

Российский институт культурологии МК РФ и РАН

На правах рукописи

САЛЫНСКИЙ Дмитрий Афанасьевич



ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА
В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Искусствоведение.

17.00.09 - Теория искусства.

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



МОСКВА - 1997

Работа выполнена
в Российском институте культурологии МК РФ и РАН.

Научный руководитель:
доктор искусствоведения К.Э.Разлогов

Официальные оппоненты:
доктор искусствоведения М.И.Туровская
кандидат филологических наук Н.Г.Полтавцева

Ведущая организация:
Отдел сравнительного культуроведения Института
востоковедения РАН.

Защита состоится 5 марта 1997 года
на заседании диссертационного совета Д 092.13.01
при Российском институте культурологии МК РФ и РАН
(109072, Москва, Берсеневская наб., 20).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Российского института культурологии.

Автореферат разослан:

Ученый секретарь диссертационного совета:
кандидат искусствоведения А.В.Вислова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.

Актуальность темы диссертации. Творчество выдающегося русского кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского (4.4.1932 — 29.12.1986) — значительное, необычное явление мировой культуры. Фильмы Тарковского стоят наравне с вершинными достижениями киноискусства. Они образуют величественный цикл, рассказывающий о страданиях и надеждах человека, взявшего на себя груз нравственной ответственности за весь мир. Художественные и концептуальные решения фильмов Тарковского глубоки и оригинальны. События его фильмов погружены в атмосферу загадочности и многозначности, тонко созданную режиссером и заставляющую критиков искать различные, подчас взаимоисключающие интерпретационные версии.

Интерес зрителей и прессы к творчеству Тарковского, вызванный его первыми работами в начале 1960-х гг. и достигший пика в конце 1980-х гг., не ослабевает до настоящего времени. О нем и его фильмах на разных языках опубликовано около тысячи статей, несколько десятков монографий и тематических сборников. Исследованием творчества Тарковского занимаются не только кинокритики, киноведы и искусствоведы, но и культурологи, философы, филологи, социологи, историки, психологи и психиатры, теологи и священники, физики и математики. Российской Академией наук и Союзом кинематографистов учреждено научное Общество Андрея Тарковского. Во Франции и Италии действует Международный институт Андрея Тарковского.

Проблематика Тарковского затрагивает сферы разных наук и широкие общечеловеческие интересы. Размах исследований свидетельствует о том, что эта проблематика не исчерпана. В ней еще много "белых пятен".

Одним из важнейших вопросов изучения Тарковского является структура художественного мира его фильмов. Тарковский не раз указывал, что для него главной задачей было не воплощение сюжета или характеров и не поиск в области художественной формы, а создание целостного, органичного, по его выражению — "витального" (то есть живого и развивающегося подобно органической материи) — внутреннего мира в фильмах. Неустойчивое, развивающееся, "пульсирующее", как любил говорить режиссер, состояние этого внутреннего мира и, главное, определенная направленность его развития является мощным смысловым компонентом в фильмах Тарковского. Пафос его фильмов, как показано в диссертации, раскрывается в целенаправленной тенденции развития внутреннего мира фильмов от состояния косной материи к состоянию высшей духовности.

В критике и научных работах о Тарковском вопрос о закономерностях художественного мира его фильмов остается наименее изученным.

Актуальность данной диссертации состоит в том, что она посвящена изучению этого важнейшего вопроса. Представленная в диссертации целостная концепция связывает особенности построения, свойства и эволюцию художественного мира фильмов Тарковского с философскими воззрениями режиссера, драматургией, поэтикой и стилистикой его фильмов. Эта концепция позволяет увидеть в новом ракурсе творчество Тарковского и придает новый импульс его исследованиям.

Научная новизна диссертации. Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней интегральный "большой" художественный мир фильмов Тарковского представлен как совокупность нескольких локальных "малых" миров (хронотопов).

Эта новая исследовательская модель фильма позволяет глубже изучать его внутреннее художественное и смысловое пространство.

Многохронотопные структуры редко рассматриваются в работах о кино. Постановка этой проблемы в центр исследования в данной диссертации представляется новым и достаточно важным этапом в теории кино. Оригинален и не имеющий аналогов в современной кинотеории характер решения этой проблемы.

В отличие от работ других авторов, где хронотопы разделяются по различным признакам, в данной диссертации в основу разделения внутреннего поля фильмов на хронотопы положен единый принцип — ступенчато расширяющаяся область рефлексии.

Представление о множественности локальных "миров" в рамках "большого" художественного мира Тарковского, опирающееся на проведенный в диссертации анализ фильмов Тарковского, подтверждается его собственными высказываниями.

