архетипических образов, выраженных через живопись (в этом случае через графику) как основного приёма в формировании творческого метода режиссера.

В кинонарративе автор прослеживает и ещё один метафизический сюжет – столкновение хаотической стихии войны (гравюра «Четыре всадника Апокалипсиса») и бесстрашного рыцаря (гравюра «Рыцарь, смерть, и дьявол»), мужественно идущего к своей цели, давая увидеть зрителю метафизические портреты зла Войны и маленького рыцаря Света – русского мальчика Ивана. Впервые в творчестве А.А. Тарковского для расширения и смыслового, и образно-художественного пространства используется диалог архетипических образов, визуализированных посредством живописи.

В предисловии ко второму параграфу первой главы обращается внимание на два существенных момента, касающихся подготовительной работы над фильмом «Страсти по Андрею». Во-первых, автор указывает на ещё одну черту, характерную для авторского кинематографа, в частности на участие в написании сценария фильма Тарковского, во-вторых, заостряет внимание на методологическом несходстве концепций исторического фильма С. Эйзенштейна и А. Тарковского. Тарковский не был сторонником историко-биографического подхода Сергея Эйзенштейна, основанного на канве строгих исторических фактов. Сверхзадачей для него было стремление передать «запахи, звуки, лица» эпохи. В случае с Тарковским, было естественным желание гения следующего поколения освободиться от предыдущего, освободиться от эйзенштейновского полифонизма и кадра, построенного как произведение графики. Но если кто и принял эстафету исторического кино у Эйзенштейна, то это именно Андрей Тарковский с его «Андреем Рублевым», замечает исследователь Наум Клейман.

Во втором параграфе первой главы «Использование приема деструктуризации в фильме «Страсти по Андрею»» производится сравнительный анализ структуры фильма и делается вывод, что, хотя в процессе киноповествования ни одно из произведений Андрея Рублёва в кадре не появляется, она, т.е. структура фабулы, строится по принципу житийной иконы, когда образ святого окаймляют эпизоды его праведного жития. Произведения иконописи появляются в конце фильма, причём делается это посредством ранее найденных Тарковским приёмов съемки живописных полотен, которые «деструктуризируются», т.е. происходит «расчленение» целостного живописного образа с тем, чтобы усилить ту или иную деталь этого образа, превращая её в самостоятельный кадр. Автор считает, что через такой художественный приём происходит метаморфоза чёрно-белой, грязной и жестокой земной действительности, и она предстаёт в виде прекрасной метафизики линий, цвета, образов великого художника. Таким образом, в фильме предстают два мира – мир земной и мир небесный, можно сказать, что

структура фильма подобна «иконостасной» структуре, в которой каждая отдельная новелла, словно иконописный образ, является частью «живописной полифонии» – иконостаса. Особое внимание уделяется ключевому художественному полотну – иконе «Троица», которая для Андрея Тарковского помимо носителя художественно-эстетических качеств выступала как ценность этико-религиозная, а также позиционировалась как формально-хроматическое воплощение национальной идентичности.

В этом параграфе автор обращает внимание на малоизвестный факт, который, однако, упоминает А. Кончаловский (называвший это «европейством» Тарковского), что на образ Андрея Рублёва как странствующего монаха повлиял образ святого Франциска Ассизского, да и христианское понятие «страстей» предстаёт в фильме скорее в католической трактовке, а не в православной.

В третьем параграфе первой главы «Приём деструктуризации и семантическая нагрузка (полинарративность) живописных образов как основа построения хронотопа в фильме «Солярис»» рассматривается специфика обращения к приёму деструктуризации живописного образа в этом произведении. Отмечается, что в отличие от фильма «Страсти по Андрею», где Андрей Тарковский выстраивал структуру кинотекста по принципу иерархической симфонии иконостаса, в фильме «Солярис» он использует деструктуризацию только в отношении художественного полотна «Охотники на снегу» Питера Брейгеля.

В параграфе отмечается, что в фильме «Солярис» А. Тарковский использует самое большое количество живописных произведений, которые обуславливают общее композиционное построение фильма.

