

Ирина Градинари

О новых истоках кино

Поэтический фильм Андрея Тарковского

О кино Андрея Тарковского было написано очень много, в том числе и им самим. Магичность, эстетическая особенность его фильмов описывалась в превалировании визуального образа над нарративом, в анти-антропоцентричности действия, длительности планов и «радикальной антимонтажной позиции» (Ямпольский 2003), в «особой материальности его творчества» (Джеймисон 2004, 127), в активном вовлечении зрителя, который должен дополнить кинообразы сам, и наконец в особенности, характеризующейся «концептом иконы, организованной вокруг пустоты (показывающей того, кого в ней нет, кто не перестает удаляться)» (Сосна 2008, 15). Для самого Андрея Тарковского суть кино заключалась в его непосредственности и анти-символичности, нацеленных не на производство смысла, а на эмоциональное переживание особого момента, в котором ухвачена его суть.

Творчество Андрея Тарковского относится определенно и, в его собственной формулировке, к авторскому кино. Из сегодняшней перспективы не все его аспекты являются постмодернистскими, авангардистская эстетика состоит скорее на службе консервативных идей как онтологическое обоснование субъективности, фантазии на тему происхождения культуры и ее субъектов, поиск фундаментальной, стоящей вне всякой идеологии истины, и понятия чистого, неидеологического искусства. Но именно в стремлении к этим идеям Тарковский был политически деятелен и потому аналогичен европейскому авангарду, также пытавшемуся оказать сопротивление (западной) идеологии. Тарковский так же как и его западные коллеги работает над «политикой формы» (Kappelhoff 2008, 11),

которая должна была разрушить идеологию массового кино при помощи инновативной эстетики. Все же фильмы Тарковского оперируют эссенциалистскими ценностями, и потому являются сами идеологическими, например, закрепляя консервативные гендерные образы как выход за рамки идеологии и приближения к «естественному» порядку вещей.

В данной статье я хочу описать особенность поэтического кино Андрея Тарковского с точки зрения советской системы жанров, рефлегируя которые, он и развил новую поэтику. Режиссер отрицал какую-либо принадлежность к жанрам, развившимся в Голливуде, хотя в своих фильмах он и использовал жанры научной фантастики (Солярис и Сталкер) или исторической драмы (Андрей Рублев). Для Тарковского жанрами являлись коммерческие шаблоны, которые сужают взгляд на жизнь, поэтому свое творчество он понимал как преодоление жанровых рамок (Tarkowskiĵ 2000, 160). Жанры были, по его мнению, ошибочно перенесены из театра и литературы в кино. Тем не менее, он работает над поэтическим фильмом – известной типовой категорией в советской теории жанров, введенной формалистской школой в 1920-е гг. Сам он критиковал «поэтическое кино» за его оторванность от жизни и метафорический характер, в то же время сравнивал свое творчество с японским поэтическим жанром хокку (Тарковский 1967). Киновед Фрейлих также указывает на то, что раздокументализация фильма, тоже характерная для Тарковского, является одним из признаков поэтического фильма (Фрейлих 2009, 284–285). Режиссер разрабатывает поэтическое кино в другом ключе: он переносит логику поэзии в фильм, которая, в свою очередь, является критическим видом художественного творчества Оттепели. Читания поэтов Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского и Беллы Ахмадулиной собирали стадионы. Поэзией в творчестве Тарковского становится при этом развитие эстетических особенностей кино в разграничении его от других видов искусств и одновременном развитии логики задействованных в нем средств выражения, с целью их эмансипации друг от друга – раскрепощения мультимедийной логики: визуальности / кадра, звука и языка. В этой связи Тарковский утверждает своим творчеством новые истоки кино из живописи. Также для его произведений характерны киноаллегии, подкрепляющие фантазии о живописном праисточнике кино, и рефлегирующие медиальную особенность кинематографа и его этическую функцию.

СОВЕТСКАЯ ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА

Было ли советское кино жанровым – спорный вопрос,¹ хотя работ по описанию жанров достаточно. Осознание жанров в советской теории кино начало расти, как и на Западе, примерно с 1950-х гг. (Мачерет 1954, 75). После смерти Сталина появляются отдельные статьи на эту тему, в 1978 г. проводится первая конференция по жанрам, и с тех пор регулярно появляются работы в этой области. В данной статье я опираюсь на учебник для вузов С. И. Фрейлиха (2009), изданный впервые в 1991 г. Дата является примечательной, так как с началом перестройки в СССР распространяются до того публике мало известные голливудские картины, которые и привлекают с новой силой внимание исследователей к жанрам.

Теорию жанров описывает Фрейлих в комбинации со стилем, типом и видом. Под жанром он понимает «тип эстетической условности изображения» (Фрейлих 2009, 48): так, например, со ссылкой на упражнения Эйзенштейна для студентов одна и та же ситуация могла быть представлена в кино драматично, комично или трагично (Фрейлих 2009, 41–50), хотя жанры очень редко встречаются в чистом виде, скорее всего они дополняют друг друга в фильмах. Мачерет определяет жанр как тип художественной формы, степень эстетического заострения (Мачерет 1954, 75).

