

Марина Торопыгина,
кандидат искусствоведения,
ВГИК, Российская Академия художеств
(Москва)

Спор Тарковского с Кубриком: к вопросу об отношениях классики и авангарда в кино и живописи

В статье рассматриваются вопросы формирования визуального мира фильмов «2001 год: Космическая одиссея» (1968) Стэнли Кубрика и «Солярис» (1972) Андрея Тарковского в контексте их изобразительного решения и отсылок к классической и современной живописи.

Ключевые слова: Стэнли Кубрик, Андрей Тарковский, «Солярис», «2001 год: Космическая одиссея», изобразительное решение фильма, фантастика в кино, кино и живопись, классика и авангард, современное искусство, интерпретация

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-012-43026 СССР

Разумеется, речь в нашем докладе пойдет о споре заочном или даже виртуальном. Дело в том, что, посмотрев «2001 год: Космическая одиссея» Кубрика, Тарковский назвал фильм «музеем технических достижений»¹, поэтому иногда его собственный фильм «Солярис» рассматривается как «гуманистический ответ» на то, что сделал Стэнли Кубрик. Конечно, «Солярис» не стоит рассматривать как картину, снятую в пылу полемики с Кубриком, и дело здесь даже не в том, что и «Одиссея», и «Солярис» задумывались почти одновременно и независимо друг от друга. Это было время всеобщего увлечения темой освоения космоса, и обоих режиссеров волновала проблема земного и небесного, человеческой души и искусственного интеллекта, выхода в космос и возвращения к человеку. Более интересно, на мой взгляд, задуматься о том, почему «Космическая одиссея» вызвала у Тар-

¹ Матюшина С. Три визита на «Солярис»: от Лема через Тарковского к Содербергу // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/texts/tri-vizita-na-solyaris-ot-lema-cherez-tarkovskogo-k-soderbergu> (дата обращения 13.03.2022).

ковского, занятого, в общем-то, той же проблематикой, такое раздражение. Ведь отношение к техническим достижениям у Кубрика неоднозначно. Здесь есть и явный трагический скепсис: одна из центральных линий картины — отношения человека со взбунтовавшимся компьютером; а в танцующих движениях стюардессы в условиях невесомости, в том, как устроены «саркофаги» космических путешественников, и даже в том, как кружится под вальс Штрауса орбитальная станция, есть и определенная ирония по отношению к этим прекрасным техническим достижениям. Картины стерильного мира межпланетных путешественников контрастируют и с мрачноватым «доисторическим» пейзажем, и с интерьером в стиле рококо в финале, а чудо техники — космический корабль — одним монтажным движением возникает из брошенной приматом кости. Но все же в центре остается тема человека, его попыток понять, кто мы, откуда и куда идем. Именно об этом говорит известный американский критик Роджер Эберт как о главном достоинстве фильма Кубрика: «"Космическая одиссея" — незнющий себе равных памятник, великий визионерский порыв, непревзойденный в своем понимании человека и Вселенной. И это высказывание было сделано в то время, которое сейчас представляется вершиной человеческого оптимизма по отношению к технологическому прогрессу»². Эберт прекрасно считает предчувствия, которые возникли у Кубрика во времена, когда технические достижения вызывали у всех восхищение, а не скепсис.

Выше мы уже отмечали, что проблемы, которыми занят Кубрик в «Космической одиссее», созвучны интересам Тарковского в «Солярисе». Даже финалы у этих фильмов похожи, если не по мизансценам, то по смыслу: главный герой приходит к покаянию. У Тарковского Крис падает на колени перед отцом, что отсылает нас к «Возвращению блудного сына», а у Кубрика Дейв Боумен видит себя одновременно и стариком, и младенцем — здесь можно говорить о покаянии как метанойе, то есть перемене ума, переосмыслении. Интересна и еще одна визуальная подробность: в финале у Тарковского герой заглядывает в окно родительского дома. Этот мотив взгляда «сквозь тусклое стекло» можно увидеть и у Кубрика, поскольку Дейв находится в загадочной комнате в ска-

² 50 greatest films of all time // British Film Institute. URL: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time> (дата обращения 01.04.2022).

фандре и видит все через стекло своего шлема. Учитывая эти со-звучия и совпадения, особенно хочется понять, почему Тарковский не принял или не оценил фильм Кубрика.

В одном из интервью Андрей Арсеньевич прокомментировал свое отношение к фильму «2001 год: Космическая одиссея» чуть подробнее: «Почему-то во всех научно-фантастических фильмах, которые мне приходилось видеть, авторы заставляют зрителя рассматривать детали материальной структуры будущего. Более того, иногда они (как С. Кубрик) называют свои фильмы предвидениями. Невероятно! Я уже не говорю, что для специалистов "2001 год: Космическая одиссея" во многих пунктах — липа. Для произведения искусства липа должна быть исключена. Мне бы хотелось так снять "Солярис", чтобы у зрителя не возникало ощущения экзотики. Конечно, экзотики технической»³.

