

Список литературы:

1. Галактионов, И.В., Чистякова, Е.В. Ордин-Нащокин – русский дипломат XVII века. – М.: Соцэкгиз, 1961. – 134 с.
2. Ключевский, В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. – М.: Правда, 1990. – 624 с.
3. Ключевский, В.О. Сочинения. В 9-и т. Т. 3. Курс русской истории. Ч. 3. – М.: Мысль, 1988. – 414 с.
4. Платонов, С.Ф. Москва и Запад в 16–17 веках. – URL: <http://detectivebooks.ru/book/32341935/?page=19> (дата обращения: 24.12.2022).
5. Соловьев, С.М. Учебная книга по русской истории. – URL: http://royallib.com/book/solovev_sergey/uchebnaya_kniga_po_russkoy_istorii.html (дата обращения: 27.12.2022).

Комаров Роман Николаевич

1 ГД-21

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Научный руководитель: доктор исторических наук, профессор Бугаев Сергей Иванович

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ТАРКОВСКОГО. СПОСОБ ЗАПЕЧАТЛЕНИЯ ВРЕМЕНИ С ПОМОЩЬЮ КИНО

Аннотация: Андрей Арсеньевич Тарковский один из главных кинематографистов XX века. Его картины внесли огромный вклад в развитие кино не только в СССР, но и во всём мире. До сих пор известные режиссёры, снимающие авторское кино, достаточно часто обращаются к способам повествования Тарковского. В работах таких деятелей как Триер и Иньярриту можно всегда заметить визуальные параллели, отсылающие нас к работам советского режиссёра. По лекции о режиссуре, можно понять то, как Андрей Арсеньевич относится к киноискусству и то, как он видит высказывания в этом ремесле. В целом понятие кинообраз достаточно хаотичное и неординарное в понимании Тарковского. В представлении режиссёра кинематографический образ направлен не на достижение осознанности увиденного у зрителя, а на возникновение неопределённости чувств. Искусство не выдаёт ответы на возникающие вопросы, которыми озадачивает нас жизнь, а лишь даёт повод задуматься.

Ключевые слова: Тарковский, кинообраз, натуралистичность, факт времени, Зеркало, Солярис, Сталкер, язык искренний.

CINEMATIC IMAGE OF TARKOVSKY. TIME STAMP METHOD WITH THE HELP OF CINEMA

Summary: Andrei Arsenievich Tarkovsky is one of the main filmmakers of the 20th century. His paintings made a great contribution to the development of cinema not only in the USSR, but throughout the world. Until now, directors who shoot auteur films are still high, often enough referring to a wide range of Tarkovsky's expectations. In the works of such figures as Trier and Iñárritu, one can always notice visual parallels that refer us to the works of the Soviet director. From the lecture on directing, one can understand how Andrei Arsenievich relates to cinema and how he sees statements in this profession. In general, the concept of a film image is rather chaotic and extraordinary in the concept of Tarkovsky. In the director's view, the cinematic image is aimed not at achieving awareness of what the viewer has seen, but at the emergence of uncertainty of feelings. Art does not give answers to emerging questions that life puzzles us, but only leaves a feeling of faith

Keywords: Tarkovsky, film image, naturalism, fact of time, Mirror, Solaris, Stalker, sincere language.

Всем известно, что каждый будь то художник, писатель или же режиссёр имеет практику оставлять частичку себя в своих творениях. В случае кинематографистов, так зарождается авторский стиль. Чтобы подробнее разобраться в авторском стиле Тарковского и раскрыть его визуальную основу кинематографического образа, я предлагаю вспомнить отдельные этапы биографии режиссёра, которые на мой взгляд повлияли на его технику режиссуры.

Как известно Андрей Арсеньевич родился в 1932 году в селе Завражье Юрьевоцкого района Костромской области, недалеко от реки Волги. Хоть и прожил он там недолго, потому что семья с маленьким Андреем была вынуждена переехать в Москву, всё-таки дом ассоциируется у него именно с селом Завражье. Из-за начала войны, семье Тарковских пришлось вернуться обратно в Юрьевоц, где они прожили до 1943 года.

