

УДК 791.44.071.1

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

канд. искусствоведения, проф. Г.П. ПОГРЕБНЯК

(Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, Украина)

Рассматривается творчество режиссёра Андрея Тарковского как одна из моделей авторского кинематографа, где центральное место занимает духовный мир человека. Анализируя содержание и форму его художественных фильмов сквозь призму уникальных пространственно-временных трансформаций с помощью изобразительно-выразительных средств киноискусства, обосновываются принципы поэтико-философского мировидения и отражения действительности, концептуальный подход, согласно которому кинематограф Тарковского выступает не только как модель авторской режиссёрской деятельности, но и как духовная сущность общечеловеческой деятельности. Исследователь представляет достаточно четкую систему доказательств и аргументов, позволяющих выявить сущность художественных поисков в авторском киноязыке А.А. Тарковского как результат трансляции духовной энергии на плоскость кадра в форме зримых пространственно-временных образов.

Введение. За тридцать лет режиссёрской деятельности Андрей Тарковский (1932–1986 г. ж.) создал только семь художественных полнометражных фильмов, но они стали достоянием мировой культуры, интерес к которым не ослабевает из-за масштабности уникального мировосприятия художника. Сам режиссер утверждал: «Каждый художник во время своего пребывания на земле находит и оставляет после себя частицу правды о цивилизации, о человечестве <...> свидетельствует об истине, о своей правде мира» [1, с. 75]. Темы, волновавшие Тарковского, а также идеи, которые он стремился донести до зрителя, художественные образы и выразительные средства перекликаются, наследуются, копируются кинематографистами разных школ и поколений. Соприкасаясь с его творчеством, мы проникаем в глубины авторского кинематографа, который предстает единым целостным образом мира, созданным богатым воображением мастера. «Захлест фантазии Андрея – величина бесконечная», – вспоминал кинооператор В.И. Юсов [2, с. 72]. О том, что учёные разных стран мира предлагают различные методы научного анализа творческого наследия А.А. Тарковского, но оно по-прежнему остается неисчерпаемым и актуальным, свидетельствуют труды таких искусствоведов, как А.И. Антипенко, Н.Ф. Болдырев, Л.В. Бояджиева, П.Д. Волкова, Н.М. Зоркая, В.И. Михалкович, О.Е. Суркова, М.И. Туровская, С.И. Фрейлих и другие.

Цель данного исследования – обоснование мировоззренческих основ в модели авторского кинематографа А.А. Тарковского через методы и средства художественной выразительности, используемые режиссером при создании хронотопа своих кинолент.

Основная часть. Переданная кинематографическими средствами в фильмах Тарковского художественная картина мира формируется по индивидуальным законам, создавая неповторимые пластические формы, звуки, пространственно-временное измерение (хронотоп), не являющееся зеркальным отражением действительности. Объективная реальность через наблюдение, впечатление и опыт памяти лишь дает материал и содержание для рождения художественных образов. Они несут в себе специфическую эмоциональную оценку изображаемых явлений, выступают как проявление личностного отношения к объектам и предметам отображаемого мира. Смысл художественного образа, как утверждал Тарковский, может вытекать только из наблюдения. «Если не основываться на созерцании, то художественный образ заменяется символом, тем, что может быть объяснено разумом, и тогда образа не существует: ведь он уже не отражает человечество, мир. Подлинный художественный образ должен отражать мир. Но не мир художника, а путь человечества к истине» [1, с. 77].

В особом взгляде на мир А.А. Тарковского объединены непосредственность живого чувства и обобщенное, типическое, имманентное и трансцендентное, внутреннее и внешнее, общечеловеческое и индивидуальное. Режиссер-автор декларативно уравнивал в правах две «реальности». Одна из них возникла во внутреннем мире художника и воссоздавалась на экране, другая окружала её. Художник их не отождествлял, а противопоставлял. Любое фантастическое превращение – это мощное экспрессивное средство выражения того, чем отталкивала, болезненно задевала, поражала и даже пугала реальная жизнь: механичность и фатальная предопределенность существования человека в мире, его отчужденность, трагичность судьбы таланта. Режиссёр воспринимал реальные явления такими, какими они были, утверждая их гуманистическую ценность.