Приём съемки брейгелевской картины используется Андреем Тарковским для выстраивания метафизического образа сна – ещё одной темы, которая проходит лейтмотивом всего кинотворчества режиссёра. Живописный образ «Охотников на снегу» разбивается Тарковским не только на визуальные кинемы, но и подвергается ещё большей деструктуризации за счёт звукового амбиента. Применение к живописному произведению деструктивных приёмов, таких как постепенное разворачивание пространства картины, через смену ракурсов камеры, освещения, разновременных ритмов рассматривания и т.д., может говорить об эволюционных сдвигах, которые произошли в плане использования живописного полотна в кинотексте. Нужно заметить, что данные приёмы используются сегодня в современном кинематографе, однако цитирование киноязыка А. Тарковского лишь обретает «шаблонность», а не выступает как самостоятельная художественная ценность у современных режиссёров.

Кроме Брейгелевского полотна автор анализирует в параграфе ещё два произведения изобразительного искусства: гравюру Густава Доре «Дон Кихот Ламанчский и Санчо Панса» и «Троицу» Андрея Рублева. В параграфе доказывается, что к этим визуальным образам режиссёр не применяет приём деструктуризации, а позиционирует их как целостные архетипические образы, в частности архетип Дороги – гравюра Г. Доре и архетип Креатора (Создателя) – «Троица» Рублёва.

Автор отмечает, что и общее композиционное строение фильма, и внутреннее строение кадра строятся на своих особых принципах: так кадры, связанные с эпизодами на станции, отличаются симметричностью и архитектурностью, тогда как кадры земного пребывания героев отличает асимметричность и фрагментарность. В такой композиционной специфике усматривается определённая переключка со сложным композиционным решением «Охотников на снегу» Брейгеля, где художник применяет разные уровни горизонта, ракурсы и сюжетные линии. Структура кинонарратива выстраивается Тарковским как система сферических взаимосвязей – «низ-верх» и «внутри-наружу», где «низ» – это сцены на земле и планета Океан, «верх» – это станция Солярис и Создатель, внутреннее пространство – это сны и воспоминания героя Криса Кельвина, внешнее пространство представлено той же станцией с её обитателями и всем космосом.

В параграфе автор обращает внимание на то, что впервые в «Солярисе» Тарковский использует приём театрализации живописного образа, когда инсценирует «Возвращение блудного сына» Рембрандта ван Рейна, переводя персонажи из виртуального пространства живописного образа в экзистенциальный план киноповествования, используя, таким образом, элемент художественного арсенала режиссёров-новаторов европейского кино (вспомнить, например, инсценировки живописных произведений в фильмах Пазолини или Бунюзля).

В четвёртом параграфе первой главы «Роль живописного произведения в структуре кинообраза в фильме «Зеркало»» рассматривается фильм, который по собственному признанию мастера он считал своим лучшим фильмом. В его основу были положены детские воспоминания Андрея Тарковского.

Автор данного исследования считает, что «Зеркало» является центральным фильмом в творчестве режиссера, в котором в имплицитном виде («свёрнутом» виде) содержатся все сюжетно-смысловые линии всего творчества Тарковского.

В «Зеркале» живописным кодом фильма является портрет флорентийской красавицы и интеллектуалки Джиневры де Бенчи. Этот выбор был продиктован не только тем, что и мать Тарковского, и актриса, исполнившая главную роль в фильме (Маргарита Терехова), были похожи на женщину, изображённую на портрете, но и тем, что в этом фильме режиссёр обращается к архетипу Матери, который прослеживался ещё в первой работе мастера.

В фильме в качестве ключевого, архетипического и экзистенциального персонажа выступает личность матери режиссёра, а её метафизический образ представлен «Портретом Джиневры де Бенчи» работы Леонардо да Винчи, и он по жанровой принадлежности является единственным портретом, используемым Тарковским в своих фильмах. Именно в нём сходятся сюжетные линии, ассоциативные мотивы и историко-культурные переключки фильма.

Фильм обозначил тенденцию отказа от восприятия живописного произведения как объекта, режиссёр встраивает его в ткань кинообраза в качестве «субъекта» образно-художественной системы. В отличие от предыдущего фильма «Солярис», где живопись фрагментировалась в кадре, в

«Зеркале» художественное полотно показывается единым общим кадром. Трансформация происходит с целостным образом, когда живописный образ в процессе разворачивания кинонарратива «выходит» из картины и коррелирует с главной героиней фильма: автор исследования считает, что так в фильме происходит визуальная конкретизация архетипического образа.

В «Зеркале» впервые отсутствует приём деструктуризации живописного образа, и это объяснимо, так как его применение к портрету означало бы «расчленение» телесной целостности портретируемого. Исключением является аллюзия на работу П. Брейгеля «Охотники на снегу», которая предстаёт деструктивным фрагментом исходного живописного полотна и выступает основой композиционного решения данного фрагмента фильма.

