

**Картина Питера Брейгеля «Охотники на снегу»
как метафизический сон о Земле в фильме А. Тарковского «Солярис»**

В статье рассматривается влияние и значение художественного полотна Питера Брейгеля «Охотники на снегу» в фильме Андрея Тарковского «Солярис». «Охотники на снегу» в «Солярисе» представляют собой не просто художественное полотно, а целый метафизический ряд образов и смыслов. Также в статье уделяется внимание понятию «сон» в творчестве Андрея Тарковского.

The article examines the impact and significance of Pieter Bruegel's canvas 'Hunters in the Snow' in Andrei Tarkovsky's picture 'Solaris'. In the picture, 'Hunters in the Snow' are not just a painting, but a whole series of metaphysical images and meanings. The article also focuses on the concept of the dream in Andrei Tarkovsky's works.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, Питер Брейгель, «Охотники на снегу», «Солярис», живопись, кинематограф, метафизика.

Key words: Andrei Tarkovsky, Pieter Brueghel, «Hunters in the Snow», «Solaris», painting, cinema, metaphysics.

Имя Андрея Тарковского не нуждается в представлении, его творчество известно всему миру. Ещё при жизни многие ведущие деятели искусства и киноведы говорили о нем как о классике не только российского, но и мирового кино [11, с. 5]. Семь кинолент режиссера: «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение» были всегда для зрителя зашифрованным текстом, который могли прочесть и понять люди с большим жизненным опытом и философским складом души. В фильме «Время Путешествия» сам режиссер рассказывал о своих предпочтениях в искусстве, называя такие имена, как Леонардо да Винчи, Лев Толстой, Иоганн Себастьян Бах – все они, по мнению Тарковского, достигли гениальной простоты в своих произведениях. Именно к этой гениальной простоте и стремился Тарковский.

Как все признанные мастера мирового искусства, режиссер имел свой почерк и манеру повествования, и при рассмотрении его творческого пути можно выявить повторяющиеся мотивы и приемы, переходящие из фильма в фильм. Одним из таких приемов авторского

изобразительного языка является использование живописных полотен, фресок, эстампов и офортов художников, так или иначе связанных смысловой и композиционной нагрузкой с фабулой фильма.

Стоит отметить, что Тарковский всегда был против понимания кинематографа как синтеза искусств, настаивая на том, что кино – это отдельный и самостоятельный вид искусства. Режиссер говорил:

«Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом удостаиваться поверхностных похвал, вроде: ах, почувствована эпоха! Ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит убивать кинематограф...» [6, с. 99].

Поэтому Андрей Тарковский всегда с осторожностью использовал живопись и музыку в своих фильмах, тщательнейшим образом подбирая нужное произведение.

Помимо постоянного использования живописи, в фильмах Андрея Тарковского присутствует визуализация сна – ещё одного излюбленного приема режиссера. Начиная с первого полнометражного фильма «Иваново детство» на экране часто показаны сны героев: детские, взрослые или пророческие. Поэтому не зря в мировом киноискусстве среди всех знаменитых режиссеров Тарковского называли либо ясновидящим, либо сновидцем. Это не только потому, что его кинематограф опережал время и всегда был на шаг впереди творчества сверстников, но ещё и потому, что всё его кинотворчество было наполнено ощущением метафизического сна о прошлом, настоящем и будущем. В своей книге «Латерна Магика» Ингмар Бергман пишет о Тарковском:

«Фильм, если это не документ, – сон, греза. Поэтому Тарковский – самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да и что, кстати сказать, ему объяснять? Он – ясновидец, сумевший воплотить свои видения в наиболее трудоемком и в то же время наиболее податливом жанре искусства» [2, с. 67].

