

УДК 791

ББК 85.103; 85.143; 85.374.3

Двинятина Жамила Рузмаматовна

Кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра междисциплинарных исследований и практик в области искусств, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, 190000, Россия, Санкт-Петербург, ул. Галерная, 58–60
ORCID ID: 0000-0001-5060-3801
jamilas@mail.ru

Ключевые слова: живопись, Тарковский, цитаты, художники, иконография

Статья написана по материалам доклада, сделанного на научных междисциплинарных чтениях «Андрей Тарковский. Контекст – 2012», Москва, 18–21 апреля 2012 года.

Двинятина Жамила Рузмаматовна

О живописных претекстах у Тарковского



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-102-137

Для цит.: Двинятина Ж.Р. О живописных претекстах у Тарковского // Художественная культура. 2024. № 1. С. 102–137.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-102-137>.

For cit.: Dviniatina J.R. Pictorial Pretexts in A. Tarkovsky's Works. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 102–137.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-102-137>. (In Russian)

Dviniatina Jamila R.

PhD (in Philology), Senior Lecturer, Department of Interdisciplinary Research and Practice in the Field of Arts, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University, 58–60 Galernaya Str., St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5060-3801
jamilas@mail.ru

Keywords: painting, Tarkovsky, quotes, artists, iconography

Dviniatina Jamila R.

Pictorial Pretexts in A. Tarkovsky's Works

The article was written based on the materials of a report given at the scientific interdisciplinary readings "Andrei Tarkovsky. Context – 2012", Moscow, April 18–21, 2012.

Аннотация. В обширной теме «Тарковский и живопись» есть общие места, такие как цитирование режиссером картин П. Брейгеля или Леонардо да Винчи, но есть и менее изученные аспекты. К последним относится метод работы А. Тарковского с изображением, базирующийся на принципах живописи старых мастеров; неявные отсылки и аллюзии не просто к отдельным картинам, зачастую пока не описанным, но к целым мирам тех или иных авторов или направлений; тотальная приверженность к цитированию и вместе с тем умелая и нарочитая маскировка приема, описываемая режиссером и в теоретических работах. Тарковский является художником и в самом первом смысле слова — он ученик художественной школы, автор набросков и раскадровок к фильмам, живописных произведений и даже искусствоведческой работы. Но главное в отношении темы «Тарковский и живопись» — это применение им в собственном творчестве самого взгляда художника-живописца. Он сложно работает с рамочными конструкциями, нередко прибегая к повторению приема рекурсий, как у великих художников. Он использует иконографические повторы в сюжетах, темах, отдельных образах, деталях и мотивах своих произведений. Он зачастую неявно отсылает к живописным источникам так, что без свидетельств коллег догадаться о референсе невозможно. Он пользуется целыми философскими концепциями, закрепленными за отдельными художниками и художественными направлениями. Он не боится смешивать эпохи, создавая тонко проработанную, но полную анахронизмов собственную киноживопись из элементов и приемов предшественников.

Abstract. The broad topic “Tarkovsky and painting” contains commonalities, such as the director’s citing of the paintings by Pieter Bruegel or Leonardo da Vinci, but there are also less explored aspects. The latter include A. Tarkovsky’s method of working with images based on the work principles of the old masters of painting; implicit references and allusions not just to individual paintings, often not yet described, but to the entire worlds of certain authors or movements; and a total commitment to quotation together with a skilful and deliberate disguise of the technique, also described by the director in theoretical works. Tarkovsky was an artist in the very first sense of the word — a student of an art school, author of film sketches and storyboards, paintings, and even art history works. However, the main thing regarding the topic “Tarkovsky and painting” is his application of the very vision of a painter in his own work. He worked with frame structures in complex ways, often appealing to the repetition of the recursion technique, like great artists did in their works. He used iconographic repetitions in plots, themes, individual images, details, and motifs of his works. He often implicitly alluded to reference pictorial sources in such a way that without the testimony of colleagues the reference is impossible to guess. He applied the entire philosophical concepts assigned to individual artists and artistic movements and was not afraid to mix eras, using the elements and techniques of his predecessors to create his own film painting, finely crafted but full of anachronisms.

Введение

Постоянная аллюзивность А. Тарковского, пронизанность его работ цитатами или реминисценциями из классического наследия различных искусств очевидна [7; 8; 11]. Он в полной мере человек культуры. Каждая мысль, каждый образ как оригинальны, принадлежат ему и составляют его особый герменевтический код [15], так и мерцают бесконечным количеством возможных отсылок к мировым шедеврам.

Интернет-сайты с любительскими и профессиональными разборами пестрят сопоставительными картинками двух планов — на кого повлиял Тарковский и кто повлиял на Тарковского. В первом случае это хорошо подобранные кадры, делающие очевидными схожесть фильмов Тарковского с картинами последователей — Л. фон Триера, А. Звягинцева, Н.Б. Джейлана или А. Иньярриту. Понятно, что этот список можно продолжать, включив в него, скажем, работу Б. Хлебникова и А. Попогребского «Коктебель» (2003). Во втором случае — это кочующие из статьи в статью видимые цитаты классических картин у Тарковского. Они так часто повторяются, что нет смысла приводить их здесь в виде картинок, достаточно перечислить некоторые. «Охотники на снегу» (1565) и кадры с зимним пейзажем из «Зеркала» (1974), цикл о временах года П. Брейгеля (1565) и кадры в библиотеке из «Соляриса» (1972), здесь же и автопортрет с Саскией на коленях (1635) и «Возвращение блудного сына» (1668) Рембрандта, портрет дамы с горностаем (1489–1490) Л. да Винчи и портрет матери с собакой на руках из того же фильма.

В этих расхожих сопоставлениях есть особенность. Они не стремятся углубиться в суть цитирования, показать его механизм и семантику. Например, «Троица» А. Рублева (1422–1427) в фильмах «Андрей Рублев» (1966), «Солярис» и «Зеркало» как элемент интерьера видна всем и всегда. Однако о неоднозначной роли этих сложноорганизованных цитат обычно не размышляют, ограничиваясь простой констатацией их наличия. Альбрехт Дюрер в «Ивановом детстве» (1962) и «Поклонение волхвов» (1481) да Винчи как основной ключ к пониманию «Жертвоприношения» (1986) изучены больше и лучше [10; 15; 19; 16].

Задаёт эти прямые и видимые аналогии сам Тарковский, в «Зеркале» по крайней мере один раз обнажая прием, который потрясает

первоначального зрителя больше всего, — мистическое внешнее сходство Маргариты Тереховой в ролях матери и жены героя и модели с портрета Джиневры деи Бенчи (1474–1476) Леонардо да Винчи. Картина появляется как артефакт, рассматриваемый в книге и в другом кадре как, мы бы сказали, внеземная сущность, засвеченная контражурным синим светом, не рассматриваемая нами, но рассматривающая нас, зрителей.

Но нам в данном исследовании недостаточно констатировать простую схожесть элементов, композиции, цветов или объектов. И в то же время у нас нет цели представить тезаурус, полный перечень всех таких цитат из живописи у Тарковского.

Наша задача по возможности понять механизм цитирования, его цель и частотность, его источники и место в поэтике режиссера. А для этого, действительно, нельзя ограничиться только известными и бросающимися в глаза примерами.

Скрытая аллюзивность и источники цитирования

Художник Михаил Ромадин, работавший с Тарковским, в статье «Тарковский и художники» пишет о скрытой аллюзивности, важнейшей в творчестве режиссера. Он рассказывает о предложении Тарковского во время работы над «Солярисом» «создать атмосферу, подобную картине художника раннего итальянского Возрождения Витторе Карпаччо. На картине — набережная Венеции, корабли, на переднем плане — много народу. Но самое главное то, что все персонажи погружены внутрь себя, не смотрят ни друг на друга, ни на пейзаж, никак друг с другом не взаимодействуют. Появляется странная „метафизическая“ атмосфера инкоммуникабельности. В фильме для создания эквивалента ей используется прием остранения» [14, с. 372]. Считается, что Ромадин говорит об одной картине Карпаччо из цикла о святой Урсуле, или, скорее, о его картине «Чудо реликвии Креста на мосту Риальто» (1494). В любом случае пример этот ценен и показателен. Без этого свидетельства скрытой аллюзивности Тарковского на живописные претексты никто никогда бы не решился найти скрытое зерно «Соляриса» в картинах Карпаччо, на которые Тарковский привычно не ссылается, не раскрывает этот источник цитирования, тем не менее используя его в фильме.

