

Н. П. Пинежанинова

## И ВСЕ ПРИОБРЕТАЕТ НОВЫЙ ВНЕЗАПНЫЙ СМЫСЛ...

(ИНТЕГРАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО  
В ФИЛЬМЫ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО)

NATALYA P. PINEZHANINOVA  
AND EVERYTHING GETS ITS NEW SUDDEN SENSE...  
(INTEGRATION OF ARSENIY TARKOVSKY'S POETIC TEXTS IN ANDREY TARKOVSKY'S FILMS)

В статье рассматриваются способы интеграции поэтического текста в кинотекст на материале фильмов Андрея Тарковского «Зеркало» и «Ностальгия»: сдвиг восприятия, происходящий за счет привлечения иных кодов; перестройка цельности и связности кинотекста; обретение контекстуальной мотивировки. Андрей Тарковский включает в фильмы стихи отца, которые одновременно являются не только фрагментом биографической реальности, но и частью сюжетного развертывания фильма.

*Ключевые слова:* поэтический текст, контекст, метатекст, эмоциональный резонанс, ассоциативность.

The article describes the functional role of the poetic text in the film text. On Andrei Tarkovsky's «Mirror» and «Nostalgia» the ways of integration of the poetic text in the film text are investigated. Andrei Tarkovsky films includes poems of his father, which are not only a piece of biographical reality, but part of the of films.

*Keywords:* the poetic text, context, metatext, emotional resonance, associativity.

Включение поэтического текста в кинотекст создает некую интеллектуальную дистанцию между сюжетным развитием и репрезентацией поэтических смыслов. Интерпретируя этот пробел, разрыв, интервал, можно попытаться определить, какую роль играет в фильме поэтический текст: буквально, когда герой читает поэтический текст, или опосредованно — в виде стихов в раскрытой книге, озвученных актерским или авторским исполнением. Кроме того, можно проследить особенности смыслового и образного взаимодействия разных видов искусств и установить связи интермедиальных кодов. Особого внимания в этом отношении заслуживают фильмы Андрея Тарковского, органично вписавшего в сюжеты и киностилистику поэзию своего отца — Арсения Тарковского.

Тесная связь фильмов Андрея Тарковского с поэзией Арсения Тарковского отмечается практически всеми кинокритиками и биографами. Тот факт, что поэзия Арсения Тарковского оказала на сына огромное влияние, что Андрей Тарковский унаследовал от отца способность выражать и воспринимать жизнь как поток поэзии, что фильмы Тарковского «построены» как стихотворения или поэмы<sup>1</sup>, кажется, уже не требует ни особых доказательств, ни ссылок, как и достаточно распространенный среди исследователей способ свободно иллюстрировать те или иные темы и мотивы фильмов стихами Арсения Тарковского<sup>2</sup>. В целом темами и мотивами определяется разнообразие стихов, иллюстрирующих интерпретацию кинотекстов, что, безусловно, свидетельствует о родстве поэтических и кино-образов<sup>3</sup>. Вместе с тем эти наблюдения формируют определенный



**Наталья Павловна  
Пинежанинова**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания Санкт-Петербургского государственного университета  
► pinezhaninova@rambler.ru

взгляд на поэзию Арсения Тарковского как на контекст, в котором создаются и воспринимаются мотивы фильмов Андрея Тарковского.

Однако кроме интермедийных связей поэзии и фильмов, на которые указывают воспоминания и наблюдения, существует и еще один важный аспект творческих взаимоотношений — это включение стихов отца непосредственно в фильмы Андрея Тарковского. Такое включение поэтического текста в кинотекст становится отличительным приемом фильмов «Зеркало» (1974) — «Первые свидания» («Свиданий наших каждое мгновенье...») и «С утра я тебя дождался вчера...»; «Сталкер» (1978) — «Вот и лето прошло. Словно и не бывало...»; «Ностальгия» (1983) — «Я в детстве заболел...» и «Меркнет зрение — сила моя...». Следует отметить, что эти фильмы авторские — сценарий, режиссура, а в «Ностальгии» и монтаж, выполнены А. Тарковским.