В кинокартинах Тарковского создан ирреальный мир посредством уникальных художественных приемов: более прямолинейных и знаковых, как в «Ивановом детстве» или в «Андрее Рублеве», утонченных и завуалированных, как в «Зеркале», «Солярисе», «Сталкере», «Ностальгии», «Жертвоприношении». Во всех фильмах режиссёра – разножанровых и сюжетно несхожих – сущностные черты авторского экранного мира остаются неизменными, отличаются цельностью модели, стойкой совокупностью мировоззренческих, смысловых и стилевых признаков. Главная особенность отображенного в кинолентах образа мира состоит в том, что режиссер, погружает в материальные видимые пространственные формы скрытые уровни существования *человеческого духа*, неизведанные, в которые может проникать только творческая интуиция.

Исследование особенностей творчества А.А. Тарковского дает нам право утверждать, что фильмы мастера – это результат трансляции духовной энергии на плоскость кадра в форме зримых пространственных образов. Он снимал не сюжет, не актера, не череду логических поступков, а воспроизводил удивительную излучающую свет энергию, ее благородную, но непостоянную природу. В его картинах основные принципы актерской игры трудно расшифровать неподготовленному зрителю. Постоянным местом событий, облечённых Тарковским в форму интеллектуальной игры, выступает некое загадочное пространство, имеющее на первый взгляд хаотическую и даже причудливую конструкцию. Однако углубленный анализ позволяет разглядеть существование упорядоченной структуры, сосредоточенность вокруг некоего условного центра – воображаемой *зоны*. Структура таинственной и эмоционально напряженной местности варьируется, изменяется, но в основных чертах остается неизменной. В системе мировоззренческих взглядов режиссёра это пространство возникает на экране как несуществующая замкнутая территория магического микромира, как необъятное космическое пространство мышления. Именно условная местность – изображение идеального и ирреального, потустороннего и мистического – создает в фильмах Тарковского своеобразную модель мира. Пространство в его картинах – это всегда авторская тайна, напоминающая чистилище или священный храм, который может выглядеть даже как заброшенная постройка.

В центре авторского сюжетного пространства находится воображаемый мир, представленный в физическом и чувственном восприятии одновременно. Соединяя реальный и ирреальный миры, Тарковский стремится нивелировать грань между личным и общественным, свободой и неволей, уверенностью и страхом, красотой и уродством, возвышенным и земным. Режиссер упорно пытается посредством *зоны-модели* наладить тончайший контакт между прошлым, нынешним и будущим. Однако такая связь осуществляется только в настоящем времени через некоего смоделированного индивидуума – представителя современного изнутри разрушающегося общества.

Анализируя фильмы режиссера, можно заметить божественное начало в обликах его героев, которые выглядят нищими и богатыми, господствующими и подчиняющимися, жертвующими и милосердными. В картинах Тарковского пространство, включая и его священный центр, не следует воспринимать как физическое; это скорее *протяжённость созерцания* как самого автора, так и его героев. В каждой киноленте эмоционально напряженное виртуальное пространство изменяется, по-разному характеризуется, но изображается как безграничность устремлений героев. Переноса концепцию сознания в сферу эстетического воспроизведения, пространственно-временная протяженность у Тарковского – своеобразное порождение снов, грез, фантазий, спроектированных на плоскость кадра как производная подсознания автора. Здесь с особой очевидностью раскрывается правота А. Базена: «кино более чем другие виды искусства способно уподобляться сновидениям, и, изображая реальные вещи (видимый мир), превращать их в образы невидимого, воображаемого мира», ибо «каждый образ должен восприниматься как предмет, а каждый предмет как образ» [3, с. 46].