Действительно Тарковский уделял снам большое внимание как в кино, так и в жизни. Большинство из них, которые мы видим на экране, были настоящими снами или реальными историями, которые происходили в жизни Тарковского. Например, сны Ивана в фильме «Иваново детство» кажутся нам вымышленными, но это вовсе не так. В одной из своих работ, режиссер рассказывал:

«Первый сон, весь от начала до конца, вплоть до реплики "Мама, там кушанка!", является одним из первых воспоминаний моего детства... Видны

и мокрая трава, и грузовик, полный яблок, и мокрые от дождя лошади, дымящиеся на солнце. Всё это пришло в кадр непосредственно от жизни, а не как опосредованный смежным изобразительным искусством материал» [10, с. 161–164].

Любой человеческий сон принято рассматривать как синтетическую связь между прошлым, будущим и настоящим временем. Когда человек спит, то для него сон – это объективная реальность. Именно этой реальности придавал большое значение и любил о ней рассказывать Тарковский. Друг режиссера художник Михаила Ромадин вспоминает слова Тарковского: «Скажи, Миша, а тебе не снится ли сон с продолжением? – Я его вижу периодически. Вижу и другие сны, но этот, время от времени, повторяется. Вот бы снять его для кино!» [3, с. 390]. Андрей Тарковский любил экранизировать сновидения, многие сюжеты в сценарии он сам дописывал, вставляя свою реальность, которую видел во сне. В своих лекциях режиссер также всегда упоминал о снах:

«Сновидения на экране должны складываться из тех же, четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни. У нас же поступают так: снимают рапидом нечто или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты – и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага, это он вспоминает! Но ведь такими способами таинственного размазывания мы не достигаем настоящего кинематографического впечатления снов или воспоминаний. Кинематографу нет дела, не должно быть дела до заимствованных театральных эффектов... Кинематограф самой своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять её» [9, с. 17–18].

Простота и понятность событий на экране, происходящих в жизни человека и в его снах, всегда для Тарковского были сопутствующими элементами его творчества. И в то же время выступали неким фантазмагорическим пространством, в которое были помещены герои кинокартин.

Фантастику режиссер не любил, хотя в его творчестве присутствуют два фильма «Солярис» и «Сталкер», названия и сценарии которых взяты из фантастической литературы. Первым таким необычным для Тарковского фильмом является «Солярис» – лента, снятая по одноименному роману Станислава Лема. Действие в нем происходит в будущем, на планете Солярис, где обитает Океан – мыслящая субстанция. Социальная и нравственная проблематика романа возвращает читателя к сегодняшнему дню и к земным тревогам. Тарковский в фильме продолжает это движение. Но в отличие от романа, корни проблематики фильма находятся на Земле, которая как бы противостоит Планете Океан. Все это вводит «Солярис» в круг ос-

новой тематики творчества режиссера, связанной с экзистенциальными проблемами личности [5, с. 27].

Фильм «Солярис» снимался в 70-е годы прошлого века, в этот период человек уже смог выйти в открытый космос и увидеть нашу планету как космическую колыбель человечества. Этот огромный цивилизационный прорыв ярко и многообразно отразился в творчестве многих художников того времени, позволил раздвинуть границы фантазии и воображения авторов. К таким авторам относился и Стенли Кубрик с великим фильмом «Космическая Одиссея». Михаил Ромашин вспоминал:

«Когда мы с Тарковским и оператором Юсовым только что приступили к работе над фильмом "Солярис", нам удалось увидеть новый фильм – "Космическая Одиссея" – (Ромашин был художником фильма "Солярис"). Захотелось сделать что-то прямо противоположное. Ведь каждый кадр "Одиссеи" – это иллюстрация из научно-популярного журнала, то есть то же изобразительное искусство, прямо перенесенное в кино» [цит. по 11, с. 63].