На роль такого рода включений обратил внимание американский исследователь Дэвид Джордж Менард. Рассматривая движение времени в фильме «Зеркало», он относит такой вид включения к палимпсесту и отмечает особенность восстановления личной истории в фильме как «память мечты» (dream-memogy), когда действие разворачивается в пределах воспоминаний рассказчика — фрагментов личной истории Алексея. Это показано таким образом, что «...основными в этих воспоминаниях являются обертоны, т. е. те ностальгические настроения, которые связывают кадры воедино. <...> Чтобы подчеркнуть этот автобиографический палимпсест, Тарковский поручает своему отцу, известному российскому поэту Арсению Тарковскому, читать свои стихи»<sup>4</sup>. Нельзя не согласиться с тем, что с точки зрения художественных способов развертывания времени стихи можно отнести к палимпсесту. Однако переход к семиотической точке зрения требует дополнения. Для семиотической структуры фильма голос отца режиссера Андрея Тарковского является дважды маркированным элементом: стихотворение организует фрагмент прошлого как поэтическое событие, но вместе с тем оно создает и метауровень по отношению к художественной реальности фильма — являясь при этом «дей-

ствительной» реальностью, наряду с включением документальных фрагментов, он тем самым как бы «подрывает» художественную условность.

В «Зеркале» стихи Арс. Тарковского репрезентируют два эпизода. В первом эпизоде стихотворение «Первые свидания» представлено в двух нарративных режимах — как голос реального поэта Арс. Тарковского, читающего свои стихи за кадром, а в кадре — в виде тетрадки со стихами, лежащей на подоконнике, которую мать главного героя Алексея берет в руки. Учитывая невозможность полноценного письменного цитирования кинотекста, используем описание отдельных кадров.

Мать смотрит на дождь в открытое окно. В то время как звучит голос, читающий стихи, мать, проводив взглядом сбившегося с дороги, случайно подошедшего к ней, сидящей на плетне, и теперь уходящего вдаль доктора, оборачивается к дому и видит, как с подоконника падает тетрадь. Затем она уже с детьми в доме. На подоконнике снова лежит тетрадь со стихами, видны рукописные строчки. Мать берет ее в руки, но смотрит на дождь в открытое окно. Звучат последние слова читающего стихотворение автора (закадровое чтение), и в это время крупным планом показано лицо матери со слезами на глазах.

Свиданий наших каждое мгновенье  
Мы праздновали, как богоявление,  
Одни на целом свете. Ты была  
Смелей и легче птичьего крыла,  
По лестнице, как головокруженье,  
Через ступень сбегала и вела  
Сквозь влажную сирень в свои владенья  
С той стороны зеркального стекла...

И затем следующий кадр, когда мать, еще молодая, долго-долго смотрит в туманящееся зеркало, пока в глубине его не проясняется иное, уже старое материнское лицо — «с той стороны зеркального стекла». Эта найденная режиссером метафора еще раз появится в финале «Зеркала», когда перед внутренним взором сына открылось поле жизни матери, на одном конце которого она — еще молодая и не знающая своей дальнейшей судьбы, а на другом — старая и уже изведавшая все, что принесла жизнь, — уходит в бессмертие, ведя за руки вечно малых своих детей.

Чтение стихов представлено в этом случае как поэтическое событие, вызывающее эмоциональный резонанс. Что-то происходит, мы не можем сказать точно, что именно, трудно определить причины и следствия, но мы испытываем острое ощущение обновления. Режиссер передает зрителю суггестивную стихию поэтического текста в его нерационализируемой многозначности, в страсти к языку, в наслаждении словом как интенсивно переживаемое мгновение. Голос автора стихов звучит за кадром, его слова метафорически комментируют в прошедшем времени то, что для героев фильма является и прошлым, и настоящим, и будущим («Когда судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с бритвою в руке»).

