

С.В. ФЕДОТКИН

РАМКА И ФАКТУРА: ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Степан Вячеславович Федоткин,

Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова,
кафедра киноведения,
аспирант
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия

E-mail: chevengurst@yandex.ru

Реферат. *Статья посвящена исследованию организации художественного пространства в фильмах Андрея Тарковского. Особое внимание уделяется использованию рамки, являющейся границей между разными пространствами и типами репрезентации внутри изображения, и фактуре, которая рассматривается в связи с концепцией *natura naturans* или природы порождающей. Тарковский часто выстраивает кадр таким образом, что кажется, будто в нем присутствует сразу несколько измерений. В мизансценах содержится множество окон, дверей, картин, зеркал, своего рода «кадров внутри кадра». Также режиссеру свойственно выбирать особую фактуру, которую зритель не сразу способен идентифицировать. Посредством нарушения масштабов зритель не может понять, что же изображено на экране. Тарковский снимает такие предметы и поверхности, в которых рождаются фантастические пейзажи. Камера способна в обычном предмете увидеть нечто необычное, в конечном — бесконечность. Материя словно производит внутри себя новые формы, что отсылает нас к понятию *natura naturans*. Эти приемы используются практически во всех фильмах режиссера. Целью Тарковского было перевести живописную проблематику в чисто кинематографическую, превратив пространственные элементы во временные, что является основным принципом его визуального стиля.*

Ключевые слова: композиция, мизансцена, рамка, граница, фактура, природа порождающая, нарушение масштаба.

Для цитирования: *Федоткин С.В.* Рамка и фактура: об организации пространства в фильмах Андрея Тарковского // *Обсерватория культуры.* 2017. Т. 14, № 4. С. 458—466. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-458-466.

Андрей Тарковский (1932—1986) создал собственный визуальный стиль, сохраняющий определенное единство на протяжении всего его творчества. Одна из особенностей его стиля — работа с художественным пространством внутри кадра, в частности над выстраиванием композиции мизансцены. Несмотря на то что Тарковский часто использовал репродукции известных художников, а иногда и цитировал их, он считал, что кино принципиально отличается от живописи: «Не надо путать задачи живописные и кинематографические. Смысл живописной композиции состоит в том, что перед нами имитация, в этом, так сказать, фокус. Другое дело кино, где мы фиксируем пространство с тем, чтобы создать иллюзию времени. Создание живописной композиции в кино ведет к разрушению кинообраза» [1, с. 91]. По Тарковскому, живопись — это пространственный вид искусства, тогда как кино — искусство временное. В кино акцент должен быть сделан не на статичном изображении, но на изменении внутри него. Тарковскому важно запечатлеть изменение и развитие внутри кадра, поэтому и камера у него всегда подвижна: например, в «Зеркале» (1974) всего 17 статичных кадров, снятых неподвижной камерой, не считая титров и хроникальных кадров, которых не снимал сам режиссер. И все же, это не значит, что

Тарковский невнимательно относился к выстраиванию мизансцен. Напротив, каждый кадр был продуман режиссером до мелочей.

РАМКА КАК ГРАНИЦА МИРОВ

Одним из ключевых визуальных приемов в «Зеркале» является наличие в кадре рамочного обрамления. Именно рамка позволяет создать эффект визуальной границы, словно отделяющий один мир от другого. Л. Баткин обратил внимание, что в «Зеркале» рамки кадра напоминают раму картины [2, с. 136]. Тарковский часто использует окна, зеркала, двери в качестве рамок, через которые проступают другие пространства. Ж. Делёз считал, что двери, окна, зеркала, появляющиеся на экране, представляют собой своего рода кадры в кадрах [3, с. 55]. К тому же дверь, окно и зеркало — это еще и метафора самого кинематографа. Тарковский часто выстраивал мизансцену таким образом, чтобы в кадре было сразу несколько измерений. Началось это с «Андрея Рублева» (1966), в котором Тарковский использует глубинную мизансцену так, чтобы дальний план был светлее переднего, будто в глубине открывается иное пространство, что отмечал Д. Салынский [4, с. 27]. В «Ивановом детстве» (1962) Тарковский тоже в некоторых местах использует глубинное построение, но делает это еще в довольно традиционной манере. Режиссер и сам писал, что в эпизоде разговора Ивана с подполковником Грязновым (Н. Гринько) второй план с солдатами за окном был использован, чтобы как-то оживить сцену [5, с. 127]. В сцене диалога между Гальцевым и Иваном мы видим Ивана через отражение в овальном зеркале. В этой картине идея рамки еще не была наделена сакральным значением, какое она обретет впоследствии.

