

Завершающим весь этот цикл рисунком можно считать зарисовку И.Т. Савенкова [3] с изображений, высеченных на скале вблизи улуса Майдаши на берегу реки Енисея и относящихся, по видимому, к древнетюрским. На писанце (рис. 4) показано стадо разнополых и разновозрастных прирученных лосей, спокойно пасущихся среди людей. На одном лосе, надо полагать, верховой пастух. Слева, судя по позе лосихи и положению человека, идет доение животного. Две лосихи беременны. Одна – одиночкой, другая – двойней. Среди лосей три изображения существенно отличаются от остальных. В центре, судя по рогам и размерам животного, – коза. Правее, похоже, мелкий олень, имеющий рога, сильно откиннутые назад, с другим, в отличие от лосиных, расположением отростков. В нижнем правом углу мелкое животное, имеющее гриву. Быть может, это жеребенок, хотя грива есть и у подросших лосей. Стадо одомашниваемых лосей с пастухами вы-

бито также среди Шалаболинских (Тесинских) наскальных изображений, описанных К.В. Вяткиной [1]. В более поздние периоды данных о лосеводстве нет, возможно, в связи с тем, что оно не выдержало конкуренции с другими домашними животными.

Библиографический список

1. Вяткина К.В. Шалаболинские (Тесинские) наскальные изображения. // Муз. антропол. и этногр. – XII. – Табл. LVI – 25. – 1949. – С. 449.
2. Плассовицкий А. Кадинская писаница // Изв. Вост.-Сибирск. отд. геогр. об-ва. – 1988. – Т. XIX. – № 2. – С. 28–29.
3. Савенков И.Т. О древних памятниках изобразительного искусства на р. Енисее // Тр. XIV Археол. съезда в Чернигове. – 1910. – Т. 1.
4. Хороших П.П. Изображения на скале Яблак-таш // Кр. сообщ. ин-та истории матер. культуры АН СССР. – 1949. – Вып. XXV. – С. 134.

УДК 791.43

Стогниенко Александр Юрьевич

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова
le_shevalier@mail.ru

ЦВЕТ КАК СУЩНОСТНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФИЛЬМА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР»

Цвет в кинематографе обычно несет самостоятельную эстетическую нагрузку. Для Тарковского в «Сталкере» цвет лишь фактура и сопровождение к действиям и отношениям персонажей. Основная цель работы – попытка определить значение цвета для Тарковского и установить роль цвета для разграничения разорванного пространства кинофильма.

Ключевые слова: Тарковский, «Сталкер», цвет, художественное пространство, метафизика.

*Не всегда обязательно,
чтобы истинное телесно воплотилось;
достаточно уже, если его дух веет окрест
и производит согласие,
если оно как колокольный звон
с важной дружелюбностью
колышется в воздухе.
И.В. Гёте [2, с. 466]*

Несмотря на достаточно длительное изучение понятия и сущности цвета, наука так и не пришла к единому пониманию данного явления. Между тем не вызывает сомнения, что цвет как одна из сущностных характеристик произведения искусства не может быть определен только как явление физического мира. По мнению Гёте, «цвет... оказывает известное действие на чувство зрения... а через него

и на душевное настроение... Поэтому взятый как элемент искусства, цвет может быть использован для содействия высшим эстетическим чувствам» [1, с. 758]. Цвет, несомненно, является одной из важнейших характеристик большей части произведений искусства, в том числе кинематографа.

Наиболее показательным кинофильмом Тарковского, содержащим идею дифференциации пространства в зависимости от цвета, является

«Сталкер». В настоящей статье мы касаемся не цветовых решений отдельного кадра и фильма в целом, а лишь характеристик разного рода киноплёнок, позволяющих передавать либо черно-белую, либо цветную гамму. Нашей основной целью является осмысление того, *как* режиссером используются сочетания цветных и черно-белых кадров и как цветовое решение его картин представлено в исследовательских работах Туровской, Сильвестрони и др.

Расчлененный на пространство-реальность, пространство-зоны и пространство-сна, внешне разломанный на куски мир представляется внутренне единым и целостным, объединенным духовной силой главного героя, его искупительным страданием. Этот мир единое, но не физическое, духовное пространство. Применение различных типов киноплёнок позволяет режиссеру разграничить виды пространств в фильме, акцентировать внимание зрителя на отдельных, наиболее значимых аспектах того или иного действия.

Подобно опыту, который столь значим для агностика Тарковского, отмечающего, что «для человеческого духовного опыта важно и то, что произошло с ним вчера, и то, что произошло с человечеством столетие назад...» [7, с. 313], внешне разорванное пространство внутренне неразделимо в душе человека, объединяющего реальность и сны в единство, различимое только по внешним качествам, цвету и звуку.