Далее в фильме будет кадр: мальчик стоит на горе, перед ним брейгелевский пейзаж, на плечо к нему садится птица. Этот дистанцированный эпизод становится визуальным откликом на строку из стихотворения «Первые свиданья»: «И птицам с нами было по дороге». Очевидно, что поэтический текст задает смысловую проекцию для понимания и интерпретации отдельных фрагментов кинотекста, при этом режиссер актуализирует образными совпадениями интермедиальную связь с поэтическим текстом-источником, отводя последнему функцию метатекста.

Второй фрагмент фильма, в который вписано стихотворение Арс. Тарковского «С утра я тебя дожидался вчера...», показывает проход матери Алексея по длинному коридору редакции после того, как она убедилась, что в редактируемом ею тексте нет опасной ошибки.

С утра я тебя дожидался вчера,  
Они догадались, что ты не придешь,  
Ты помнишь, какая погода была?  
Как в праздник! И я выходил без пальто.

Сегодня пришла, и устроили нам  
Какой-то особенно пасмурный день,  
И дождь, и особенно поздний час,  
И капли бегут по холодным ветвям.  
Ни словом унять, ни платком утереть...

Сюжетное развитие действия приостановлено, героиня идет и молчит. Озвученное стихами молчание в этом случае — это значимая пауза

в развитии действия. И пауза в этом случае семантически нагружена. Должен включиться еще один регистр восприятия — необходимость понять глубину поэтического текста как автономного и соотнести его по возможности со смыслом сюжетного развития, а это большое напряжение, поскольку поэзия — это дважды кодированная речь, и если на слух хорошо воспринимается мелодика, ритм и рифма классического стиха, т. е. собственно стиховая организация, то метафорическая иносказательность может быть понята не сразу, она требует медленного, зачастую — повторного, чтения. Можно сказать, что поэзия от такого включения теряет часть своей концептуальной информации, но кинотекст приобретает смысловую объемность.

В этом объединении оба текста взаимно адаптируются и обмениваются важными элементами. Поэтический текст в кинотексте получает мотивировку (в то время как в своей стихии он автокоммуникативен и безадресен). Так, в рассматриваемом эпизоде — чувства героини, ее потрясение, требующее психологически пережить это тяжелое состояние, и таким способом переживания становится поэтический мир, открывающий внутреннюю диалогичность закадрового голоса отца с чувствами матери. В связи с этим поэтический текст выходит за рамки комментирующего и приобретает свойство расширения сюжетного действия. Кинотекст благодаря поэзии вбирает в себя основные поэтические смыслы, которые выводят сюжет на другой уровень осмысления — обобщенной характеристики времени. Поэтический текст, главный мотив которого — столкновение напряженного ожидания встречи и внешней опасности, исходящей от неконкретизируемых властных третьих лиц, — создает атмосферу хрупкости личной человеческой жизни. Итог этого столкновения — невозможность ни словом, ни действием защитить, утешить, остановить опасность — вновь выводит осмысление действия фильма на метатекстовый уровень.

Включение поэтического текста в кинотекст фильма «Ностальгия» также осуществляется в разных нарративных режимах. В начале фильма переводчица, сопровождающая главного героя Андрея Горчакова в его путешествии по Италии, читает книгу:

- Ты что читаешь? — спрашивает ее Андрей.
- Тарковского. Стихи Тарковского.
- На русском?
- Нет, в переводе. Довольно хорошо.
- Поэзию нельзя переводить. Искусство непереводимо. Что ты знаешь о России?

В этом контексте поэзия, благодаря риторическому вопросу, представлена как один из способов понять Россию, но понимание поэзии невозможно для иностранки, так как поэзия непереводаема.

Далее в фильме Андрей приходит в странное запущенное жилье юродивого Доменико, где старая кружевная занавеска и сухие цветы, где в полутьме зеркало в паутине смутно отражает вставшего рядом с ним Андрея, а на полу расставлены пустые бутылки. Андрей причастится (в буквальном смысле, вином и хлебом) тайны, которую открывает ему Доменико: надо пронести горящую свечу через бассейн святой Маргариты; это символическое возвращение к истокам, надо только не замутить воду. Христианская символика звучит здесь столь же мощно, как отрывок бетховенской «Оды к радости». Тут же Андрей получает огарок свечи и прячет его в карман.