Тарковский, разумеется, не был первым, кто использовал рамочное обрамление, вспомним хотя бы «Гражданина Кейна» (1941) О. Уэллса с его глубинными мизансценами, двойными пространствами, окнами, дверьми и зеркалами. В «Дне гнева» (1943) К.Т. Дрейера на протяжении всего фильма персонажи предстают на фоне решетчатых дверей и окон, создающих ощущение замкнутости. В фильмах Я. Одзу показаны интерьеры с решетками, дверными и оконными проемами, так что кадр делится на множество квадратов и прямоугольников, что отмечал Д. Ричи [6, с. 123]. И. Блом исследовал повторяющиеся образы дверей и окон в фильмах Л. Висконти [7]. Ж. Перез писал про рамки окон в «Затмении» (1962) М. Антониони [8, р. 240–245]. Разумеется, такой прием становится ключевым и для фильма А. Хичкока «Окно во двор» (1954). Очень часто

этим пользовались голландские художники XVII в., у которых изображение делилось на несколько планов. Окна, решетки, картины, карты, зеркала, фигуры в дверях — типичный образ для таких художников, как П. де Хох, Я. Вермеер, Г. Метсю, Н. Мас, С. ван Хогстратен, П.Я. Элинга и Г. Доу. У голландцев даже был термин *doorzien* или *doorkijkje*, который означал «вид на дистанции» и «вид через дверь».

Отличие Тарковского от других режиссеров, использующих множественные пространства внутри кадра, состоит в том, какое значение для него приобретает эта рамка. Рамка у Тарковского — это не просто метафора живописи или даже самого кинематографа, прежде всего это образ, связывающий два мира — здешний и потусторонний, что снова выводит нас на его ключевую проблематику. Режиссер часто выстраивал мизансцену таким образом, чтобы в кадре было сразу несколько измерений. В квартире Алексея в «Зеркале» мы видим большие окна, стеклянные двери и множество зеркал и картин на стенах. Изобилие зеркал свидетельствует о множественности миров и времен, по которым путешествует герой на протяжении фильма. Интерьеры в фильмах Тарковского обычно содержат большое количество рамочных обрамлений. Ближе к концу «Жертвоприношения» (1986), когда Александр надевает кимоно и уходит из своей комнаты, чтобы поджечь дом, в кадре — зеркальный шкаф, в створке которого отражается часть картины «Поклонение волхвов» Л. да Винчи, два небольших портрета на стене, сразу два дверных проема и еще одну картину в другой комнате (рис. 1). Для режиссера рамка была не просто формальным средством, отделяющим одно пространство от другого, но границей между здешним миром и потусторонним.

В «Зеркале» в эпизоде сна Алеша пытается попасть в свой дом, но не может открыть дверь — перед этим есть небольшой кадр, где дверь открывает чья-то рука. Виталий Тарасенко, попавший на съемки «Зеркала» в качестве практиканта, вспоминает, что это именно его рука случайно попала в кадр [9, с. 32]. И хотя изначально дверь должна была открываться сама по себе, Тарковский все же оставил этот кадр. Таинственная рука появляется также в видении Алеша с рыжей девочкой — неизвестно кому принадлежащая рука поворачивает дверцу зеркального шкафа к экрану. Эта рука словно приоткрывает зрителю окно в другой мир или другое измерение. Дверь, будь то входная или от зеркального шкафа, является одним из важнейших маркеров границы, отделяющей один мир от другого.

Также важную роль в «Зеркале» играет мотив окна. В квартире Алексея окна не выходят на улицу — они либо закрыты занавесками, либо выходят на стены других домов, что создает чувство



Рис. 1. Кадр из фильма «Жертвоприношение»

замкнутости. Но в загородном доме героя все иначе. В двух сценах камера медленно приближается к окну в родном доме Алексея — во время чтения стихов «Первые свидания» и ближе к концу фильма, после того как герою удастся войти в родной дом в сновидении. Створки окна и подоконник воспринимаются как рама картины, а то, что мы видим в самом окне, выступает в качестве пейзажа. То же показано и в «Ностальгии» (1982): родной дом Горчакова в России противопоставлен номеру в итальянской гостинице. Если окна в отеле выходят на стены других домов, то внутри русского дома в сновидении взгляду открывается пейзаж за окном.