**Ил. 1.**

Слева вверху: А. Мантенья. Мертвый Христос. Около 1475–1478. Холст, темпера 68 × 81 см. Пинакотека Брера, Милан

Справа вверху: Кадр из фильма «Солярис», режиссер А. Тарковский, 1972

Слева внизу: Кадр из фильма «Возвращение», режиссер А. Звягинцев, 2003

Справа внизу: Кадр из фильма «Солярис», режиссер А. Тарковский, 1972

Тарковского не слишком заботит четкая атрибуция зрителем живописного претекста. Увидел — хорошо, нет — тоже. В этом смысле показателен, на наш взгляд, пример с явным последователем Тарковского, Звягинцевым, и неявным последователем Биллом Виолой.

В «Возвращении» (2003) в сцене со спящим отцом Звягинцев цитирует, то есть воспроизводит кинематографическими методами, реконструирует картину А. Мантеньи «Мертвый Христос» (ок. 1475–1478). Реконструкция очень узнаваема — тот же традиционный для художника ракурс, как будто складывающийся, сжимающий фигуру по вертикали, тогда как она дана в горизонтали и развернута к зрителю, те же белые простыни, тот же обнаженный торс, ступни. Камера движется от края картины в ее глубину. Движение медленное и знакомое, ведь на самом деле Звягинцев цитирует не Мантенью, а Тарковского, использовавшего эту же картину в «Солярисе» в эпизоде сна главного героя и в эпизоде с мертвым Гибаряном. Сон одного и смерть другого визуально уравниваются. На полиэтиленовой кровати

в кожаном фантастическом одеянии, плотный, без драпировок простыней, герой Д. Баниониса, как и герой С. Саркисяна, ничем не должен четко отсылать зрителя к картине Мантеньи, лишь ракурсом, который столь характерен для этого художника, и переключкой сюжета. *Sapienti sat* — понимающему достаточно — это принцип Тарковского, не боящегося, что зритель не увидит, не вспомнит и не поймет.

Звягинцев в первом фильме боится быть непонятым. А вот Билл Виола, напротив, воспроизводит принцип работы с живописным претекстом по-тарковски [1]. Его видеоинсталляция «Встреча Марии и Елизаветы» (1995) чрезвычайно близка Тарковскому по способу работы с живописью своей тягучей продолжительностью, своим перетеканием времени, реминисценциями на классику и сознательным отказом от нее. Виола как бы реконструирует картину Якопо Понтормо (1528–1529), но, на наш взгляд, на самом деле цитирует при этом Тарковского, у которого есть тот же сюжет в «Зеркале». Встреча Марии и Елизаветы, героинь эпизода, в типографии — библейская история, преломленная в своего рода схождении Богородицы во ад, попадания матери из райского сада цветной инициальной части «Зеркала» в закрытое, черно-белое, железное пространство работы-типографии, зарешеченное и охраняемое, с завешанными и шторами, и полиэтиленом окнами, наполненное тусклым электрическим светом ламп, портретами вождей, старыми плакатами, механическими машинами, типографскими печатными станками, отбросами и мусором, и главное — пространство, где время сбито постоянным перепрыгиванием разных частот рапида, то убыстряющего, то растягивающего действие. Вот тут и встречаются Марию для утешения Елизавета, старшая подруга, и патерналистский персонаж Н. Гринько, постоянный у Тарковского. Сцена в типографии — это воспроизведение Тарковским классического живописного сюжета с библейским содержанием — встречи Марии и Елизаветы, и на это указывают не только имена героинь фильма. Тарковский неявно цитирует библейский сюжет, подсмотренный у старых художников. Билл Виола цитирует Тарковского. Но делает это так же скрыто, как и сам Тарковский — открыто Виола цитирует Якопо Понтормо с одноименной картиной.

Михаил Ромадин в той же статье высказывает очевидную мысль о том, что Тарковский, как правило, цитирует или обращается с аллюзиями на одних и тех же авторов-живописцев. В этот список, согласно

**Ил. 2**

Слева вверху: Б. Виола. Приветствие (The Greeting). 1995

Справа вверху: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Слева внизу: Я. Понтормо. Встреча Марии и Елизаветы (Visitazione). 1528–1529. Масло на панели. 202 × 156 см. Parrocchia dei Santi Michele e Francesco, Carmignano

Справа внизу: П. Брейгель Старший. Падение Икара. Около 1558. Холст, масло. 73,5 × 112 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

Ромадину, попадают русская икона, Брейгель, Леонардо, С. Дали, карикатурист Сол Стейнберг, Рене Магритт, Генри Мур и А. Джакометти. То есть те художники в современном искусстве, «которые в своем творчестве как бы ведут диалог со старыми мастерами» [14]. Список этот, воспроизведенный соратником и соавтором Тарковского, тем не менее кажется не полным: здесь названы художники, цитаты из которых у Тарковского найти затруднительно, и не названы те, отсылка к которым у Тарковского очевидна и без названия их имен.

Но искать элементы скрытых аллюзий можно достаточно вольно, не обязательно руководствуясь высказываниями современников

о замыслах режиссера. Например, для нас очевидна отсылка в сцене левитации в «Зеркале» к шагаловским летящим «Над городом» (1918) и «Прогулке» (1917), не только композиционно, но и тематически. Но эта аллюзия, естественно, носит умозрительно-личный характер и ничем не доказуема.

Тот же принцип работы Тарковского с русским авангардом мы видим в цитации черно-белых повторяемых символических образов квадрата, круга и креста в кадре «Андрея Рублева» с черным котлованом и раскинувшим руки рабочим в нем [4].

По-видимому, приведенные аллюзии раскрывают один из принципов работы Тарковского с цитатой. Он не стремится ясно и назойливо указать на источник цитирования. Даже больше, иногда он будто нарочно его скрывает.

Во-первых, Тарковскому не чужд страх влияния. В многочисленных и меняющихся раз от раза списках выдающихся кинематографистов, повлиявших на него, Тарковский постоянно называет И. Бергмана и А. Курасаву, чье влияние, разумеется, бесспорно, но никогда не открывает имя Альбера Ламориса, чей «Красный шар» (1956), очевидно, становится явным визуальным и сюжетным претекстом к дебютному фильму Тарковского «Каток и скрипка» (1960). Соавтор сценария Андрей Кончаловский более откровенен и это влияние признает [9].

Во-вторых, Тарковского раздражает идея прямых аналогий его фильмов-картин с живописными картинами, угадываемыми зрителем. Полемически ожесточенно он разбирается с такой трактовкой в своей короткой программной статье «Запечатленное время» 1967 года, где речь, в частности, заходит о термине «оживление картин», который Тарковский отвергает и под которым понимает дословное воспроизведение стиля определенных художников или определенной эпохи. Он настаивает, что в «Андрее Рублеве» старался воспроизвести со всеми возможными и запланированными погрешностями анахронизмов реальный XV век, каким его увидели бы наши современники, а не XV век с картин и икон. Хотя для нас очевидно, что лучшим источником визуальной информации о XV веке как раз являются картины и иконы. Очевидно и то, что режиссер именно воспроизводит композицию и стилистику конкретных художников. И, наконец, действительно, он блестяще справляется с поставленной задачей, в том числе и за

счет явных анахронизмов — его XV век воспринимается зрителем не столько современностью, сколько настоящим, вечным, постоянным, реальным временем, не знающим о линейном измерении.

Так он размышляет об образе летающего мужика, чрезвычайно важным, разумеется, заставляющем помимо всего прочего рифмоваться начало фильма с воздушным шаром, взмывающим ввысь, и его финал с поднятием шарообразного колокола, о чем Тарковский не говорит. Он говорит о сознательном нарушении хронологии. И о том, что хочет отказаться от узнаваемого картинного образа полета. Тарковский, сын своей эпохи великого советского покорения космоса, одержим этой идеей, но ищет иные формы ее выражения, всегда возвращаясь к образам досамолетного воздухоплавания, в «Солярисе» и «Зеркале» тоже. «Мы долго искали возможность разрушить пластический символ, на котором строится этот эпизод, и пришли к мысли о том, что корень зла именно в крыльях. И чтобы разрушить „икарийский“ комплекс эпизода, был выдуман воздушный шар. Нелепый, сделанный из шкур, веревок и тряпок. На мой взгляд, он убивал ложный пафос эпизода и делал событие уникальным» [17]. И заодно, по нашему мнению, маскировал источник цитирования — брейгелевское «Падение Икара» (ок. 1558), с воспроизведением философии картины. Начиная фильм с дерзкого полета безвестного гения, одинокого, забытого историей, Тарковский проводит автоповтор — герой его предыдущего фильма тоже летал во сне, и со сна-полета начиналось «Иваново детство». Но шар, подымаемый на веревках вверх с колокольни, обречен, тогда как поднимаемый на веревках, тяжелый круглый колокол — результат коллективного упорного труда, а не прозрения единичного гения, приносит радость и рождает звук в безмолвном мире грязи и подчинения. Так и единичный брейгелевский Икар смехотворен в мире постоянства, от его героики остаются забавные голые ноги барахтающегося в воде упавшего с небес нарушителя предуготованного порядка. Икар совершил деяние, но порядок не меняется, мир стоит как стоял: пахарь возделывает землю, пастух по-прежнему со своим стадом, рыбак выбирает сети, солнце всходит и заходит, ветры дуют, горы недвижимы.