Кроме «Портрета Джиневры де Бенчи» в фильме используются другие работы Леонардо да Винчи, представленные художественным альбомом, принадлежащем главным героям. Автор прослеживает взаимосвязь между композиционными построениями живописных работ и целого ряда кадров фильма, которые по своему пространственному решению близки к ренессансному пониманию художественного пространства.

В фильме «Зеркало» окончательно складывается собственный киноязык, построенный на смыслообразующих и композиционных функциях живописного произведения. Кроме того, фильм «Зеркало» завершает определенный творческий и экзистенциальный этап в жизни режиссера, содержанием которого были раздумья относительно регресса культуры и сползания к апокалиптическому состоянию. Для Тарковского эта работа выступает метафизическим зеркалом, которое направлено внутрь мастера и от которого начинается восхождение к Началу (возвращение к истокам) и воскрешению культуры.

В общих выводах первой главы автор констатирует, что к середине 70-х годов А. Тарковский нашёл основные приёмы своего творческого метода, а именно приёмы деструктуризации и архетипизации живописного образа, позиционируя его как некий метаобраз, в котором фокусировалось философско-этическое и образно-художественное «послание» фильма.

Вторая глава – «Развитие приемов деструктуризации и архетипизации живописных образов в кинотворчестве Андрея Тарковского конца 1970-х – середины 1980-х годов».

В предисловии ко второй главе отмечается, что к концу 1970-х годов в кинотворчестве Андрея Тарковского сформировался личностный киноязык. Он включал в себя ряд приёмов, которые основывались на использовании живописного изображения. К. Маркер отмечал, что систематизированная совокупность приёмов в кинофильмах Андрея Тарковского была направлена на реализацию основной идеи каждого фильма, которая была сокрыта, прежде всего, в живописном полотне, используемом в кинопроизведении.

Использование живописи и её трансформации в кинофильмах Тарковского рассматривается как ведущий творческий метод режиссера. Исследования творческого метода режиссера проводились и ранее. Однако, например, в своей статье «Канон Тарковского» Дмитрий Салынский анализ «канона» (метода)

режиссера видит выстроенным на системности использования композиционных приёмов, повторяющихся во всех фильмах. Подобное присутствие «канона Тарковского» автор прослеживает в работе, но опирается не на репликацию одной и той же композиции, а на опорную точку композиции живописного полотна, от которой и выстраивается композиция кадров выбранного фильма. В теории кино данный метод Андрея Арсеньевича ранее не рассматривался.

Здесь же прослеживается определённая связь между увлечением Тарковского фотографией и совершенствованием приёмов деструктуризации и архетипизации живописного образа.

Вторая глава «Развитие приемов деструктуризации и архетипизации живописных образов в кинотворчестве Андрея Тарковского конца 1970-х – середины 1980-х годов» состоит из трех параграфов, повествующих о применении новых эффектов и новых приемах съемки живописи, ставшей смыслообразующей и метафизической составляющей киноязыка Андрея Тарковского, приобретающей всё большее влияние на композицию и образно-художественный строй кинопроизведений.

В первом параграфе второй главы «Образно-художественное значение живописного полотна в фильме «Сталкер» автор анализирует роль и функции живописного произведения, включённого в образно-художественную структуру последнего фильма режиссера, сделанного на родине. Фильм «Сталкер» («Проводник») со своим символическим названием открывает новый этап жизненного пути режиссера. В этом фильме Андрей Тарковский поднимает одновременно целый ряд цивилизационных проблем – от экологического загрязнения окружающей среды до внутреннего духовного распада человека. Один из главных героев – Сталкер, живущий в «Зоне», является проводником к спасению, метафизическим портретом которого, предстаёт живописный образ «Иоанна Крестителя» из Гентского алтаря Яна Ван Эйка. Весьма важен факт демонстрации этого живописного образа в нарративе фильма – в водном потоке, очень старом символе «реки времени», в котором зримо предстаёт аспект социокультурной темпоральности.

Автор видит в такой метафоре и отголоски философских рассуждений Ж. Бодрийяра, М. Маклюэна, и Э. Фромма, касающиеся отношений человеческой личности, и искусственной «второй природы», виртуальной реальности.