Тарковский писал: "Область художественного осознания мира напоминает мне огромную систему внутренне законченных и замкнутых сфер, не отменяющих друг друга, но дополняющих и обогащающих. Накапливаясь, они образуют огромную сверхобщую сферу, разрастающуюся в бесконечность. [...] У каждой из этих сфер-образов, этих "нас возвышающих обманов", есть и свое внутреннее пространство. В нем — свои законы".

Рефлексия художника о мире представлялась Тарковскому не аморфной, а структурной, состоящей из нескольких сфер. В его кинематографическом видении каждой сфере рефлексии отвечала отраженная ею в новом ракурсе модель реальности.

* Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М., Наука. 1967. С. 80.

Это дает основания говорить о нескольких внутренних точках зрения на события фильма и нескольких мирах, существующих параллельно в фильмах Тарковского. Внутренне пространство фильмов предстает как многомерное, а его изучение — как своеобразная искусствоведческая топология. В диссертации в каждом фильме выделены три сферы рефлексии и один внерефлексивный слой, которым отвечают четыре хронотопа:

- рефлексия на уровне индивидуального сознания; ей соответствует "имагинативный хронотоп";

- рефлексия на уровне коллективного сознания, связанная с представлениями определенной культурно-исторической парадигмы; ей отвечает "хронотоп диалога культур";

- рефлексия на уровне коллективного бессознательного, выраженная в мифологических архетипах; в художественной структуре фильмов ей соответствует "сакральный хронотоп";

- этим трем сферам рефлексии противопоставляется общее ядро вне-рефлексивной реальности; ему отвечает "фабульно-эмпирический хронотоп".

Взаимоотношения между хронотопами фильмов Тарковского охарактеризованы в диссертации как диалогические и конфликтные. Диалог между ними представляет собой особую драматургическую линию, своеобразную "войну миров", идущую параллельно сюжетным коллизиям между персонажами фильма. Конфликт между хронотопами относится к так называемым "внесюжетным факторам" и поэтому, как правило, не берется в расчет при рассмотрении драматургии фильмов. Однако в контексте всего творчества режиссера эволюция каждого из хронотопов и изменение их соотношения в результате конфликта между ними составляет, по сути, сюжет всей совокупности фильмов, взятой как единое целое, как метафильм.

Проявленный подход позволяет согласовать в общем контексте три существующие в критике концепции по поводу фильмов Тарковского: "символико-мифологическую" (в которой подчеркивается символическое начало в фильмах Тарковского), "культурологическую" (в ней акцентируется самоосуществление человека как субъекта культуры) и концепцию "онтологизации личностного начала".

В исследовательских и критических работах зачастую обращается внимание на какой-либо один из вышеуказанных слоев — например, символический, слой культурных реминисценций или слой субъективного видения героем мира, — в ущерб остальным слоям. Отсюда возникает полемическая напряженность между приверженцами того или иного взгляда на фильмы Тарковского. Дело, однако, состоит в том, что в этих фильмах существенно и то, и другое, и третье одновременно.

Личность, культура и миф в фильмах Тарковского в данной работе представлены как части единого комплекса. А поскольку между тремя ступенями рефлексии — с точки зрения личности, культуры и мифа — очевидно некое масштабное нарастание, расширение, то это позволяет увидеть в фильмах определенную иерархию хронотопов и, соответственно, иерархию связанных с ними смысловых комплексов.

В связи с этим в качестве дополнительного к основной теме в диссертации затронут вопрос о модальности элементов фильма. Между хронотопами заметны модальностные отношения. С точки зрения модальности, внерефлексивная сфера, показывающая фактический фабульный состав событий, по поводу которого осуществляются последующие рефлексии, является нейтрально-информационный фоном ("диктумом"). Диктуму противопоставлен "модус" — сфера оценки изложенных фактов с той или иной точки зрения. Три

рефлексивных хронотопа являются тремя модусами одного диктума. В то же время в их последовательности ("имагинативный хронотоп" — "хронотоп диалога культур" — "сакральный хронотоп") каждый предыдущий является диктумом, а последующий — модусом. Завершающий, сакральный хронотоп является общим модусом всей совокупности хронотопов.

Методологическая основа. Методологической основой, предопределившей ракурс взгляда на рассматриваемые в диссертации проблемы и построение диссертации, стало представление о совокупности фильмов Тарковского как о целостном цикле и метафильме.

