

МИХЕЕВА Ю.В.

Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского

Вода как художественный образ, философское понятие и религиозный символ встречается в культурах всех времен и народов. Актуальность «водной» тематики в самых разнообразных ракурсах подтверждается проводимыми современными исследованиями. В отношении современного искусства особый интерес представляет кинематограф, в котором вода, в самых разных образах и контекстах, играет большую роль. Более того, в киноискусстве есть примеры, когда вода является не только элементом драматургии или художественного решения, но становится важной частью авторской эстетики. Фильм – пожалуй, единственное художественное пространство, в котором вода приобретает дополнительные свойства благодаря изобразительно-временной природе кино как вида искусства, т.е. благодаря уникальному (в том числе измененному) экранному пространству-времени, внутри которого создается звукозрительный образ. Таким образом, особое значение приобретают не только изобразительные характеристики, но и динамический характер воды на экране, а также чувственно-интеллектуальные нюансы, тонкие смысловые отношения, рождающиеся во время и после восприятия (*проживания*) зрителем киноэпизода и картины в целом, т.е. вхождения в мир автора. В данной статье символика воды в творчестве Андрея Тарковского полагается как необходимое духовно-эстетическое основание для анализа развития художественной образности воды в фильмах ученика и духовного последователя Тарковского – Константина Лопушанского. Образы воды в творчестве Лопушанского не только обуславливаются сюжетом, органично «встраиваясь» в драматургию фильма, но выходят на уровень символизации смысловых отношений в структуре киноформы и отражают важные для режиссера духовно-нравственные принципы, одновременно обогащая аудиовизуальную эстетическую составляющую фильмов.

Михеева Юлия Всеволодовна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikhееva@gmail.com

Ключевые слова: символика воды, авторский кинематограф, А.А. Тарковский, К.С. Лопушанский, художественный образ, звукозрительный образ в кинофильме, художественная рефлексия.

Mikheeva Julia V.

Doctor in Art Studies, Professor of the Film Sound Direction Department, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Moscow

ORCID ID: 0000-0003-0788-3742

julmikhееva@gmail.com

Key words: symbolism of water, author's cinematography, A.A. Tarkovsky, K.S. Lopushansky, artistic image, sound-visual image in film, artistic reflection.

MIKHEEVA JULIA V.

Dualism of Water Symbolism in the Films of A. Tarkovsky and K. Lopushansky

Water as an artistic image, philosophical concept and religious symbol is found in cultures of all times and peoples. The relevance of “water” topics in a wide variety of perspectives is confirmed by ongoing modern research. With regard to contemporary art, cinema is of particular interest, in which water, in a wide variety of images and contexts, plays a large role. Moreover, there are examples in cinema where water is not only an element of dramaturgy or artistic decision, but becomes an important part of the author's aesthetics. The film is perhaps the only art space in which water acquires additional properties due to the visual-temporal nature of cinema as a form of art, i.e. thanks to the unique (including modified) screen space-time, inside of which a sound-visual image is created. Thus, not only the visual characteristics, but also the dynamic nature of the water on the screen, as well as the sensual-intellectual nuances, subtle semantic relationships that arise during and after the perception (residence) by the viewer of the movie episode and the picture as a whole, entry into the author's world, acquire particular importance. In this article, the symbolism of water in the work of Andrey Tarkovsky is considered as the necessary spiritual and aesthetic foundation for the analysis of the development of the artistic imagery of water in the films of the student and spiritual follower of Tarkovsky – Konstantin Lopushansky. The images of water in Lopushansky's work reach the level of symbolization of semantic relations in the structure of the film.