Подчеркнем характерный для режиссера Тарковского прием: эмоциональные волны-всплески героя превращают сконструированный автором утонченный переход огромного пространства в пространственно-временную протяженность воображения, во вневременную сферу, трансформирующуюся в художественную реальность через формы, которые объединяют естественное и рукотворное. Таинственное пространство является особым эмоциональным состоянием внутреннего содержания автора, героя и зрителя одновременно. Хронотоп авторского кино Тарковского – это интеллектуальный вымысел, латентное пространство воображения и душевных переживаний, а условная местность сопряжена с потусторонним миром через эмоциональное состояние героя. Она подчиняется его воле и желаниям в особом сюжетном пространстве, где главенствуют образы-символы, аллегории, метафоры. Ощущения и переживания заброшенных режиссёром в некий ирреальный мир мучеников-аскетов (будь то Иван из «Иванова детства» или Андрей Рублев из одноименного фильма, или же Александр из «Жертвоприношения») изменяют пространство и время, наполняют все формы, предметы, явления своей концентрированной энергией.

Таким образом, пространство и время в мире разнообразных объектов и предметов в фильмах А.А. Тарковского вбирает в себя черты личности режиссера-автора, приобретая космические свойства и превращаясь в некую астральную сферу. При этом пространственно-временные соединения в драматургическом плане образуют своеобразную полифонию, углубленную многомерностью содержания. Это достигается в фильмах режиссера методом повтора, проецирующего на время свойства пространственных отношений, фиксируемых кинокамерой; она «превращает» пространство во время и наоборот. Киноаппарат в таинственном пространстве пребывает в «состоянии шока». Его «реакция» идентифицирована с реакцией персонажей, вступающих по воле режиссера на неведомую территорию. Подчеркнуто учтивый, проницательный взгляд киноаппарата придает всему в кадре ореол мистичности. Камера и пространственно-временная сфера представляют удивительный тандем, позволяющий пристально рассматривать таинственную местность, которая то прячется, то возникает в неожиданных ракурсах. Здесь важно, что ракурс выступает уже не столько как технический приём, сколько мировоззренческое понятие интеллектуального микромира.

Действие каждого фильма Тарковского выстроено на отношениях неповторимого внутреннего мира героя с неизведанным пространством. Часто это изуродованная картина мира – «зрелище для себя», где герой существует как персонаж трагической игры в реальность в собственном пространственно-временном измерении. Так, в картине «Иваново детство» перед зрителем раскрывается воображаемый мир юного героя (его игра в войну для себя в подвале), постепенно перерастающий в психологический страх замкнутого пространства. Однако фильм не о войне, а о том, как воспринимает и переживает ее осиротевший маленький человек. Пространство войны-игры субъективно, оно принадлежит только юному герою и отражает полноту его чувств, остроту эмоционального состояния. Иван единственный персонаж выдуманной зоны-модели, которую он создал. Разгадку этой метафоры следует искать в своеобразном мироощущении мастера: действующий в пространстве человек неотделим от своего контекста и является точно таким же несовершенным, как и окружающий его мир. Этот мир художник воссоздает для своих героев и как эстетическое, и как этическое окружение. Переноса концепцию сознания в сферу художественно-эстетического воспроизведения мира, представитель феноменологической эстетики М. Понти отмечал: «Художник превращает окружающий мир в живопись, отдавая ему свое тело. Чтобы понять эти транссубстанции, надо возобновить действующее и действительное тело – не часть пространства, не горсть функций, а переплетение видения и движения» [4, с. 13].

В остальных шести картинах Тарковского пространственно-временная протяженность возникает как воображаемый мир острых ощущений героя, мир фантазии, перешедший в реальность кадра и предстающий как условный центр, организующий хронотоп фильмов. Используя пространство как мощный изобразительный элемент, режиссер оперирует его разнообразным формами. Отметим визуальную и смысловую размытость пространства в фильмах «Солярис», «Сталкер», «Ностальгия». В пределах художественного целого здесь локализованы и четко обозначены объекты: космическая станция, место падения метеорита, бассейн. В названных фильмах зона как отражение внутреннего мира персонажа – вновь загадка и лабиринт для него, без которого она таинственно исчезает.

Созданное автором пространство воспроизводит ощущения, эмоции, переживания, сокровенные настроения героя на пути к совершенству. Как правило, герои Тарковского – это путники, которые, стремясь понять свой духовный мир, преодолевают испытания, страдания, лишения. Режиссер не рассматривал индивидуальную психологию саму по себе, а раскрывал через нее эпоху, демонстрируя своё стремление к историческому измерению мира. Опираясь пространством как выразительным средством пластического решения кинообраза, мастер мог делить и умножать его, сворачивать и растягивать. В его картинах пространство часто разделено пополам течением *реки* на зону жизни и смерти, как пространственный барьер используется и *окно*. Отметим устойчивую символическую функцию окна: этот пластический элемент, которым активно оперирует автор, символизирует условную грань между двумя мирами – реальным и ирреальным.