Фильмы Тарковского обладают многими общими чертами в художественном и концептуальном планах. Проведенный в диссертации анализ этой общности раскрывает единство между ними на различных, зачастую весьма глубоких структурных уровнях. Это позволило представить совокупность семи фильмов Тарковского как целостный цикл. А последовательность и непрерывность развития образов и идей от фильма к фильму заставляет трактовать этот цикл как метафильм, обладающий внутренне взаимосвязанной структурой.

В отличие принятой в большинстве работ о Тарковском традиции рассматривать последовательно его фильмы, в данной диссертации за структурную единицу исследуемого материала принят не фильм, а хронотоп.

Хронотопы рассматриваются в диссертации как структуры, проходящие насквозь через все фильмы. Поэтому порядок расположения материала в диссертации таков, что в каждой главе рассматривается один из хронотопов в его развитии последовательно через все фильмы, через которые он проходит.

Практическое значение работы. В работе разработана новая искусствоведческая методология, которая может применяться для анализа не только фильмов Тарковского, но и других произведений искусства.

Содержание диссертации может использоваться в качестве лекционного материала по курсу кинотеории.

Апробация работы проведена на секторе теории искусств Российского института культурологии.

Основные положения диссертации положены в основу курса лекций, прочитанных в РГГУ в 1994 году и в Высшей школе культурологи в 1996 году.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Примечаний и Библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

ВВЕДЕНИЕ

Во Введении освещена историография по теме диссертации, дан обзор научной, критической и мемуарной литературы о Тарковском и его фильмах. В сопоставлении публикаций обнаружен широкий спектр взаимоисключающих оценок и интерпретаций, чем подтверждается высказанный в ряде работ тезис о многозначности ("полисемантической", "смысловой поливалентности") фильмов Тарковского. Но если в этих работах многозначность фильмов утверждается как итог, а скорее -- как тупик изучения Тарковского, то в данной диссертации тезис о многозначности его фильмов стал исходным пунктом исследования, поскольку, как показано в диссертации, природа этой многозначности непосредственно связана с многохронотопной структурой фильмов.

Далее во Введении формулируются основные положения концепции, положенной в основу диссертации.

Даются общие представления о хронотопе и о хронотопической структуре фильмов Тарковского.

Рефлексивно отраженные в фильме сферы реальности, или "миры" — это очень сложные образования. Они могут быть рассмотрены с разных позиций. В плане пространственно-временных отношений — это хронотопы; в психологическом плане — уровни рефлексии; для поэтики, семиотики, лингвистики и риторики — это голоса во внутреннем диалоге фильма, интертексты, дискурсы, языковые и модальностные зоны; с концептуальной точки зрения — независимые смысловые сферы; с точки зрения "археологии культуры" — мифологические конструкции. Для герменевтики — это "горизонты понимания".

Опираясь на мысль М.М.Бахтина о том, что "всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов", ибо "каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять какое-либо пространственно-временное выражение", в диссертации принято в качестве рабочего определения для таких образований — "миров", рефлексивных слоев реальности или смысловых сфер — понятие "хронотоп". Определение "хронотоп" уместно, так как не вызывает столь широких ассоциаций, как понятия "сфера реальности" и "мир" и не контаминирует с понятием "художественный мир". Но надо иметь в виду, что оно остается условным и сохраняет в себе все богатство не только пространственно-временных аспектов, но и других — смысловых,

* М.Бахтин. *Формы времени и хронотопа* в романе. Дополнение 1973 г.
// М.Бахтин. *Вопросы литературы и поэтики*. М., 1976. С. 406.

ценностных, лингвистических, психологических, культурологических, структурно-поэтических и художественно-стилистических.

Хронотопы Тарковского материально выражены в предметной фактуре фильмов, в их драматургии, атмосфере и стилистике, так что в конечном счете предстают как художественные стилистические образования. С другой стороны, они выражены в системе философских и мировоззренческих представлений — онтологии, этики и аксиологии, — и предстают как ценностные системы. Для каждого из них характерна особая логика и особый характер протекания и трактовки событий. Поэтому хронотопы в фильмах Тарковского предстают как сюжетные структуры. Фильм с несколькими хронотопами предстает как полисюжетный.