УДК 791.3
ББК 85.374.3(2)

*Спаси меня, Боже; ибо воды
дошли до души моей.
Я погряз в глубоком болоте,
и не на чем стать; вошел во
глубину вод, и быстрое течение
их увлекает меня.
(Псалом 68:2–3)*

Общеизвестно, что вода как художественный образ, философское понятие и религиозный символ встречается в культурах всех времен и народов. Путешествие по «водному миру» – от наивно-материалистической натурфилософии Фалеса Милетского до психоаналитических концепций Фрейда и Юнга, от египетских иероглифов до перформансов Джона Кейджа – очень увлекательно. Актуальность «водной» тематики в самых разнообразных ракурсах подтверждается проводимыми современными исследованиями и их востребованностью в научно-образовательном процессе⁽¹⁾. Исходя из теоретических работ, полностью или частично посвященных киноискусству, вода как художественный образ может рассматриваться в контексте общей символической структуры произведения, а также в ракурсе культурологии и эстетики автора [14, 15]. И потому не вызывает сомнений факт, что обращение к позднейшим феноменам, в том числе произведениям искусства, в которых используется образ воды, предполагает наличие определенной «суммы знаний» в этой области и предполагает применение в анализе не только искусствоведческого,

но и культурологического, философско-эстетического (в том числе герменевтического), психоаналитического методов, т.е., в итоге, междисциплинарного подхода к предмету.

В отношении современного искусства особый интерес представляет кинематограф, в котором вода, в самых разных образах и контекстах, играет большую роль. Более того, в киноискусстве есть примеры, когда вода является не только элементом драматургии или художественного решения, но становится важной частью авторской эстетики. Сложность и одновременно интерес в анализе таких случаев в кинофильмах представляет не только уже заложенная, «выращенная» в рамках культурной традиции семантика воды, но и контекст, в котором появляется этот образ на экране. При этом важен как внутрикадровый контекст (различные аспекты сюжета, драматургии и художественного языка автора), так и контекст внешний – интертекстуальные связи, аллюзии, культурные отсылки, аудиовизуальные цитаты и т.п. – существенно влияющие на интерпретацию и понимание кинотекста. Но главное, фильм – пожалуй, единственное художественное пространство, в котором вода приобретает дополнительные свойства благодаря *изобразительно-временной природе* кино как вида искусства, т.е. благодаря уникальному (в том числе измененному) экранному пространству-времени, внутри которого создается звукозрительный образ. Таким образом, особое значение приобретают не только изобразительные характеристики, *но и динамический характер* воды на экране, а также чувственно-интеллектуальные нюансы, тонкие смысловые отношения, рождающиеся во время и после восприятия (*проживания*) зрителем киноэпизода и картины в целом, т.е. вхождения в мир автора.

ТАРКОВСКИЙ. ВОДА КАК СИМВОЛ ГРАНИЦЫ МЕЖДУ МИРАМИ

В творчестве Андрея Тарковского звукозрительный образ воды включается в круг архетипических образов его художественного пространства, – таких как огонь, дом, дерево. Вода в фильмах Тарковского появляется в виде *статичной* субстанции (стоячая вода) как символической границы между мирами (физической, жизненной реальности, – и смерти, воспоминаний, снов, религиозно-мистиче-

(1) См. материалы публичных лекций в университете Durham (Великобритания) Reflections on Water. URL: <https://www.dur.ac.uk/philosophy/events/conferences/reflectionsonwater/>

ских ритуалов и пр.); *динамического* явления (вертикальные водные потоки, текущие воды) как символа сущностного изменения героя (физического и духовного очищения и преображения) или проявления трансцендентного. Семантика «водных образов» фильмов Тарковского, хотя и вовлекается в полифонию сопряженных с ней внутрикадровых и интертекстуальных значений, вполне ясно интерпретируется в культурологическом и эстетическом ракурсах. Сам режиссер, рассуждая о своем творчестве, говорил: «Вода для меня – отражение. Но не только. Может быть, это какая-то древняя память. Вода, речка, ручей – для меня очень много говорят...» [9, с. 116]. Исследователь киногогерменевтики Тарковского Д.А. Салынский связывает образ воды с центральным понятием эстетики режиссера – временем: «Вода – иносказание смерти. В древнем мире это хаос, первобытное состояние мира, откуда все пришло. То же самое вода означает и в мире Тарковского, но тут добавляется оттенок: вода как время и энтропия, антагонист памяти» [7, с. 371].