Пространственно-временные метаморфозы можно проследить и в таких фильмах, как «Андрей Рублев», «Зеркало», «Жертвоприношение», в которых утверждать существование *зоны* достаточно рискованно. Разгадка кроется в том, что предполагаемая неизведанная местность имеет абсолютно однородную природу с пространством разворачивания сюжета кинопроизведения. Например, в «Сталкере» не ощущается разницы между сущностью пространства, комнатки станционного смотрителя и запретной территории, которая, беспрерывно порождая себя, образует авторский киномир Тарковского. Условное пространство в фильме «Андрей Рублев» – это ветхая *церковь* и символическая *дорога* к ней, где сосредоточены внутренняя энергия автора и героя, представлены ощущения, мысли, желания и поиски главного персонажа. В иконописи, как и в жизни, Андрей ищет ту божественную линию (дорогу), которая

возникает как луч света, может спасти, изменить мир, запечатлеть его во времени. «В картине «Андрей Рублев» мы ощущали необходимость прорваться сквозь время, увидеть ту далекую жизнь без пелены и завесы веков, увлечь туда зрителя» (В.И. Юсов) [2, с. 72].

Автономное пространство в картине «Зеркало» также непросто материализовать и визуализировать. С определенной долей риска его можно идентифицировать так: родительский дом, расположенный на некой условной границе естественного и созданного микрокосмом человека. Герой картины по воле автора находится на перепутье, пытаясь понять свой внутренний мир. Смысл следует искать в специфическом соединении драматургических планов в кинематографе Тарковского, рождающем пространственно-временную полифонию, углубленную множественностью содержания. Для этого режиссёр-автор использует особый прием повтора, проецирующий на временные параметры свойства пространственных соотношений: постоянное мысленное возвращение в детство, исполненное света и надежд, уравнивает имманентное и реальное. Центром детских впечатлений героя автор уверенно, но и с определенной долей скрытости, выводит именно отчий дом, окруженный ландшафтом. Так режиссер-автор центрирует условное пространство в хронотопе картины «Зеркало».

Отметим, что пространство в кинолентах Тарковского не сводится лишь к визуализации его на экране, а, естественно, имеет определенную протяженность, измеряемую кинематографическим временем. Однако «ход времени», как излагал Г.-Г. Гадамер, «напоминает процесс фильтрации, оставляя немного, но надолго» [5, с. 63]. Тарковский всегда использовал *время* как необычайно пластичный элемент, не имеющий ограничений. Яркий представитель украинского авторского кино Ю.Г. Ильенко пишет: «Пространство-время как материал воплощения – то единственное, с чем сталкивается кинопроизведение. Познание времени, воплощение времени, создание образа времени – и более ничего» [6, с. 207].

Временные сдвиги и необычная последовательность перетекания событий в кинолентах Тарковского лежат в плоскости не только ассоциативного монтажа и рондо-композиции, но и тех авторских задач, которые мастер решал; сущность основной – создание образа мира, в котором легко устанавливается связь между реальным и воображаемым, прошлым, настоящим, будущим. «Прошлое сохраняется автоматически. Каждое мгновение оно следует за нами, ибо все направлено к современному, готово к нему присоединиться, все довлеет над сознанием, отказывающимся выдать ему пропуск» (А. Бергсон) [7, с. 4]. Подтверждение этой идеи находим в фильме «Зеркало», где молодая мать героя – проводник в мир прошлого, колодец – место пересечения временных пространств.