Конечно, Иоанн Креститель кисти Ван Эйка не похож на Сталкера, но они метафизические близнецы по своей историко-культурной функции – они проводники к божественному, к спасению. И в этом смысле образ Иоанна Крестителя в этом фильме своеобразный образно-художественный камертон, который может и не влияет напрямую на композиционные построения, но зато задаёт все смыслы и воплощает сверхзадачу кинопроизведения.

Начиная с данного фильма все живописные произведения, используемые в фильмах, будут иметь исключительно западноевропейское происхождение, что отразится на композиционном, смысловых и ментальных аспектах творчества. В фильме произошла модификация пространственных отношений в кадре, в частности простая светотеневая симметрия сменилась зеркальной, и композиционные построения стали более архитектурными, что ранее не

наблюдалось в кинотворчестве Андрея Тарковского, в чём автор видит возрастающее влияние на мастера кино композиционных канонов живописи эпохи Возрождения.

В предисловии ко второму параграфу второй главы ведётся речь об обстоятельствах съёмки А. Тарковским документального фильма «Время путешествия», во время которого он знакомится с шедевром раннего Возрождения – фреской «Мадонна дель Парто» кисти Пьеро делла Франческа, находящейся на тот момент на стенах кладбищенской часовни в Монтерки (близ Борго Сан-Сеполькро). Начиная с 1993 года, фреска расположена в Музее Мадонны дель Парто в Монтерки, провинции Тоскана (Via della Reglia, 1, 52035 Monterchi, Italy).

Автор работы обращает внимание на малоизвестный факт мистического созвучия судьбы художника и режиссёра. В частности, факт смерти матери Пьеро делла Франчески после окончания упомянутой фрески, и факт ухода из жизни М. Вишняковой в октябре 1979 года после окончания съёмок документального материала. Именно в этой связи Тарковский называет свой новый фильм «Ностальгия» и посвящает его матери.

Во втором параграфе второй главы «Композиционно-смысловая роль живописного образа в архитектонике кинонарратива в «Ностальгии»» анализирует определённые переклички между двумя фильмами, посвящёнными своей матери – «Зеркалом» и «Ностальгией». В частности, в «Ностальгии» как в «Зеркале» Тарковский не деструктуризирует живописную телесность Мадонны, а вновь использует ранее применявшийся приём сопоставления кадров, следующих друг за другом («эффект Кулешова»). Фреска выступает в «Ностальгии» главным композиционно-смысловым узлом, именно через фреску Тарковский транслирует главный смысл фильма – ожидающая появления божественного Младенца Богородица есть зримое свидетельство того, что человечество будет спасено через обретение веры в будущего Спасителя.

В фильме также происходит возвращение к архетипу матери, который играет в «Ностальгии» не только роль отправной смысловой точки, но и главной образной компоненты. Постоянные визуальные отсылки в фильме к предыдущим художественным произведениям, использованным режиссёром, являются подтверждением эволюции приёмов творческого метода (по мнению автора), выразившейся в том, что художественное полотно в рамках позднего авторского киноязыка А. Тарковского вышло за рамки объектного присутствия. Живопись в поздних фильмах Тарковского становится субъектом кинонарратива и выступает не в качестве ссылки к кинотексту, а наоборот, отсылает кинодействие к живописному произведению как к самодостаточному и первичному участнику киноповествования.

В «Ностальгии» Тарковский достигает поистине ренессансного равновесия и пропорциональности в кадре. Определённую роль в этом сыграло и включение в визуальный ряд фильма итальянской архитектуры этого периода. Пожалуй, именно в этой работе наиболее ярко можно видеть, что некоторые из онтологических качеств живописи как вида искусства распространились и на ткань фильма – кинемы кадра замедлены и статичны. Автору представляется, что

именно в «Ностальгии» композиционно-смысловое влияние живописи было наиболее глубоким и разносторонним настолько, что все тактильно-динамические характеристики фильма как объекта киноискусства тяготели к неподвижной архитектонике фрески.

В третьем параграфе второй главы «Полифункциональность творческих приемов в построении кинообраза фильма «Жертвоприношение»» рассматривается значение живописного полотна в контексте образно-художественных задач последнего фильма А.А.Тарковского «Жертвоприношение», в котором в полной мере отразилась полифункциональность живописной компоненты в создании кинообраза.