Отношение «раннего» Тарковского к цветному кино было в большей степени негативным. И «Иваново детство», и «Андрей Рублёв» были черно-белыми лентами, что обусловлено не только дефицитом цветной киноплёнки. Лауреат Венецианского кинофестиваля, Тарковский, несмотря на все трудности с запуском «Андрея Рублёва», мог рассчитывать на получение достаточного количества необходимого материала, но в итоге цветным оказалась только современная съемка дошедших до нас работ Андрея Рублёва. «Цветное кино, – по словам Тарковского, – идея, берущая свои эстетические принципы у живописи и цветной фотографии... Все слишком красиво и слишком непохоже на жизнь. В черно-белом фильме у зрителя не возникает посторонних ощущений, он смотрит фильм, и цвет не отвлекает его от действия» [4, с. 205].

Еще одной причиной отказа от цветной киноплёнки можно назвать историчность описываемых в фильме событий. Вся кинохроника перио-

да Второй мировой войны была черно-белой. Фильм о войне, снятый на цветную киноплёнку, был бы «слишком непохожим на жизнь», на те обстоятельства, в которых происходит действие фильма, если сопоставить это действие с реальностью. То же самое можно сказать и об «Андрее Рублёве»: противоречивая и жестокая эпоха не могла предстать в цвете, слишком искусственными были бы краски и внешняя красота пространства. Внутренний мир героев, «выплеснутый» наружу, был бы оттенен внешним пространством, и только дошедшие до нас работы Рублёва могли предстать перед зрителем гармонией цвета.

В одном интервью, которое Андрей Тарковский дал после окончания съемок фильма «Андрей Рублёв», он говорил, что «в черно-белом кинофильме сразу же возникает ощущение, что внимание сосредоточено на основном. На экране цвет действует в обязательном порядке, а в жизни только в отдельных моментах, поэтому нельзя все время обращать на него внимание зрителей. Отдельные детали могут быть цветными, если это соответствует состоянию человека на экране» [4, с. 205].

Впоследствии появились цветные работы режиссера, но в них цвет так и не стал чем-то обычным, обязательным – веянием и завоеванием прогресса, переходом от черно-белой к цветной киноплёнке. Черно-белые кадры, которые были включены во все фильмы Тарковского, выражали самое сокровенное для героев Тарковского, передавая внутренний мир, недоступный цветному восприятию.

Нельзя не обратить внимания на особое отношение Тарковского к цвету как художественному приему. В «Сталкере» лишь отдельные эпизоды приобретают цвет либо отдельные оттенки цвета. Фильм полностью лишен «буйства красок».

По словам Тарковского, цвет «позволяет сделать как можно более достоверным особенности именно этого, данного момента, его дыхание, то, что можно назвать психологическим состоянием природы... Добиться предельно точной аналогии с конкретным, неповторимым жизненным впечатлением...» [6, с. 151]. Цвет вне Зоны попросту был бы лишним, возможно, даже слишком навязчивым и вызывающим. Люди, их эмоции, отношения – только это интересует Тарковского до прибытия героев в Зону. И для самих героев цвет вне Зоны не существует: «Ведь в жизни человек не замечает цвета... Вокруг нас бездна цве-

товых оттенков, но, даже глядя на них, мы их чаще всего не видим, потому что они нам — как — не нужны. Когда цвет, именно цвет, становится практически важным для данного момента — наш глаз и наше сознание его фиксируют... Когда мы встречаемся с каким-то непривычным, невиданным, экзотическим объектом, то цвет непременно бросается в глаза» [6, с. 147–148]. Для героев, их внутреннего мира прибытие в новое, столь желанное место (а для Сталкера возвращение в свой «маленький рай») выражается в том числе в нахлынувший цветовой гамме. Сталкер говорит, что в «Зоне совсем нет людей», она лишена их губительного влияния, доминирует насыщенный зеленый цвет — цвет живой нетронутой природы. Переход от черно-белого к цветному кадру происходит мгновенно, герои в некотором смысле вновь прозревают, открывают для себя Старый мир.

Но Тарковский не позволяет цвету нести самостоятельную эстетическую нагрузку. «Эстетическая нагрузка — на действия, на отношениях персонажей, на их непосредственных эмоциональных проявлениях, на фактической среде, которая их окружает, на определенном состоянии природы. Цвет должен этому подчиняться и служить... Цвет должен сделать изображаемое более ощутимым, я бы сказал — осязаемым. Я подхожу к цвету как элементу фактуры... И именно цвет становится великолепным средством выявления фактуры, ее расшифровки, доведения ее до полной обязательности» [6, с. 149–150]. Если первые шаги героев в Зоне сопровождаются яркими цветами внешнего мира, то по мере их приближения к своей цели цвета становятся более приглушенными и «у комнаты» практически исчезают. После возвращения из Зоны цвет вновь пропадает и вспыхивает лишь на желтом платке дочки Сталкера в сцене со стаканом, потому что дочь Сталкера и жертва Зоны, и та часть «божественного», которая вышла за ее пределы.

Цвет как основополагающая характеристика пространства был включен в инструментарий Тарковского, став еще одним средством для выражения внутреннего мира героев его лент. Цвет стал разделительной полосой между пространством-реалией и пространством-сном, пространством-обыденностью и пространством-идеалом. Цвет явился «чертой» между истинным и ложным, живым и мертвым, выразил тот мистицизм, который был скрыт в работах Тарковского.