Тарковский в короткой статье уделяет объяснению своей позиции по цитированию живописи много места и, на наш взгляд, подобно многим художникам, пускающимся в теорию о собственном методе,

частично противоречит сам себе: «Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции, живописного мира тех времен, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность, такая, которая в лучшем случае напомнила бы тогдашние миниатюры или иконопись той эпохи. Но для кинематографа этот путь ложен. Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом устаиваться поверхностных похвал вроде: ах, как почувствована эпоха, ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит убивать кинематограф?.. Поэтому одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал „памятниковой“ и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того чтобы добиться правды прямого наблюдения — правды, если можно так сказать, „физиологической“, — приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической. Условность возникала неизбежно, однако это была условность, прямо противоположная условностям „ожившей живописи“» [17].

Мыслить как художник

Тарковский, безусловно, великий художник. И в этом определении гораздо больше первоначального значения слова. Тарковский с молодых ногтей мыслит как художник-живописец, он так смотрит на мир — через рамку кадрирования, чему учат в художественной школе, через понимание законов повторения образов, композиции, пропорций, сюжетов, символов, деталей — того, что называется иконографией [см.: 13].

Тогда и говорить о цитатности Тарковского надо исходя именно из этого принципа, в основе которого не механическое заимствование, а комплекс мировидения через всепроникающие и узнаваемые повторы, уравнивающие время и миры разных художников, воспроизводящих, по сути, одно и то же разными способами.

Можно сказать, что Тарковский маниакально одержим цитированием, но можно сказать и по-другому: как любой художник, воспи-

таннный в традиции и наделенный гением, он разрушает традицию, внося свое и тем самым парадоксально ее продолжая.

О периоде ученичества Тарковского много свидетельств: учеба в художественной и музыкальной школах, детские рисунки, юношеские этюды, раскадровки к фильмам, наброски в дневнике, живописные картины, искусствоведческая работа о картине друга. Приведем лишь два показательных примера блестящей эрудиции Тарковского в области искусствознания.

Так, Александр Мишарин пишет в воспоминаниях «О друге и соавторе»: «Он быстро посмотрел на меня и замолк. В пути мы начали почему-то вспоминать, сколько раз каждый из нас был в Третьяковке. И решили на память пройтись по тогдашней экспозиции русской живописи. Начали мы весело, смеясь и подтрунивая друг над другом, но довольно скоро оба поняли, что мы достойные соперники. Начали с Рокотова и Антропова, с Левицкого и Флавицкого.

— А слева от Флавицкого чья картина?

— „Солдат“ Шредера!

Так мы мысленно проходили залу за залой, мимо Крамского и Перова, Репина и Сурикова, Ге и передвижников. Мы давно уже вышли на станции „Курская“ и, сидя на ступеньках в теплой, ранней ночи, с азартом и удовольствием продолжали бродить по залам вечной Третьяковки, стараясь ни в чем не уступать друг другу.

Наконец Тарковский, прищурившись, решил нанести мне последний удар, будучи уверен, что я не знаю.

— Ну хорошо, спускаемся по лестнице на первый этаж. Справа во всю стену — „Демон“, а слева небольшая такая картина...

— „Жемчужина“? — в один голос выкрикнули мы оба разом!

Тарковский от чего-то сиял, даже одобрительно обнял меня, как ученика, сдавшего труднейший экзамен.

— Запиши мой новый адрес. И приходи завтра. Часиков в пять!

Мы слышали, как за нашей спиной закрываются на ночь тяжелые двери метрополитена...» [12, с. 405].

Михаил Ромадин, в свою очередь, говорит о схожей игре в узнавание картин: «Каждая новая монография об Иерониме Босхе или Паоло Учелло ценилась очень высоко. Купить новый квадратный томик издательства „Скира“ было большим счастьем, а если случалось достать книгу Рене Магритта или Сальвадора Дали, то это становилось

известным в нашем кругу в Москве. Каждая новая книга тщательно рассматривалась, а затем репродукции поочередно закрывались листом бумаги с полуторасантиметровым отверстием посередине, и художник отгадывался „по мазку“. Андрей очень любил играть в эту игру» [14].

По словам Ромадина, Тарковский считал профессию живописца счастливой, потому что живописец работает один на один с прямым выражением своих образов, тогда как кинематографист вынужден иметь дело с огромным количеством посредников между ним и создаваемым им произведением. Характерно и самоопределение Тарковского в его короткой программной работе «Запечатленное время»: «Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникают свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителя»; «Кстати, художник обязан быть спокойным»; «Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве, — создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей следовать. Проще всего быть эклектичным, проще всего следовать шаблонным образцам и образам, которых достаточно в нашем профессиональном арсенале. И художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь самая страшная опасность — запутаться»; «Я вижу вернейшее проявление гениальности в том, что художник следует своей концепции, своей идее, своему принципу так последовательно, что никогда не теряет контроль этой своей концепции, своей истины: даже ради собственного наслаждения во время работы» [17].

По мысли Тарковского, кино должно, выработав собственный язык, не сводимый к простому арифметическому сложению всех компонентов перечисленных искусств, встать вровень с классическими искусствами в своей возможности и долженствовании поднимать высокие важнейшие вопросы человеческого бытия: «А ведь при помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметом литературы, музыки, живописи» [17]. Потому так присущ Тарковскому постоянный и на равных диалог с классикой, вовлеченность ее в быт, неотделимый от высоких идей. В его случае, упоминание И.С. Баха или Брейгеля не просто пропускной билет в гармоничный и устойчивый мир старого искусства, который при предъявлении дает право занять там свое место. Постоянное на-

вязчивое цитирование не только живописцев — писателей, поэтов, композиторов — это способ существования, способ мышления.

Мания цитирования — обычный *façon de vivre* старых мастеров, а отнюдь не только устаревших ныне постмодернистов. Осознанная или неосознанная цитатность, стремление к соревнованию в мастерстве, которое становится особенно заметным зрителю, если оно проявляется на схожих сюжетах, темах и приемах, отталкивание от творчества предшественников и либо каноническое следование им, либо революционный разрыв с традицией — все это присуще художникам во все времена.

Мания цитирования у Тарковского точно такая же, как у старых мастеров. Это метод реконструкции мира, это игра, которую невозможно не вести. В кино Тарковский совершает в точности то, что делали художники в живописи. Он выбирает классические сюжеты и вступает в полемическое соревнование с предшественниками, демонстрируя мастерство и умение по-своему подать тему. Он перемещает героев библейских историй в современность. Он практикуется в повторении одних и тех же мотивов, как если бы они не просто были навязчивыми в выражении важнейшего смысла, но являлись бы интересными ему сами по себе. Он повторяет композицию, типажи, жанры, детали избранных авторов и сходных сюжетно или типологически картин. Он ведет себя как художник, у которого вместо кисти, красок и холста — камера, пленка и экран.