Приведенная схема деления художественного мира Тарковского на хронотопы оправдана тем, что в фильмах очевидны обособленные слои художественных фактур. Например, из фильма в фильм у Тарковского повторяются одни и те же предметные и природные элементы (вода, огонь, дерево, молоко, дом и т.д.), связанные с архетипическими значениями. Этот факт отмечен во многих работах о режиссере и стал как бы всеобщее признанной отличительной чертой его стиля, — несомненно, что все эти элементы в совокупности образуют особый хронотоп, который в данной работе обозначен как "сакральный". Также очевидной и признанной чертой стиля Тарковского является использование им в фильмах "цитат" из живописи, литературы и т.д. и разного рода культурных реминисценций, причем точно так же, как и архетипические символы, эти "цитаты" и реминисценции повторяются из фильма в фильм и образуют свой собственный контекст (и соответствующее ему пространственно-временное поле) — "хронотоп диалога культур". Наконец, воображаемый героем мир ("имагинативный хронотоп")

также отчетливо обособляется автором от окружающей героя реальности — это было заметно уже в так называемых "снах Ивана" в "Ивановом детстве", и в более тонких формах в последующих фильмах. Что касается фабульно-эмпирического хронотопа, то для всего творчества Тарковского характерно противопоставление: обыденная реальность — высшая реальность; обыденная реальность, выступающая в художественной структуре фильмов как негативный полюс этой оппозиции, отражена в фабульно-эмпирическом хронотопе.

Во Введении разъясняется базовое для последующих глав работы положение о том, что хронотоп — главным образом понятие мировоззренческое; хотя в нем есть и физический смысл, но он выявляется только в связи с определенной точкой зрения субъекта. Иначе говоря, это понятие не столько объектное, сколько субъектно-объектное, с преобладанием субъектного начала, и поэтому релятивистское. Хронотопы различны потому, что существуют разные точки зрения на мир и различные самоощущения человеком себя в мире. Поэтому хронотопы не соответствуют каким-либо территориальным локусам, временным моментам, эпизодам или сценам в фильме. Несколько хронотопов могут наслаиваться или "просвечивать" друг через друга в одном и том же эпизоде или моменте фильма. Это позволяет воспринимать событие с разных точек зрения и является одним из составных факторов в создании столь необходимой Тарковскому "пульсации" кинообраза.

Границы хронотопа в конкретных случаях определяются группой явлений, релевантных для данного хронотопа, при том, что эти же явления могут быть не релевантны и как бы "невидимы" в других хронотопах.

Например, для фабульно-эмпирического хронотопа в фильме "Зеркале" не важно, что пейзаж в сцене "У стрельбища" напоминает картину Брейгеля, тогда как для хронотопа диалога культур и сакрального хронотопа именно это напоминание является самым главным: для первого важна связь этого пейзажа с именем голландского художника и целая цепь сопряженных с его творчеством культурных ассоциаций, а для второго — зафиксированная в этом пейзаже определенная космологическая структура.

Характерна релятивистская субъектная трактовка хронотопа в фильме "Сталкер". Для Сталкера Зона осознается как сакральная область, тогда как для идущих рядом с ним Ученого и Писателя она не является таковой почти до конца их путешествия. Именно благодаря вдруг раскрывшемуся для них осознанию Зоны как сакральной области они отказываются войти в таинственную Комнату, которая служит целью их путешествия. С этими двумя точками зрения (Сталкера и его клиентов) соседствует третья, режиссерская: для автора фильма областью сакрального хронотопа служит не только Комната и не только Зона, но и все внутреннее пространство фильма, включая и дом самого Сталкера.

Точно так же орбита станции Солярис в одноименном фильме не является отдельным — например, сакральным — хронотопом. Режиссер дает зрителю возможность ощутить присутствие сакрального начала уже в земной действительности фильма, практически с первого кадра. Когда Крис осознает действенность этого сакрального начала, то это не значит, что в этот момент на орбите Соляриса возникает сакральный хронотоп. Просто для Криса восприятие этого хронотопа перешло с бессознательного уровня на сознательный. Характерно, что для его коллег, например для Сарториуса, вся окружающая

действительность так до конца фильма и остается обыденным эмпирическим хронотопом.

ГЛАВА I

В первой главе диссертации рассматривается проблематика, связанная с фабульно-эмпирическим хронотопом. Дается обоснование того, что фабула представляет собой хронотоп.

Фабула никогда прежде не рассматривалась как хронотоп.

В чем заключается хронотопизм фабулы? В современном определении, восходящем к понятиям русской "формальной школы" 1920-х гг. в разработке Б.Томашевского, фабула — это "цепь событий, о которых повествуется в сюжете, в их логической причинно-временной последовательности", а сюжет — "художественно построенное распределение событий в произведении". Томашевский предлагал "различать фабульное время и время повествования". М. Бахтин также подчеркивал, что фабульное событие совершалось "в реальном времени". Следовательно, уже по определению в фабуле и сюжете одни и те же события поставлены в разные пространственно-временные и логические планы. Для фабулы характерно "реальное", то есть отвечающее эмпирическому опыту, линейное и однородное пространство-время (в системе эвклидово-ньютоновской геометрии/физики) и причинно-следственная логика. В отличие от этого, сюжет разворачивается в релятивистском плане, где композиционная последовательность событий не зависит от их расположения в реальном времени. Таким образом, понятиям фабулы и сюжета изначально присущ скрытый хронотопизм. В данной работе он актуализуется в новом определении: "фабульно-эмпирический хронотоп — это пространство-время реальной действительности, спроецированное внутрь произведения".

