

РОЛЬ ЖИВОПИСИ В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Ю.А. Нечаева

Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Омск,
Российская Федерация

THE ROLE OF PAINTING IN THE FILMS OF ANDREI TARKOVSKY

Y.A. Nechaeva

Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russia

Аннотация. В работе рассматривается один из вариантов интерпретации значения живописи в фильмах Андрея Тарковского.

Abstract. The paper discusses option of interpretation of the theme meaning of painting in the films of Andrei Tarkovsky.

Ключевые слова: кинематограф, живопись, художественный стиль.

Keywords: cinema, painting, author's technique, art style.

В современном мире актуальным является вопрос выработки авторского стиля в сфере искусства, особенно – в кинематографе. На данный момент превалирует ориентация на массового зрителя, что снижает качество произведений киноискусства [1]. В связи с этим, даже именитые мастера вынуждены отказываться от реализации своих замыслов: в 2017 году американский режиссер авторского кино Дэвид Линч высказался о нынешнем положении кинематографа: «Все слишком изменилось. Множество фильмов провалились в прокате, хотя они являются отличными фильмами и могли бы собрать гораздо больше. А те фильмы, которые показали себя хорошо в прокате, были не тем, над чем я хотел бы работать» [2], что говорит об актуальности проблемы выработки авторского стиля в кинематографе.

У части режиссеров вырабатывается свой собственный, характерный стиль, узнаваемый также легко, как и стиль писателя [3, с. 192]. Понятие

«авторский стиль» многогранно. Единого определения не существует, часто под ним подразумевается «художественный стиль», но смещается акцент на автора и характерные для него приемы. Греческое слово «*stylos*» дословно переводится как «опора», «основание», а латинское «*stylus*» ассоциировалось с почерком [4], узнаваемым почерком как прототипом для более узконаправленных понятий – синонимом индивидуальной манеры автора.

Рассмотрим понятие «авторский стиль» на примере нескольких фильмов А. Тарковского, который в каждом своем фильме обращается к живописи. Этот прием можно назвать одним из аспектов, который определяет художественный стиль режиссера. И картины не просто существуют внутри фильма; как сказал М. Ромадин, художник-постановщик в фильме «Солярис»: «В каждом фильме Тарковского есть эпизод с обязательным присутствием живописи, с помощью которой выражается идея всего фильма <...>. Так образ фильма, во многом навеянный живописью, затем преобразенный режиссером в язык кино, снова возвращается на экран в своем первоизданном виде – в виде живописной картины» [5, с. 372]. А. Тарковский осуществлял «диалог» с другими видами искусств, которые помогали глубже раскрыть идеи собственных фильмов.

В «Солярисе» режиссер обращается к нескольким картинам. М. Ромадин отмечал, что в своем фильме Андрей Арсеньевич хотел воссоздать определенную атмосферу, свойственную картинам Витторе Карпаччо из далекой, но чрезвычайно притягательной эпохи Возрождения: «...все персонажи погружены внутрь себя, не смотрят ни друг на друга, ни на пейзаж» [5, с. 372]. Точно неизвестно, какую именно картину подразумевал Ромадин, но можно предположить, что речь о «Прибытии английских послов ко двору короля Бретани», где персонажи не видят никого вокруг себя. В фильме для создания этой атмосферы используется прием

отстранения: когда Крис прощается с Землей, он сидит под проливным дождем, но не реагирует на него.

В фильме есть эпизод, в котором картина «Охотники на снегу» П. Брейгеля Старшего становится аллегорией воспоминания, ностальгии Криса по Земле. «Солярис» Тарковского этим и отличается от книги С. Лема – это взгляд не в космос, это взгляд на Землю из космоса. Этот фильм – мысль режиссера о выходе человечества на новый уровень развития. Важно не терять нравственных устоев, ориентиров. С первых кадров видно противопоставление между «маленьким островом», на котором находится отчий дом Криса, и «большого мира». Это борьба между научным разумом и нравственными ориентирами героя. Тарковскому важен духовный контакт с Землей, поэтому он обращается к картине Брейгеля – это образ дома, воспоминания о нем сквозь призму детского восприятия. Интересно, что эту картину Тарковский показывает не статично, а с движением камеры, имитируя взгляд от первого лица. Зритель смотрит на картину глазами Хари, что очень важно – девушка не является человеком, она – порождение Океана другой планеты, она не может постичь сущность земной жизни. В одном эпизоде есть очевидное цитирование или аллегория на картину Рембрандта «Возвращение блудного сына». Крис, словно блудный сын, он возвращается домой после своих духовных скитаний.

Тарковский про идею «Соляриса»: «Сказать о том, [в чем состоит] главная идея фильма, нельзя – потому что, <...> здесь несколько мотивов. <...> Самое главное: чтобы человек был человеком, чтобы он сохранил чувство собственного достоинства, чтобы его ничто не сломало, чтобы он не предпочел материальное духовному» [6, с. 54].