Рамочная конструкция

«Зеркало» открывается прекрасным и знаменитым кадром — женщина сидит, отвернувшись от зрителя, и любуется пейзажем, который зритель воспринимает и ее глазами. Очевидно, композиционное решение восходит к классической композиции картин Каспара Давида Фридриха. Композиция кадра так важна, что повторена в конце с постаревшей моделью. В этой узнаваемой фридриховской композиции, однако, важна не она сама по себе и не ее узнавание зрителем. Важна ее функция, которая позволяет собрать воедино взгляд зрителя, смотрящего на пейзаж, и взгляд персонажа, в этот пейзаж помещенного. То же слияние взгляда зрителя и взгляда персонажа мы увидим у Тарковского в многочисленных примерах рассматривания героями



Ил. 3

Слева сверху: К.Д. Фридрих. Заход солнца (Братья). Около 1835. Холст, масло. 26 x 51 см.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Справа сверху: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Слева внизу: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Справа внизу: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

картин в кадре, например в листании «Дон Кихота» с иллюстрациями О. Домье, в листании книги двоящимися героями «Зеркала». Мальчик Алексей смотрит на изображение рук в книге, которую сам держит в руках. Затем ту же книгу возьмет зеркальный его двойник и будет так же рассматривать в другом хронологическом времени, спустя годы. Кадр фильма — это бесконечность зеркал, где зритель видит себя в персонаже, который смотрится в зеркало и видит в нем себя, но таким, каким его видит зритель. Композиционно — это воспроизведение картины Магритта «Недопустимое воспроизведение» (1937), которую, кстати, Тарковский почти дословно воспроизводит в «Солярисе» [16].

Помимо самой отсылки к миру конкретного художника, примечательным является здесь именно идея рамочной конструкции, сложного кадрирования, стремления воспроизвести рекурсивность, где один

кадр внутри другого зеркалит предыдущий. Такова композиция «Менин» (1656) Веласкеса, которую Тарковский повторяет в «Солярисе».

Однако поражает зрителя другое. Не схожесть и заимствование приема того или иного художника, а механизм его воспроизведения, помогающий настроить оптику зрителя так же, как у цитируемого автора. Эти композиционные элементы — своего рода приборы особого видения. Стараясь взглянуть, настраивая аппарат для смотрения, находя фокус, подходящие картины, эпохи, имена, подбирая этот ключ-очки к тому, что скрыто за картиной, Тарковский, с одной стороны, декларирует второстепенную важность этого аппарата, с другой же — уделяет ему огромное внимание. На первой стадии смотрения зритель видит именно эту рамку — картины в кадре, постоянную аллюзивность, интертекстуальность. Всмотревшись пристальнее, отбрасывает идею цитатности как таковой, благодарный за то, что Тарковский как учитель-экспериментатор предлагает примерить разнокалиберную оптику — то очки Рембрандта, то лупу Брейгеля, то бинокль, то телескоп, для чего указывает на источники использования этой оптики у старых и новых мастеров.

Рамочная конструкция, рамка кадра и рамки выделения фрагментов в одном кадре — изблюбленный механизм работы режиссера с пространством и временем, позволяющий четко выделять то, что будет повторено и зарифмовано.

Многомерная рамочная конструкция у Тарковского может проявляться по-разному. Рамкой могут служить начальный и финальный элементы кольцевой композиции, как в «Зеркале» — сцены с матерью, молодой, старой и опять молодой.

В функции рамок, кадрирующих разновременное пространство, наслаивая времена через рамки друг на друга в одном кадре или сцене, выступают многочисленные зеркала, дверные проемы, окна, арки, коридоры-проходы и, разумеется, картины, развешанные на стенах или воображаемые, входящие в повествование фильма извне.

Натюрморт. Жанры

Итак, Тарковский-художник, по нашему разумению, мыслит и действует в рамках школы. Он выбирает натуру, тему, выстраивает композицию с помощью рамки. И в целом не отступает от матрицы



Ил. 4

Слева сверху: Караваджо. Ужин в Эммаусе. 1601–1602. Холст, масло. 141 × 196,2 см. Национальная картинная галерея, Лондон

Справа сверху: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Слева внизу: Кадр из фильма «Иваново детство», режиссер А. Тарковский, 1962

Справа внизу: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

художественного измерения, где жанр, сюжет, мотив, образ — повторение пройденного до него и возможность через повтор внести собственные изменения.

В качестве примера разберем подробно один из изблюбленных жанров Тарковского — натюрморт. В «Ивановом детстве» важный в сюжете натюрморт с еловыми иголками, яйцом и пистолетом будто специально поставлен для учеников художественной школы: светотень, объем, простые формы, акцент на контрасте, компоновка — все говорит о старательном ученичестве. Но здесь и философия натюрморта — живописания мертвой природы в фильме о, по сути, мертвом ребенке, пришедшем с того света. Тогда этот черно-белый натюрморт перекликается с черно-белым пейзажем и черно-белым интерьером фильма, сделанным с оглядкой, конечно, на калатозов-

ских «Журавлей» (1957): березовая роща внутри землянки и над ней дана как место перехода из жизни в смерть.

Гораздо более показательны постоянные натюрморты в следующих по времени фильмах Тарковского. Это всегда символизм простых вещей. Но «таз, кувшин», «слоистая и твердая вода» не только постоянные образы детства и дома у Тарковского, это еще и дань уважения классическому натюрморту XVII века, века расцвета жанра.

В эпоху символического натюрморта, когда любой символ нуждался в том, чтобы быть выраженным реалистически — принцип, вероятно, наиболее ясно отражающий метод и самого Тарковского, — разгадывание составляющих картины, вычитывание ее тайного аллегорического и символического смысла было неотъемлемой и признаваемой и художником, и зрителем частью наслаждения произведением искусства [см.: 3].

Символика изображаемых в натюрмортах элементов была у голландцев и испанцев относительно единой, это был достаточно устойчивый язык вещей и цветов, жестов и сюжетов. Символика натюрморта и вообще вещей у Тарковского — его собственная, личностная, не каноническая и не точно и однозначно известная его интерпретаторам.

В качестве примера приведем интерпретацию натюрморта из фильма «Зеркало» с наполненным водой кувшином, в котором плавают часовая пружина. Здесь и вода — знак матери и женщины, текучести мира и его стабильности в доме — вода в кувшине; это и отсылка к библейскому образу знания — мутное стекло, и, стало быть, к процитированному отрывку из коринфян в «Рублеве», и к стихам отца — где «стояла между нами как на страже слоистая и твердая вода»; это и кружева — знак домашнего уюта и женственности у Тарковского, но и типичный для живописи XVII века атрибут прядущей или вяжущей нить жизни Парки, которую легко можно сравнить с образом служанки из «Зеркала», вяжущей носок и прекращающей это занятие в сцене смерти героя, и это выход к «Пряхам» (1657) любимого Тарковским Веласкеса; нож наводит на цитату из Арсения Тарковского о судьбе «как о сумасшедшем с бритвою в руке»; растение слева — очевидный символ природы и возрождения жизни, как ростки, помещенные в железный поддон в космическом одиночестве «Соляриса», тогда как спираль часов — явный символ спирали времени, повторяющей

своими оборотами строение космоса. При этом ясно, что кадр с разбираемым натюрмортом отлично и без лишней символики вписывается в «простой», лежащий на поверхности, линейный сюжет «Зеркала», являясь бытовой деталью изображаемой эпохи.

Натюрмортов у Тарковского великое множество. Они, как и в классической живописи, либо даны отдельно, либо вписаны в другой жанр. Так, отдельные натюрморты Питера Класа Хеды и Антонио Переды ценны сами по себе. В творчестве Ф. Снейдерса натюрморт превращается в отдельную, большую по объему бытовую и аллегорическую сцену. А у Я. Вермеера в «Молочнице» (1658–1660), например, или у Караваджо в «Ужине в Эммаусе» (1601–1602) натюрморт вписан в бытовую сцену или сцену библейскую, поданную как бытовую. Стоит только вспомнить кадры из фильмов Тарковского, чтобы понять его пристрастность к этому живописному жанру. Черно-белый натюрморт с падающим хлебом, серебряным или металлическим кувшином и белой скатертью на простом деревянном столе, уносимыми ветром в рапидных кадрах «Зеркала», натюрморт с детьми за столом с молоком, сахаром и ягодами, натюрморт с картошкой и молоком, натюрморт с керосиновой лампой и зеркалом в той же картине. Простые вещи соседствуют с изысканными так же, как на натюрмортах испанцев, где изысканность ищется в простоте, а простота в изысканности.

К тому же, как это часто бывает в натюрморте, ломается само его семантическое ядро, мертвая натура оживает — и часто у голландцев и испанцев того периода композиция натюрморта сдвинута в сторону неустойчивости, какая-то деталь вот-вот сорвется и упадет со стола, покрытого скатертью, или упадет сама скатерть, отодвинутая, скомканная, задрапированная. Неустойчивость мира в натюрмортах Тарковского очевидна. Их всегда надлежит рассматривать в движении, даже если это движение застывает на одной точке. Тарковский, следуя классическим образцам, также оживляет неподвижную натуру, в конце сцены с натюрмортом всегда выдавая один и тот же прием. Он почти всегда помещает на край стола или окна предметы, которые через мгновение упадут — у Тарковского упадут мягко, медленно, продлевая момент оживления натюрморта хотя бы путем его разрушения, момент, который у живописцев по понятным причинам лишь мыслится должествующим вот-вот произойти, мыслится во

французском *futur immédiat*, ближайшем будущем, которое Тарковский домысливает и запечатлевает, растягивая в рапиде.