Ключевым живописным произведением у Тарковского в данном фильме выступает неоконченное полотно Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», в котором присутствуют целый ряд странных, необъяснимых с точки зрения логики традиционной композиции этого сюжета деталей. Всё это придаёт эскизу неповторимый «вкус становления» Начала. Невозможно не заметить, что пространство, в котором происходил процесс съёмок фильма (остров Готланд в Швеции), своей природной бедностью и одновременно пространственной чистотой не только визуально и ментально отсылает зрителя к кинематографическому пространству Ингмара Бергмана, но также переключается с каменистым, с одиноко возвышающимся деревом – пейзажем Леонардо.

Композиция полотна Леонардо выстроена по принципу симметрии (равновесия) весов и имеет ярко выраженную театральность, так как архитектоника (особенно передний план) представлена в виде мизансцены. По таким же композиционным принципам режиссёр строит композицию кадра.

В «Жертвоприношении», возможно, как нигде ранее, мастер использует приём деструктуризации живописного образа, разглядывая картину, фрагментируя живописное пространство, выводя некоторые пластические мотивы в кинемы.

«Поклонение волхвов» в образно-художественном строе «Жертвоприношения» выполняет также и функцию архетипической визуализации идеи фильма: родившийся Младенец Иисус – это и будущая жертва, и необходимое условие творения нового мира.

Полотно «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи, написанное на евангельский сюжет, несёт мощный экзистенциальный смысл: Спаситель в образе младенца явился миру, и Древо жизни оживёт. Анализ последнего фильма показывает, что и организация кадра, и смысловые узлы, и фабульные ходы так или иначе коррелируют с образом ренессансного полотна. По-существу, вся сюжетная коллизия фильма есть последовательная экспликация этого иконического узла.

Наконец, в фильме «Жертвоприношение» произведение Леонардо выполняет ещё одну важную функцию: восполнения сущего. В данном случае автор отталкивается от утверждения, зафиксированного в работе Франциски Фуртай «Текст в кино как желание сущего», о том, что двойное влияние на кино – войны и технических медиа – привело к тому, что искусство становится все

более абстрактным и утрачивающим связь с эстетическими (в буквальном смысле – от слова «чувство») условиями существования. В кино, созданном с помощью машины, навсегда утрачивается целостность тела, пространства, происходит не только нехватка сущего, но его разрыв и «истончение». В этом смысле кинематографическая эстетика исчезновения, которая инициирует переход от искусства как репрезентации реальности к искусству как презентации образов и форм, несомненно, нуждается в элементах живописи или литературы, так как образы, создаваемые этими искусствами нельзя «разъять», они порождены сущим и сами являются его отражением.

В этой связи, автор утверждает, что как чуткий и глубокий художник, Тарковский прекрасно понимал общую тенденцию ухода кинематографа от реальности, и его постоянное обращение к живописи как традиционному искусству являлось, в том числе, и провозглашением присутствия «связи времён» в кинонарративе. Неслучайно сам Тарковский говорил о фильме «Жертвоприношение», что ему хотелось показать, что человек может восстановить свои связи с жизнью посредством обновления тех оснований, на которых зиждется его душа. Жертвоприношение (по Тарковскому) – это то, что каждое поколение должно совершить по отношению к своим детям: припести себя в жертву.

Тема «жертвенности» появилась ещё в первом фильме «Иваново детство», где ребенок принес себя в жертву ради спасения других. Эта же тема нашла своё отражение в фильме «Жертвоприношение», только в жертву приносит себя уже взрослый человек ради спасения ребенка, что обретает глубокий метафизический и экзистенциальный смысл, так как Андрей Тарковский посвящает фильм своему сыну в виде послания надежды на то, что жизнь на Земле будет продолжена.

Таким образом, в данном исследовании утверждается, что живопись выполняет среди прочих функций и важнейшую сущностную функцию, обеспечивая репродукцию вечных этических ценностей (для Тарковского – это ценности, прежде всего, христианские).

В общих выводах второй главы автор констатирует, что в поздний период своего творчества А. Тарковский не отказывается от ранее найденных и отработанных приёмов деструктуризации и архетипизации живописного образа, но они проходят заметную эволюцию. В частности, количество живописных произведений в фильмах этого периода сводится до минимума, живописный образ субъективизируется, становится многофункциональным, выступая, по существу, имплицитным иконическим узлом и смысла, и фабульной коллизии фильма.

Третья глава, названная «Метаобраз в кинотворчестве Тарковского: художественный и культурологический анализ», состоит из двух параграфов, в которых рассматривается и доказывается гипотеза автора о том, что живописные произведения, используемые Тарковским в своих фильмах и взятые вне контекста этих фильмов, выстроенные в хронологической последовательности формируют некий единый визуально-смысловой ряд.

