

Д. А. Харькова

*Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С. Герасимова,
Москва, Россия*

**РОЛЬ КОСТЮМА В РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧ
РЕЖИССЕРА (НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ
А.А.ТАРКОВСКОГО «АНДРЕЙ РУБЛЕВ»)**

Аннотация:

Статья посвящена роли костюма в кино в реализации творческих задач режиссера. Рассмотрена история развития костюма в кино до середины XX века, проанализированы костюмные решения (на примере картины А.А. Тарковского «Андрей Рублев»).

Ключевые слова: киноискусство, костюм в кино, работа художника по костюмам, фильмы А.А. Тарковского.

D. Kharkova

*Gerasimov Russian State University of Cinematography
Moscow, Russia*

**THE ROLE OF COSTUME DESIGN IN FILMAN
A. TARKOVSKY FILM “ANDREY RUBLEV”**

Abstract:

The article addresses the role of costume design in film as a way to express the director's vision. The work gives a historical overview of costume design in film (the first half of the XX century) along with a detailed explication of the purposes and aims of costume design along with the process of the garments' creation for “Andrey Rublev”, a film by A. Tarkovsky.

Key words: cinematography, costumes in movies, the work of a costume designer, films by A. Tarkovsky.

Экранный образ героя не мыслим вне диалогического взаимодействия актерского амплуа как внутреннего наполнения мира персонажа исполнителем роли и внешней оболочки этого образа, воплощения индивидуальности персонажа, которая представлена в его костюме. В этом плане костюм героя — одно

из самых универсальных средств в общей палитре пластических форм кинопроизведения. Костюм не менее важен в раскрытии и донесении художественного замысла автора, нежели атмосфера и среда действия. Сложность анализа проблем кино костюма заключена в том, что костюм одновременно и средство создания характера персонажа, и часть художественной среды.

По мнению многих режиссеров, костюм даже более важен, нежели декорация. Костюм может многое поведать о личности персонажа фильма, о его внутреннем состоянии, отразить развитие его характера, состояние мысли, смену чувств, выступая при этом, по замечанию киноведа В.А. Кузнецовой, «элементом стилевой целостности фильма и свидетелем его жанровой принадлежности» [2, с. 34].

Костюм в кино изначально представлял собой неотъемлемый элемент кинообраза. Развитие идеи фильма претворяется в развитие художественно-пластической драматургии, а форма костюма в кино становится одним из активных проводников авторского замысла. Эстетическое решение облика героев вступает в пространственно-живописное взаимодействие с образом мира в фильме, реализуя принципы художественной гармонии или конфликта.

В историческом аспекте костюмы экрана — близкие родственники театральных костюмов. В начале своего развития кино многое откровенно заимствовало у театра и живописи. «Фильмы начала века следовали мотивам народного творчества или создавались по произведениям русской классики. Изобразительно они часто воспроизводили сюжеты станковой живописи или же копировали композиционные приемы той или иной картины. Так, “Песнь про купца Калашникова” строилась по рисункам В. Васнецова. Фильмы с военными сценами нередко цитировали живопись Верещагина...», а в титрах фильма «Русская свадьба XVI столетия» так и было указано: «по историческим картинам К. Маковского» [1, с. 5]. В этих случаях фильм становился своеобразным повторением знаменитых полотен. Актеры были одеты соответственно — то есть подражая тем костюмам, которые в живописи были приняты в качестве исторических.

Однако в течение долгого времени киностудии не имели ни специалистов по костюмам, ни собственных коллекций специальной одежды для персонажей. Обязанность обеспечить достоверность

внешнего облика героя или второстепенного персонажа возлагалась на исполнителя роли. Л.В. Кулешов и А.А. Ханжонков отмечали, что исполнители ролей должны были сами заботиться о костюмах. Историческое платье и униформу приходилось брать в театральных мастерских напрокат, для сокращения расходов их брали только для исполнителей переднего плана, а на заднем армия или другие участники массовки действовали в современных костюмах.