Надо сказать, что сам режиссер довольно противоречив (или, скорее, изменчив, как истинный художник) в толковании собственного творчества. Иногда он уклоняется от придания его художественным образам «метафизических» смыслов, видя в этом некое искусственное умствование: «Дождь, огонь, вода, снег, роса, подземка – часть той материальной среды, в которой мы обитаем, правда жизни, если хотите. Поэтому мне странно слышать, что когда люди видят на экране природу, равнодушно воссозданную, то они не просто наслаждаются ею, а ищут в ней какой-то потаенный якобы смысл. Конечно, можно видеть в дожде только плохую погоду, а я создаю, скажем, используя дождь, определенным образом эстетизированную среду, в которую погружается действие фильма. Однако это вовсе не означает, что природа призвана в моих фильмах что-то символизировать, упаси Боже» [1, с. 332].

В то же время, можно найти и немало высказываний, в которых режиссер утверждает устремленность своего творчества к самым высоким духовным идеалам, обращается – часто через посредничество значимых для него шедевров живописи, музыки или литературы – к символизму и многозначности произведения при необходимом соучастии зрителя в «продолжении жизни» художественного творения: «...произведение искусства обретает свою особую изменчивую

и разнообразную жизнь в множественности приложимых к нему суждений, часто обогащающих его и дающих некоторую дополнительную объемность существования» [1, с. 142]. В отношении творчества мастера, видимого уже на «временном отдалении», мы можем вспомнить и высказывание философа Г.Г. Гадамера о том, что художественное творение «воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя пребывать при нем» [3, с. 109], – другими словами, истинное произведение *искусства* продолжает жить собственной жизнью, в том числе в теоретических интерпретациях.

Но удивительно то, что именно «материальное» изображение обретает – через зрительское *переживание* и, в некоторых случаях, *после-знание* – в фильмах Тарковского символическое значение, косвенно признаваемое и самим автором. Замечательно в этом отношении высказывание режиссера об эпизоде «Переход через Сиваш» из фильма «Зеркало» (1974), вводящем в кадр изображение воды как символа смерти, границы между жизнью и небытием: «Образ этот звучал особенно щемящее и пронзительно, потому что в кадре были только люди. Люди, бредущие по колено в жидкой грязи, по бесконечному, до самого горизонта болоту, под белесым плоским небом. Оттуда не вернулся почти никто. Все это сообщало запечатленным на пленку минутам особую многомерность и глубину, порождая чувства, близкие потрясению или катарсису. Через некоторое время я выяснил, что военный оператор, снимавший этот материал, погиб в тот же самый день, который он зафиксировал с такой удивительной силой проникновения в суть творящихся вокруг него событий» [1, с. 244].

«Переход через Сиваш» знаменует переход через тему Смерти – к теме Жизни, но уже в *другом, высшем* ее понимании. И этот *переход высшего порядка* осуществляется именно благодаря режиссерскому пространственно-временному и звуковому решению эпизода. Помимо жесткого «прозаического» ритма визуального ряда, озвученного за кадром только *плеском воды*, мы слышим как бы зависший во времени музыкальный аккорд и стихи Арсения Тарковского: «На свете смерти нет, бессмертны все, бессмертно все... Есть только явь и свет, ни тьмы, ни смерти нет на этом свете...» Концептуальное звуко-ритмическое решение (т.е. работа с многослойным внутрикадровым временем) очень важно при переходах между различными пространствами в фильме. По словам Эдуарда Артемьева, «в кино, как



Илл. 1. Кадр из фильма «Зеркало», реж. А. Тарковский, 1974

и в музыке, чувство темпа и ритма – наиважнейшее, это категории пространственные... Вспоминаю эпизод перехода через Сиваш, документальный, но совершенно библейский по смыслу: пространство бесконечное, космическое – как его решить звуково? И мы... пришли к одному звуку. Эпизод большой, десять минут, и всего один аккорд, оркестрованный разными тембрами. К этому решению... шли долго, но вроде не обманулись. Это даже музыкой в общепринятом понимании не назовешь. Там нет никакого развития, но в таком виде это работает довольно точно» [10, с. 96].