Руки, головы. Детали

Выделение классических для живописи деталей, крупные планы рук и голов в ученической традиции — показатель мастерства, предмет постоянных штудий и этюдов. Тарковский также пристрастен именно к этим элементам. Достаточно начать перечислять, где он сосредотачивает внимание на руках: от сцены пролога в «Зеркале» до сцен с рассматриванием картин с этюдами рук кисти великих художников, от руки, затемняющей источник света, до руки матери, стирающей время с зеркала, и так до бесконечности. Если рассматривать воплощение этого элемента, скажем, в «Ивановом детстве», то станет очевидно, что А. Дюрер и Микеланджело передают Тарковскому свою энергию, будто перед глазами деталь из знаменитой фрески «Сотворение Адама» (1511).

Не так очевиден повторяемый Тарковским мотив отрубленной головы, который мы хотим разобрать в качестве примера возможной неявной аллюзивности.

Мальчик Иван замучен в фашистских застенках. Его голова с открытыми глазами катится по экрану после короткого кадра с документальным фото гильотины. Все-таки странная смерть. Не оттого ли нужна Тарковскому именно отрубленная голова, что мальчика зовут Иван и это неявная отсылка к традиционному живописному сюжету с отрубленной головой Иоанна Предтечи?

Героиня Маргариты Тереховой, молодая мать, вынуждена отрубить голову петуху. Она смотрит в рапидном кадре прямо на зрителя, ломая четвертую стену. Ее героиня испытывает двойные чувства: она преисполнена той самой двойственности от удовлетворения убийством и сожаления о нем как о прошедшей непоправимой ошибке, ибо убийство петуха в монтажном стыке рождает у зрителя ассоциацию с ее подсознательно желаемой мезьей ушедшему мужу и переживанием, с одной стороны, горечи потерянной, бывшей любви и, с другой стороны, катарсического чувства полета от любви сбывшейся. В видении появляется утешающий ее муж, он гладит ее по руке, поворачивает голову в замедленном темпе, он в этой интимной сцене, возможно,



Ил. 5

Слева сверху: Караваджо. Юдифь, отсекающая голову Олоферну. 1599. Холст, масло. 145 × 195 см. Национальная галерея старинного искусства, Рим

Справа сверху: Кадр из фильма «Зеркало», режиссер А. Тарковский, 1974

Слева внизу: Г. ван Хонтхорст. Детство Христа. Около 1620. Холст, масло. 137 × 185 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Справа внизу: Кадр из фильма «Иваново детство», режиссер А. Тарковский, 1962

антонимическая отсылка к боттичеллевской картине «Венера и Марс» (ок. 1483), но и читающаяся все-таки аллюзия на сюжет с головой Олоферна и Юдифью. Отметим, что мотив отрубленной головы и в классическом искусстве смешивает два сюжета — этот и с головой Иоанна [см.: 13]. Мотив с Юдифью встречается у огромного количества художников. П. Рубенс, А. Джентилески, С. Боттичелли, Микеланджело, Рембрандт, Джорджоне, Тициан, Веронезе. Особняком он стоит у Караваджо, который дополняет эти два сюжета еще и сюжетом об отрубленной голове великана Голиафа молодым Давидом, в образах которых художник пишет двойной автопортрет в юности и в зрелые годы. Любовь Тарковского к Караваджо и караваджизму — отдельная тема, никак пока не затрагиваемая в литературе.

Тенебризм. Направления

Кроме жанровых пристрастий, кроме упражнений в мастерстве детали, Тарковский часто и настойчиво использует живописную манеру определенных авторов и эпох. Приведем пока один развернутый пример, а именно пристрастие Тарковского к воспроизведению караваджистского тенебризма.

Изобразительное искусство XVII века было буквально заражено караваджизмом. Игра света и тени, скрытый источник освещения как основа любого сюжета, контрастность теплого тона, вещная предметность, крупный и средний план изображаемых объектов, малофигурные композиции — все эти черты работ Караваджо и его последователей, по-видимому, интересуют и Тарковского, много и часто цитирующего этот стиль, не ссылаясь на него открыто, то есть не помещая эти живописные претексты в кадр в качестве артефактов, но схватывая суть и яркие черты стиля, а иногда, кажется, и почти дословно повторяя композиции отдельных картин.

Руки и лица в тенебристском освещении «Иванова детства» усиливаются главным сюжетным мотивом — взаимодействием мальчика-сироты с гипотетическими приемными отцами. Капитан, Холин, Касатоныч, лейтенант, при значимом отсутствии отца реального и мерцающем появлении матери в снах, повторяют почти дословно, на наш взгляд, композицию и мотивные элементы картины одного из лучших караваджистов, голландца Геррита ван Хонтхорста в его работе «Детство Христа» (ок. 1620) из эрмитажного собрания.

Мальчик Христос с благоговением и нежностью смотрит на своего земного отца плотника Иосифа, в руках которого рабочие инструменты: рубанок, молоток, топор. Ребенок помогает взрослому, держит перед ним свечу, в диегезисе, внутри картины делая место работы — простой и пустой стол — видимым, а для зрителя делая центр картины центром световым и семантическим. Лица персонажей освещены реальным светом свечи и внутренним умиротворением, молчаливый диалог, любовь и голландское выворачивание сюжета о боге-ученике в подмастерьях у человека-учителя — все это так или иначе ложится на сюжет и визуальные элементы «Иванова детства». И ангелы, что стоят справа на картине Хонтхорста, так же невидимы, как ангелы в «Рублеве» в сцене распятия, а в сцене прощания Андрея с Даниилой

та же композиция и то же световое и семантическое решение, что на картине Хонтхорста.

Приемы караваджистского тенебризма, помещения источника локального освещения в темное пространство, найдем в большом количестве во всем «Рублеве», в сцене мученичества Патрикеев, в церковной сцене с двумя князьями, в сцене прощания Даниилы и Андрея, и в особенности в новелле «Праздник».

Не только контрастное освещение и работа с крупностью планов, но и сюжеты и устойчивые типажи отдельных художественных направлений манят Тарковского. Так, всегдашний цвет его красавиц — рыжий, возрожденческий канон от Л. Кранаха до Веронезе, с повторением причесок и типажей — говорит сам за себя.

Тарковского завораживает и классический сюжет поклонения младенцу Христу в варианте тенебристов, с замкнутым темнотой тесным пространством, светом, исходящим от младенца в пеленах, спецификой освещения лиц. В «Зеркале» это, пожалуй, один из главных визуальных мотивов — в отношении маленького главного героя и его сестры производимый серьезно и пародируемый в сцене разговора двух матерей возле постели заснувшего младенца, разбирающегося в деньгах.

Брейгели. Отдельные художники

Голландская зима, снег, кирпичные дома, у костра греются прохожие, дети катаются на санках, женщины спешат в лавки, мужики хотят выпить, закусить и согреться, мимо тянутся солдаты, верблюды, заставленные на задний план, не ощущаются экзотической данью библейским реалиям. Все заняты будничным делом, а между тем уже виднее, чем на брейгелевском «Несении креста» (1564), но тоже сдвинуто относительно ожидаемой композиции, главные герои главного события христианского мира — Мария, Иосиф и младенец — отправляются в Египет, спасаясь от Ирода. Это зимняя бытовая сцена картины Питера Брейгеля Старшего «Перепись в Вифлееме» (1566), а есть еще его же «Избиение младенцев» (1565–1567), «Охотники на снегу» (1565), работы Питера Брейгеля Младшего «Зимний пейзаж» (1615–1620) и «Поклонение волхвов» (вторая половина XVI века) с одним и тем же хронотопом, воспроизводимым Тарковским всегда разными способами.