Свою задачу Тарковский понимает как максимальный уход от увлечения техническими достижениями: «...если снять посадку пассажиров в трамвай, о котором мы, допустим, ничего не знаем и никогда его не видели, то получится то, что мы видим у Кубрика в эпизоде прилунения космического корабля. Если снять то же прилунение, как трамвайную остановку в современном фильме, то все станет на свои места. То есть психологически создать для персонажей не экзотическую, а реальную, привычную среду, которая через восприятие ее героями фильма будет внушена зрителю. Поэтому подробное "разглядывание" технологических процессов будущего превращает эмоциональный фундамент фильма как художественного явления в мертвую схему, претендующую на правду, чего нет и не может быть. Дизайн — это дизайн. Живопись — живопись. А фильм — это фильм. Следует отделить твердь от воды и не заниматься комиксами»⁴.

И если речь зашла о том, как устроен визуальный мир фильма, то было бы интересно выстроить связи между этими фильмами и другими видами изобразительных искусств, например живописью, которая, очевидно, играет значительную роль в формировании визуального ряда фильмов. Конечно, в каждом фильме важна роль художника-постановщика и его фантазии: у Кубрика это Эрнест

³ Абрамов Н. Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране // Экран 1970–1971, М., 1971. С. 162–165.

⁴ Там же.

Арчер, Энтони Мастерс и Гарри Ланге, у Тарковского в «Солярисе» работал Михаил Ромадин, но можно говорить и о том, как ставит задачу и какие визуальные решения предпочитает режиссер. Тем более это верно по отношению к Кубрику: в титрах «Космической одиссеи» указано, что спецэффекты разработал и поставил он лично⁵.

Например, одним из важнейших по смыслу и по изобразительному решению эпизодов в фильме Кубрика является путешествие героя сквозь пространство и время. Эпизод занимает 9 минут (1:57:00–2:06:08) при общем хронометраже 142 минуты и представляет собой абстрактную живопись в движении, напоминающую опыты мастеров европейского авангарда 1920-х годов — Вальтера Руттмана, Оскара Фишингера, Викинга Эггелинга. Если они вдохновлялись кубизмом и футуризмом, то Кубрик, вероятно, тоже ориентировался на близких ему художников. Но даже если не рассматривать это как прямую связь или цитаты, интересно, что в своих формальных поисках Кубрик движется в том же направлении, что и современные ему художники-авангардисты. Например, «Световой балет» Отто Пине, его же «Гриб OSRAM» или «Огненная живопись». Интересно, что один из приемов работы у Пине — прожигание холста, то есть движение сквозь материю. Кубрик и Пине действуют в одном ключе, предлагая зрителю буквально воплощение метафоры сквозного движения: через ткань холста или в глубину Вселенной.

В других кадрах «Космической одиссеи» стилистика изображения напоминает о работах Уорхола: здесь напряжение создается за счет усиления яркости, сочетания дополнительных цветов и неожиданных пропорций. Если на портретах Уорхола лицо на крупном плане превращается в почти декоративное сочетание отдельных черт — глаза, нос, губы, линия волос, то у Кубрика целый экран может занимать один только глаз человека на сверхкрупном плане с контрастным высвечиванием фрагментов век и радужной оболочки. При этом он превращается во вполне самодостаточный с точки зрения интереса художника или оператора объект. Напоминанием и другой случай игры с пропорциями и объектами в фильме Кубрика: превращение кости в космический корабль, заброшенный неведомой рукой подобно кости, но уже в просторы Вселенной.

Если продолжить линию ассоциаций с современным искусством, то в эпизоде полета можно увидеть и мотивы оп-арта

⁵ “Special photographic effects designed and directed by Stanley Kubrick.”

Виктора Вазарели, и яркую экспрессию искажений антропоморфных форм, свойственную Фрэнсису Бэкону, а светящийся шар с младенцем в финале фильма не может не напомнить о работах Джеймса Таррела. Это отчасти совпадения, но важно, что, создавая образ, режиссер ориентируется на формальные решения современных художников и конструирует визуальный мир своих фильмов в созвучии с искусством авангарда. Даже в знаменитом черном обелиске, резко вторгающимся в различные локации фильма и нарушающем визуальное спокойствие в кадре — будь то скалистый пейзаж или рокайльный интерьер — можно усмотреть реминисценции «Черного квадрата на белом фоне» Казимира Малевича, ответственного за нарушение спокойствия в искусстве XX века. В нем можно увидеть и силуэт Сигрем-билдинг Людвига Миса ван дер Роэ, но повторюсь, дело здесь не в конкретных цитатах — важно обозначить вектор эстетических предпочтений и формальных поисков.

Кубрик действительно охотно демонстрирует техническое совершенство космических кораблей, в том числе через дизайн интерьеров и техники. Здесь угадывается и будущая эстетика компании Apple, хотя название суперкомпьютера в фильме отсылает к IBM: аббревиатура HAL составлена из букв латинского алфавита, предшествующих буквам I, B и M соответственно. В интерьерах игнорируется сила притяжения, и персонажи на экране легко движутся как в привычном нам направлении по горизонтали, так и на вертикальных поверхностях. С точки зрения дизайна Кубрик нацелен на техническое совершенство. Но совершенство это работает на создание суперкомфортной и страшно холодной среды обитания, где действия человека подчинены заданной программе и доведены до автоматизма.