Этот ряд автор диссертации называет метаобразом всего творчества Тарковского, что позволяет рассматривать кинотворчество Андрея Тарковского как единое и целостное повествование, объединённое общей этико-философской идеей.

В первом параграфе третьей главы рассматривается «Генезис и морфология метаобраза творчества Андрея Тарковского». Он посвящён выявлению и анализу критериев формирования визуально-семантического ряда, который автор определяет как метафизический образ творчества мастера (метаобраз).

В параграфе выстраивается единая образно-художественная и этико-философская парадигма, позволяющая вычлениить, а затем и объединить семь узловых живописных произведений, которые и составляют основу визуального метаобраза. Принцип отбора основан, прежде всего, на анализе живописного произведения как композиционного узла, его влияния на специфику структуры кинем, хроматических созвучий, общих динамических характеристик кинонарратива и его архетипического значения в контексте сверхзадачи фильма. На основе этих принципов отбора автор работы выделяет семь живописных полотен, которые представляют собой ключевые метаобразы в художественном строе каждого фильма. Используя хронологический принцип, автор выстраивает ключевые живописные произведения, используемые в фильмах Тарковского, в целостное визуально-семантическое повествование, формируя, таким образом, метаобраз всего кинотворчества режиссера.

В этом же параграфе рассматриваются внутренние структуры метаобраза: стилевые, жанровые, видовые в связи с их местом и ролью в создании образно-художественного строя отдельного фильма и всего творчества в целом.

Второй параграф третьей главы, озаглавленный «Сотериологическая концептуальность метаобраза Андрея Тарковского», посвящён всестороннему анализу выявленного метаобраза, в результате которого автор приходит к выводу, что философско-этическая парадигма этого метаобраза выстраивается на сотериологическом (христологическом) основании. Семь выделенных автором живописных произведений в своих семантико-содержательных аспектах выстраиваются в единую метафизическую последовательность, которая отражает представления А.А. Тарковского о сотериологическом понимании истории и месте человека-творца в этом метаисторическом процессе.

Автор утверждает, что внутренняя смысловая структура метаобраза выстраивается по принципу обратной перспективы (от конца к началу) или по принципу «восхождения» от Апокалипсиса и хаоса («Иваново детство»), через поиски гармонии и утерянной связи с Богом («Страсти по Андрею», «Солярис»), к самопознанию («Зеркало») и появлению проводника, знающего путь к свету («Сталкер»), путь, который, наконец, приводит к Деве-избраннице Спасения («Ностальгия»), которая рождает Спасителя Христа («Жертвоприношение»).

Каждое художественное произведение трактуется как отдельный образ, отражающий событие Священного писания. В параграфе также определяется и анализируется архетипическая характеристика каждого из выделенных полотен,

которые трактуются как философско-этические единицы визуального метаобраза, посредством которых эксплицируется не только генеральная сверхзадача всего кинотворчества, но и основные ценностные ориентиры Андрея Тарковского как личности.

Надо заметить, что после А. Тарковского претензии на выстраивание подобных визуальных рядов часто встречаются в практике современного кинематографа, однако, при этом не происходит выстраивания метафизических смыслов, базирующихся на традиционной христианской этике, которая в творчестве Тарковского являлась обязательной гуманистической константой.

Подводя итоги данной главы, автор утверждает, что использование Андреем Тарковским живописного произведения, к которому применялись как приём деструктуризации, так и приём архетипического обобщения, позволило режиссёру добиться уникального образно-художественного воздействия и вывести авторский кинематограф в своих художественных характеристиках на один уровень с классическими (традиционными) видами искусства, где эстетика прекрасного, этические устои и гуманизм являются неотъемлемыми составляющими художественного образа и сообщают ему качество истинности.

В заключении работы суммируются значимые выводы, сделанные в результате исследования:

Во-первых, доказано, что на формирование киноязыка режиссера оказали влияние историко-культурные и художественные процессы соответствующего времени, в частности неореализм и авторское кино.

Во-вторых, был выделен круг архетипических образов постоянно присутствующих в кинотворчестве Тарковского и проведён семантический анализ диалогических отношений живописных архетипических образов, составляющих основу творческого метода режиссёра.