Выходит, что детство будущего режиссёра было пропитано сельской жизнью вдали от цивилизации. Что достаточно подробно было передано в х\ф «Зеркало» 1974 года. Можно назвать эту картину автобиографичной, по причине того, что в ней можно найти сходства с реальной жизнью автора. Начало войны, переезды и уход отца из семьи, сельский быт, природная натура и одинокая мать, оставшаяся на произвол судьбы с двумя детьми на руках. Из-за нестандартного повествования, а именно частой смены временных линий, картина ощущается как хаотичное проявление забытых воспоминаний у автора.

Сам режиссёр описывает этот этап жизни так: «Это было тяжёлое время. Мне всегда не хватало отца. Когда отец ушёл из нашей семьи, мне было три года. Жизнь была необычно трудной во всех смыслах. И всё-таки я много получил в жизни. Всем лучшим, что я имею в жизни, тем, что я стал режиссёром, — всем этим я обязан матери.»

Близкая связь режиссёра с природой не закончилась на детских этапах жизни. В 1953 году Андрей Арсеньевич устроился коллектором в научно-исследовательской экспедиции института Нигризолото, где почти год проработал на реке Курейке, пройдя по тайге сотни километров. Я думаю, что это сыграло основную роль в построение натуралистического почерка режиссёра. Ведь от части за демонстрацию подлинной красоты природы мы и любим фильмы Тарковского. За его демонстрацию буйного ветра и умиротворённые пейзажи лесов. За разрушительную силу огня и хладнокровное спокойствие воды. Эти образы, составляют значительную часть структуры, на которой строится кинематографический образ Андрея Арсеньевича Тарковского.

Рядовому зрителю фильмы Тарковского даются с трудом. Они неторопливы и тягучи. Продолжительные кадры, в которых иногда кажется, что ничего не происходит – выходят за грань затянутости, оставляя за собой недосказанность. Кому-то это кажется бесполезным, а кто-то считает самого режиссёра слишком претенциозным, таким образом обесценивая его виденье. Здесь важно выделить то, что это сознательное решение режиссёра, которое мы обсудим в будущем.

Недопонимание к творчеству Тарковского распространялось не только на зрителей. Об этом можно судить по записям из личного дневника режиссёра. Становится понятно, что утверждение сценария х/ф «Зеркало» и показ его в кинотеатрах тоже было задачей не из лёгких. Тарковский принципиально настаивал на черновом варианте сценария, который на бумаге выглядел ещё более абстрактным, чем на экране. И конечно, сценарно-редакционная коллегия несколько раз отправляла сценарий фильма на доработку и упрощение. Аргументируя это решение тем, что авторы не проработали сценарий учитывая рекомендации коллегии. И так было почти с каждым его произведением.

Так продолжалось несколько лет, пока не сменился главный куратор ЦК КПСС по линии кинематографа и не дал зелёный свет на производство картины. В полном масштабе воплотить фильм на экраны, естественно не удалось. Но даже той формы, в которой он предстал перед зрителем уже было достаточно для признания и очередного утверждения Тарковского, как великого кинематографиста.

Андрей Арсеньевич действительно был высокомерным и амбициозным кинематографистом, без капли самоиронии. И такие качества характерны для многих великих деятелей. Это говорит нам о том, что к творчеству режиссёра нужно относиться должным образом.

Исходя из этого, можно понять, что зрители не единственные, кто относились к творчеству режиссёра равнодушно. До реакции смотрящих, картина должна была ещё пережить множество несогласий и критики, правок и упрощений со стороны членов Госкино СССР. Шло ли это на пользу самим произведениям, этого мы уже точно не узнаем. Но то, что детище Тарковского

вызывало бурную реакцию как у зрителей, так и у членов коллегии остаётся фактом.