Однако театральный грим и содержимое театральных костюмерных скоро перестали устраивать кинорежиссеров. Фотографическая природа кинематографа предъявляла и к гриму, и к костюму повышенные требования. Одежда героев должна была быть достоверной, реалистичной, жизненной, а помимо этого еще и обладать особой выразительностью. Сначала на съемочных площадках появились костюмеры, а затем и специальные художники, которые занимались внешним обликом персонажей. Приблизительный набор одежды со случайными отдельно взятыми выразительными деталями постепенно становился профессионально продуманным костюмом, где каждая деталь уже не была случайной. Костюм превращается в активное средство художественно-пластической выразительности, становится важным ее фактором.

Большую роль в развитии кинематографического костюма сыграли фильмы Е.В. Бауэра, который по первой профессии был театральным художником. Он тонко чувствовал состояние героя, и костюм в его картинах становился средством выражения всего богатства эмоциональных оттенков сюжета. Не случайно именно в его картинах получили популярность одни из самых красивых звезд дореволюционного немого кино — Вера Холодная и Вера Каралли. Обе они занимались танцами и балетом, их костюмы подчеркивали хрупкость и одновременно земную женственность, изящество движений и отражали характеры героинь — пылких, влюбчивых и верных.

В 1920-е годы в кино пришла целая плеяда художников, чья работа сделала кинообраз одновременно и более достоверным, и более условным. Язык кино достиг высокой степени развития. Костюмы и соответствовали историческому времени сюжета, и содержали в себе характеристики ситуации. Так, например, юбка Эдит из фильма Л.В. Кулешова «По закону» была сделана из куска пледа, который находился в хижине — яркая выразительная деталь, кото-

рая говорит и о бедности, и о желании героини казаться красивой, и о суровых условиях жизни на золотых приисках. А пластика героини, которая носит юбку, говорит и о желании нравиться, и о скромности, и о строгости характера. Подобные подходы характерны к проблеме кинокостюма и в 1930-е, и в начале 1940-х годов.

Когда в 1930-е годы искусство зрительных образов обрело звук, многим казалось, что великое искусство свободы пластических метафор, поэтических обобщений, ассоциативного монтажа прекращает свое существование. Но звуковое кино стало новым рубежом поиска форм изобразительной выразительности как пластической конкретности фильма. Появляются новые приемы, совершенствуются уже имеющиеся формы выразительности.

В дальнейшем кинематограф еще вернется к опыту 1920-х годов, обретая новые ресурсы выразительности. По сути, будет начата новая страница мирового киноискусства. «Художественное мышление не стоит на месте, оно находится в постоянном развитии. Если оно остановится, то в искусстве останутся приемы — не как орудия мысли, а как ее рабы», — писал об этом В.Б. Шкловский [5, с. 25]. В процессе художественного осмысления, преобразовании правды жизни в правду искусства, кинематограф 1960-х годов развивал уже сложившиеся традиции, не просто используя старые приемы, но являя их в виде нового синтеза, придавая им более динамичную художественную форму.

К настоящему времени общепризнан факт: костюм — неотъемлемый элемент кинообраза. Это отражение многих факторов, которые необходимо учесть при создании образа отдельного героя, однако костюмное решение также является отображением образно-художественного мира фильма в целом. В то же время в каждом конкретном случае требования режиссера к костюму героя и работа художника по костюмам будут подчинены еще и непотворимым в своей индивидуальности художественным целям.

Рассмотрим роль костюма на примере фильма А.А. Тарковского «Андрей Рублев» (художником по костюмам на этом фильме была Л.Ю. Нови).

Вычлениить и проанализировать работу одного из создателей фильма чрезвычайно трудно. Особенно в мастерски выполненном фильме, где синтез всех художественных компонентов произведения органичен.

Наша задача — дать анализ киностилистики А.А. Тарковского с точки зрения костюмных решений, применяемых в его фильмах; использования выразительных приемов, берущих основу в работе художника кино по костюмам и дающих новые импульсы к развитию стилистических направлений в отечественном и мировом киноискусстве.