Жанры категорируются телеологически, они подвержены «эволюционному» развитию – здесь Фрейлих озвучивает не столько дарвинистскую теорию развития видов, сколько марксистскую теорию развития общества от низших к высшим социальным формам, тем самым классифицируя жанры иерархично (Фрейлих 2009, 114–145). Из низкой, поверхностной мелодрамы смог развиться более высокий жанр трагедии, как из приключенческого жанра историко-революционный фильм (Фрейлих 2009, 127). Способом «возвышения» является прежде всего связь индивидуальных судеб с развитием общества (Фрейлих 2009, 132), как, например, это показано в фильмах *Человек из ресторана* (1927, Протазанов) или *Чертово колесо* (1926, Григорий Козинцев, Леонид Трауберг). К высоким жанрам причисляются и фильмы Эйзенштейна, так как они полностью отрицают индивидуальную буржуазную идеологию, создают типические образы, преобразовывая

1 Так, например, введение в анализ фильма Юрия Лотмана и Юрия Цивьяна (1994) не содержит главы о жанрах. Оксана Булгакова именуется период с 1934 по 1954 гг. безжанровым и временем жанровых гибридов: „The Soviet film industry was built as a system but without genres. Nevertheless, the Soviet experience can contribute to genre studies. The hybrid forms developed in the Stalinist cinema include elements of the film genres (romantic comedy in kolkhoz film; conquest of the nature, the basic situation of the western and elements of the spy film in the production film etc.).“ (Bulgakova 2013, 348–349). В другой своей работе Булгакова упоминает об особых советских жанрах – фильме-концерте, телевизионном спектакле и балете. Фильм использовался в качестве вспомогательного средства для воспроизведения других видов искусств (Булгакова 2010, 28).

вещи в метафоры: «Подробности жизни переплавлены в обобщения, приобретающие метафорическое или символическое значение» (Фрейлих 2009, 68). Броненосец Потемкин, 1925, Сергей Эйзенштейн) – это пример эпопеи, представителя высокого жанра. Впрочем, высокие жанры могут состоять из игры элементов высоких и низких жанров. В Потемкине обнаруживаются, например, и элементы низшей драмы.

Вся жанровая система со ссылкой на теоретика формальной школы Виктора Шкловского (1927) подразделяется на прозаический и поэтический типы (Шкловский 2012, 169), которые различаются друг от друга большим или меньшим наличием формальных элементов в структуре фильма:

Повторю еще один раз – существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные элементы заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино – есть «стихотворное» кино. (Шкловский 2012, 169)

Фрейлих разбирает эти два типа в связи с историческим изменением жанров. Потемкин в силу отсутствия традиционного сюжета и индивидуальных персонажей, наличия выразительных типов, построения сюжета по типу драмы и обрамления действия документальной эстетикой является поэтическим типом эпопеи (Фрейлих 2009, 73). Эпопею станут позже называть кино большого стиля, охватывающей целую эпоху или важные исторические моменты. С развитием звукового кино происходит некоторое «снижение» эпопеи до прозаического типа (Фрейлих 2009, 77), каким является, например, Чапаев (1934, братья Васильевы). Некоторые экспериментальные фильмы Оттепели как Застава Ильича (Мне двадцать лет) (1964), Июльский дождь (1966) и Был месяц май (1970) Марлена Хуциева, являющегося современником Тарковского, – примеры синтеза прозаического и поэтического типа эпопеи.

Далее, стоящая над жанром и типом структура, – это стиль как специфическое применение кинематографических средств (монтажа, кадров и т. д.). Стилем, согласно Юрию Лотману и Юрию Цивьяну, является пространственно-временная форма кинодействия, то есть организация времени (ритма, длины кадров и т. д.) и пространства (местонахождения актеров, декораций, света и т. д.) (Лотман/Цивьян 1994, 151). Сепман указывает на то, что выбор жанра определяет стилистическую форму выражения, которая, в свою очередь, влияет и на жанровые особенности конкретного фильма (Сепман 1982, 33). По Фрейлиху, стиль – определенное выражение жанровой системы: «В стиле идея как бы материализуется» (Фрейлих 2009, 221). С помощью стиля определяются как индивидуаль-

ные особенности творчества режиссеров, которые придают жанрам новую, неповторимую форму (посредством особой организации кадров и монтажа), так и историко-дискурсивная форма эпохи с точки зрения применения эстетических средств. К последнему относятся стили «советского монтажно-поэтического кино» 20-х гг., «немецкий экспрессионизм», «итальянский неореализм», «польская школа», английское «свободное кино», документальная «нью-йоркская школа» или «фантастический реализм» латиноамериканского кино (Фрейлих 2009, 224). Определив историческую принадлежность к тому или иному стилю, можно в его рамках более точно описать и индивидуальный стиль художников: Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко являются, например, представителями поэтического монтажа, но стиль монтажа у Эйзенштейна подчиняется законам хроники, у Пудовкина – законам трагедии, а у Довженко – лирике (Фрейлих 2009, 237). Козлов предлагает другую классификацию со ссылкой на жанры: Кулешов работает в рамках старых, т. е. вышедших из литературы, приключенческих и комедийных жанров; Козинцев и Трауберг ориентируются на низкие эксцентрические жанры театра и цирка; Вертов уничтожает рамки любого жанра; Эйзенштейн трансформирует старые жанры и ищет возможность их синтеза; Пудовкин использует жанры высокой реалистичной литературы (Козлов 1979, 85–86).