В-третьих, был произведён анализ приёма деструктуризации живописного образа, во время которого он претерпевает онтологическую трансформацию и выходит за границы живописной статики и целостности. В результате чего происходит его эволюция в визуальный образ с присущими ему новыми свойствами, в частности кинематикой.

В-четвёртых, был проведён искусствоведческий анализ всего корпуса используемых в фильмах живописных произведений, который позволил выявить их влияние на структуру композиции кадра, подчиняя её стилистическим особенностям изобразительного образа.

В-пятых, доказано, что живописные произведения в творчестве А. А. Тарковского концентрируют в себе основу композиции кадра, хроматическую доминанту и смыслообразующий контекст фильма, то есть выступают как метаобразный ключ кинопроизведения.

В-шестых, в результате сравнительного анализа раннего и позднего периодов творчества А.А. Тарковского было установлено, что живопись в поздних фильмах Тарковского становится субъектом кинонарратива и выступает не в качестве ссылки к кинотексту, а наоборот отсылает кинодействие к живописному произведению как к самодостаточному и первичному участнику киноповествования.

В-седьмых, благодаря герменевтическому анализу живописи в фильмах Тарковского в хронологической последовательности стало возможным выстроить визуальный метаобраз, эксплицирующий в себе этико-философские смыслы творчества режиссера. Впервые обобщается живописный лейтмотив творчества Тарковского. Постулируется концептуальная принадлежность его «художественного богословия» как живописная или визуальная сотериология христианского содержания (по мнению автора).

Постулировавшаяся в диссертационном исследовании **рабочая гипотеза**, в которой предполагалось, что живописное произведение, будучи включённым в изобразительно-выразительную систему киноязыка А.А. Тарковского теряет свои изначальные онтологические свойства (деструктурируется) и эволюционирует в некий метаобраз, концентрирующий в себе не только пространственно-композиционные построения кадра, хроматическое решение фильма, но историко-культурный и смыслообразующий контекст – в ходе исследования доказана.

Таким образом, подводя итог диссертационного исследования, автор утверждает, что живописный компонент в кинотворчестве Андрея Тарковского является, пожалуй, центральным элементом его творческого метода. Именно живописные произведения в каждом из его фильмов концентрировали в себе главное философско-эстетическое и художественное послание, воплощая в себе, таким образом, метафизический образ (метаобраз) фильма. Целостность образности в кинотворчестве Тарковского достигалась за счёт взаимной онтологической деструктуризации кино и живописи как отдельных видов искусства, во время которой живопись приобретала кинетические черты и выступала как кинема, а скорость кинокадра замедлялась, стремясь к статике живописи.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Савельева, Е.А. «Blow-up» Андрея Тарковского: место архетипов в фототворчестве / Е.А. Савельева // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Философия. – 2014. – Том 2, №3. – С. 183 - 193 (0,5 п.л.);
2. Савельева, Е.А. Принцип симметрии как метод построения кадра в фильмах Андрея Тарковского / Е.А. Савельева // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 398. – С. 76 – 83 (0,35 п.л.);
3. Савельева, Е.А. Картина П. Брейгеля «Охотники на снегу» как метафизический сон о Земле в фильме А. Тарковского «Солярис» / Е.А. Савельева // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Философия. – 2015. – Том 2, №3. – С. 233 - 241 (0,4 п.л.);
4. Эсхатологические образы в фильме Андрея Тарковского «Иваново детство» / Вопросы образования и науки: теоретический и методический аспекты: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 30 июня 2015 г. Том 7. Тамбов: ООО «Консалтинговая компания Юком», - 2015 г., С. 120 – 122 (0,1 п.л.);
5. Ремейк советского кинематографа в российском кино. Сборник публикаций Центра гуманитарных исследований «Социум» по материалам международной научно-практической конференции: «XXXIII международная конференция, посвященная проблемам общественных наук», г. Москва: сборник со статьями (уровень стандарта, академический уровень). – М.: Центр гуманитарных исследований «Социум», - 2015г., С. 117 – 120 (0,15 п.л.);
6. Двойственность реальности в фильме А.Тарковского «Ностальгия» Журнал: Гуманитарные научные исследования №9 (61) сентябрь 2016. – М.: МНИЦ, 2016 г. (0,4 п.л.)

Подписано в печать 22.11.2016 Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 1,5
Тираж 200 экз. Заказ 572

Отпечатано в типографии «Адмирал»
199178, Санкт-Петербург, В.О., 7-я линия, д. 84 А