После выхода «Соляриса» на экраны многие критики стали сравнивать эти две картины, которые, по сути, были диаметрально противоположны и в своих идеях, и в эстетике. Однако при всех различиях этих фильмов многие критики отмечали и объединяющее их некое социокультурное звучание, связанное с глобальной проблемой, остро обсуждавшейся в то десятилетие. Один из исследователей творчества Тарковского А.М. Сандлер замечал, что в любом случае фильм не мог бы пройти незамеченным, так как в те годы проблемы экологии вышли на первый план, ученые разных стран в один голос объявили, что наша планета в опасности, и даже подсчитали, сколько лет понадобится на уничтожение естественной среды и истощение ресурсов. Стало реальностью не только создание искусственного разума, но и превращение человека в машину [8, с. 88].

В фантастическом фильме, посвященном будущему и взаимоотношениям техники и человека, для Тарковского был важен человек с его этическими проблемами и поисками смысла жизни. Поэтому в «Солярисе» место техники ушло на второй план. Зритель лишь иногда видит очертания космической станции, в которую помещены люди; для режиссера важны психология человека и то состояние, которое переживает герой, а не просторы космической станции. Иначе говоря, в фильме ставится не фантастическая проблема контакта с иными цивилизациями, а вполне реальная, жгучая для всей философской и социальной мысли XX в. проблема – человек и технический прогресс, наука и нравственность [8, с. 89].

В «Солярисе», помимо самого названия, фантастическим становится и героиня Хари – девушка, пришедшая из прошлого и ныне являющаяся воображением главного действующего лица – Криса. Она, с одной стороны, реально существующий субъект, а с другой – по сюжету, давно умершая. В ситуации, когда необходимо совместить два разновременных состояния субъекта, Тарковский использует свой любимый образный приём – сон, в котором совместимы все темпоральные коллизии. При условии, что герой (Крис) не спит, образ из его сновидений сам является ему в жизни, становясь объективной реальностью в его пребывании на космической станции. Такое возможно лишь вдали от Земли на планете Солярис, чей океан обладает способностью материализации сновидений. Далёкая планета неожиданно оказывается «ловцом снов» обитателей станции, выступая «исполнителем снов и желаний», одновременно как бы «отодвигая» образ родной Земли всё дальше и дальше. Земля как родной и естественный мир уже не в силах конкурировать с космосом, что приводит участников космической одиссеи к глубоким экзистенциальным драмам.

Однако этос творчества Андрея Тарковского всегда был связан с «земным» человеком и его чувствами, эмоциями, памятью. Михаил Ромadin вспоминает:

«Тарковский написал новый режиссерский сценарий, где действие на две трети происходит на Земле, где космическое путешествие – только эпизод фильма... Тогда я предложил перенести кусок Земли в космос, создать космическую станцию как знакомую московскую квартиру: комнаты с квадратными углами, книжными шкафами. Вместо иллюминаторов – окно с форточками. Эта идея не была приемлема для Тарковского и Юсова, но какой-то отголосок этой идеи, правда, сохранен в интерьере библиотеки, месте на станции, где присутствует атмосфера Земли» [11, с. 67].

Вся работа над кинокартиной становится борьбой с жанром фантастики, попыткой заземлить роман. Поэтому в «Солярисе» были выстроены связующие звенья между двумя мирами – Землей и Планетой, которые в конце фильма становятся видимыми, как некий сон наяву, сон планетарного масштаба, в котором главный герой – Крис Кельми – решает остаться на станции.

Библиотека в фильме становится главным «земным» местом в космосе – это хранилище общечеловеческой памяти. Именно в библиотеке все герои фильма начинают явственно демонстрировать свою жизненную позицию, вписываясь в некий социумный контекст своего

времени. Все, кроме Хари – она лишь имитация человека, созданная сном и воображением, у неё отсутствует память, она не знает Земли.