Советско-русская кинотеория различает также вид, под которым понимаются общие направления киноискусства, такие как игровой, документальный, анимационный и научно-популярный фильмы (Евтеева 2011). Виды могут служить и описанию жанровых аспектов. Так, например, комедия может быть по своей форме лирической или драматической. Использование литературных определений означает скорее «возвышение» кино до искусства, сравнимого с литературой. Все теоретики подчеркивают специфическое применение данных определений по отношению к кино с учетом его технических и эстетических особенностей, обсуждаемых формалистами уже в 1920-х гг. (ср. напр. Эйхенбаум 1926). В 1970-е гг. к высоким жанрам станут причисляться и киноман, киноповесть, кинодрама, киноновелла, кинопоэма и т. д. В основу категоризации ляжет объем исторической перспективы и политическое значение изображенных событий (Власов 1976, 32). Эпопея находится, к примеру, на самом верху жанровой иерархии в силу своего всеохватывающего исторического изображения общества в своем социально-политическом развитии. Далее, ступенькой ниже, находится киноман, который также изображает общество в историческом контексте, но по сравнению с эпопеей сужает историческую или политическую перспективу, например, в силу более индивидуализированных персонажей по сравнению с типическими эпопеи. Кинодрама концентрируется на одном важном историческом событии, раскрывая его социально-политическую обусловленность и т. д.

Таким образом, советское кино и советская кинотеория пользовались понятиями жанров, если под жанром понимаются повторяющиеся, переносимые дискурсивные рамки, с помощью которых киноматериал упорядочивался с целью достижения определенного смысла. Кроме того, советское кино развилось из раннего западного жанрового кино (Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 6). По причине большой популярности западных развлекательных картин, большевики также мечтали создать «кино миллионов»², которое служило бы воспитательному и идеологическому делу партии. Советская кинематография возникает в отказе от западных буржуазных жанров и в одновременной попытке создания кино для масс с помощью трансформации популярных жанров. Так, например, был адаптирован жанр музыкального фильма в 1930-е гг., популярный и в Германии, и в США. Поэтому западная жанровая система не совсем подходит для описания советского киноискусства и объясняет тот факт, что некоторые исследователи считают советское кино безжанровым. Институциональная централизация киноиндустрии, начавшаяся в 1929 г., усиленный контроль партии над ней с 1938 г. (Nembach 2001) и стремление повсеместно внедрить метод социализма (Schmitt/Schramm 1974, 390; Günther 1984, 18–54) привели к центрированию жанров вокруг идеологического советско-социалистического дискурса, легитимировавшего социализм как социально-политическую систему. Например, во всех фильмах 1930-х гг. разрабатывается советский субъект как раскрепощенный и освобожденный от угнетателей (рабочие, крестьяне, работающие женщины, эмансипированные евреи и т. д.), который, в свою очередь, обосновывает законность социализма. Видовые аспекты указывают на род разработки: комический, драматический или трагедийный. В основу жанровой системы была положена степень близости к социалистическому легитимационному дискурсу, определявшая полноту ее выполнения. Чем более индивидуальным и более частным был исторический контекст фильма, тем дальше находился жанр от легитимационного центра.

Поэтому жанровая система, описанная Фрейлихом, является программой и одновременно симптомом идеологической апроприации кино. Она документирует категории селекции фильмов на всех стадиях их производства, регулирование их эстетической формы. Так, разделение на высокие и низкие жанры указывает на центральную роль коллектива в советском кино. Поэтому не удивительно, что одним из финансируемых жанров в

2 При создании советской киноиндустрии государственное управление кинофотопромышленности (ГУКФ) под руководством Бориса Шумяцкого (1929–1938) ориентировалось на Голливуд в своем стремлении использовать популярные жанры для распространения социалистической идеологии. Планировалось создать «кино миллионов», так как на кино из-за повсеместной неграмотности населения возлагалась большая надежда в просвещении и воспитании масс (напр. Miller 2010).

СССР был фильм об Отечественной Войне, как до сих пор называют Вторую мировую войну. Военные фильмы затрагивают судьбу всего коллектива. Прозаический и поэтический типы определяют модус изображения, насколько «реалистично» отображен советский строй, изображение которого благодаря методу соцреализма было скорее утопичным, чем реальным. Но все же требования реализма привели к предпочтению прозаического типа, который считался более доступным массам, в то время как поэтическое кино было более интеллектуальным. Тарковский работает в обоих направлениях: он удаляется от центра, акцентируя индивидуальность, и разрабатывает поэтический тип, ищет возможности развития формальных элементов. Он как бы буквально понимает определение поэтического фильма, развивая его концепцию по аналогии к поэзии. В этом ключе его творчество понимают и советские теоретики, которые также причисляют его фильмы к типу поэтического кино (Власов 1976, 78; Turovskaja 1981, 20).