В сцене первого сновидения в «Зеркале» пожилая мать героя проводит рукой по отражающей поверхности, за которой виднеется эскиз художника Н. Двигубского, написанный специально для фильма. На нем изображено окно, на подоконнике — стакан с цветами, а за окном виднеется пейзаж с деревом. При этом мать проводит рукой не по зеркалу, как может показаться на первый взгляд, а по поверхности стекла. Кадр очень сложно построен: через стекло отражается интерьер квартиры, но за самим стеклом находится еще и картина Двигубского. Мы имеем сразу две рамки — окно на картине и окно внутри квартиры. Этот же эскиз появляется в предыдущем кадре, где молодая мать стоит возле зеркального шкафа, в котором частично видно его отражение, а картина перевернута. Тогда как в этом кадре изображение не перевернутое, следовательно, картина не отражается в зеркале, а находится за стеклом, сквозь которое проступает интерьер квартиры. Сам эскиз довольно необычный — с порезами и рубцами, что создает дополнительный эффект рамки. На самом эскизе виден явный контраст между бревенчатой стеной и пейзажем в окне. Вероятно, пейзаж служит метафорой утраченного рая. Это

не единственный пример, когда Тарковский использовал изображение пейзажа внутри рамки. В «Сталкере» (1979) в сцене апокалиптического сна в луже воды лежит офорт Рембрандта «Три дерева» — пейзаж с деревьями также отсылает к теме другого мира, находящегося по ту сторону границы.

В «Зеркале» в сцене разговора Алексея с матерью по телефону камера панорамирует по квартире героя, останавливается и затем медленно приближается к окну — в этом кадре линия перспективы совершенно четко сходится к центру кадра. Так же снят проход Марии по коридору в типографии во время чтения стихотворения «С утра я тебя дожид-

дался вчера...», только в этом случае камера, наоборот, отъезжает от героини. Кадр с симметричной композицией мы видим в сцене на стрельбище, когда Асафьев поднимается вверх по лестнице. Когда Алеша во сне входит в дом с крынкой молока, камера следует за ним, затем меняет траекторию, но в самом начале в центре кадра находится дверной проем. Центрированная композиция появляется в фильме, когда возникает проход в другое пространство. Это неразрывно связано с темой границы и попытки ее преодоления. В первом случае это будет переход из одного времени в другое. В коридоре Мария выходит из шумного пространства типографии, а за кадром звучат стихи Арсения Тарковского, что сигнализирует о переходе из одного состояния в другое. Когда Асафьев поднимается по лестнице, он будто возвышается над обыденностью — не случайно затем он поднимается на холм. И, наконец, сцена, когда Алеша входит в родной дом, является ключевой и кульминационной в картине, поскольку в ней герою удастся то, чего он не мог сделать ранее — вернуться в детство и обрести бессмертие — ведь это один из ключевых лейтмотивов фильма. Во всех этих кадрах происходит переход из одной реальности в другую или из одного времени в другое.

В самом начале «Сталкера», в первом кадре после титров, камера медленно движется из кухни в комнату главного героя; она проникает туда через дверной проем — таким образом, уже здесь вводится тот же визуальный лейтмотив преодоления границы. Ведь именно к этому сводится сюжет фильма: герои путешествуют по Зоне с целью проникнуть в волшебную комнату, исполняющую желания. Ближе к концу фильма все трое сидят на пороге этой комнаты, но никто не хочет идти внутрь, при этом камера снимает их изнутри самой комнаты. Граница преодолевается, хотя герои и не готовы ее переступить. В «Сталкере» Писатель, отправляясь в путь,

уже готов выйти из бара, но забывает купить сигареты. Профессор останавливает его, намекая на то, что возвращаться — плохая примета, будто нарушение этой границы чревато дурными последствиями для героев. В «Ностальгии» в доме Доменико дверь находится прямо посреди комнаты, через которую перешагивает хозяин дома. Дверь всегда имеет особое значение у Тарковского, порой даже сакральное. Несмотря на то что рамка — это чисто пространственный прием, Тарковский превращает его во временной. Поскольку ему важно не наличие нескольких пространств в кадре, но сам процесс перехода из одного в другое.

ФАКТУРА И ПРИРОДА ПОРОЖДАЮЩАЯ

Другим элементом стиля режиссера является фактура — характер поверхности того или иного предмета в кадре. Тарковский считал, что фактура в кино имеет первостепенное значение [10, с. 150]. В лекциях он говорил, что «художник должен учитывать фактурную неповторимость мизансцен в каждый момент действия и временное развитие, изменение самой фактуры. Недаром польский оператор Ежи Вуйцик писал о том, что фактуры органически связаны со временем, и для него лично важен момент наблюдения за изменениями материи во времени» [1, с. 88]. Фактура, которую выбирает Тарковский, это, как правило, грубые формы, подверженные распаду и способные к изменению. Фактура является не просто фоном, но живым элементом, способным к росту и развитию, или наоборот — к распаду и разложению. Это может быть материя, в которой практически невозможно распознать какую-либо определенную форму, материя, внутри которой рождаются фантастические пейзажи. В обычном Тарковский способен увидеть необычное, в конечном — бесконечное, и именно это является главной особенностью его стиля. Поскольку в материальном он всегда видит нечто большее — космическое начало, связывающее эмпирическую реальность с потусторонним.