Именно в это время в Голливуде были осуществлены десятки постановок на исторические темы с яркими, броскими, дорогими костюмами. Меха и парча, подлинные взятые напрокат бриллианты и знаменитые украшения, имитация современности под исторические фасоны. Проблема достоверности костюма стала проблемой зрелищности — как в американском, так и в европейском кино.

Но в то же время обращение к черно-белой стилистике — это другая сторона восприятия исторической темы. Это признак обращения к авторскому варианту восприятия мира.

«Страсти по Андрею» («Андрей Рублев») — грандиозная историческая фреска, многосюжетная, полифоническая, — ряд новелл, взаимосвязанных жизнеописанием Андрея Рублева. Единый герой, единые темы — но эта картина русского Средневековья настолько многообразна, что свести ее к простому пересказу новелл трудно, даже невозможно. Новеллы складываются в мозаику жизни Древней Руси времен Дмитрия Донского. Это исторический киноман, героем которого стал монах, художник, иконописец, создавший один из самых гармоничных образов в истории русской церковной живописи — «Троицу».

Сам замысел такого кинополотна был уже невероятен и грандиозен.

Но если голливудский и европейский варианты стилистики исторических фильмов Тарковскому были решительно чужды, то и опыт великих предшественников отечественного его не привлекал. Что создавало историческое пространство в кино? Декорации и костюмы. Герои, язык, драматургия неизбежно будут нести на себе печать современности, иначе зрителю придется пробираться сквозь термины и подробности, которые ему неизвестны, а зачастую и просто недоступны. Этот путь и избрал А.А. Тарковский.

Пожалуй, «Андрей Рублев» — это единственный фильм режиссера, где костюмы так открыто и четко объединяются в ан-

самбль, где их индивидуальность так ненавязчиво и тонко подчинена общей стилистике, что у зрителя рождается ощущение реального присутствия в ином историческом времени. Движение камеры рождает ощущение со-бытия в этом мире, и достоверность костюмов становится одной из тех точек, где зритель перестает ощущать исторический сюжет фильма как дистанцию между собой и тканью киноповествования.

В первой новелле костюмы настолько естественны, что создается впечатление, что это и не костюмы вовсе. Словно машина времени, камера В.А. Юсова переносит нас в прошлое. Выделанные овчины, лапти, холстины с грубыми швами; да и сам летательный аппарат, словно из обрывков скроенный и сшитый, с остатками рыболовных сетей на подвеске. Чудо полета рождается из этой повседневности. Да и сам полет — над весенней грязью, над водой, над далекими бегущими людьми. Опускающийся шар словно дышит, трепыхаясь, понемногу теряя высоту и, наконец, падая на траву. Рождение образа времени, где мы не увидим ни романтики, ни красоты, ни переливов русских мехов, ни благородной игры тканевых фактур, ни световых контрастов.

Костюмы в этом фильме как подлинные — удобные, обношенные, в которых живыми образами времени предстают перед нами лапотные крестьяне, артельные мастеровые (которые могут заработать себе и на сапоги), пестрые татары, деловитые монахи — иноки, келари, настоятели, иконописцы. Художник по костюмам Л.Ю. Нови создала более 200 эскизов, буквально прорисовала все эти массы людей, которые будут населять экран. (Впоследствии режиссер будет жалеть о том, что костюмерные «Мосфильма», неприспособленные к хранению такого объема костюмов из натуральных материалов, не помогут сохранить все эти любовно созданные одеяния, при помощи которых можно было бы осуществить многие постановки.)

М.Н. Мерцалова, консультант по историческому костюму, помогла воссоздать «дивный лик народа-творца» — проявить те нити связей, которые протянулись между богатым историческим опытом создания одежды и миром, обычаи и традиции которого вплетались в искусство и архитектуру, порой выявляясь с самой неожиданной стороны. Снова важна была не столько достоверность, сколько создание точного образа-характеристики состояния мира и героев.