Заметим, что символика статичной, но живой (природной) воды у Тарковского вписывается в рассуждение о свойствах этого символа, исследованных французским философом Г. Башляром в работе «Вода и грезы», в частности: «Всякая живая вода – это вода, которой суждено замедляться, тяжелеть. Всякая живая вода есть вода, готовая умереть» [2, с. 39]. Но важно отметить и то, что в фильмах Тарковского – через образ воды – выделяется именно *событие перехода* (долженствующего, неизбежного) героя из одного мира в другой. В «Ивановом детстве» (1962), где партизаны переходят по реке (за-

мершей, почти без течения) линию фронта, эта граница, как замечает Н. Кононенко, «символически реализуется и в пространственных координатах – в образе реки, протекающей между „тем“ и „этим“ берегами, между жизнью и смертью (вспомним античный Стикс)» [5, с. 42]. В «Ностальгии» (1983) этот переход показан в долгом, не с первой попытки проходе со свечой через бассейн (в котором вода видна лишь как лужи на дне) главного героя – писателя Горчакова, оканчивающемся его смертью (за кадром, в центре которого остается лишь горящая свеча, звучит *Requiem aeternam* – «Вечный покой» из «Реквиема» Дж. Верди).

Инверсия смысла перехода между мирами через горизонтальную статику водной глади может быть усмотрена в образе *вертикальных* динамичных водных потоков – как правило, в виде дождя, также весьма часто появляющегося в фильмах Тарковского. Здесь *переход* границы между мирами обращается в «смывание» этой границы, нисхождение благословенной влаги, духовное очищение, символическое соединение неба и земли. «Дождевые» эпизоды имеют важное значение в «Зеркале» (дети смотрят на горящий дом сквозь дождевой поток), в «Сталкере» (трое паломников в Зону останавливаются в шаге от Комнаты Желаний, не смея зайти в нее, и после их исповедальных речей в «пещеру» проникает солнечный свет и начинается ливень).

В фильме «Андрей Рублев» дождь проливается в последнем кадре, став, наряду с иконой, своего рода «трансцендентальным стазисом» (по терминологии П. Шрейдера [12, с. 193]) всей картины. Дождь завершает эпилог, в котором мы видим иконы кисти Андрея Рублева, появляется *цвет*. При этом «горение страстей и суэта мира» из предыдущих частей картины, благодаря страстной закадровой музыке и активному движению камеры, очень долго не утихают. К *посткатарсическому упокоению* перед иконой картина придет только в самом конце, в последних кадрах, после проживания *человеческой трагедии* (в том числе трагедии художника) перед святым ликом. *И прольется дождь*, начало которого мы сначала услышим как раскаты грома на сверхкрупном плане глаз Спасителя (икона Рублева «Спас в силах»), и лишь в следующем (заключительном) кадре увидим его как благодатную влагу на фоне мирно пасущихся лошадей.

Символизм художественного мира Андрея Тарковского достаточно подробно исследован, в частности, в работах Д. Салынского [7],



Илл. 2. Кадр из фильма «Сталкер», реж. А. Тарковский, 1979

В. Филимонова [11], И. Евлампиева [4] и целого ряда других теоретиков. В данной статье символика воды в творчестве Тарковского полагается как необходимое духовно-эстетическое основание для анализа развития художественной образности воды в фильмах ученика и духовного последователя Андрея Тарковского – Константина Лопушанского, творчеству которого – давно признанному в профессиональном сообществе и зрительской аудитории, отразившему не только сложный авторский мир, но и контекст времени – еще только предстоит стать объектом обстоятельного и системного теоретического исследования.

ЛОПУШАНСКИЙ. ВОДА КАК СИМВОЛ ВЫБОРА МЕЖДУ МИРАМИ

Несмотря на то что Константин Лопушанский числился во время учебы на Высших режиссерских курсах в мастерской Эмиля Лотяну, духовным учителем своим он неоднократно называл Андрея Тарковского. Когда Лопушанский говорит, что «воспитан в концепции Тарковского» [6, с. 170], он имеет в виду не только приверженность

полной аутентичности (тотальному авторству) создаваемого произведения, но и высокодуховную направленность всего творчества. Рассказывая о своих встречах с Тарковским, Константин Лопушанский всегда подчеркивает моменты, навсегда оставшиеся в его памяти как жизненные и творческие ориентиры: «Он всегда возвращался к тому, что в традициях религиозных философов называл Абсолютом. Мировоззрение, которое отказывается выходить за рамки реальности, ему казалось ограниченным и убогим» [6, с. 177].