Именно в библиотеке одним из образов далёкого планетарного Дома предстаёт картина Питера Брейгеля «Охотники на снегу». Художественное полотно для фильма выбрано не случайно, – Тарковский учился в художественной школе, что располагалась в 50-е гг. XX столетия в Чудовском переулке, он хорошо разбирался в живописи. Он любил русскую икону и Брейгеля, Леонардо да Винчи и живопись Сальвадора Дали, карикатуры Соли Стейнберга и гравюры Альбрехта Дюрера. Но предпочтение отдавал классическим традициям, а не романтическим и авангардным.

Картина «Охотники на снегу» в фильме «Солярис» несет огромный смысл, создавая зримый подтекст повествования. По замыслу режиссёра образ, созданный Питером Брейгелем, предстаёт всеобщим метафизическим сном обитателей станции главных героев, сном-воспоминанием о Земле – уютной и безопасной. То, что изображено на картине, кажется вымыслом в условиях космической станции, особенно для Хари, которая сама есть материализация индивидуальной памяти. Сон во сне, – в таком качестве предстают Брейгелевские «Охотники на снегу» для Хари, далёким воспоминанием, почти сном – для остальных героев фильма.

Тарковский любил рассматривать живописное произведение камерой, во время которого картина переставала быть только произведением искусства, а приобретала черты объективной реальности. Перед тем как зритель видит живописное полотно на экране, крупным планом показывается Хари, что даёт понять, что глаза, смотрящие на полотно – это глаза Хари. Камера медленно плывёт, всматриваясь в каждую деталь «Охотников на снегу», фоном проступают неясные шумы – это начинает звучать сама картина: слышен скрип снега, скрип веток в костре, разговоры людей, шум ветра. Картина Брейгеля производит какое-то завораживающее впечатление, от неё невозможно оторваться, невозможно насытиться её глубиной. Хари словно погружается в этот далёкий, но манящий мир, запечатлённый на полотне Питера Брейгеля. Зритель следует за взглядом Хари и долго вместе с нею наблюдает давно ушедший мир, вспоминая свои зимы, свой каток, своё детство, свой мир [4, с. 116].

Кроме работы «Охотники на снегу», в фильме можно заметить и другие картины художника из цикла «Времена года». Но среди пейзажных сюжетов в творчестве Брейгеля эта композиция занимает осо-

бое место. В других работах данного цикла Брейгель, изображая людей в окружении природы, нередко подчеркивал «инородность их присутствия» и нарушение ими её гармонии и целесообразности – у Брейгеля природа «терпит» человека, а потом безоглядно стирает все его усилия, растворяя плоды труда в своей стихии [7, с. 88–89]. Концепция цикла «Времена года» была весьма созвучна замыслу С. Лема, в какой-то мере подходила к фабуле фильма, могла лечь в основу визуального ряда метафизического сна о Земле. Однако Тарковский останавливает своё внимание на «Охотниках на снегу», являющейся самой земной, тёплой и уютной картиной из всего цикла. Хари знакомится с Землёй, рассматривая каждый уголок этой картины, как будто погружаясь в чужой сон о жизни человека на своей планете. Композиция художественного полотна строится на контрасте темного и светлого. Действуя во многом интуитивно, Брейгель открывает много нового в передаче эффектов света и воздушной среды. Некоторые исследователи (например, Т.М. Котельникова) даже сравнили его живописный опыт в изображении природы с достижениями японских мастеров пейзажа. В картине улавливается и отголосок давних натурфилософских взглядов, согласно которым материя состоит из четырех элементов: земля, вода, огонь и воздух [7, с. 88].

Четыре первоэлемента творения, четыре времени года, четыре формы человеческого круговорота – такова метафизика этого Брейгелевского цикла. Все эти элементы подчеркнуты режиссером в фильме, когда камера задерживается на каждом из них, помогая зрителю взглядеться и понять философию художника. Брейгель создает не жанровую сцену, а воплощает столкновение конкретных образов и элементов. Этому же принципу следует и Тарковский, складывая земные сновидения из первоэлементов, которыми выступают фрагменты картины, составляющих целостный образ живописного полотна. Складывание живописного образа у Тарковского синхронизируется с видеохроникой, относящейся к «земной жизни» главного героя. Таким образом, в фильме создается образ метафизического сна, стирающего границы между объективной реальностью и субъективной, в котором живописный мир картины если и не совпадает, то пересекается с земной жизнью.