Изначально Тарковский искал место для съемок «Сталкера» в Средней Азии, где-то под Исфахой. О месте съемок А.Гордон писал, что «особенно примечательны были гряды так называемых красных гор. На ярком солнце, горы были белесовато-красные, солнце выжигало цветные оттенки, но в пасмурную погоду вся эта горная громада с ущельями выглядела пустынным, мрачным, совершенно марсианским пейзажем» [3, с. 256]. Изначальное видение Тарковским пространства «Сталкера» было совершенно чуждым земному пониманию — космическим, внеземным, мотивированным и понятным только «мистику Тарковскому».

Представленное в фильме оказалось диаметрально противоположным первоначальному замыслу. Из инопланетного красного, грубого и безжизненного пейзажа Тарковский перенес действие в европейскую среду, несколько не ассоциирующуюся с чем-то таинственным и неизведанным. Итальянский исследователь творчества Тарковского Сильвестрони, пишет, что «даже эта суровая северная природа открывает очарование, красоту и вибрацию жизни герою, у которого открыты глаза и уши» [5, с. 110]. Тайна и сущность Зоны были вырваны из пространства реального. Все внеземное и непостижимое трансформировалось во внутренние переживания героев. Именно поэтому мы не видим ничего фантастического, необычного. Пейзаж, руины здания и главные герои существуют в двух пространствах: реальности и внутреннего мира, отражающих сущность бытия. Это простое и аскетичное решение позволяет открыть вселенную, заключенную в человеке.

Тарковский в своей книге напишет, что ему «было очень важно, чтобы сценарий фильма отвечал трем требованиям единства: времени, пространства и места действия» [7, с. 324]. Это высказывание свидетельствует, что замысел режиссера (вне зависимости от всех трудностей) не претерпел значительных изменений, потому иное место съемок не привело к утрате сущностных характеристик фильма.

В то же время, проводя аналогию с предыдущими работами Тарковского, нельзя не отметить, что произошли значительные изменения в понимании им сущности пространства, времени и места. Зона — исключительно родовое понятие, ничем не привязанное к конкретному месту или временному промежутку, в отличие, например,

от станции в «Солярисе» или России 1970-х в «Зеркале». Пространство повседневного мира перестает быть значимым для Тарковского, пространство-реальность и пространство-идеал теряют признаки места и времени, сохраняясь в характеристике цвета. Туровская пишет, что «мир “Сталкера” приведен в такой степени единства и напряженности, что он почти перестает быть “внешним миром” и предстает как “пейзаж души после исповеди”» [8, с. 129].

Невозможно также не отметить замкнутость пространства «Сталкера». Герои заканчивают свой путь там же, где они его и начали. Действие развивается по спирали. Путь самопознания завершается и приводит героев к исходной точке в пространстве, нивелируя тем самым реальный мир, но меняя в корне сущность и понимания собственного «я» у героев фильма.

Переработанный Тарковским Сталкер почти ничем не напоминает Сталкера Стругацких. Герой из искателя сокровищ превращается почти в апостола, ведущего заблудшие души, которые сложно даже назвать людьми. Вселенная Сталкера – это и вселенная Тарковского. По признанию режиссера, «в Сталкере я вижу лучшее, что есть во мне, самую тайную часть моей личности... я мучительно переживаю его конфликт с действительностью, которая так легко его ранит» [5, с. 118].

«Сталкер» Тарковского является универсальной историей о поиске истины внутри самого себя. Тарковский отбрасывает все внешнее, оставляя лишь замкнутое пространство, в котором герои обращаются к самой сущности бытия. В этом замкнутом мире второстепенное и незаметное в обыденности становится определяющей сущностной категорией. Слияние мира реальности и мира иллюзий позволяет разграничить их лишь условно, с помощью разного типа кино-

пленки. Но это едва ли единственная функция цвета в данном фильме. Использование черно-белой кинопленки «гасит» все внешнее и обнажает внутреннее состояние героев, показывает иллюзорность того материального, что определяло их в «прошлой жизни». Цвет, используемый в ограниченном объеме, не несет самостоятельного значения, лишь придавая фактуру пространству Зоны, дифференцируя его от «мертвого» пространства обыденного мира. Использование цвета позволяет выстроить уникальный замкнутый мир Зоны, отчужденный от внешнего мира, дистанцируемый не расстоянием пройденного пути героями, но переноса его в особое «неземное» измерение со своими внутренними законами и своей внутренней пространственной сущностью, столь непохожей на внешний мир.

Библиографический список

1. Гёте И. Избранные сочинения по естествознанию. – М., 1957.
2. Гёте И. Максимумы и рефлексии. – М., 1964.
3. Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М.: Вагриус, 2007.
4. Ностальгия. Андрей Тарковский / Под ред. П.Д. Волковой. – М.: АСТ: ХРАНИТЕЛЬ: Зебра Е., 2008.
5. Сильвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / Пер. с ит. – М.: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009.
6. Тарковский А.А. Беседа о цвете // Киноведческие записки. – 1988. – №1.
7. Тарковский А.А. Запечатленное время. – М.: ЭКСМО, 2002.
8. Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991.