Русские мастера бережно относились к художественным традициям своего народа. «Уже три века существовало христианство на Руси, а строители Дмитровского собора во Владимире опоясывают стены каменной резьбой, как когда-то в языческом прошлом украшали полотенцами и тканями священную березку. Белый камень уподобился холсту, и на нем искусные камнесечцы наносят узор, близкий и деревянной резьбе, и вышивке. Узор этот заканчивается, как кружевом или бахромой, маленькими висящими орнаментированными арками. Привычные, складывавшиеся столетиями наивные приемы украшения языческого божества переносятся в архитектуру, художественно переосмысливаются и рождают новую красоту. Этот интересный процесс “прорастания” старого наследия в творениях людей поздних поколений свойствен многим видам искусства, но особенно он нагляден в архитектуре и costume» [3, с. 5]. Эти слова М.Н. Мерцаловой, возможно, послужили причиной и материалом рождения одной из сцен фильма «Андрей Рублев» — об ослепленных зодчих.

История расхожая, но то, что вкладывает в нее А.А. Тарковский, оказывается шире любой из возможных трактовок, воссоздана она на экране с любовью и тщанием — льняные рубахи камнерезов с прошивкой в чем-то, кажется, повторяют ажурные каменные узоры. Одеты мастера по тем временам достойно, одежды хоть и не новые, но хорошего сукна, не заношенные; они в сапогах (только подмастерья — в лапотках). Ведут себя с достоинством, все-таки при работе люд, не при земле, и не бродяги какие-нибудь — мастеровые. Через костюмы и пластику персонажей передана эта неторопливая гордость своим делом. Тем страшнее будут кадры с ослепленными мастерами, когда на светлые одеяния будет пролита кровь, а уверенные движения превратятся в кружение на месте, отчаянный поиск пути.

Не обращая на себя внимания, исподволь дивится Андрей Рублев этим людям, созидающим такую красоту, плетушим кружево из камня. И «закрытость» его одеяния в этих кадрах — не только свидетельство церковного отречения от мира, от контакта с ним, от власти над телом, но и свидетельство позиции наблюдения. Он смотрит на то, как (чьими руками) рождалась красота княжеских палат, выслушивает их слова о том, что камень, мол, плох, чем работа хороша, внемлет скромной гордости мастеров — а потом ста-

новится невольным свидетелем их ослепления. Но нет здесь ни мотива возможной мести, ни мрачного утверждения всеисилия власти, ни отчаяния. Отреченный от мира человек проходит через историю людских бед и терзаний, страдая душой, но не принимая мирских порывов что-то исправить в этом мире, навести справедливость, покарать виновных. Беды мира идут сквозь героя — однако его «бес-телесность» диктует ему позицию наблюдателя. Болит только сердце — не может Рублев оставаться равнодушным к тому, что видит. Потому вбирает в себя и призрачный мир колдовской ночи на Ивана Купала, и горечь предательства, и жгучую обиду измены — и нежданную вину выросшего ученика перед учителем, и белизну стен нерасписанного собора, и бесконечную красоту Русской земли.

Подрясник Андрея Рублева вроде бы всюду одинаков — но он то скрывает его в темноте, то оправдывает молчание, то делает его похожим на птицу с перебитыми крыльями. Форма и материал костюма помогали сделать героя А.О. Солоницына бесконечно разнообразным — и одновременно внутренне единым в некоторой духовной, скрытой основе.

Эскиз костюма главного героя был утвержден сразу. Но воплощений было несколько — Тарковский поначалу просил выполнить костюм из другой ткани, более фактурной, но впоследствии остановился на том варианте, который и знаком нам по фильму. Это плотно свободно драпируется, не стесняя пластики актера, в меру облегает, хорошо реагирует на ветер. Так, кадры бегущего Рублева, когда рукава подрясника похожи на крылья (явная аллюзия с первой новеллой фильма) подтверждают подход к созданию костюма, который определяет многозначность образа в целом.

А.А. Тарковский относится к режиссерам, пропускающим все детали образного решения, в том числе и костюм, сквозь собственное творческое видение. Он умел сделать свой замысел общим и направить поиск художника так, чтобы найденное им пластическое решение было единственно верным для режиссера. В таких случаях художник по костюмам получает очень четкие установки, что вводит работу в определенное русло, делает ее целенаправленной. Костюмное решение при этом отличается особой согласованностью с общим художественным замыслом фильма.