В природе, по Тарковскому, таится нечто загадочное, непознаваемое. Режиссер считал себя последователем А. Довженко: «Что же касается Довженко, наверное, он мне ближе всего, потому что как никто чувствовал природу. Для меня это очень важно. Конечно, я имею в виду раннего Довженко немого периода. Его концепция одухотворения, обожествления природы, его пантеизм мне близки. Довженко, наверное, был единственным из режиссеров, который не отрывал киноизображение от атмосферы самой земли, ее жизни. Для всех других режиссеров это фон. А для него это

среда. И он чувствовал себя внутренне связанным с жизнью природы» [11, с. 115]. Тарковский прямо говорит о том, что ему близок пантеизм, концепция одухотворения природы. В самой природе он способен увидеть не только материальное начало, но и связь с потусторонним. В начале «Зеркала» прохожий спрашивает у матери: «Вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, может даже постигают?» В последних кадрах фильма камера снимает лес, деревья, траву, в то время как за кадром звучит хор «Herr, unser Herrscher» из «Страстей по Иоанну» И.С. Баха. Съемка природного пейзажа сопровождается религиозной музыкой, что подчеркивает пантеизм режиссера. О. Суркова вспоминает, что Тарковский, увидев Большой каньон в США, был просто потрясен и сказал, что «здесь есть ощущение реального, зримого присутствия Бога» [12, с. 332].

В связи с этим хочется вспомнить творчество любимого художника Тарковского — Л. да Винчи — его картины часто присутствуют в фильмах режиссера; также в сценарии «Зеркала» появляются отрывки из его «Трактата о живописи». На многих картинах Л. да Винчи, а также на эскизах горных пород и пейзажей, мы видим каменистые поверхности — это могут быть пещеры, горы или скалы. Для художника эти фактуры служили тем, что Л. Баткин предложил назвать итальянским словом *varietà* (или *varitas* на латыни), что означает «разнообразие» — по мнению ученого, это ключевое понятие эпохи Возрождения [13, с. 69]. Под *varietà* понимается бесконечное многообразие форм или даже сама творческая изобретательность природы, иными словами, это свойство порождения неисчислимого количества всевозможных форм на земле. В связи с этим для Л. да Винчи очень важен образ пещеры. Пещера являлась для художника чем-то вроде творческой лаборатории самой природы, вот как это комментирует Л. Баткин: «Леонардо ясно указывает, почему пещера обладает неотразимой привлекательностью, возбуждает “желание”. Там, в глубине природной утробы, должна рождаться варьета, которой Леонардо так “жаждет”. Там таится ее *возможность*. Ибо, конечно, не все “великое обилие” сотворенных форм, не все актуальное, почти бесконечное разнообразие природы надеется он разглядеть, наклонясь ко входу в пещеру, но — “какую-нибудь чудесную вещь”, нечто еще небывалое и неведомое. Если “пещера” — творческая мастерская природы, то в ее мраке, несомненно, обретается то, что я назову предварьета или праварьета. Здесь нужно предполагать источник всяческого видимого разнообразия — самое способность и готовность к его сотворению» [13, с. 326]. По Л. да Винчи, сама природа является матрицей, производящей бесконечное количество всевозможных форм, поэтому многие

природные элементы могут самостоятельно производить внутри себя новые пейзажи.

В знаменитом отрывке из «Трактата о живописи» Л. да Винчи пишет об изобретенном им способе рассматривания: «Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее, он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь» [14, с. 107–108]. Камни и стены представляют собой порождающую матрицу, это метафора живописи, творящей саму себя. Стену художника можно было бы назвать термином Б. Спинозы *natura naturans* или «природа порождающая». В философии Спинозы ей противопоставляется *natura naturata* («природа порожденная»), которая является следствием или модусом *natura naturans*. Под *natura naturans* Спиноза в «Этике»



Рис. 2. Кадр из фильма «Андрей Рублёв»

(часть I, теорема 29) понимает «то, что существует само в себе и представляется само через себя, иными словами, такие атрибуты субстанции, которые выражают вечную и бесконечную сущность, т. е. Бога, поскольку он рассматривается как свободная причина» [15, с. 224]. Природа порожда-

ющая — это божественная субстанция, которая производит сама из себя все многообразие форм на земле. Л. да Винчи, в сущности, предвосхитил эту идею Спинозы, поскольку для него живопись и являлась изображением *natura naturans*.