В фабульно-эмпирическом хронотопе события и факты предстают без всяких оценок и безотносительно к любой форме рефлексии по поводу них. Это событийное пространство-время обыденного житейского опыта (имеется в виду современный опыт, так как в прошлом он был иным и постоянно исторически меняется), увиденное с точки зрения сознания, которое в рамках известных в семиотике оппозиций "профанное — сакральное", "всеобщее — индивидуальное", "реальное — воображаемое" и "природное — культурное" отвечает, соответственно, профанному (мирскому), всеобщему, реальному и природному началам.

В первой главе работы подробно рассматриваются фабулы фильмов Тарковского. Восстанавливаются фабульные ряды событий в фильмах. Из общего пространственно-временного поля фильмов вычленяются пространственно-временные взаимосвязи, являющиеся проекцией реального эмпирического пространства-времени. Этот анализ показывает, что от фильма к фильму фабульное эмпирическое пространство-время редуцируется, оказывается все более усеченным.

Роль и судьба фабульно-эмпирического хронотопа в фильмах Тарковского драматичны: это саморазрушающийся хронотоп. Смысл существования этого хронотопа в фильмах заключается в его последовательном разрушении. Поэтапно, от первой работы режиссера к последней, занимаемый им объем в смысловом пространстве фильма сокращается, а освободившееся место занимают другие хронотопы. Фабульно-эмпирический хронотоп Тарковского претерпевает не эволюцию, а инволюцию.

Фабулы фильмов Тарковского состоят из событий, странных с точки зрения обыденности. Но всей суммой внефабульных элементов фильма эти события аргументируются как возможные и действительные. И когда зрителю приходится выбирать между

подлинностью эмпирического мира и подлинностью противоречащего ему события, он выбирает последнее. Покоренный убедительностью художественных решений, благодаря которой самые невероятные вещи становятся "чувственной реальностью", он теряет веру в эмпирику, которую эти события отрицают самым фактом своего существования. Противостоящая художественному миру эмпирика становится для зрителя не истинной, и в конечном счете — не реальной.

Ссылаясь на П.Флоренского, который описывал икону как окно из материального эмпирического мира в "горний" мир божественного света, Тарковский уподоблял свои фильмы таким "окнам", прорывам из реальности в сверх-реальность, или, как говорил символист Вяч.Иванов, из "realia" в "realiora".

Эмпирика вытесняется из художественного мира Тарковского поэтапно. На каждом этапе переосмысливаются и отрицаются отдельные онтологические элементы эмпирической реальности. Расширяется окно в "realiora".

В "Ивановом детстве" и "Андрее Рублеве" в эмпирическом реальном мире вскрываются острейшие противоречия, дисгармоничность: этика принадлежит герою, но не миру. В этих фильмах ставятся вопросы, неразрешимость которых мучает Тарковского. Есть ли моральные основания для существования этого мира? Должен ли он вообще существовать? Режиссер ищет новый подход к этим вопросам.

Момент этого поиска — "Солярис". Здесь, условно говоря, подводится "методологическая база" для последующих ответов на вышеуказанные вопросы: подвергается сомнению возможность рационального подхода к пониманию мира. Прагматическая рациональная логика выводится в "Солярисе" как начало, противоречащее истинной сути мироздания.

С "Зеркала" начинаются ответы. Как серия ударов, они последовательно, по частям разрушают всю онтологическую структуру обыденного мира (фабульно-эмпирического хронотопа). Первый удар наносится в самом "Зеркале". Здесь отрицается время реального мира.

В "Сталкере" отрицается его пространство.

В "Ностальгии" отрицается его достоверность с субъективной точки зрения отдельного человека.

И, наконец, в "Жертвоприношении" отрицается его онтологическая подлинность для всех людей, простой и фундаментальный факт его существования: утром после роковой ночи в финале этого фильма его больше нет, на его место вступает новый мир.

В инволюции фабулы у Тарковского эмпирика теряет свои казавшиеся незыблемыми онтологические качества и свертывается, как в Апокалипсисе: "Небо свернулось, как свиток".