**Ил. 6**

Слева вверху: П. Брейгель Старший. Путь на Голгофу. 1564. Доска, масло. 124 × 170 см. Музей истории искусств, Вена

Справа вверху: Кадр из фильма «Андрей Рублев», режиссер А. Тарковский, 1966

Слева внизу: П. Брейгель Младший. Поклонение волхвов. Вторая половина XVI века. Холст, масло, переведена с дерева. 36 × 56 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Справа внизу: Кадр из фильма «Андрей Рублев», режиссер А. Тарковский, 1966

Брейгелевская субстанция в фильмах Тарковского появляется гораздо раньше физического появления картин Брейгеля в кадре «Соляриса». В «Рублеве» таких появлений Брейгеля предостаточно. Вот некоторые из них: проезд итальянского посла по дороге с поклоняющимся народом, снятый с верхней точки, как и сцена с веревками, лужами и колесами, сцена с Кириллом, бредущим через толпу, когда та смотрит на истязание мученика, облет-панорамирование монастырских земель, вся большая сцена с зимним распятием, ангелами и людьми, сцена с зимним деревом и собакой и множество других [см.: 5].

Тарковский цитирует именно Брейгеля и не одну его картину, а весь его мир, его философию, даже специфический «мужичий» брейгелевский юмор, как в сценах со скоморохом, например. Его совершенно не интересует несходство двух сопоставляемых им художников. Рублев не знал Брейгеля, Брейгель не знал Рублева. Их

миры не пересекались до появления фильма Тарковского. Но когда это происходит, сила режиссера-художника заставляет накрепко срастись то, что порождено исключительно его собственной фантазией и прихотью, не нуждающихся ни в каких исторических объяснениях.

Вермеер. Хронотоп

Грузная женщина в блестящем халате цвета сливы с голубым платком на голове и с материнскими серьгами из бирюзы, которые она примеряет перед зеркалом возле странной золотистой и в шурах двери. Сюжет и его визуализация отсылают к «Девушке с жемчужной сережкой» (1665) Вермеера. Как водится у Тарковского, ненавязчиво, но достаточно прозрачно. Вермееровскую героиню играет жена режиссера, ее антипод — леонардовский тип — Маргарита Терехова. Впрочем, мать-Терехову Тарковский также помещает в вермееровскую композицию — она читает книгу у окна, на столе горит свеча, мир дома одной и другой героини странным образом совпадает. Это дом раннего детства героя и дом, который им утерян — но сохранен у других, на хуторе, дом сытый, тяжелый, деревянный и чистый. Дом простых вещей.

Вермееровское пространство с его тяжелой предметностью, любовью к определенной цветовой гамме, со схожей во всех картинах композицией. Вермееровский мир материален, это квинтэссенция дома в его голландском изводе, дома протестантского — чистого, зажиточного, гордящегося своим накоплением. С точки зрения сюжетного хода — мать вынужденно продает любимые серьги, стараясь в тяжелое военное время накормить и одеть своих детей, и встречает богатых и равнодушных, замкнутых на своем уютном мире героев-антиподов, — образ докторши должен читаться однозначно отрицательно. Но введение в сюжет ряда визуальных мотивов, на наш взгляд, просто и безвозвратно разрушает первоначальную зрительскую иллюзию однозначного прочтения.

Обе эти матери-мадонны, мать и женщина с хутора, восходят, может быть, к двум образам любви, столь характерным для иконографии западноевропейской живописи. «Любовь небесная» и «любовь земная» предстают в одной картине часто и всегда на равных, как, например, в самой известной, пожалуй, на этот сюжет картине Тициана (ок.

1514), где у обеих противопоставленных героинь одинаковые лица. Кстати говоря, обе героини фильма — докторши: одна — падчерица врача, другая — жена другого доктора, который, закольцовывая сюжет с лакунами, как всегда у Тарковского, является в первой сцене к героине Тереховой с попыткой завязать новое знакомство, заменить хоть иллюзорно неудовлетворенность своей духовной жизни, где есть А. Чехов и «Палата номер шесть» с ограниченной меркантильной женой-докторшей из последней сцены, найти общий язык с интересной женщиной, понимающей его состояние по обрывкам недосказанных фраз. Он безрезультатно пытается найти в ней новую подругу, как она принимает его за давно ожидаемого и давно оставившего ее любимого мужа. Так пунктирный сюжет пульсирует у Тарковского точечными вбрасываниями, экономя средства и концентрируясь на визуальности и символике.

Характерно, что художник по костюмам «Соляриса», «Зеркала» и «Сталкера» (1979) Нелли Фомина призналась в частной беседе, что не видит в костюмах матери Криса из «Соляриса» отсылку к «Весне» (1482) Боттичелли, для нее сатиновый халат докторши в «Зеркале» был избран исключительно за его легкость, мягкость, возможность драпировки. Она не находит, что придуманный ею и режиссером костюм Сталкера, с бритой головой с проплешинами, шеей, обмотанной грязным бинтом, потертостью и заношенностью одежды и обуви отсылает к образу рембрандтовского «Блудного сына» (ок. 1668). Это дорогое честное признание высокого профессионала, однако, не заставляет нас считаться с интерпретациями авторов. К тому же, Тарковский, по свидетельству людей, близко работавших с ним, никогда не делился всем замыслом с коллегами, держал его невысказанным, сберегая для экранного воплощения.

Бревенчатые стены, керосиновые лампы, зеркала, прозрачные кувшины с молоком, пролитые лужицы на столе, засохшие букеты. Дома докторши и матери как бы представляют собой внутренний мир любой женской героини в ее счастливое время. Не случайно, как только мать расстается с отцом, она метафорически теряет дом — выходит из него к горящему под дождем сараю, бредет по мокрому лугу от дома докторши, которая демонстративно не пускает ее к себе на порог в начале сцены, бежит на работу и бродит там по пустынным коридорам в своем одиноком дантовском плутании по сумрачному

лесу земной жизни, существовании-путешествии покинутой жены. Разрушенный интерьер дома, с падающей штукатуркой, облезлыми под водяными потоками стенами и горящим внутри огнем — неоднократная тарковская метафора потерянной души, потерянной внутренней сущности как потерянного дома.

Утратив возможность прикосновения к потерянному раю, хотя бы во сне, к ушедшему детству и гармонии, окутанной развевающимися и драпируемыми на ветру белыми полотнищами, автор, верный избранному мотиву, детские пеленки и кружева делает пеленами для положения во гроб в одиноком доме в «Зеркале», полиэтиленом на кровати Криса и черным пиджаком без рубашки и босыми ступнями Гибаряна, черным пальто и неснимаемой обувью на спящем где попало Горчакове. Жизнь героев универсально течет, сопровождаемая одинаковыми предметами, ценными в своей уникальной вещности и в то же время пристраиваемыми героев этой эпохи к эпохе другой, давно прошедшей и запечатленной в живописи, в мировой культуре.

Очевидно, что кроме Вермеера и, может быть, в оппозицию ему, Тарковский часто прибегает к миру Леонардо, впрочем, как и к миру Г. и Я. ван Эйков, цитируя Гентский алтарь (1432) в «Сталкере» и портрет четы Арнольфини (1434) в «Солярисе». В «Жертвоприношении» Леонардо больше всего, но и в «Зеркале» он особенно ощутим. В гениальной сцене, когда мать вытирает рукой зеркало и в нем видит свое отражение в старости, портрет героини с гладко зачесанными и собранными сзади волосами вписан не просто в двоящееся пространство реальной комнаты с зеркалом и окном, но также и в пространство возрожденческого канона этого жанра, с дымкой сфумато, с пейзажем на заднем плане и аркой над головой изображаемой модели. Кстати будет вспомнить и то, что фотография репродукции с картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» (1490–1491) была с детства в личных вещах Тарковского. Но Тарковскому этого мало, и он добавляет в этот сложносочиненный портрет еще источник света, прикрываемый рукой, как у караваджистов, заодно подчеркнув и множасьую рамочную конструкцию — рамку окна, зеркала, картины, стекла и арки в изображении. И все это в одном кадре. Этот пример, на наш взгляд, особенно наглядно показывает, что не цитата как таковая занимает Тарковского. Такая многослой-

ность говорит о принципе мышления через усвоенные элементы живописного наследия, когда их коллаж привязывает рождаемый образ не к конкретному тексту, но ко всем сразу и к самой идее мыслить цитатами, вернее, заданными способами старых мастеров.

Сюжеты. Снятие с креста

Итак, Тарковский цитирует жанры, детали, мотивы, композицию живописных претекстов. Не может он оставить в стороне и традиционный в живописи сюжет, например библейский — с распятием и снятием с креста.

В «Андрее Рублеве» есть три Христа, по крайней мере. Все они зеркальны друг другу, все они в той или иной степени отражают образ автора картины, его саморефлексию и саморепрезентацию, как бы кощунственно это ни звучало для верующих.