Пейзажи на картинах Леонардо представляют собой не просто изображение природы — это попытка изобразить сам процесс порождения видимых форм. Вот, что пишет Д.К. Арган по поводу «Джоконды»: «За фигурой Моны Лизы виден странный, бесконечно глубокий пейзаж, состоящий из выступов горных пород, пересеченных водными потоками и окутанных испарениями, сквозь которые с трудом пробивается свет. Это не увиденный где-то пейзаж и не игра воображения, а *natura naturans*, возникновение и распад сущего, циклический переход материи из твердого состояния в жидкое, паробразное» [16, с. 18].

Но именно кинематограф, в отличие от живописи, может показать не статичную картину порождения новых форм, но сам этот процесс в его длительности. Приведенная выше цитата из Л. да Винчи может служить иллюстрацией к одному кадру из «Ностальгии», где Горчаков, открывая одну из дверей в доме Доменико, видит странный пейзаж в луже, напоминающий ему местность около его дома в России, причем зритель догадывается об этом без каких-либо пояснений. Тарковский добивается этого эффекта с помощью нарушения масштаба: сначала дается общий план комнаты с полом, покрытым каким-то непонятным материалом и наполненным водой, затем камера приближается вплотную к полу, и его поверхность чудесным образом превращается в пейзаж, напоминающий местность около родного дома героя, которая была в его снах. Причем в кадре мы видим сразу два пейзажа: один виднеется за окном, а другой — это фантастический пейзаж, увиденный в луже воды. В конце кадра понять, где заканчивается комната и начинается уже настоящий пейзаж с гористой местностью за окном, практически невозможно.

Именно воображение зрителя дорисовывает этот пейзаж, завершает его. Зрителю передается то же видение, что и самому герою. И снова Тарковский превращает пространственный элемент во временной, поскольку в фактуре он видит не статичные формы, но бесконечно изменяющиеся.

В «Андрее Рублеве», после того как стражники ослепляют камерезов, главный герой заливает поверхность белой стены храма черной краской и размазывает ее рукой. Разбрызганная краска выражает хаос и смятение монаха, а сам кадр превращается в картину, написанную в духе абстрактного экспрессионизма (рис. 2). До этого Рублев никак не мог начать расписывать храм, и в момент его сомнений камера снимает монаха на фоне белой стены — эта белая стена выражает саму возможность появления на ней будущих произведений иконописца. В последней новелле фильма под названием «Колокол» есть два похожих кадра: на белом снегу появляются черные подтеки — невозможно разобрать, что именно течет или тает на снегу, нечто похожее на кровь. М. Тарковская в документальном фильме «Тарковские. Осколки зеркала» (2012) говорит, что в этих кадрах изображена тающая глина, и что они с братом часто наблюдали в детстве, как весной тает глина на снегу. Сам кадр также напоминает абстрактную картину. Изолировав определенную часть изображения, Тарковский создает своего рода обрамление для новой картины, возникающей внутри кадра.

В последней части «Андрея Рублева» мы наблюдаем за созданием колокола. Все начинается с поиска Бориской нужного материала. Подобно тому, как режиссер ищет нужную для съемок натуру, литейщик ищет особую глину для создания колокола. Эта сюжетная линия следует параллельно линии самого Рублева, который пребывает в молчании и бросает писать иконы. В конце фильма сразу после кадра с горящими углями на экране появляются иконы мастера. Эти кадры переключаются с эпизодом, в котором Бориска снимает слой глины с колокола — там, где еще недавно была бесформенная масса, возникает гладкая поверхность колокола. Тарковский запечатлел момент рождения колокола из необработанной материи. И точно так же в конце фильма мы видим иконы, уже не гладкие, а потрескавшиеся, несущие на себе печать времени — конечный результат творчества Рублева. В этом фильме Тарковский показал не просто метафору зарождения и создания произведения искусства, но сам этот процесс в его длительности. Только кино способно запечатлеть это действие, в чем и заключается его специфика, как считал режиссер. Поэтому важную роль играют разные типы фактур — поверхность земли, корни деревьев, которые бережно ощупывает Рублев, а также вода. Вода для Тарковского служит уникальным элементом, выражающим идею изменчивости и непрерывного порождения новых форм. Эти элементы являются не только выражением органического развития природы, но и метафорой зарождения самого творчества.