ГЛАВА 2

Во второй главе работы рассматривается имагинативный хронотоп фильмов Тарковского.

На основе анализа проявлений этого хронотопа в фильмах выявляются его структура и эволюция.

Имагинативный хронотоп — это мир в воображении героя фильма, выделенный автором в особые художественно-композиционные блоки (сны, видения, интроспекции и т.д.). В этом хронотопе особый акцент делается на волевом начале — желаниях и мечтах героя, его активных предпочтениях (сновидческие образы счастья) и отталкиваниях ("вытесненные" нежелательные образы) — и на индивидуальном, закрытом от других характере этого мира, воплощающем в себе осознанную необщность героя. С физической

точки зрения этот хронотоп характеризуется нелинейностью пространства-времени и отсутствием прагматических причинных связей в логике.

"Имагинативный" буквально означает "воображаемый". При широкой трактовке объем этого понятия беспределен. Воображение неразрывно связано с мышлением, поэтому все интеллектуальные построения могут быть в какой-то степени названы имагинативными. Вполне обоснованно Я.Э.Голосовкер в работе "Логика мифа" относит к имагинативным явлениям мифологию, значительную часть науки и, конечно, искусство.

В диссертации предложена более узкая и конкретная трактовка этого понятия. Первая ступень конкретизации означает, что речь идет только о тех явлениях, которые воображаются конкретным персонажем в конкретных обстоятельствах, когда зрители становятся свидетелями процесса воображения.

Вторая ступень конкретизации означает, что из всех явлений, которые родились в воображении персонажа, отбираются лишь те, что выражают его индивидуальность. Такое ограничение основано на том, что воображение человека не во всем личностно и непосредственно. Оно часто формирует свои образы на основе готовых моделей, принадлежащих всему человечеству (архетипы) или группам людей, объединенных культурно-исторической парадигмой. Имагинативный хронотоп составляют воображаемые образы, отражающие только индивидуальный опыт конкретной личности. Их следует отличать от образов, которые также являются воображаемыми, однако принадлежат общечеловеческому или групповому (парадигмальному) фондам — эти образы рассматриваются, соответственно, в рамках сакрального хронотопа и хронотопа диалога культуры.

Выявленная в данной главе эволюция имажинативного хронотопа заключается в том, что от фильма к фильму он все более расширяется, замещая собой реальность. И вместе с тем все более осознанной целью героев становится идея — материализовать воображаемый мир, превратить его в реальность.

Каждый из фильмов является последовательным этапом в этой эволюции.

В "Ивановом детстве" имажинативный мир показан в так зазываемых "снах Ивана". Этот мир принадлежит только главному герою и закрыт для других.

В "Андрее Рублеве" гармонический мир души героя уже становится видимым для всех. Но реализация его частична и в какой-то мере условна: она происходит в искусстве.

В "Солярисе" воображаемые образы оживают в виде фантомов, созданных мыслящей планетой, уже не в искусстве, а в жизни. Но эта жизнь оторвана от Земли и отнесена в космос. Реальность космической станции уже не условна, но еще проблематична. Материализуются воображаемые образы благодаря непостижимой силе космического мозга Соляриса. Сам человек в этой материализации не участвует, да и не хочет ее, и даже пытается противодействовать ей.

В "Сталкере" воображаемые образы материализуются уже на Земле. Правда, и здесь сохраняется космический фактор, ведь Зона — это след пребывания инопланетян на Земле (режиссер намекает на возможность и другой — религиозной — версии сущности Зоны, но не конкретизирует эти намеки). Силы, способные материализовать воображаемые образы, в "Сталкере" столь же непостижимы, как и в "Солярисе", но они уже переносят свою деятельность на Землю, приближаются к человеку и человечеству. И вместе с тем человек получил возможность участвовать в воплощении воображаемых

образов. Прежде Солярис независимо от желания людей навязывал им свидание с "фантамами", а теперь Сталкер, его коллеги и клиенты ходят в Зону постольку, поскольку сами этого хотят. Но человек не контролирует процесс реализации, а поэтому и некоторые образы в реализованном виде могут оказаться нежелательными для человека и человечества.

В "Ностальгии" роль человека в воплощении воображаемых образов еще более возрастает. Эти образы воплощаются уже без участия космических сил, но так, что только один герой фильма способен почувствовать реальность воображенного им мира. Для других этот воплощенный в реальность воображаемый мир остается невидимым, неосязаемым.