Литораль в «Жертвоприношении», в отличие от изображения ее в остальных фильмах Тарковского, не обладает способностью порождать значительное пространство вокруг себя, однако время там также недвижимо. Автор создает некое мёртвое пространственное образование, локализованное – затопленное побережье у дома главного героя. Этим режиссёр подчеркивает, что особняк искусствоведа давно не живёт полноценно. Добротное на вид строение внутренне неустойчиво и незаметно рушится. В финале Александр сжигает свой гибнущий дом, чтобы спасти мир от неискренности и тягости существования, от общения в родной, но ставшей чужой семье, от притворства вынужденного общения. Мучащийся духовными раздумьями главный герой приносит себя в жертву, чтобы найти и вернуть истинный смысл жизни. В отличие от Андрея Рублёва, духовная энергия Александра направлена не на созидание, а на беспощадное разрушение во имя здравого смысла, высокой идеи. В эпилоге фильма «Жертвоприношение» сгоревший дом предстает перед зрителем в удивительной тишине покоя затопленного приливом взморья и заполняет все пространство кадра. Этот покой, как и посаженное героем дерево, – проекция души героя. Он «осознает себя в момент наибольшего потрясения, неожиданного существования после тысячелетий не существования: он живет лишь короткое мгновение; а со временем вновь следует в соответствующий небытию период, в котором и вынужден существовать дальше. Сердце восстает против этого <...>. Незрелый интеллект не в состоянии осознать подобный феномен без жуткого предчувствия, что время – это нечто идеальное в природе» [8, с. 205].

Заключение. Режиссёр и мыслитель Андрей Тарковский жил верой в идеальный миропорядок, в возможность его создания, подтверждение чему можно найти в поэтике каждого кадра его авторских кинофильмов. «Искусство несет в себе тоску по идеалу и должно поселять в человеке надежду и веру», даже если мир не оставляет места для упований [9, с. 7]. Сила режиссёра-автора, способного воплотить в художественной ткани своего произведения оригинальную эстетическую программу, которая беспощадно подвергается испытанию временем, сокрыта не только в таланте. Она содержится ещё и в уникальной гармонии мировоззрения и психологии творца, смелости его самовыражения и настойчивом самовоспитании, дисциплине познания, в поиске и способности избирать важные для человечества темы, в неиссякаемой требовательности к самому себе, в мастерстве уверенно и грамотно сочетать традиционное и новое. Художнику Тарковскому удалось создать киношедевры потому, что он был «способен видеть как-

то зорче других, с радостью или болью преувеличенно воспринимать мир» [9, с. 8]. Режиссёр А.А. Тарковский нашёл уникальный способ выразить те глубинные духовные процессы, которые происходили в его жизни, приобщаясь к интеллектуальному диалогу XX века вокруг стержневых проблем эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарковский, А. Красота – символ правды / А. Тарковский // Экран и время: сб. ст. / сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. – М.: Искусство, 1989. – С. 74–76.
2. Юсов, В. Воспоминания о друге / В. Юсов // Экран и время: сб. ст.; сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. – М.: Искусство, 1989. – С. 68–69.
3. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен: пер. с фр. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
4. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – Киев: Укр. центр духовной культуры, 2002. – 552 с.
5. Гадамер, Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер. – Киев: Юніверс, 2001. – 288 с.
6. Ілленко, Ю. Парадигма кіно / Ю. Ілленко. – Киев: Абрис. – 416 с.
7. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.–СПб., 1914. – 215 с.
8. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление: в 2 т. / А. Шопенгауэр. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – 671 с.
9. Липков, А.И. Профессия или призвание: Андрей Тарковский, Отар Иоселиани, Глеб Панфилов, Элем Климов / А.И. Липков. – М.: Киноцентр, 1991. – 111 с.

Поступила 10.01.2014

SPACE AND TIME IN AUTHOR'S CINEMATOGRAPHY OF ANDREI TARKOVSKY

G. POGREBNIAK

The article explores the philosophical foundations of copyright movie. Researcher considers one of the models of cinematic authorship, using as the material for scientific development work of world-renowned Russian film director Andrei Tarkovsky. Analyzing the content and form of copyright movies and figurative-means of expression, a researcher based on the basic tenets of philosophical vision and reality display artist develops a conceptual approach, whereby the French cinematic authorship model is regarded not only as one of the most important characteristics of human activity, but truth and nature of this activity. Also, considering the expressive means wizard films in the plane space-time coordinates, the researcher is sufficiently clear system of evidence and argument, which allows him to reveal the essence of the artistic quest of copyright cinematic language.