Это кинематографическое воплощение сна без изощрённых спецэффектов и потому доступное для зрительского восприятия, являет собой прекрасный пример творческих принципов и приёмов съёмки Андрея Тарковского. В них сон всегда трактуется как одно из прояв-

лений действительности, требующее простой и честной фиксации. Сам режиссер говорил:

«Любое творчество связано со стремлением к простоте, к максимально простому способу выражения. Стремиться к простоте – это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни» [9, с. 19].

Именно эта великая «простота» и привлекла Андрея Тарковского в картине Питера Брейгеля «Охотники на снегу», которая была воспринята режиссёром как зримый образ метафизического сна, в котором человеку снится его планетарный Дом. Немаловажным для Тарковского было и то, что «Охотники на снегу» являлись первой работой Питера Брейгеля в цикле «Времена года», которые начинались с зимнего пейзажа, олицетворяющего «сон природы». Режиссер не случайно показывает в «Солярисе» другие полотна цикла, посвящённые остальным временам года, напоминая зрителю (и героям фильма) о всех периодах человеческой жизни.

Однако из всех произведений цикла Тарковский останавливается на зимнем пейзаже. Для человека зима – это не только время года, но ещё и сон природы, когда деревья замедляют рост, а животные впадают в спячку. Это время самое беззащитное и уязвимое для природы. Те же характеристики беззащитности и уязвимости имеет для человека сон, ведь когда человек спит, он не может себя контролировать и защищать. В таком контексте именно картина «Охотники на снегу» наиболее полно совпадала с философским посланием фильма.

Как уже отмечалось, Тарковский всегда опасался смешивать образно-художественные приёмы различных видов искусств, старался обособить язык кино, не признавая вторичность этого языка ни перед живописью, ни перед литературой [1, с. 70]. Он всегда пытался избежать в своём творчестве приема «ожившей живописи», стремясь использовать живописное полотно, но не инсценировать его в фильме. Несмотря на то, что Андрей Тарковский не хотел видеть в кинематографе вплетения живописных полотен, тем не менее он в каждом фильме использовал их, «пытаясь внедрить кинопроизведение в историческую культурную толщу, сделать видимыми связи, объединяющие новейший замысел и вековые образные традиции» [5, с. 7]. Каждая живописная картина, используемая режиссером в его фильмах, была показана либо как неотъемлемая часть жизни героев, либо как некий метафизический знак. Поэтому именно живопись стала во всех его фильмах одной из главных «помощниц» в реализации планов и стремлении к простоте, которая и делает настоящее искусство искусством.

Список литературы

1. Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. – М.: Алгоритм, 2002. – 272 с.
2. Бергман И. Латерна Магика. – М.: Искусство, 1989. – 288 с.
3. Волкова П. Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М.: Подкова; Эксмо-пресс, 2002. – 464 с.
4. Загребин С. С. Этика Тарковского. – Челябинск: ООО «Работа плюс», 2012. – 314 с.
5. Зак М. Е. Андрей Тарковский. Творческий портрет. – М.: Союзинформкино, 1988. – 48 с.
6. Запечатленное время // Вопр. киноискусства. – М., 1967. Вып. 10. – С. 79–102.
7. Котельникова Т. М. Брейгель. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – 128 с.
8. Сандлер А. М. Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1990. – 398 с.
9. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. – Л.: Ленфильм, 1989. – 118 с.
10. Чухрай Г., Тарковский А., Ромм М.. Когда фильм окончен. – М.: Искусство, 1964. – 244 с.
11. Ярополов А. Я. Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино. – М.: Эксмо; Алгоритм, 2012. – 304 с.