"Жертвоприношение" ставит точку в этой эволюции. Здесь воображаемый желательный мир реализовался полностью, и не только для одного героя, но и для окружающих его людей и, пожалуй, для всех людей на земле. Изменился ход времени, изменились закономерности мироздания, — и произошло это по инициативе героя. Правда, нельзя сказать, что он сам сделал это. Скорее, он тоже, как и в "Сталкере", инициировал действие каких-то непреодолимых сил. Тарковский уклоняется от уточнения, что здесь возымело действие — воля Бога, который откликнулся на Молитву Александра, или магические силы. Но так или иначе, материализация мира, воображенного героем, состоялась на всей Земле и оказалась осязаема для всех.

Воображаемый мир прошел в фильмах Тарковского путь от простого обнаружения в первом фильме до полной материализации в последнем. Каждый из фильмов является четким и логичным этапом на этом пути.

От фильма к фильму материализация имажинативного мира становится все более заметной, а роль героя — более активной. К нему (от внешних по отношению к нему сил) постепенно переходит инициатива в "запуске" процесса оживления имажинаций, и возрастает его ответственность за результат этого процесса.

Вместе с тем все большую роль в фильмах начинает играть тема веры.

Выше в данной работе говорилось о том, что каждый из хронотопов Тарковского обладает собственным сюжетом. Обладает таким сюжетом и имажинативный хронотоп. Этим сюжетом является постепенная материализация воображаемого мира.

Сюжет имажинативного хронотопа соотносится с сюжетом фабульно-эмпирического хронотопа как позитив и негатив. В имажинативном хронотопе поэтапно активизируются те сферы, которые "выпадают" из фабульно-эмпирического хронотопа.

Но имажинативный хронотоп не полностью заполняет эти "паузы", оставляя в них место и другим хронотопам.

ГЛАВА 3

В третьей главе работы рассматривается хронотоп диалога культур фильмов Тарковского.

Смысловое и художественное поле этого хронотопа образовано системой взаимопересекающихся интертекстов — цитат и различного рода культурных реминисценций в фильмах.

Этот хронотоп воплощает в себе осознанную общность. В нем в наибольшей мере выражены историко-культурные ориентации и пристрастия режиссера.

Пространство-время в хронотопе диалога культур не линейно. Оно центрично и замкнуто в рамках искосей сферы, в которой

осуществляется диалог избранных участников той культурной парадигмы, к которой принадлежал Тарковский, сближенных условиями этого диалога во времени и пространстве. Так, своеобразное "общение" происходит в рамках этого диалога между художниками, поэтами, философами Средневековья, Ренессанса, XIX и XX веков — они выносят как бы коллективный "вердикт", оценивая события фильмов и позиции героев.

Проведенный в этой главе выборочный интертекстуальный анализ фильмов Тарковского показывает важнейшее художественное и сюжетное значение не только прямых цитат, но и многих косвенно включенных в ткань фильма фрагментов и следов текстов, созданных не Тарковским, а другими авторами.

Некоторые визуально-стилистические особенности фильмов также связаны с этим хронотопом. В диссертации показано, например, что стилистика "гиперреализма", возобладавшая в творчестве Тарковского, начиная с "Зеркала", опирается на традицию, восходящую к ренессансной северо-итальянской живописи (в частности, К.Кривелли и Дж.Арчимбольдо), иллюзионным интарсиям "кьяро-скуро" и "обманкам" XVIII — XX вв. Тарковский воспроизводит в фильмах не только стилистику этих изображений, но и их целевую установку на создание "симулякров" — искусственных объектов, не отличающихся от натуральных. Его собственная установка на хроникальность киноизображения (осознанная им раньше "Зеркала", во время работы над "Андреем Рублевым"), подкрепленная указанной традицией, вылилась в тенденцию создания киномира, который, по замыслу режиссера, должен был стать не менее живым, чем сама жизнь.

В данной главе рассмотрена также действенная роль культурных ассоциаций в сюжетах фильмов Тарковского. Цитаты и

реминисценции являются не просто дополнительными аксессуарами, а участвуют в движении сюжета фильмов. В диссертации показаны различные формы участия их в сюжете — например, они ускоряют сюжетное действие, замедляют и останавливают его, изменяют его направление или усиливают степень мотивированности действия. Это подтверждается, в частности, теми функциями, которые имеют композиция рембрандтовского "Блудного сына" в "Солярисе" и леонардовское "Поклонение волхвов" в "Жертвоприношении", а также другими примерами.

ГЛАВА 4

В четвертой главе работы рассматривается сакральный хронотоп фильмов Тарковского.