В «Солярисе» (1972) прием абстрагирования пространства задействован уже в первых кадрах,

где камера вглядывается в плавное движение растений в воде, но при этом нет общей картины. Затем на экране появляется Крис, стоящий возле озера, причем он также вписан в этот пейзаж, что подчеркнуто необычайно высокими растениями в кадре. Камера попеременно снимает то водоросли, то лопухи, то лицо Криса, и только после этого дается общий план. Тарковский изолирует предметы в кадре, изымая из внешнего контекста и выделяя их внутренние свойства. В финале «Зеркала» используется похожий прием, когда камера с очень близкого расстояния снимает камни, бревна, растения. Также показателен кадр в «Солярисе»: камера медленно приближается к лицу Криса, а затем снимает отдельно его ухо. Для Тарковского каждая деталь в кадре содержит в себе бесконечность — будь то безбрежный океан, длинный тоннель, картина П. Брейгеля «Охотники на снегу», водоросли, растения, человеческое лицо или даже ухо. Космос содержится как в самом далеком, так и в самом близком. Разумеется, важную роль будет играть поверхность самого космического океана.

Вадим Юсов, оператор фильма, в видеоинтервью вспоминал, что для съемок они долго не могли найти нужный материал (хотели даже идти на бойню и использовать кишки животных), пока не пришли к сложному совмещению различных красителей и ацетона. Пульсирующая и невероятно изменчивая фактура выражает именно то, что искал Тарковский, — идею непрерывного изменения, идею запечатленного времени, порождения новых форм. По такому же принципу подбирался и звук: композитор Э. Артемьев в видеоинтервью говорил, что Тарковский попросил его создать подобие возникающей из ниоткуда звуковой массы. В этой массе звуки еще не отделились друг от друга, это как бы возможность будущего звучания, нерасчленимый звуковой поток. При этом сам космос производит всевозможные формы жизни: людей, животных, растений, но всегда в зависимости от смотрящего на него внешнего наблюдателя. Так, в сцене видеоконференции Бертон рассказывает о фантастических картинах, которые он увидел во время пребывания на этой планете. Космический океан представляет собой наиболее удачную метафору порождающей природы.

Сталкер объясняет, что Зона зависит от состояния людей, пришедших к ней, она отражает их собственные мысли и чувства, в каждый момент она такова, какой пришли в нее путники ее сами делают своим состоянием. В сцене сна Сталкера, когда закадровый голос читает отрывки из Апокалипсиса, перед нами — целая панорама в луже воды. На дне находится множество предметов и живых существ: шприц, автомат, монеты, шестеренка, пружина, провода и тряпки, офорт Рембрандта «Три дерева» и деталь работы Я. ван Эйка (изображе-



Рис. 3. Кадр из фильма «Сталкер»

ние Иоанна Крестителя на «Гентском алтаре»), плещущиеся рыбки, а также необычные поверхности и бесформенные объекты, идентифицировать которые достаточно трудно. Последняя группа предметов представляет собой саму способность материи производить новые формы. В кадре появляются зоны неопределенности, что достигается посредством чередования объектов, которые мы можем опознать и определить, и тех, которые мы идентифицировать не способны — это будет некая бесформенная масса или часть предметов, скрытых или показанных не целиком. С помощью этой неопределенности Тарковский намеренно дезориентирует зрителя. Режиссер превращает фигуративные элементы в нефигуративные: так, вещь, имеющая определенное строение, на экране предстает бесформенной и сливается с другими предметами в однородной массе, напоминающей поверхность океана в «Солярисе». Не стоит забывать, что этот длинный план представлен как сон самого Сталкера — об этом свидетельствует не только изменение цвета (как это часто происходит в фильмах режиссера), но также предшествующие и следующие за ним эпизоды, в которых мы понимаем, что герои засыпают во время отдыха, а затем просыпаются. Поэтому все, что мы видим в этом кадре — это не только видения, навеянные Зоной, но также и нечто рожденное в сознании самого героя. Здесь действует тот же принцип, что и на стене Леонардо — сами по себе показанные объекты на экране суть ничто, но именно сознание смотрящего дорисовывает их в своем воображении, превращая бесформенные объекты в фантастические картины. Зритель волен сам додумывать и домысливать эти странные видения, следуя за хаотичным воображением Сталкера.