Камера В.А. Юсова создает особую пластику экранного изображения, которая влияет на работу художника по костюмам.

Мы вглядываемся в героев, и каждая деталь их костюмов, каждый шов, каждая складка материи говорят нам о многом.

В новелле «Скоморох» тот же подход к костюмам. Р.А. Быков появляется перед нами в рубахе, которая словно несет на себе отпечаток трудной и небогатой жизни скомороха. Но это еще и костюм для выступлений — малейшая деталь, мимика, пластика героя преображают его, дают свободу воображению зрителей. Тут же притулившиеся посреди крестьян монахи в темных подрясниках. Темы свободолюбия, скованности условностями, предательства заявлены, в том числе и на уровне костюмных решений.

Нам очевидны огромные резервы изобразительной выразительности, которую использует и развивает в своем творчестве А.А. Тарковский.

В новелле «Феофан Грек» мы увидим интерьер нового храма, который расписывает Феофан. Он лежит на лавке, как у себя дома, его костюм одновременно и рабочий, и домашний — несколько полузаметных полос от краски на рубахе и овчинный тулуп.

В келье Кирилла нам бросятся в глаза сохнувшие штаны — намек на поиск, динамичность этого персонажа. Позже уход Кирилла из монастыря будет снят на фоне огромной поленницы березовых дров. Круглые спилы стволов с белой корой сложены стеной во дворе монастыря. Соотношение ровных стен храма и контрастной мозаики круглых белокорых бревен, белого снега и черных монашеских облачений будет подчеркивать драматическое напряжение сцены.

Фильм полон контрастов. Белый конь и белая одежда русского князя — черный конь и черная одежда хана. Разные войска на разных берегах реки — русские и татары. Нагота языческих рядов и облаченность в бесполое одежде иноков. В последней новелле — «Колокол» — мы видим одежду героя как отражение внутреннего драматического контраста. Молодой Мастер колокольного литья, в драных штанах и сношенных лаптях, услышав, наконец, дивный звон отлитого колокола, истерично плачет и кричит от пережитого напряжения. Не было никакого секрета, переданного отцом, — для того, чтобы сотворить чудо, Мастеру не надо быть облаченным в символично белые или богатые одеяния.

Именно после этой сцены возникает в фильме цвет. Одежды на иконах А. Рублева странным и непостижимым образом

воспринимаются как «ожившие» костюмы фильма. Так и только так и можно было изобразить этот мир.

Таким образом, костюмы становятся частью авторского мира фильмов А.А. Тарковского: ненавязчиво, без излишних ассоциативных связей, но органично, создавая у зрителя ощущения глобальной сопричастности этому художественному миру в целом.

Так киностилистика А.А. Тарковского с точки зрения костюмных решений, применяемых в его фильме «Андрей Рублев», становится новым импульсом развития стилистики исторических фильмов и авторского кинематографа.

Список литературы

Reference

1. Галаджева Г. Г. Художники советского художественного кино // В/О «Союзинформкино» Госкино СССР. М., 1984.

Galadzheva G. The artists of the Soviet feature films. Moscow, 1984.

Galadzheva G. G. Hudozhniki sovetskogo hudozhestvennogo kino // V/O «Sojuzinformkino» Goskino SSSR. M., 1984.

2. Кузнецова В.А. Костюм на экране. Л., 1975.

Kuznetsova V. Costume on screen, Leningrad, 1975.

Kuznecova V.A. Kostjum na jekrane, L., 1975.

3. Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М., 1988.

Mertsalova M. The poetics of the Russian costume. Moscow, 1988.

Mercalova M.N. Pojezija narodnogo kostjuma. M., 1988.

4. Шкловский В.Б. За сорок лет. М., 1965.

Shklovskiy B. For 40 years. Moscow, 1965

Shklovskij V.B. Za sorok let. M., 1965.

Данные об авторе:

Харькова Дина Алексеевна — аспирант Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.

Data about the author:

Kharkova Dina Alekseevna — PhD student, Gerasimov Russian State University of Cinematography, Moscow, Russia

■ *varia*