Первый Христос, разумеется, сам Андрей Рублев в исполнении А. Солоницына. Сейчас мы говорим не столько о семантическом наполнении образа, сколько о его иконографической стороне, хотя обе они тесно связаны друг с другом. Христос Солоницына — это канонический русский Христос. Средних лет, продолговатое лицо, длинный нос, глубоко посаженные глаза, ярко очерченные глазницы, впалые щеки. Это в какой-то мере Христос самого Рублева, данный им в Спасе, но и образ классического девятнадцатого века, Христос А. Иванова, И. Крамского или М. Антокольского, перекликающийся своей позой со связанными руками с караваджевским «Христом у колонны» (ок. 1607) — точным претекстом в сцене пленения Рублева — та же композиция, то же освещение, те же позы, тот же сюжет.

Вторым Христом и в плане зеркальной композиции фильма, и в плане контрастного иконографического образа, двойником Христа Рублева и его оппонентом выступает герой Ролана Быкова, Скоморох, по мысли Тарковского, «интеллигент», каким его видит поколение шестидесятников, — аскет, художник, бунтарь [см.: 2]. Христос Быкова — это Христос, развивающий другую традицию, русскую и западноевропейскую, традицию на грани символизма и реализма. Внешние черты его восходят ко Христу у Николая Ге в картинах «Что есть истина?» (1890), «Голгофа» (1893) и «Распятие» (1892).

Образ Христа-Скомороха подкреплен живописными претекстами Северного Возрождения, многократно цитированного Тарковским, Брейгелем, к примеру, из их числа. Христос Быкова — Христос площадей, раешный, буффонный, побиваемый страдающий белый клоун, разыгрывающий из себя веселого Арлекина. Некрасивый, прощающий и кроткий Христос среди некрасивых озлобленных лиц. Христос И. Босха и Х. Мемлинга.

Христу-Скомороху уготована своя сцена распятия — стражники отнимают у него гусли, расправляются с ним у дерева и в конце концов увозят, бросив беспомощное тело на седло, — сцена, где последовательно, опрокинув в реальность XV века, как ее изображает Тарковский, дана евангельская история поругания, распятия и оплакивания Христа, в том числе визуально отсылающая к многочисленным сценам живописной пьеты, например у того же Караваджо.

Наконец, третий Христос в «Рублеве» — не самопровозглашенный Тарковским художник Рублев, не пародирующий образ Христа Скоморох, а Христос «реальный» в видении Андрея в сцене Распятия, которую Тарковский решает именно как решается она в классическом живописном искусстве. Художник Средних веков и Возрождения, как известно, не отказывает себе в удовольствии или просто не может иначе изобразить сцены из Писания как сцены повседневной и современной ему жизни. Так поступает и Рублев у Тарковского. Но так поступает и сам Тарковский. Третий Христос распинаем в России эпохи Рублева. Приметы времени и места действия аскетичны, узнаваемы и неизбежны — снег, лапти, кафтаны, частокол, избы, едва различимые, сливающиеся с пейзажем белые ангелы. Слова экранного Андрея Рублева за кадром подчеркивают ощущение сиюминутности происходящего великого события, подаваемого намеренно буднично, вписанного в абсолютный центр картинного пространства, но замаскированного среди равных по масштабу и значимости событий повседневной убогой и суетной современности. Это композиция и сюжет брейгелевского «Несения креста». Здесь та же мешанина людей, разбивка группами, доминанты-холмы, колеса на столбах, фигуры предстоящих на переднем плане, в самом центре картины малозаметная фигура Христа с крестом. Только Брейгель вписывает библейский сюжет в современную ему голландскую весну, а по колориту даже и осень, а Тарковский — в зимний русский пейзаж, современный Рублеву, потому что сцена, как мы сказали, современна

художнику, ее увидевшему. Но этот зимний пейзаж уже существует у Брейгеля и его последователей. В картинах на другие библейские сюжеты. Тарковский осуществляет как бы двойную цитацию — он цитирует Брейгеля Старшего в том числе и через воспроизведение брейгелевского хронотопа у его последователей, у Брейгеля Младшего, например.

Автограф. Повторение авторских мотивов

Как водится у художников, на картине должно присутствовать имя автора, его подпись как сконцентрированное клеймо, знак обо всем его творчестве, ключ, оставленный возле входа в пространство указанного художника. Тарковский оставляет автограф часто. Иногда появляется сам, как в сцене в «Зеркале», отражаясь будто случайно в дверце приоткрытого шкафа — дубленка, шапка, усы — это зимний автопортрет того же повзрослевшего мальчика из брейгелевского пейзажа у замерзшей реки. Здесь же и латуровские руки со свечами, и рыжая красавица в белой рубашке, будто намекающие на сюжет с Марией Магдалиной.

Изображение рублевской «Троицы» на англоязычном постере к фильму в интерьере квартиры героя «Зеркала» читается и как часть изображаемой реальности, и одновременно как поставленный в манере Дюрера на видное место автограф Тарковского, в его своеобразном автопортрете — комнате главного героя с узнаваемыми приметами реального мира, личными вещами автора, перекочевывающими из фильма в фильм: дубленкой, сухими цветами в стеклянной сферической вазе, книгами на окне.

В качестве своего рода автографов, примера авторского стиля у Тарковского могут быть рассмотрены также всегда по возможности снимаемые актеры-талисманы: Солоницын, Гринько или Т. Огородникова — и отдельные, кажущиеся незначительными в сюжете предметы. Так, мотив петли увидим в первом кадре «Зеркала», где она — загнутый телефонный провод, в «Рублеве» в сцене с переживанием дождя — где она часть крестьянской утвари, веревка, рядом с хомутом или ухватом, в «Ивановом детстве» — где она зримый образ казни, и, вероятно, в других картинах. Повтор визуальных мотивов иногда заимствуется у других и присваивается многократ-

ным повторением, как копия П. Учелло использует С. Эйзенштейн в первой части «Ивана Грозного» (1944), соединяя их со стрелами из сюжета о святом Себастьяне. Смерть Фомы в «Рублеве» решена в схожем визуальном ключе — неожиданный рапид, замедляющий, останавливающий действие останавливаемой жизни героя, дает возможность рассмотреть красоту использованной формы. Найденная раз пульсация крови в сцене набега в «Рублеве» повторена еще раз в «Зеркале» в сцене с военруком. Иными словами, как всегда у больших мастеров, будь то художники или композиторы, удачно найденный прием не пропадает в одиночной репрезентации, он повторяется до тех пор, пока не станет своего рода визитной карточкой, автографом мастера среди других таких же повторяемых приемов, делающих его индивидуальный стиль узнаваемым.

Заключение

Итак, Тарковский цитирует живопись. Он использует те же приемы — темы, сюжеты, образы, способы композиции, детализации, постановки света, цвета, отдельных жанров и узнаваемых отдельных картин и целых миров авторов-живописцев, в вольном смешении которых не делает между ними никакой разницы, не соблюдает хронологию, но руководствуется только своим вкусом и желанием применить тот способ видения, который характерен для цитируемого автора.

Рифмы визуализации у Тарковского находятся не только в одном законченном тексте, они сознательно автоинтертекстуальны, то есть соединяют все тексты Тарковского в единый текст. Для него существуют важнейшие элементы собственного художественного мира, которые он повторяет с нарочитой уверенностью. Но точно так же он поступает и с живописными претекстами. Он повторяет их из фильма в фильм, причем двояко: и как картины-артефакты, и как воспроизведение мира этих картин, мира избранного художника, мира определенного стиля посредством кинематографической реконструкции мира картиной реальности.

Не цитатность как таковая, а понимание иконологии и иконографии, при неиспользовании этих терминов Тарковским, отличает его от многих коллег-режиссеров. Пристальная работа с символикой вещей, мерцающие смыслы которых не сводимы ни к простым быто-

вым объяснениям, ни к точной отсылке к авторам, использовавшим те же отвлеченные метафоры.

В цитировании внутрикартинного мира Тарковский следует формам работы старых мастеров. Он находит важнейшие для себя элементы воссоздаваемого мира и затем цитирует их, постоянно перетаскивая почти без изменений из картины в картину. Он не старается сделать так, чтобы узнавание цитаты зрителем само по себе составляло суть приема. Цитата живописного претекста — всего лишь рамка, оптический прибор для сопоставления запечатленных времен разными и равными друг другу художниками, кинематографистом и живописцами. Тарковский пристрастен к определенному набору цитируемых излюбленных мастеров, но список их принципиально бесконечен для зрителя, втянутого в игру постоянных и зачастую неявных аллюзивных отсылок к живописным претекстам.

