

¹² Там же. С. 190.

¹³ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967. С. 381–416.

¹⁴ Тарковский А.А. Избранное: Стихотворения; Поэмы; Переводы. 1929–1979. С. 238.

THE FATHER AND THE SON TARKOVSKY: SIMILARITY AND DISTINCTION OF CREATIVE DESTINIES

Edoshina I.A.

Kostroma State University, Kostroma

tettixgreek@yandex.ru

In the article are presented some aspects of similarity and distinction of vital and creative destinies of Arseny and Andrey Tarkovsky. The metaphysical aspect of their life shown in digital symbolics is emphasized. Reveal the reasons of popularity of Arseny Tarkovsky as translator and is much later – the poet that distinguishes him from early recognition of genius of Andrey Tarkovsky. In the most are given general terms characteristics of poetics Andrey Tarkovsky's films. The similarity in complexity of the family relations is noted.

Keywords: metaphysics of numbers, creative fate, recognition, family, Arseny Tarkovsky's circle, films poetic.

ПИСЬМЕННОЕ НАСЛЕДИЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО КАК ФОРМА ЛИЧНОСТНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ РЕЖИССЕРА

Стогниенко А.Ю.

Костромской областной колледж культуры

le_shevalier@mail.ru

«Творческое наследие» Андрея Тарковского традиционно делится на две части: фильмы и письменное наследие. В данной статье автор пытается решить проблему соотношений двух этих составных частей, определить доминирующую часть «творческого наследия». Проблема «творческого наследия» – это в первую очередь отношение к Тарковскому как к режиссеру или теоретику кинематографа. В статье делаются выводы, что Тарковский – художник, который в более или менее удачной форме пытался отразить свои фильмы.

Ключевые слова. Андрей Тарковский, письменное наследие, «Запечатленное время», авторское кино, личностная репрезентация.

Понятие «творческое наследие» в последние время стало вполне устойчивым среди тех людей, которых обычно называют «тарковсковедами». Генезис данного понятия объяснить

достаточно несложно: весь массив знаний о творчестве режиссера складывается из его фильмов (7 ½ фильмов) и тех «письменных» источников, которые Андрей Тарковский оставил в период своей творческой деятельности. Деление на «художественное наследие» (т.е. «фильмы режиссера») и «письменное наследие» позволяют разграничить собственно его работу как «художника» и как человека, который пытался теми или иными средствами отразить снятые им фильмы. Особый интерес к «письменному наследию» заключается еще и в том, сняв всего 7 полнометражных фильмов, режиссер оставил не реализованными многие свои задумки и проекты; в данном случае, его «письменное наследие» в той или иной мере позволяют заполнить образовавшиеся лакуны.

В тоже время, несмотря на большое количество текстов, посвященных в значительной степени именно письменному наследию» Андрея Тарковского (далее мы принимаем данный термин как общеупотребительный), остается открытым вопрос, каким же образом стоит соотносить фильмы режиссера и те тексты, которые остались после него. Здесь нам представляется возможным рассмотреть данную проблему с объективной и субъективной позиций. Попытаемся рассмотреть этот вопрос на основании двух примеров равноудаленных от творчества Андрея Тарковского, которые позволят нам определить статус и свойства концепта «письменное наследие».

Первый пример – это Умберто Эко, которого обычно принято называть «ученым, семиотиком, постмодернистом, медиевистом». Написав роман «Имя розы», он не только выпустил свои «Записки», в которых он отразил и разъяснил написанное им в романе, но и активно комментировал изложенный им подходы в дальнейших своих научных выступлениях на различных конференциях. Здесь важно сказать, что Эко представляется нам ученым, который в рамках своей научной деятельности посвятил свое время написанию художественных произведений, где во многом апробировал свои теоретические измышления. В данном случае представляется,

что «художественно» и «научное» наследие Эко – равновелико и одно ни в коем разе не довлеет над другим.

Второй прямо противоположный пример – это Борис Гребенщиков. Музыкант, который в своих многочисленных интервью в более или менее удачной форме пытается комментировать о осмыслять свои поэтические тексты. К слову сказать, Борис Гребенщиков также написал книгу и перевел ряд произведений с английского языка. Но едва ли кто-нибудь всерьез будет называть его теоретиком музыки или музыкальным критиком или писателем. Гребенщиков – классик российского рок-н-ролла и основатель «Аквариума». В отличие от Умберто Эко в случае с БГ «творческое наследие» полностью подавляет собой наследие «письменное», более того, первое практически полностью нивелирует значение второго, а теоретические философские измышления музыканта воспринимаются скорее с некоторой иронией.