Стили являлись в этой системе единственной различительной эстетической категорией, поэтому Тарковский, как и другие режиссеры, разрабатывал свой индивидуальный стиль; он же был ориентиром и для публики. Советские жанры поэтому не автореференциальны как голливудские. Они пользуются общими господствующими идеологическими символами своей эпохи, но не ссылаются друг на друга и не цитируют жанровые элементы друг друга. К примеру, единство коллектива, его новое, лучшее качество в социалистическом обществе и его власть артикулировались практически во всех фильмах 1930–1940-х гг., но по-разному. В фильме Цирк (1936, Григорий Александров) подчеркивается доступ всех национальностей к власти с помощью колыбельной, звучащей в финале фильма на разных языках, Волга-Волга (1938, Григорий Александров) представляет слияние природного и технического принципа, а Свиночка и пастух (1941, Иван Пырьев) указывает на союз России и Кавказа, Севера и Юга. Все эти фильмы рождаются нарративом, инсценирующим социальное восхождение главных персонажей, все же они различаются сферами их достижений. Цирк представляет освобождение западной женщины от эксплуатации в сфере искусства с легитимацией переноса некоторых элементов западного кино, которые «улучшаются» в СССР (Franz 2011); Волга-Волга ведет главную героиню к победе на конкурсе народных талантов; Свиночка и пастух демонстрирует достижения в сельском хозяйстве.

Сравнивая советскую жанровую систему с Голливудом, необходимо отметить, что американские жанры являются более абстрактными по отношению к реальности в силу своей автореференциальности, производя тем самым как добавочное удовольствие от цитирования и авторефлексивной игры с жанровыми элементами, так и добавочное смыслопроизводство, при котором традиции кино переписываются или утверждаются в каждом жанровом фильме. Советские фильмы же находятся в зависимости

от актуального идеологического дискурса, который они утверждают или препарируют. Для их лучшего понимания необходимо поэтому и знание актуальной идеологической подоплеки. Тарковский своими фильмами не просто обыгрывает советскую идеологию, но и приближается к западному стандарту авторефлексии, что является отказом от метода соцреализма. Он прерывает тем самым референциальность идеологического дискурса, указывая на искусственность и искусность кинематографических конструкций.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

Поэтический фильм Тарковского заключается в развитии специфичности кино с точки зрения его технических и эстетических возможностей. В этом случае режиссер с одной стороны рефлектирует, чем кино отличается от других видов искусств. Тарковский, конечно, понимает, что кино не обойтись без других видов искусств, но они должны быть по-другому задействованы – фильм не должен и не может оставаться вспомогательным средством других искусств. Поэтому, с другой стороны, он развивает мультимедийную логику, раскрепощая средства выражения фильма. К тому же, Тарковский создает авторефлексивные кино-аллегии, анализирующие функции кино и постулирующие новые истоки кино из живописи. Режиссер создает, таким образом, как добавочное смыслопроизводство рефлексии киноискусства с помощью различных сюжетов.

Отличительная особенность кино от других видов искусства по Тарковскому – это его антисимволичность и непосредственность. Фильм работает с объектами реального мира и воспринимается зрителями как «вторая реальность» (Tarkowskij 2000, 184), поэтому кино по Тарковскому – это обмен опытом. Специфичность киноискусства при этом заключается в «запечатлении» времени (ebd., 130), так как фильм не только консервирует свою эпоху, но имеет возможность комбинировать различные эпохи или поворачивать время вспять (ebd., 61–65). Хотя ритм кадров играет большую роль, Тарковский критикует интеллектуальный монтаж Эйзенштейна. Ритм создается не из частоты монтажа, а из времени в самом кадре, которое способно зафиксировать кино (ebd., 125). Частая смена кадров сужает смысл, фиксирует его, в то время как монтаж малого количества кадров способствует полисемии, характеризуется открытостью смысла (ebd., 126). В Зеркале, к примеру, частота смены кадров равняется 200-м, тогда как нормальное количество в фильме подобной длины около 500 (ebd., 125). Такое замедление материализует время, дает его ощутить зрителям, особенно в сценах застывания героев или замедления времени. Кроме того, его анти-монтажная позиция направлена на разрушение идеологии. Запечатленный

в кадре момент не является по Тарковскому в силу непосредственности киноизображений идеологическим. Идеологическим делает его монтаж, закрепляя тут или иную идею за показанной действительностью (ebd., 185).

Далее, для Тарковского важны места съемок, которые также должны подчеркнуть неповторимость, особенность запечатленных моментов (ebd., 147). Выбирая особые места действия фильмов, Тарковский удаляется от идеологического центра буквально: вместо коллективных локальностей, какими являются фабрики и заводы, его фильмы показывают фантастические, периферийные зоны, подчеркивающие индивидуальность переживаний и индивидуальность развития героев.

И, наконец, Тарковский ослабляет контроль актера над его ролью. В идеале, если актер не посвящен в художественный замысел фильма, а играет сцену за сценой – все это также для запечатления особых моментов реальности (ebd., 125). Впрочем, кино не является отображением действительности, а вскрытием ее сущности, ее закономерности. Режиссер подчеркивает визуальность ощущений и переживаний и инсценирует в своих фильмах эпифанию в секулярной форме: запечатлевает особые моменты, которые в его теории являются теми неповторимыми моментами истины, сокрытыми обычно в событиях и феноменах (ebd., 120). Кино вызывает и удовлетворяет таким образом стремление к идеалу (ebd., 197). Его творчество – это переживания момента, через которое возможно новое восприятие мира (ebd., 97).