Современное искусство и особенно поп-арт становятся ключевыми источниками вдохновения для фильма «Заводной апельсин», но уже в более ироничном, по сравнению с «Космической одиссеей», ключе: здесь объектами иронии становятся сами произведения, такие как гигантский фарфоровый фаллос в сцене с танцевальным залом, а агрессивная эстетика современного искусства резонирует с агрессией главного героя и общества в целом. (Интересно, что и в «Заводном апельсине», и в «Космической одиссее» авангардный визуальный мир работает на контрасте с активно используемой классической музыкой.)

В «Солярисе» же, как бы в соответствии с той метафорой трамвая, которую предлагает Андрей Тарковский, дизайн станции включает элементы стимпанковской эстетики — в качестве примера можно привести стартовую площадку, откуда Крис запускает на орбиту корабль с первой Хари. В отличие от Кубрика, все интерьеры станции Тарковского «заземлены», в них передвигаются только по горизонтали и только в одной из сцен специально подчеркивается момент невесомости, оторванности от привычных «земных» координат. На станции в «Солярисе» есть и вполне земная библиотека — именно здесь ведется разговор о человеке и о том, что «человеку нужен человек».

В изобразительных решениях Тарковский больше ориентируется на классическую традицию в искусстве. Мы встречаем в его фильмах и цитаты, и картины художников итальянского Ренессанса и Северного Возрождения: в раскрытых альбомах, которые листают герои, или в репродукциях на стенах. Сцены, где в воспоминаниях Криса оживает образ его молодой матери, близки эстетике прерафаэлитов. Брейгелевская «Зима» для современного зрителя стала «брендом Тарковского»: когда на экране появляется похожий пейзаж, например в фильме «Нелюбовь» Звягинцева, в зале вздыхают не «Ах, Брейгель!», а «Ах, Тарковский!» В отдельных кадрах «Соляриса» Брейгель виден словно сквозь отечественную живопись эпохи оттепели: в снежном пейзаже, который открывается зрителю с высоты птичьего полета, на первом плане появляются качели и ребенок в яркой одежде.

Интерес к истории живописи можно отметить и в других фильмах Тарковского. В «Андрее Рублеве» это не только цветные кадры с «Троицей», но и использование композиции съятия с Креста в сцене, где Рублев утешает плачущего Бориску. Герой «Ностальгии» тоже погружен в классическое искусство и тематически, и визуально: это Италия, ее памятники и ее живописные пейзажи. В «Сталкере», где (анти)утопическая ситуация позволяет обратиться к современной живописи, визуальный мир фильма близок стилистике работ Оскара Рабина, например «Строение 150» или «Новые дома и лампа», а образ дочери Сталкера Мартышки напоминает о Неточке Незвановой в иллюстрациях Ильи Глазунова к одноименной повести Федора Достоевского.

В фильмографии Кубрика тоже можно найти примеры работы с классической живописью: это великолепный «Барри Линдон» с цитатами из Уильяма Хогарта и Томаса Гейнсборо, а также отчасти «С широко закрытыми глазами» — несмотря на то что действие происходит в современном Нью-Йорке, тематически фильм близок картине Иеронима Босха «Сад земных наслаждений». Таким образом, сопоставление фильмов «2001 год: Космическая одиссея» и «Солярис» поднимает тему восприятия классики и авангарда, привычного и нового.

Так, у зрителя XIX века восход солнца на картине Клода Лоррена не вызывал вопросов, а изображение восхода у Клода Моне в 1872 году «подарило» художникам его круга пренебрежительное определение «впечатлисты», то есть импрессионисты. Вероятно, Тарковскому как художнику, живущему в СССР, не был доступен авангард не только с точки зрения возможности увидеть сами произведения, но и с точки зрения возможности их освоения и присвоения. Это было искусство, которое не могло на него повлиять. А вот его привязанность к более знакомому и любимому визуальному миру классики могла сформировать восприятие фильма Стэнли Кубрика. Кубрик же выступает как авангардист, отчасти повторяя опыт кинематографического авангарда и в то же время действуя наравне с современными ему художниками. Возможно, именно потому что Тарковский не был готов принять авангардную эстетику Кубрика, он отнесся к фильму не как к целостному произведению, а лишь как к «музею технических достижений». Это интересный случай, когда один режиссер не понял другого — либо не увидел те смыслы, которые есть в фильме другого режиссера и которые близки ему самому, либо не смог принять их в такой форме. И, как мы предполагаем, это произошло потому, что Тарковский и Кубрик говорили на разных визуальных языках — один не смог «услышать», то есть увидеть и разглядеть другого.

В качестве постскрипума хотелось бы вспомнить один загадочный эпизод из фильма Ларса фон Триера «Меланхолия»: главная героиня в порыве негодования убирает с полок домашней библиотеки раскрытые альбомы с абстрактной живописью и ставит вместо них альбомы с классикой: Караваджо, прерафаэлитами и тем самым зимним пейзажем Брейгеля, который все знают по фильмам Тарковского.