В кинофильме «Сталкер» режиссер также обращается к картинам великих художников. По мнению кинокритика В.В. Шитовой, данный фильм – не научная фантастика, он ближе к «страстям»: «В сущности, все картины режиссера можно отнести к этому древнему жанру – от “Андрея

Рублева” до “Жертвоприношения”» [5, с.144]. Ведь жанр страстей – это испытание человека духовными исканиями, сомнениями, поисками веры, путь, который проходит человек на протяжении жизни, встречая искушения, смерть и одиночество.

В одном из эпизодов Тарковский акцентирует внимание на фрагменте Гентского алтаря Я.В. Эйка с изображением Иоанна Крестителя. Важен контекст библейской истории: «Был человек от Бога; имя ему Иоанн. Он пришел для свидетельства, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали через него. Он не был свет, но он был послан, чтобы свидетельствовать о Свете» [7]. Сталкер, проводник в Зону, также является проводником к Свету, стремится открыть свет для Писателя и Профессора. Он – проводник между человеком и Богом. В фильме важны христианские мотивы, раскрывающиеся через картины, и помогающие режиссеру раскрыть свою главную идею – важность поиска веры как фундамента личности человека.

Важно отметить, что Тарковский всегда уделяет много внимания Человеку, его личности. Можно предположить, что режиссер выбирает картину Иоанна Крестителя Ян ван Эйка среди множества других по определенной причине: художник жил в эпоху Возрождения; в эпоху, когда Европа пересматривала свои ориентиры на антропоцентризм. В этот период вновь стала важна не только любовь к Богу, но и к человеку.

В фильме «Андрей Рублев» (1996) режиссер демонстрирует стремление творца восполнить несовершенство мира и облегчить страдания людей. Художник – Андрей Рублев – здесь выступает не просто как художник-иконописец, а как творец, что сближает всех деятелей искусства между собой. Таким образом возникает связь между путем иконописца и режиссера.

Примечательно, что изначально фильм был назван «Страсти по Андрею». Как уже было указано выше, «страсти» переводятся как

«страдание». Андрей Рублев по сюжету фильма не просто проходит, но и пропускает через себя все происходящие вокруг события – насилия, убийства, жестокость того времени. Но главное, к чему приходит Рублев через этот долгий, тяжелый путь – талант – это не только лишь Божий дар. Талант – это тяжелый труд, на который обречен творец. Андрей создает, потому что в его искусстве нуждаются люди.

Повествование фильма обрывается до великого свершения живописца – его участия в росписи Троицкого собора, где была создана «Троица». Известный сценарист Леонид Нехорошев в своей книге «Драматургия фильма» писал: «Русь в 20-х годах XV столетия испытала столько бед и злосчастий <...>, и в этой тьме засияла “Троица”, как звезда во мраке ночи <...>. Но чтобы создать “Троицу”, нужно было возвыситься до нее» [5, с. 60].

Повествование обрывается до великого свершения потому, что режиссеру важно не само свершение, важен путь художника к нему, и данная икона появляется лишь в конце фильма, когда герой находит смысл в своих исканиях: «В фильме творчество Рублева <...> – следствие тайной, не воссоздающей, а создающей работы сложных <...> борений мыслей и чувств, разумных решений и страстей. По Тарковскому великое свершение человека – это чудо» [5, с. 60].

На основании исследования можно предположить: живопись – элемент авторского стиля Тарковского, что помогает глубже раскрыть идеи фильма.

Список литературы:

1. Четверикова А. Конец главы? [Электронный ресурс] URL: <https://rg.ru/2019/06/17/sociologi-popytalis-vyasnit-cto-neset-nammassovaia-kultura.html> (дата обращения: 11.04.2021).

2. Michael Idato. David Lynch on the return of Twin Peaks and why he will never make another film [Электронный ресурс] URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/tv-and-radio/david-lynch-on-the-return-of-twin-peaks-and-why-he-will-never-make-another-film-20170416-gv1r60.html> (дата обращения: 29.03.2020).

3. Линдгрэн Э. Искусство кино. Введение в киноведение. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. 192 с.

4. Шикина А.Н. Об интерпретации понятия «художественный стиль» [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-interpretatsii-ponyatiya-hudozhestvennyy-stil> (дата обращения: 26.03.2021).

5. Мир и фильмы Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / Сост. А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1991. 400 с.

6. Херлингхауз Р., Козлова Л.А. Тарковский. Пояснения режиссера к фильму «Солярис» // Киноведческие записки. №14. 1992. С. 48-54.

7. Библия онлайн [Электронный ресурс] URL: <https://bible.by/> (дата обращения: 11.04.2021).

Сведения об авторах:

Нечаева Юлия Алексеевна – специалист 1-го года обучения ФГБОУ ВО «ОмГУ им. Ф.М. Достоевского», e-mail: nechaeva98u@mail.ru