Кадр крупным планом: силуэт Андрея со спины, герой оглядывает окружающую обстановку. Этот безлюдный городской пейзаж в некотором смысле отражает «пейзаж души», на итальянской почве воспроизводящий вечную, лишённую географии разруху: какой-то житейский хлам под струящейся водой, белый увечный ангел. Звучит фрагмент стихотворения Арс. Тарковского, который невнятно проборматывает Андрей Горчаков: «Я в детстве заболел»:

Я в детстве заболел  
От голода и страха. Корку с губ  
Сдеру — и губы облизну; запомнил  
Прохладный и солоноватый вкус.  
А все иду, а все иду, иду...

Это внутрисюжетный фрагмент, прочитанный голосом героя фильма, цитата интимизирована героем. Поэтический текст как автобиографическая цитата органично вписан в сюжетное повествование и отражает ностальгическое настроение героя, погруженного в воспоминания

о детстве, о матери, о том, что видел он тогда в болезненном бреду:

А мать стоит, рукою манит, будто  
Невдалеке, а подойти нельзя:  
Чуть подойду — стоит в семи шагах,  
Рукою манит; подойду — стоит  
В семи шагах, рукою манит.

Жарко

Мне стало, расстегнул я ворот, лег, —  
Тут затрубили трубы, свет по векам  
Ударил, кони поскакали, мать  
Над мостовой летит, рукою манит —  
И улетела...

Цитата нарушает миметическую связь изображаемого с некими объектами окружающей героя реальности, сдвигая восприятие с предметов пейзажа на поэтический текст. Благодаря этому нарушению начинает вырабатываться смысл, который как бы объединяет картины, плавно отслеженные движением камеры, и цитируемый текст. Прогулка обретает смысл духовного странствия в собственное детство.

Затем откуда-то из-за стены появляется девочка в пальто, шапке и резиновых сапогах. Происходит короткий разговор с девочкой, которую, вероятно, не случайно зовут Анжела.

- Ты довольна жизнью?
- Да.
- Bravo.

Камера обводит окружающий пейзаж: руины и вода, Андрей бродит в воде и пьет водку из пластикового стаканчика.

Звучат стихи:

И не светятся больше ночами  
Два крыла у меня за плечами.  
Я свеча, я сгорел на пиру.  
Соберите мой воск поутру,  
И подскажет вам эта страница,  
Как вам плакать и чем вам гордиться,  
Как веселья последнюю треть  
Раздарить и легко умереть,  
И под сенью случайного крова  
Загореться посмертно, как слово.

Крупным планом показана вода во дворе руин, девочка Анжела сидит у стены, около воды в пальто лежит на спине Андрей, а возле его го-

ловы образовался некий «натюрморт»: пустая бутылка «Московской», другая разбитая бутылка и маленький тлеющий костерок, на котором обгорает страница книжки переводов стихов Арс. Тарковского, открытая на этом стихотворении. И если все поэтические тексты, звучащие в фильмах, вызывают сложный комплекс метатекстовой ассоциативности, то в последнем случае, кроме комментирующего прогностического значения, и сам текст становится визуальным героем фильма с собственной трагической судьбой.

Метафорический финал фильма — сжигает себя на площади Доменико, в руках его зажигалка как свеча. Но и сам он становится свечой — за его плечами светятся «два крыла» — огонь, убивающий его. Троекратную попытку пронести свечу по дну бассейна предпринимает Андрей, но эти попытки прерывает сердечный приступ. Андрей опускается вниз, исчезает, чтобы появиться в иконически неподвижном следующем кадре: он сидит возле большой лужи, рядом собака, античные своды образуют задник, начинает идти снег и звучит русская песня-заплачка.