Тарковский считал, что главной целью кинематографического образа является возможность запечатлеть реальность времени. Будь оно динамичным или же статичным не всегда было важно. Это время зафиксировано так, как его видит автор. Так как он хочет, чтобы увидел зритель. Андрей Арсеньевич считал, что в этом и нужно искать корень специфики киноискусства. Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чем заключается главная идея кинематографа и киноискусства.

Именно с выражением времени связаны все его нестандартные кадры. Сам Тарковский называет это кинообразом. Образ – передающий время. Кадры, которые заставляют работать зрительский мозг и воспринимать форму времени так, как этого хочет автор. А задачей наблюдающего становится самостоятельное наделение искусства смыслом.

Сам режиссёр полагал, что принципиальная потребность человека, идущего в кино, состоит в том, что он идет туда ради времени — будь то потерянным или до сих пор не обретенным. Человек идет туда за жизненным опытом — потому что кино, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует реальный опыт человека. Основываясь на этом, мы понимаем почему кадры в картинах Тарковского преимущественно натуралистичны. Потому что режиссёр представляет время в форме факта. Факта непосредственного наблюдения за ним, то есть за течением времени. Кинообраз — это, по сути, наблюдение фактов жизни во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и ее временными законами. Хроника событий, восстановление и воссоздание жизни. Вот цель, которую режиссёр неустанно преследует в своих работах.

Одна из самых важных условностей кинематографа заключается в том, что кинообраз может быть воплощен только в реальных, естественных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистичным. Говоря о натурализме, я подчеркиваю природу чувственно воспринимаемой формы кинематографического образа.

Как говорил сам режиссёр, чем реальнее будет фильм, тем убедительнее будет идея, которую заложил в него автор. Если реальность, которую привлекает художник для доказательства своих идей, действительно натуралистична, то есть понятна зрителю и знакома ему с самого детства. Автору будет проще донести свой посыл.

Возвращаясь к тягучим кадрам, можно сразу заявить о том, что Тарковский причисляет метафоры к литературным инструментам. И фильмы режиссёра не имеют ничего общего с символизмом. Поэтому, когда мы наблюдаем колыхание водорослей фильме х\ф «Солярис» 1972 г. или вибрацию от проходящего мимо состава, отдающуюся в стакане с водой из х\ф «Сталкер» 1979 г. — автор не предлагает нам догадаться, что это значит? Объективно, у этих образом нет каких-то скрытых значений. Но это передаёт окрас и

плотность времени внутри сцены. Особенно важно то, какие ощущения вызывают эти кадры. И оставление зрителя в недоумении — это сознательное решение режиссёра. Это плата за уникальность предоставленного кадра.

Возникает вопрос, почему же режиссёр, закладывая в своё произведение основную мысль, так часто старается оставить зрителя в растерянности и недопонимании? На мой взгляд, оставляя зрителя в недосказанности, так или иначе это приведёт его к собственным размышлениям. К рефлексии, которая будет резонировать с его личным жизненным опытом и зарождать собственные ответы на вопросы, возникшие от увиденного.

Но это не значит, что в фильмах Тарковского отсутствует замысел или же он менее важен, чем ощущения зрителя. Андрей Арсеньевич не представлял, как можно говорить со зрителем на «доступном» языке реализовывая замысел. Используя «доступный» способ повествования, равнялось для него подкупом, заигрыванием и развлечением, что априори выражало неестественность. Он считал, что единственный способ донести до человека идею — это использовать язык искренний. Язык, который найдёт отклик в зрителе и в совокупности с его размышлениями доведёт его до собственного умозаключения.

Так на мой взгляд, Тарковский видел цель киноискусства. Оставлять ответственность поиска смысла на зрителе, усиливая в нём ощущение заинтересованности от увиденного. Ведь это в его понимании и делает киноискусство искусством.

Список литературы:

1. Тарковский А. Уроки режиссуры / Лопушанский К., Чугунова М., Тенейшвили О. — М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1993. — 90 с. — 3100 экз.
2. Тарковский А. Вопросы киноискусства – М., 1967.