Вполне закономерный вопрос, а при чем же тут Андрей Тарковский, находит самый что ни на есть простой ответ: в определении статуса пишущего (или говорящего). Так Умберто Эко нами называется нами «философом, семиотиком и т.д.», а Борис Гребенщиков – музыкантом. Само именование определяет наше восприятие значения двух этих фигур.

Здесь встает вполне закономерный вопрос, а кем для нас является Андрей Тарковский? Он – «режиссер» или «режиссер, теоретик кинематографа, философ, кинокритик и т.д»? Думается, что ответ вполне очевиден, Тарковский – режиссер. Но если он – режиссер, то значит ли это, что тексты его фильмов первичны перед его «письменным наследием»? А если фильм первичен перед его «письменным наследием», значит ли, что мы имеем дело ни с чем иным как с комментарием. И тут следует задать вопрос, если комментарий вторичен базовому произведению, то для какой цели он вообще появился? И, соответственно, как мы должны к этим комментариям, можем ли мы на них опираться как на объективный источник или мы должны относиться к письменному наследию режиссера с недове-

рием или сомнением? Прежде всего, рассмотрим, что же мы традиционно относим к «письменному наследию» режиссера.

Традиционный подход относит к «письменному наследию» режиссера его книгу «Запечатленное время», его дневник – «Мартиролог», некоторые статьи, интервью и ответы на творческих встречах. Объем этих текстов вполне внушительный, но даже поверхностное знакомство с ними явственно показывает, что все эти тексты есть ни что иное как комментарии к снятым режиссером фильмам либо автобиографические воспоминания. Возвращаясь к мысли о том, что Андрей Тарковский в первую очередь режиссер, я задаюсь вопросом, а насколько его комментарии к снятым им фильмам существенны в их понимании? Более того, что первично и важнее: его художественное или теоретическое восприятие происходящего? И для чего Андрей Тарковский вообще делал эти комментарии?

Самый простой ответ находится в его дневнике, где режиссер на многих страницах объясняет необходимость комментирования собственных фильмов банальной материальной потребностью. Действительно, режиссер, чьи фильмы выходили раз в 3–4 года едва ли мог надеяться на какое-то материальное благополучие от их проката. Если мы обратимся к «Мартирологу» Андрея Тарковского, то без труда найдем подтверждение моему тезису. В нем находим постоянные упоминания о материальной необходимости выступать перед различными аудиториями с целью дополнительного заработка.

Самый простой ответ в данном случае не является единственно верным. Все дело в том, что необходимость в комментировании являлась исходя из содержания самих фильмов режиссера. Киноязык фильмов зачастую был непонятен как российскому, так и зарубежному зрителю, на многие вопросы зрители просто не могли найти ответа в фильмах режиссера. Поэтому Тарковскому с завидной скрупулезностью приходилось на многочисленных конференциях и выступлениях объяснять и разъяснять не только общую концепцию того или

иного фильма, но и практически «разжевывать» их отдельные эпизоды. Напомню, что постоянные вопросы о роли и значении черной собаки в «Сталкере», заставили Тарковского на прямой вопрос, что «означает собака?», ответить: «Означает собаку!».

Необходимость комментировать свои фильмы так же представляется не исчерпывающей причиной появления объемного корпуса «письменного» наследия режиссера. Комментарии к фильмам легли в основу выступлений, лекций («Лекции по кинорежиссуре») и статей, но как в эту концепцию вписывается книга Тарковского «Запечатленное время»? Представляет ли она также некий общий комментарий к фильмам? Или это фаулзовская «мантисса» - «добавление сравнительно малой важности, особенно к литературному тексту или рассуждению»?

Думается, что книга Тарковского – в первую очередь некая дань традиции, утвердившейся в послевоенное время в европейском кинематографе. К фильмам режиссера, работающим в стиле «авторского кино», чаще всего прикладывалось литературное произведение, предназначенное объяснить общее видение режиссером проблем кинематографа, его истории, динамики, настоящего и будущего. Так, можно вспомнить «Латерну магию» И. Бергмана, «Делать фильм» Ф. Феллини или «Записки о кинематографе» Р. Брессона.