Особенность использования других видов искусств у Тарковского заключается в переносе поэтической логики в структуру фильма. Поэзия является самым правдивым из всех видов искусств (ebd., 22), потому как оно способно передать процесс мышления, которое не рационально, а эмоционально (ebd., 22). В фильме также возможны ассоциативные сочетания кадров по аналогии с ассоциативностью мышления. Это имитация мышления подвигает зрителя к активной рецепции фильмов, которые в свою очередь ассоциирует что-нибудь свое к увиденному (ebd., 23). Кроме того, структура бытия по Тарковскому также поэтична, поэтому поэзия является одной из центральных форм познания окружающего мира (ebd., 24).

Для передачи поэтической логики Тарковский использует не только ассоциативный монтаж, но и встраивает ирритационные моменты в организацию мизансцен и поведение персонажей, что помогает ему противостоять шаблонности и банальности изображенной действительности (ebd., 27); он как бы удивляет зрителя особой экспрессивностью показанных сцен. С помощью этих сцен Тарковский наблюдает за феноменами. Он не домысливает их до конца, а только показывает их в развитии, подобно брехтовскому театру, так как вывод из увиденного должны сделать сами зрители. Наблюдение подчеркивает визуальность и «поверхностность» кино как его технико-эстетическую особенность, поэтому так важны детали в кадре – они подчеркивают видение как чувство восприятие мира (ebd., 76).

Что это значит для построения фильма? Тарковский следует логике поэзии в том, что он предпочитает технические и эстетические возможности фильма смысловым. Подобно поэзии, которая испытывает границы языка, живет за счет его структуры, делающие возможным те или иные ассоциации или смысловые конструкции, Тарковский испытывает возможности фильма, представляя другие средства выражения, другие виды искусств в их собственной логике, подчеркивая их особенности. Такой является картина Зеркало, развивающая каждое из средств выражения. В ней искусства не подчиняются друг другу, их использование подчеркнуто экспрессивно в их гетерогенности. Военные документальные кадры указывают на выразительность визуальности и на запечатление особых исторических моментов. Диалоги – на выразительность языка, подчеркивая его способность к рефлексии. В Солярисе или в Оффрет герои пытаются в долгих диалогах осмыслить действительность. А в Зеркале зачитываются размышления Пушкина о причинах непричастности России к европейской политике. Эта сцена не интегрирована в действие всего фильма. Сцены Зеркала сопровождаются стихами отца режиссера Арсения Тарковского, создающих ритмом атмосферу поэтичности и указывающих на особенность моментов. Главный герой сам является кинематографической конструкцией: слышен его голос и повороты камеры указывают на то, что он смотрит, что как раз и делает явными звук и камеру, которые как средства выражения кино остаются незамеченными в «нормальном» фильме. Главный герой постоянно указывает на мир вне кадра, тематизирует рамки визуальности и саму камеру, потому как он сам находится за кадром. Впрочем, Тарковский показывает другие средства выражения не на равных, по крайней мере, в Зеркале. Визуальность и звук (музыка, стих) предпочитают языку. Язык, если это не поэзия, не может передать всего многообразия бытия. Диалоги часто не доводятся до конца. Сценам, в которых говорят по-испански, нужен перевод, тогда как смонтированная документальная хроника испанской войны сразу, без перевода, объемно и экспрессивно с помощью нескольких визуальных образов представляет трагедию испанской войны и уничтожение как такового, из чего следует причина эмиграции испанцев в Россию. Кино интернационально и универсально в своей экспрессии.

Авторerefлексивно подчеркивается полезность визуальных средств выражений и в других фильмах. Улетая на Солярис, Крис берет с собой пленку и сжигает все письменные документы. Снаут, дойдя до отчаяния, в том же фильме разбрасывает книги. Когда Крис возвращается к отцу, на книги течет вода, губительная для них (илл. 1). В Зеркале, как и положено для Воображаемого, для стадии зеркала, язык не работает. Так, в начале фильма показан молодой человек, которого лечат от заикания, причем преломление непосредственности изображения через телевизор как бы комментирует педагогическую и суггестивно-гипнотическую функцию советского



Илл. 1: Сцена разрушения книг. СОЛЯРИС

телевидения; она действует через язык, а не через аудио-визуальные образы. Эта сцена также является намеком на промывание мозгов через средства массовой информации и косноязычность советской культуры. Она, показанная в самом начале фильма, противопоставляется его последующим ярким образам. В то время, как телевидение занимается гипнозом масс, «правда» фильма и его сила в визуальной, дословесной образности.

КИНОАЛЛЕГОРИИ И НОВЫЙ МИФ ОБ ИСТОКАХ КИНО

Это подчеркивание визуальности и авторефлексивность обосновывают новые, почти мифологические истоки кино из живописи. Так, часто показываются картины, будь то висящие на стенах, или находящиеся в книгах. Живопись проявляется и в некоторых сценах, имитирующих ее, например, мальчик с птицей на голове в Зеркале (илл. 2), отсылающая зрителей к картине Питера Брейгеля Старшего Охотники на снегу; рука в Ивановом



Илл. 2: Мальчик с птицей на голове. ЗЕРКАЛО



Илл. 3: Рука Ивана. ИВАНОВО ДЕТСТВО

детстве к руке Адама в фреске Микеланджело (илл. 3), тянущаяся к Богу; сцена в доме в ЗЕРКАЛЕ в стиле натюрморта (илл. 4); имитация ландшафтной живописи в NOSTALGNIA; сцены левитаций в ЗЕРКАЛЕ, Солярисе или в OFFRET, которые застывают на мгновение подобно живописным сюжетам (илл. 5). Эти сцены отсылают к живописи как к праисточнику киновизуальности и кинопоэтичности, все же подчеркивают их кинематографическую особенность. Все сцены замирают лишь на миг, затем приходят в движение или изменяют состояние, что в живописи не возможно. Натюрморт в Солярисе или в ЗЕРКАЛЕ изменяет вид, попав под дождь или показывая разбившийся кувшин с молоком, в сценах левитации герои или предметы не статичны, они движутся и указывают на способность кино передавать движение и на движение самой камеры и кадров.