Итак, мы становимся свидетелями интересного явления, когда претерпевает сущностные изменения сам тип поэтического мышления, сформированный режиссером в своих авторских фильмах. Мы видим текстовую аномалию — поэтический текст в кинотексте, нарушающий автоматизм восприятия. За счет привлечения иных кодов, иных текстов происходит сдвиг восприятия. Именно в этом столкновении вырабатывается особое значение поэтического текста. Он получает новую мотивировку, интегрирующую его в кинотекст, и тем самым не только втягивает в текст иные смыслы, но и перестраивает цельность и связность кинотекста. Андрей Тарковский включает в фильмы стихи отца, которые одновременно являются и многозначным фрагментом биографической реальности, и частью сюжетного развертывания фильма. Вместе с тем поэтический текст представлен как самостоятельный семантически автономный фрагмент, который приостанавливает развитие действия, комментирует сюжет и формирует гипотезу об общем содержании всего фильма, — таким образом, поэтическому тексту пере-

дается авторская функция метатекста. Это и текст в тексте, и текст о тексте. В этом объединении поэтический текст и кинотекст взаимно адаптируются и обмениваются существенными признаками: кинотекст приобретает метафорические, символические и прототипические черты, а поэтический текст — черты контекстуальной конкретизации.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Наиболее полно эта мысль выражена в книге М. Туровской, заканчивающейся главой «Кино как поэзия»: *Туровская М. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.*

<sup>2</sup> Наиболее интересной в этом отношении и, пожалуй, единственной, ведущей наблюдения от поэзии к фильму, является небольшая статья Юлии Высоцкой «Зеркальные ключи творчества Арсения Тарковского и Андрея Тарковского», где главная мысль о том, «...что мотив зеркальности в кинематографе Андрея Тарковского был во многом подготовлен образами стихов его отца, многие из которых строятся по принципу отражения» (*Матер. Междунар. кинофестиваля им. А. Тарковского. — kinozerkalo.ru/page.php?page=doc6*).

<sup>3</sup> В этой связи следует отметить некоторые известные факты, усиливающие впечатление от поэзии как контекста. Так, фильм «Зеркало» вначале назывался «Белый, белый день». В этом названии нельзя не увидеть тематического, а также сюжетно-мотивного совпадения со стихотворением Арс. Тарковского «Белый день». А стихотворение «Актер» (1958) дало импульс фильму «Зеркало»: «Где же ты, счастливый мой двойник? / Ты, видать, увел меня с собою, / Потому что здесь чужой старик / Ссорится у зеркала с судьбой» (цит. по: <http://ruthenia.ru/60s/tarkovskij/akter.htm>).

Биографы отмечают и обратное влияние творчества сына на творчество отца: «Несколько позже (после просмотра фильма «Зеркало») Тарковский сказал мне: „Я три раза смотрел «Зеркало» и каждый раз с валидолом в кармане. Только теперь я понял, какую травму нанес своему сыну“. Он был потрясен, в этом фильме действительно есть какие-то глубинные погружения в страшные потемки измученного детского сознания. <...> И вот, переживая с запозданием то, что было пережито сыном, отец вдруг услышал льющийся с экрана собственный невеселый голос, читающий стихи. Очевидно, это никем не изведенное чувство. И жизнь отца отразилась в беспощадном и любящем зеркале сына» (*Синельников М. Там, где сочиняют сны // «Знамя». 2002. № 7. — <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/7/>*). Сестра Андрея Тарковского Марина в своих воспоминаниях указывает на то, что именно после выхода фильма в 1974 году появилось стихотворение отца как творческая реакция на фильм «Зеркало», как эпилог: «И это снилось мне, и это снится мне, / И это мне еще когда-нибудь приснится...» (*Тарковская М. Осколки зеркала. М., 2006.*).

<sup>4</sup> *Менард Д. Д.* Анализ теории Тарковского «давление времени» (time-pressure) на основе философии Жюль Делёза. — <http://mirror.nyrainbow.com/deleuze.htm>.