Что касается вопроса первичности в творческом наследии режиссера, то для меня ответ вполне очевиден. Фильмы Тарковского, безусловно, первичны по отношению к его «письменному» наследию. Хочу проиллюстрировать свой тезис одним примером. Тарковский уделял значительное внимание речи героев в своих теоретических работах, в которых он порой высказывал противоречивые суждения, что в свою очередь, свидетельствует о постепенном изменении позиции режиссера касательно звукового наполнения его фильмов. В «Лекциях по кинорежиссуре» Тарковский вступает в спор с самим собой. Сначала он пишет: «Речь в кино вообще может быть

использована как шум, как фон, и т.д. Не говоря уже о том, что существуют очень хорошие картины, где вообще нет никакого диалога»¹. Это высказывание режиссера может быть интерпретировано нами не иначе как некое пренебрежение к речи в кинематографе и о ее полном подчинении в художественном пространстве фильма изображению. Но далее режиссер делает почти противоположное первому утверждение: «на мой взгляд, искоренение текста ведет к своего рода жеманности, манерности материала»².

В тоже время, т.к. сейчас мы разговариваем не о праве (в его юридическом смысле), а об искусстве, утверждать, что позиция режиссера в фильме всегда правильнее его теоретических измышлений, едва ли возможно. При этом, следует в завершении, актуализировать ту мысль, с которой я начал: для нас Андрей Тарковский в первую очередь – режиссер. Если верить утверждению, что «талант гения – выше самого гения», то вопрос о «письменном наследии» принимает окончательный вид. В конце концов, фильмы Тарковского прекрасно смотрятся зрителем, который не знаком ни с подробной биографией, ни с теоретическими работами режиссера, а вот обратное суждение высказать весьма проблематично, потому что все письменные работы Тарковского неразрывно связаны с его фильмами, которые в свою очередь и делают режиссера классиком мирового кинематографа.

Примечания

¹ Ностальгия. Андрей Тарковский. / Под ред. П.Д. Волковой. – М.: АСТ: ХРАНИТЕЛЬ: Зебра Е., 2008. – С. 219.

² Тарковский А.А. Запечатленное время URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (дата обращения 16.08.2016).

THE WRITTEN HERITAGE OF ANDREI TARKOVSKY AS A FORM OF PERSONAL REPRESENTATION OF THE DIRECTOR

Stognienko A. Yu.

Kostroma regional College of culture, Kostroma

le_shevalier@mail.ru

Andrei Tarkovsky's "creative legacy" is traditionally divided into two parts: films and written heritage. In this article, the author tries to solve the problem of

the relationship between these two components, determine the dominant part of the “creative heritage”. The problem of “creative heritage” is, first of all, the attitude towards Tarkovsky as a director or theoretician of cinema. The article concludes that Tarkovsky is an artist who, in more or less successful form, tried to reflect his films.

Keywords. Andrei Tarkovsky, written heritage, “Sculpting in time”, author’s cinema, personal representation.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМОВ А.А. ТАРКОВСКИМ (НА МАТЕРИАЛЕ «СТАЛКЕРА» И «ЖЕТРВОПРИНОШЕНИЯ»)

Антонец В.А.

Ярославский государственный педагогический университет
имени К.Д. Ушинского
Vale4ka_90@mail.ru

Создавая кинокартину, в которой герой должен быть погружён в фантастическое пространство, режиссёр вынужден искать различные возможности реализации своего художественного замысла. В творчестве А.А. Тарковского такие ситуации были весьма распространены. Исходная фантастичность контекста трансформировалась в ходе работы над картинами. Зритель мог видеть на экране вполне узнаваемый пейзаж, но должен был идентифицировать его как фантастическое пространство, построенное через призму индивидуального восприятия его героем фильма.

Ключевые слова: художественное пространство, трансформация, экзистенциальность, А.А. Тарковский, ирреальность, топос.

Анализируя фильмы А.А. Тарковского необходимо помнить, что принимаясь за работу над картиной, режиссёр не раз выбирал фантазийное пространство. Тем не менее, в процессе работы, ирреальность топоса обуславливалась уже не внешними (сюжетными, композиционными, технологическими) факторами, но внутренними, экзистенциально детерминированными переживаниями героев.

Для того, чтобы доказать состоятельность нашего утверждения, мы считаем необходимым обратиться к личному дневнику А.А. Тарковского, «Мартирологу»; воспоминаниям людей, вместе с ним работавших над анализируемыми кинокартинами, а также, естественно, к детальному рассмотрению