Илл. 4: Натюрморт в движении. ЗЕРКАЛО



Илл. 5: Левитация. ЗЕРКАЛО

Особую кинематографическую выразительность Тарковский закрепляет и в авторефлексивных киноаллегориях. Так, Андрей Рублев обыгрывает истоки кино из живописи с помощью иконы Святой Троицы как суть создания произведения искусства как такового. Фильмом проводятся параллели между кино и иконой, рефлектирующие их общность и различие, представляя кино продолжателем иконописи. Икона является портретом средневековой России, запечатлевшая ее квинтэссенцию, а не отобразившая ее реалистично, что по Тарковскому передает и кино. Во времена междоусобиц и насилия монголо-татарского ига икона, символизирующая любовь, братство и единство, явилась носителем надежды на солидарность, гуманность и духовность. Фильм может это показать и объяснить через духовное становление художника-иконописца Андрея Рублева, в то время как живопись, запечатлевая суть времени, не может охватить ни исторический контекст, ни внутренний мир своего создателя. Икона, как истинное искусство, находящееся вне времени, не потеряла своей актуальности в настоящем. Ее ценности, разъясненные фильмом, актуальны и в Советском Союзе, в котором религия становится как средством поиска духовности,

так и критики социализма. И показ иконы в конце фильма – это и восхищение непреходящим, «вечным» искусством ушедшей эпохи и возвращение фильма к своему началу, который в силу духовности своего праисточника обязан задумываться над своей ролью в передаче и рефлексии сути своей эпохи, воплощении его духовных надежд.

Этот фильм также указывает на живопись как на праисточник фильма, потому что визуальность еще разъединена со звуком, но оба они равны в своей духовной выразительности. Звук ведет свое начало от церковных колоколов. Художник и кузнец служат людям в том, что поддерживают в них веру в трудные для России времена. Их как раз и соединяет в себе фильм. Рублев снова станет писать иконы, став свидетелем отлива колокола мальчиком Бориской, чей отец знал секрет отлива, но не передал его своему сыну. В конце фильма Андрей Рублев уходит вместе с Бориской творить (писать иконы и лить колокола), как бы первое символическое сочетание живописи и звука. Этими двумя средствами выражения одновременно тематизируются духовный и ремесленный аспекты киномастерства. Рублев идет путем духовного познания, Бориска рискует испробовать что-то новое, не имея достаточно знаний и опыта, – обе характеристики отсылают к процессу создания фильма, сочетающего в себе духовность и ремесло, рефлектирующую абстракцию и непосредственную физическую работу. И, наконец, это отсылка к самому Тарковскому, понимающему кино источником духовности и одновременно экспериментирующему в поисках нового, отмечая традиции.

В конце концов, фильм тематизирует истоки в силу своей структуры, состоящей из восьми частей, что в христианской символике также является числом начала. Восемь человек спаслось в ковчеге Ноя (1. Петр 3.20). Восемь частей понимались до сих пор как восемь новелл, но они являются скорее картинами или фресками, показывающими отдельные аспекты средневековой жизни и не построенными на неожиданном повороте действия или необыкновенном событии. Они как бы наблюдают за жизнью, подчеркивая экспрессивную визуальность впечатлений, а не их семантическую законченность.

В Солярисе киноаллегии также служат как рефлексии функций самого кино, так и обоснованию истоков кино из живописи. Планета Солярис – это не что иное, как само кино как в образном смысле, так и в способе его визуального представления. Прежде всего эта планета обладает теми же свойствами, что и киноаппаратура. Она являет образы, воспоминания и желания субъектов, что и является свойством кино. Кино может функционировать как индивидуальная и коллективная память, в том смысле, что кино может сохранять некоторые моменты реальности, то есть записывать на пленку конкретные события. Сохраняя их, кино придает им некую вечность или, по крайней мере, консервирует события, со-

храня их так долго, пока цела пленка. На уровне содержания персонажи Соляриса и Зеркала вспоминают свое детство, переплетенное с культурными артефактами как фрагментами коллективной памяти: картинами великих мастеров.