Сакральный хронотоп предполагает присутствие священного начала во всех проявлениях бытия. Здесь физические координаты мира совмещены с этическими и ценностными, в соответствии с известной и подробно описанной в культурологии и семиотике трехчастной схемой мифологического космоса (верх — божественный мир бессмертия и блага, середина — земной человеческий мир, низ — мир смерти и зла); здесь также активизированы символические предметные и природные элементы: свет и тьма, огонь и вода, дерево — как мировая ось и т.д. Этот мир воплощает в себе коллективное бессознательное, и в этом смысле — неосознанную общность. В сакральном хронотопе разворачивается сюжет общечеловеческого космогонического мифа, подспудно проходящий за сценарными сюжетами всей совокупности фильмов Тарковского, понятой как целостный "метафильм".

В сакральном хронотопе содержится собственная языковая структура. Архетипы являются единицами языка, которым рассказан сюжет указанного мифа.

Эволюция сакрального хронотопа состоит в том, что он постепенно становится центральным сюжетобразующим фактором в фильмах Тарковского. В первых фильмах он действует лишь на уровне предметных фактур, затем приобретает все большее значение и удельный вес и в последних фильмах полностью определяет их сюжетное и концептуальное содержание.

Религиозная проблематика фильмов распределяется между сакральным хронотопом и хронотопом диалога культур таким образом, что область переживания непосредственного религиозного опыта зафиксирована в сакральном хронотопе, а осмысление отражений религии в религиозном искусстве — в хронотопе диалога культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В Заключении подведены итоги работы и даны выводы о взаимной динамике хронотопов.

Четыре хронотопа Тарковского воспроизводят целостную структуру человеческого сознания, раскрытого в нескольких слоях: всеобщем и индивидуальном, культурном и пра-культурном (архетипическом). Содержание фильмов дано Тарковским одновременно через эти четыре "фильтра", создавая объемную, многослойную картину, отражающую как мир в его динамике, так и многообразие восприятия мира.

Созданный Тарковским мир соответствует человеческому сознанию, как макрокосм — микрокосму, что позволяет и в структуре мироздания, показанного Тарковским, можно выявить те же четыре уровня. А поскольку между этими уровнями заметна преемственность, то они выступают как последовательные этапы развития космоса.

В диссертации сделан вывод, что в философском плане темой диалога между хронотопами и основным направлением коллизии между ними является космогонический процесс, эволюция мироздания, по-своему интерпретированная Тарковским в кинематографическом материале.

Как известно, Тарковский стремился создать "витальный" мир в своих фильмах, но именно жизненность или "витальность" предполагает некий импульс развития. Этот импульс присутствует в фильмах в виде изменений хронотопического поля.

Пропорции между хронотопами менялись от первых фильмов к последним. Поначалу большую роль играл фабульно-эмпирический хронотоп, затем он вытесняется имажинативным, потом хронотопом диалога культуры и, наконец, сакральным хронотопом.

Изменение диспозиции хронотопов в художественном мире Тарковского отражает определенные представления об исторической и космогонической эволюции мироздания: от низшей, исходной стадии косной инертной материи, через стадию человеческого мира, к высшей стадии — божественному миру совершенства и бессмертия. Эти представления до некоторой степени схожи с концепцией русских философов-"космистов" и Пьера Тейяра де Шардена об эволюции мироздания, также они по-своему отражают гностическую и антропософскую концепции (хронотопы корреспондируются с антропософскими "планами" Тела, Души, Ума и Духа. Известен интерес Тарковского к антропософии, выразившийся, в частности, в том, что он планировал поставить фильм о Р.Штейнере). Мировой исторический процесс и процесс духовного совершенствования человека как бы "зашифрованы" в динамике хронотопов художественного мира. Именно в этом плане художественный образ

мира предстает, по выражению Тарковского, как "новый иероглиф абсолютной истины".

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

"Режиссер и миф". Искусство кино, 1988, N 12. 1,3 а.л.

"Интерференция и искусство. Постановка проблемы на материале фильмов Тарковского". Проблемы художественной специфики кино и анализ современного кинопроцесса. Научно-практическая конференция аспирантов (Тезисы выступлений). М., ВГИК, 1990. 0,5 а.л.

"Культурные ассоциации как действенные факторы в фильмах А.Тарковского". Теория и практика кино. Научно-практическая конференция аспирантов (Материалы выступлений). М., ВГИК, 1992. 0,5 а.л.

"Русский по судьбе, всемирный по сути". Известия, 1992, 29/IV. 0,25 а.л.

"Киногерменевтика Тарковского". Киноведческие записки, Вып. 31. М., НИИК., 1996. 1 а.л.

Общий объем: 3,5 а.л.