Когда главный герой и его спутники просыпаются, на экране вновь необычное изображение: камера снимает каменистую поверхность, заросшую мхом (рис. 3), затем она соскальзывает вниз и снимает воду таким образом, что в кадре видна водная гладь и ничего более, словно это абстрактная картина (но уже не в духе абстрактного экспрессионизма, а, напротив, в стилистике минимализма). Мы не понимаем, что вообще показано в кадре. И только после этого появляется уже целостная картина, предстает лесной пейзаж с озером (этот кадр, кстати, взят из первого варианта «Сталкера», снятого Г. Рербергом) (рис. 4). Здесь Тарковский показал, как пейзаж на наших глазах рождается буквально из ничего, из грубой бесформенной материи.

Здесь Тарковский показал, как пейзаж на наших глазах рождается буквально из ничего, из грубой бесформенной материи.

Ключом к пониманию этой сцены является монолог Сталкера, рассуждающего о музыке: «Вот, скажем, музыка. Она и с действительностью-то менее всего связана. Вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком, без ассоциаций. И, тем не менее, музыка каким-то чудом проникает в самую душу. Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум?» Сталкер считает, что музыка, никак не связанная с действительностью, является искусством, способным при этом сильнее всего воздействовать на слушателя. И во время этого монолога мы видим, как из абстрактной картины рождается фигуративный пейзаж. Достигается этот прием нарушением масштабирования: в начале кадра — крупный план каменистой поверхности, а в конце — дальний план озера. Здесь по принципу контраста совмещается близкое и далекое, при этом оба плана можно назвать пейзажами. Сначала мы не можем понять, что изображено в кадре, потом появляется гладкая поверхность воды вне контекста, и только затем — пейзаж. Но уже в самом начале этого кадра появляется микропейзаж, образованный в результате приближения камеры к неровной поверхности — пейзаж фантастический, словно его снимали на другой планете. Таким образом, в одном кадре Тарковскому удалось (благодаря Рербергу, разумеется) создать сразу три картины: первая образуется за счет приближения камеры к мшистой поверхности, вторая — что-то вроде минималистской картины, а третья представляет собой уже законченный пейзаж. Другой пример нарушения масштаба и создания иллюзии

появляется в конце фильма. Камера крупным планом снимает дочь Сталкера Мартышку (калеку, которая не может ходить) таким образом, что кажется, будто она идет самостоятельно, но затем камера отъезжает, и оказывается, что это отец несет ее на руках.

В «Жертвоприношении» также есть один кадр с резким изменением масштаба: сразу после того, как взлетают ракеты, и на пол падает графин с молоком, мы видим Александра, издали смотрящего на свой дом, а затем камера снимает макет этого же дома, выполненный его сыном, т. е. в одном кадре показан сам

дом и его миниатюрная копия. Для Тарковского одна деталь может совмещать в себе образ целого, так как макет дома замещает сам дом и шире — человечество в целом. Так же, как карта Европы, которую дарит Отто Александру, замещает собой всю Европу, оказавшуюся под угрозой уничтожения. В бесконечно малом режиссер способен увидеть бесконечно многое. Ведь, согласно его собственной теории, «бесконечность — имманентно присуща самой структуре образа» [5, с. 217–218].

Природа, по А. Тарковскому, наделена божественными и демиургическими свойствами, именно в этом проявляется его пантеизм. Режиссер сумел исключительно кинематографическими средствами показать движение и развитие природы, ее вечное становление, процесс распада и зарождения, образование новых форм и их исчезновение. Таким образом, основной особенностью визуального стиля режиссера является превращение пространственного приема во временной, что переводит живописную проблематику в чисто кинематографическую.

Список источников

1. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Москва : Ленфильм, 1989. 120 с.
2. Баткин Л. Не бойсь своего голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Москва : Искусство, 1990. С. 98–141.
3. Делёз Ж. Кино. Москва : Ad Marginem, 2004. 624 с.
4. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. Москва : Квадрига, 2009. 576 с.
5. Андрей Тарковский : Архивы, документы, воспоминания. Москва : Эксмо-Пресс : Подкова, 2002. 464 с.
6. Ричи Д. Одзу. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 264 с.
7. Blot I. Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti // Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies. 2010. № 2. P. 91–106.
8. Perez G. The Point of View of a Stranger : An Essay on Antonioni's "Eclipse" // The Hudson Review. 1991. Vol. 44, № 2. P. 234–262.
9. Тарасенко В. Белый, белый день Андрея Тарковского. Ч. 2 // Телевидение и радиовещание. 1990. № 2. С. 29–33.
10. Тарковский А. Беседа о цвете // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 147–154.
11. Тарковский А. Встать на путь // Искусство кино. 1989. № 2. С. 109–130.
12. Суркова О. Тарковский и я : Дневник пионерки. Москва : Зебра Е, 2002. 487 с.
13. Баткин Л. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. Москва : Искусство, 1990. 415 с.
14. Да Винчи Л. Избранные произведения : в 2 т. Москва : Ладомир, 1995. Т. 2. 489 с.
15. Спиноза Б. Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье : Трактат об усовершенствовании разума ; Этика. Москва : Мир книги : Литература, 2010. 480 с.
16. Арган Дж.К. История итальянского искусства : в 2 т. Москва : Радуга, 1990. Т. 2. 239 с.