Но кроме того, в Солярисе сюжет основан таким образом, что воспоминания и образы воплощаются в самих персонажах, которые возвращаются бесконечное количество раз, подобно тому, как если можно было бы прокручивать пленку или просматривать фотографии и записи. Жена главного героя Криса, Хари, которая много лет назад покончила жизнь самоубийством, возвращается из небытия. Причем в одной из сцен она оживает таким образом, что видна кинематографическая особенность оживления – прокручивание пленки назад. Восстание из мертвых (зомби, вампиры, чудесные оживления) и восстановление разрушенного являются при этом одним из излюбленных мотивов кинематографа. Братья Люмьеры, на которых также ссылается и Тарковский по поводу того, что они как раз и снимали сюжеты, потому что кинематограф сделал это технически возможным, отсняли Разрушение стены. В этом коротком фильме разрушенная перед камерой стена воссоздается снова при помощи обратного прокручивания пленки. Кино, таким образом, с самого начала было авторефлексивным, как только оно испытывало свой технико-эстетический потенциал. Привлекательность в использовании фильма состоит прежде всего в воссоздании необратимо разрушенного, так и у Тарковского – в победе над смертью.

Далее, кино, согласно теории аппарата (Apparatus Theory), критикующей кино как идеологическую машину, воплощает и удовлетворяет желания (отчасти им же порожденные). В Солярисе планета сначала оживает его жену, а в конце возвращает главного героя домой. В Зеркале герой возвращается к моменту своего зачатия. В Андрее Рублеве показано возвращение к духовным истокам России, отставшие советской историей, и одновременно к истокам киноискусства. Тоска по дому, по началу своего и коллективного существования, по некоему праисточнику бытия и субъекта как в кинематографическом, так и в психоаналитическом смысле являются и одной из центральных тем Голливуда, как это разработала Елизабет Бронфен в своих двух монографиях (Bronfen 1999, 2013). Кино инсценирует себя утопическим местом «рождения», приобщения к началу и восстановления гармонии, невозможной в реальности. Оно тем самым привлекает зрителей и утверждает силу кинофантазий.

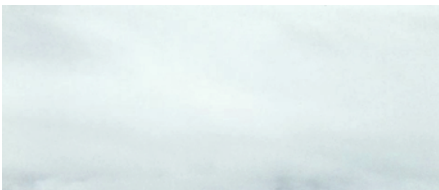
Явленные образы в Солярисе являются также кинематографическими, потому что они в некотором смысле бессмертны и их можно уничтожить лишь облучением, которое также вредно и для пленки. Эти образы являются проекциями внутреннего мира героя, что тоже является спецификой кино воплощать внутренний мир субъекта при помощи дополнительных персонажей, вещей и мизансцен, обретающих в кадре особое значение.



Илл. 6: Одежда Хари. СОЛЯРИС

Внутреннее как бы перекладывается наружу. Образы Тарковского характеризуются тем, что они как бы поверхностны, например, одежда Хари (илл. 6). Герой не может расстегнуть ее платье, потому что он, возвращая ее из мертвых, не знал об этой застежке. Поверхность свойственна не только киновизуальности, но и декорациям и оснащению мизансцен, создающих лишь видимость полноты и глубины. Они демонстрируют поверхность, за которой ничего нет – ни изображенного быта эпохи, ни показанных помещений и пространств.

Проецированные образы в Солярисе думают, развиваются, становятся самостоятельными, указывая на немиметичность кинореальности, которую также подчеркивал и сам Тарковский, описывая, что его фильмы создают иероглиф реальности, передающего ее суть, а не имитирующего действительность. Для него кино характеризуется особой образностью, помогающей распознать правду, суть вещей и событий. Планета Солярис – этична, каким Тарковскому виделось и само кино, так как она отображает не все, что мог бы вспомнить герой, а лишь те моменты, которые являются главными для его морального становления – в данном случае речь идет о советском дискурсе совести. Поэтому образы вроде бы реалистичны, но все же гипертрофированы, что касается вины, чем Тарковский разрабатывает психологию своих героев. В центре, таким об-



Илл. 7–8: Различные виды планеты. СОЛЯРИС



Илл. 9–10: Различные виды планеты. СОЛЯРИС

разом, находится внутренний мир персонажей, а не реальность как таковая. Их концепция избирательна, сфокусирована на одном свойстве, как и реальность фильмов, которые по своей природе избирают материал и фокусируются на одной теме или комплексе тем. Эту аналогию между Солярисом и кино можно провести еще и потому, что визуальный ряд напоминает кино (илл. 7–10). Виды Соляриса отсылают к экрану, не заполненному образами и являющемуся средством воплощения проекций. Являясь белым светом или покрытый облаками, он представляет собой белый экран, указывая на киноаппаратуру и конец репрезентаций, на пространство вне образов.

Возможность прокручивания пленки в любую сторону, ее любой монтаж демонстрирует и фильм Зеркало, в котором технические возможности кино структурируют построение сюжета. Зеркало состоит из двух сюжетных линий: одна разворачивается более ли менее хронологично в настоящем, двигаясь вперед, хоть и фрагментарно, а другая освещает различные периоды жизни главного героя, двигаясь назад к зачатию героя. Зеркало – это метафора кино по словам самого Тарковского (192), описывая кино как встречу зрителя с самим собой и отсылая одновременно как к лакановской стадии зеркала, состоящей лишь из прасимволических образов, так и к медиальному толкованию Лакана Киттлером, что кино имагинативно, прасимволично – то есть воспроизводит или имитируется зеркальную стадию.