Подводя итог всему сказанному, отметим, что работа с живописными претекстами у Тарковского, на наш взгляд, — продуктивный метод изучения его творчества и требует более тщательного и детального подхода, который, надеемся, будет в дальнейшем плодотворным.

Список литературы:

- 1 Андреева Е. Ю. Экранируя откровение: Билл Виола — Андрей Тарковский // *Художественная культура*. 2021. № 3. С. 96–111. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-96-111>.
- 2 Быков Р. Философ кинематографа // *О Тарковском: Воспоминания в двух кн. / Сост. М. Тарковская. М.: Дедалус, 2002. С. 113–117.*
- 3 Вилпер Б. Р. Проблема и развитие натюрморты. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
- 4 Двинятина Ж. Р. Ключ. Брейгели в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» // *Государственный Эрмитаж*. 2022. № 36. С. 140–144.
- 5 Двинятина Ж. Р. Как сделан «Андрей Рублев» с точки зрения Милы Двинятиной. СПб.: Мастерс, 2022. 44 с.
- 6 Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморты: К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. 160 с.
- 7 Климанова Е. Единство образа. Сын и отец // *Искусство кино*. 1992. № 4. С. 122–126.
- 8 Кононенко Н. Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
- 9 Кончаловский А. С. Низкие истины. М.: Коллекция «Совершенно секретно», 1998. 384 с.
- 10 Лёвгрен Х. О роли картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение» // *Искусство кино*. 1992. № 6. URL: <https://kinoart.ru/texts/o-rol-i-kartiny-leonardo-da-vinchi-poklonenie-volhvov-v-poslednem-filme-andreya-tarkovskogo-zhertvoprinoshenie> (дата обращения 04.11.2023).
- 11 Михеева Ю. В. Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского // *Художественная культура*. 2020. № 1. С. 295–314. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>.
- 12 Мишарин А. О друге и соавторе // *Тарковский А. А. Ностальгия / Сост. П. Волкова. М.: АСТ; Хранитель; Зебра Е, 2008. С. 395–423.*
- 13 Панофский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
- 14 Ромадин М. Тарковский и художники // *Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма / Сост. и подгот. текста А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1991. С. 370–374. URL: https://ionb.ru/media/2018/08/03/1225616302/Romadina_M._Tarkovskij_i_Khudozhniki.pdf* (дата обращения 04.11.2023).
- 15 Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Квадрига, 2009. 573 с.
- 16 Смирнова-Майзель В. Андрей Тарковский и парадоксы модернизма // *Воображаемый Тарковский. VI Международная научная конференция МКФ «Зеркало» / Сост. В. Смирнова-Майзель, А. Ахмадшина. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 120–133.*
- 17 Тарковский А. Запечатленное время // *Искусство кино*. 1967. № 4. С. 69–79. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5> (дата обращения 04.11.2023).
- 18 Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре. СПб.: Ленфильм, 2016. 118 с.
- 19 Фуртай Ф. В. Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского // *Международный журнал исследований культуры*. 2012. № 1. С. 118–123.

References:

- 1 Andreeva E.Yu. Ehkraniruya otkrovenie: Bill Viola — Andrei Tarkovskii [Screening Revelation: Bill Viola — Andrei Tarkovsky]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 3, pp. 96–111. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-96-111>. (In Russian)
- 2 Bykov R. Filosof kinematografa [Philosopher of Cinema]. *O Tarkovskom: Vospominaniya v dvukh kn.* [About Tarkovsky: Memoirs in Two Books], comp. M. Tarkovskaya. Moscow, Dedalus Publ., 2002, pp. 113–117. (In Russian)
- 3 Vipper B.R. *Problema i razvitie natyurmorta* [The Problem and Development of Still Life]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. 384 p. (In Russian)
- 4 Dvinyatina Zh.R. Klyuch. Breigeli v fil'me Andrey Tarkovskogo "Andrei Rublev" [Key. Brueghels in Andrei Tarkovsky's film "Andrei Rublev"]. *Gosudarstvennyi Ermitazh*, 2022, no. 36, pp. 140–144. (In Russian)
- 5 Dvinyatina Zh.R. *Kak sdelan "Andrei Rublev" s tochki zreniya Mily Dvinyatinoi* [How Andrei Rublev was Made from the Point of View of Mila Dvinyatina]. St. Petersburg, Masters Publ., 2022. 44 p. (In Russian)
- 6 Zvezdina Yu.N. *Ehblematika v mire starinnogo natyurmorta: K probleme prochteniya simvola* [Emblematics in the World of Ancient Still Life: On the Problem of Reading a Symbol]. Moscow, Nauka Publ., 1997. 160 p. (In Russian)
- 7 Klimanova E. Edinstvo obraza. Syn i otets [Unity of the Image. Son and Father]. *Iskusstvo kino*, 1992, no. 4, pp. 122–126. (In Russian)
- 8 Kononenko N.G. *Andrei Tarkovskii. Zvuchashchii mir fil'ma* [Andrei Tarkovsky. The Sound World of Film]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011. 288 p. (In Russian)
- 9 Konchalovskii A.S. *Nizkie istiny* [Low Truths]. Moscow, Sovershenno sekretno Publ., 1998. 384 p. (In Russian)
- 10 Lövgren H. O roli kartiny Leonardo da Vinchi "Poklonenie volkhvov" v fil'me Andrey Tarkovskogo "Zhertvoprinoshenie" [About the Role of Leonardo da Vinci's Painting *The Adoration of the Magi* in Andrei Tarkovsky's Film *Sacrifice*]. *Iskusstvo kino*, 1992, no. 6. Available at: <https://kinoart.ru/texts/o-rol-i-kartiny-leonardo-da-vinchi-poklonenie-volhvov-v-poslednem-filme-andreya-tarkovskogo-zhertvoprinoshenie> (accessed 04.11.2023). (In Russian)
- 11 Mikheeva Yu.V. Dualizm simvoliki vody v fil'makh A. Tarkovskogo i K. Lopushanskogo [Dualism of Water Symbolism in the Films of A. Tarkovsky and K. Lopushansky]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1, pp. 295–314. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>. (In Russian)
- 12 Misharin A. O druge i soavtore [About a Friend and Co-author]. Tarkovskii A.A. *Nostal'giya* [Nostalgia], comp. P. Volkova. Moscow, AST Publ., Khranitel' Publ., Zebra E Publ., 2008, pp. 395–423. (In Russian)
- 13 Panofskii E. *Ehtyudy po ikonologii: gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [Sketches on Iconology: Humanistic Themes in Renaissance Art], transl. from English N.G. Lebedeva, N.A. Osminskaya. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009, 432 p. (In Russian)
- 14 Romadin M. Tarkovskii i khudozhniki [Tarkovsky and Artists]. *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo: Razmyshleniya. Issledovaniya. Vospominaniya. Pis'ma* [The World and Films of Andrei Tarkovsky: Reflections. Researches. Memories. Letters], comp. A.M. Sandler. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 370–374. Available at: https://ionb.ru/media/2018/08/03/1225616302/Romadin_M._Tarkovskij_I_Khudozhniki.pdf (accessed 04.11.2023). (In Russian)
- 15 Salynskii D.A. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Film Hermeneutics of Tarkovsky]. Moscow, Kvadriga Publ., 2009. 573 p. (In Russian)
- 16 Smirnova-Maizel' V. Andrei Tarkovskii i paradoksy modernizma [Andrei Tarkovsky and the Paradoxes of Modernism]. *Voobrazhaemyi Tarkovskii. VI Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya MKF "Zerkalo"* [Imaginary Tarkovsky: 6th International Scientific Conference of the ICF "Mirror"], comp. V. Smirnova-Maizel', A. Akhmadshchina. St. Petersburg, Poryadok slov Publ., 2020, pp. 120–133. (In Russian)
- 17 Tarkovskii A. Zapechatlennoe vremya [Captured Time]. *Iskusstvo kino*, 1967, no. 4, pp. 69–79. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5> (accessed 04.11.2023). (In Russian)
- 18 Tarkovskii A.A. *Lektsii po kinorezhissure* [Lectures on Film Directing]. St. Petersburg, Lenfil'm Publ., 2016. 118 p. (In Russian)
- 19 Furtai F.V. Khranitel' klyuchi: rol' i mesto zhivopisnogo proizvedeniya v tvorchestve Andrey Tarkovskogo [Keeper of the Keys: The Role and Place of Painting in the Work of Andrei Tarkovsky]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2012, no. 1, pp. 118–123. (In Russian)