Рис. 4. Кадр из фильма «Сталкер»

FRAME AND TEXTURE: ON THE ORGANIZATION OF SPACE IN ANDREI TARKOVSKY'S FILMS

STEPAN V. FEDOTKIN

S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, 3, Vilgelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia
E-mail: chevengurst@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the analysis of visual space organization in Andrei Tarkovsky's films. This work precisely focuses on the frame, which is a border between different spaces and types of representation inside the image, and the texture, which is considered in connection with the concept of natura naturans, meaning "Nature naturing". Tarkovsky often constructs his shot in such an order that to create an illusion of existence of multiple dimensions inside it. In his mise en scenes we can frequently see windows, doors, pictures, mirrors, which we can name "frames inside the frame". In addition, the film director used to choose special textures, which the viewer is unable to identify. Due to deformation of scale, the spectator cannot understand what is depicted on the screen. Tarkovsky shoots such objects and surfaces that can create fantastic landscapes. The camera can find in an ordinary object something unusual, in a finite one – infinity. The substance seems to create new forms in itself, which refers us to the concept of natura naturans. These methods are used almost in all Tarkovsky's films. His aim was to transform pictorial problematics into a purely cinematic thing, turning its spatial elements into temporal ones, which is the main principle of his visual style.*

Key words: composition, mise en scene, frame, border, texture, natura naturans, deformation of scale.

Citation: Fedotkin S.V. Frame and Texture: On the Organization of Space in Andrei Tarkovsky's Films, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 458–466. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-458-466.

References

1. Tarkovsky A. *Lektsii po kinorezhissure* [Lectures on Film Directing]. Moscow, Lenfil'm Publ., 1989, 120 p.
2. Batkin L. Ne boyas' svoego golosa [Without Fear of Your Voice], *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [The World and Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, pp. 98–141.
3. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2004, 624 p.
4. Salynsky D. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky's Cinehermeneutics]. Moscow, Kvadriga Publ., 2009, 576 p.
5. *Andrei Tarkovskii: Arkhivy, dokumenty, vospominaniya* [Andrei Tarkovsky. Archives, Documents, Memoirs]. Moscow, Eksmo-Press Publ., Podkova Publ., 2002, 464 p.
6. Richie D. *Ozu*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014, 264 p.
7. Blom I. Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2010, no. 2, pp. 91–106.
8. Perez G. The Point of View of a Stranger: An Essay on Antonioni's "Eclipse", *The Hudson Review*, 1991, vol. 44, no. 2, pp. 234–262.
9. Tarasenko V. Belyi, belyi den' Andrey Tarkovskogo. Ch. 2 [White, White Day of Andrey Tarkovsky. Part 2], *Televidenie i radioveshchanie* [Broadcasting], 1990, no. 2, pp. 29–33.
10. Tarkovsky A. Beseda o tsvete [Conversation on Color], *Kinovedcheskie zapiski* [Notes on Film Studies], 1988, no. 1, pp. 147–154.
11. Tarkovsky A. Vstat' na put' [Stand on the Way], *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1989, no. 2, pp. 109–130.
12. Surkova O. *Tarkovskii i ya: Dnevnik pionerki* [Tarkovsky and I. A Pioneer's Diary]. Moscow, Zebra E Publ., 2002, 487 p.
13. Batkin L. *Leonardo da Vinchi i osobennosti renessansnogo tvorcheskogo myshleniya* [Leonardo da Vinci and the Features of the Renaissance Creative Thinking]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, 415 p.
14. Da Vinci L. *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 Volumes]. Moscow, Lodomir Publ., 1995, vol. 2, 489 p.
15. Spinoza B. *Kratkii traktat o Boge, cheloveke i ego schast'e: Traktat ob usovershenstvovanii razuma. Etika* [Short Treatise on God, Man and his Well-Being. On the Improvement of the Understanding. Ethics]. Moscow, Mir Knigi Publ., Literatura Publ., 2010, 480 p.
16. Argan G.C. *Istoriya ital'yanskogo iskusstva: v 2 t.* [History of Italian Painting: in 2 Volumes]. Moscow, Raduga Publ., 1990, vol. 2, 239 p.