В своей авторефлексивности Тарковский все же воспроизводит известный топос гения, создающего на экране жизнь и поэтому уподобляющегося богу. Это сотворение жизни гендерно кодировано. Мужчина-творец укрощает природу, поворачивает время вспять и творит женщину, что является темой уже и в Пигмалионе Овида (Kamper 1984, 100–103). В Солярисе сын становится творцом своих жены и матери. В Зеркале сын воссоздает и воспроизводит даже сцену собственного зачатия, возвышаясь тем самым к божественному оку, контролирующему и наблюдающему за ходом истории и становлением субъектов.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

- BRONENOSEC POTEMKIN. UdSSR, 1925. Regie: Sergej Ėjzenštejn.
 BYL MESJAC MAJ. UdSSR, 1970. Regie: Marlen Chuciev.
 ČAPAEV. UdSSR, 1934. Regie: Georgij Vasil'ev/Sergej Vasil'ev.
 ČELOVEK IZ RESTORANA. UdSSR, 1927. Regie: Jakov Protazanov.
 ČERTOVO KOLESO. UdSSR, 1926. Regie: Aleksandr Kozincev/Leonid Trauberg.
 CIRK. UdSSR, 1936. Regie: Grigorij Aleksandrov.
 DÉMOLITION D'UN MUR. Frankreich, 1895. Regie: Louis Lumière.
 IJUL'SKIJ DOŽD'. UdSSR, 1966. Regie: Marlen Chuciev.
 SVINARKA I PASTUCH. UdSSR, 1941. Regie: Ivan Pyr'ev.
 VOLGA-VOLGA. UdSSR, 1938. Regie: Grigorij Aleksandrov.
 ZASTAVA IL'IČA (MNE DVADCAT' LET). UdSSR, 1964. Regie: Marlen Chuciev.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Булгакова (2010), Оксана: Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. – Москва: НЛО.
 Власов (1976), М.: Виды и жанры киноискусства. – Москва: Знание.
 Джеймисон (2004), Фредерик С.: „О советском магическом реализме“, в: Синий диван 4, стр. 126–154.
 Евтеева (2011), Ирина: О взаимодействии киновидов. – Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств.
 Козлов (1979), Леонид К.: „О жанровых общностях и особенностях“, в: Фомин, В. (ed.): Жанры кино. – Москва: Искусство, стр. 75–107.
 Лотман (1994), Юрий/Цивьян, Юрий: Диалог с экраном. – Таллинн: Александра.
 Мачерет, (1954), А.: „Вопросы жанра“, в: Искусство кино 11, стр. 75.
 Сосна, (2008), Нина: „Здесь религиозность А. Тарковского“, в: Цымбал, Е./Океанский, В. (ed.): Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной художественной культуре. – Иваново: Талка, стр. 11–16.
 Тарковский (1967), Андрей: „Запечатленное время“, в: Вопросы киноискусства, 10, стр. 79–100. <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html> (23.10.2015).
 Фрейлих (2009), С. И.: Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Учебник для вузов. 6-е изд. – Москва: Фонд „Мир“.
 Шкловский (2012), Виктор: „Поэзия и проза в кинематографии (1927)“, в: Трошин, А. С. (ed.): История отечественного кино. Хрестоматия. – Москва: Канон +, стр. 167–169.
 Эйхенбаум (1926), Борис: „Литература и кино“, в: Советский экран, 42, стр. 10.

- Ямпольский (2003), Михаил: „Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова“, в: Киноведческие записки 63. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/182/> (23.10.2015).
- Bronfen (1999), Elisabeth: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*. – Berlin: Volk & Welt.
- Bronfen (2013), Elisabeth: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. – Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Bulgakova (2013), Oksana: „The Socialist Hybrids“, in: Ritzer, Ivo/Schulze, Peter (ed.): *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*. – Marburg: Schüren, p. 337–350.
- Franz (2011), Norbert: „Hollywood – Moskau – Hollywood: Cirk, Ninotchka und andere. Oder: Ein kleines Kapitel Kinogeschichte als Beziehungsgeschichte“, in: Franz, Norbert/Kunow, Rüdiger (ed.): *Kulturelle Mobilitätsforschung: Themen – Theorien – Tendenzen*. – Potsdam: Universitätsverlag, S. 311–352. (= *Mobilisierte Kulturen*, Bd. 1).
- Günther (1984), Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 1930er Jahre*. – Stuttgart: Metzler.
- Kamper (1984), Dietmar: „Die Usurpation der Fruchtbarkeit. Anmerkung zu einer männlichen Universalstrategie“, in: Schaeffer-Hegel, Barbara/Wartmann, Brigitte (ed.): *Mythos Frau: Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat*. – Berlin: Publica, p. 100–103.
- Kappelhoff (2008), Hermann: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. – Berlin: Vorwerk 8.
- Kuhn (2013), Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska: „Genretheorien und Genrekonzepte“, in: Dies.: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. – Berlin – Boston: de Gruyter, p. 1–36.
- Miller (2010), Jamie: *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*. – London/NY: I. B. Tauris.
- Nembach (2001), Eberhard: *Stalins Filmpolitik: Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*. – St. Augustin: Gardez!
- Schmitt (1974), Hans-Jürgen/Schramm, Godehard (Hg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionkongreß der Sowjetschriftsteller*. Übersetzt aus dem Russischen von Wenzel M. Götte. – Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tarkowskij (2000), Andrei: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, übersetzt aus dem Russischen von H.-J. Schlegel. – München: Ullstein Taschenbuchverlag.
- Turovskaja (1981), Maja: *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*. – Bonn: Keil.