Содержательно темой творчества Лопушанского стала многоаспектная духовная проблематика, получившая в первых полнометражных фильмах воплощение в жанре фантастической апокалиптики. Состояние экзистенциальной тревоги, вырастающее порой до трагического ощущения свершающейся (свершившейся?) у нас на глазах катастрофы в фильмах «Письма мертвого человека» (1986), «Посетитель музея» (1989), «Русская симфония» (1994), нагнетается благодаря применению ряда художественных приемов, например с помощью закадрового низкочастотного шума, воспринимаемого как гул или даже рокот: так, на протяжении практически всего действия фильма «Русская симфония» (1994) мы слышим такой «рокот», который можно интерпретировать и как звук пожара, и как звуковой признак всемирного апокалипсиса. В этом же контексте, как символ смертоносной беды, катастрофы, возникает и образ воды: затопленные города, неостановимые ливневые потоки (отсылающие к теме всемирного потопа), бушующая морская стихия, мутная вода, под которой погребены людская память (фотографии, книжные страницы), да и сами люди (человеческие останки – черепа и кости).

Безусловно, в визуальной стилистике таких эпизодов можно усмотреть аллюзии на аналогичные образы в фильмах Тарковского (из того же «Сталкера»), но авторский взгляд Лопушанского имеет существенные отличия: это уже не «ностальгия» по культуре, не рефлексия о личном смысле существования человека, а оплакивание *общей возможной* судьбы богооставленного человечества. В фильме «Письма мертвого человека» на склоненную в страшном забытии голову главного героя – профессора (пытающегося найти путь к спасению, «решить уравнение» в безнадежной ситуации) льется тонкая струйка воды (скорее всего, радиоактивной), превращаясь в следующем кадре в песок (съемка в рапиде сопровождается како-



Илл. 3. Кадр из фильма «Посетитель музея», реж. К. Лопушанский, 1989



Илл. 4. Кадр из фильма «Письма мертвого человека», реж. К. Лопушанский, 1986

фонной закадровой музыкой), и мы слышим голос: «Итак, судя по всему, история человечества закончилась...»

Однако «вертикально направленное» художественное высказывание К. Лопушанского ищет (а в более поздних фильмах – проповедует) и выход из состояния экзистенциального отчаяния. Режиссер не раз говорил, что свет и надежда в его фильмах вычитываются из авторской *интонации*. Эту интонацию – через детали изобразительно-звукового решения кадра – можно почувствовать уже в первом (короткометражном) фильме Лопушанского «Соло» (1980), в котором показан эпизод из жизни блокадного зимнего Ленинграда: музыканты оркестра репетируют и исполняют 2-ю часть (*Andante cantabile*) 5-й Симфонии П.И. Чайковского. Голодные замерзающие люди буквально спасаются музыкой, давая и другим – слышащим исполнение оркестра благодаря радиотрансляции – надежду на спасение. Ужасное положение оркестрантов (как и всех ленинградцев блокадного времени) показано уже в первых кадрах: все, на что могут рассчитывать из «еды» еле ходящие люди – это *полкружки воды* (скорее всего, холодной), поскольку не видно идущего от нее пара в насквозь промерзшем полуподвале) из титана. Но чуть позднее, в эпизоде, когда главный герой приходит в баню в неурочный («женский») день, и строгая банщица все-таки милостиво позволяет ему помыться («Пойдемте, устрою в уголку»), мы видим в кадре образ, достойный кисти художника: беременная женщина в длинной белой рубашке *пьет воду* из кружки (именно пьет – с наслаждением, горделиво стоя, а не отхлебывает по глоточку, как согбенные люди в первом кадре) – так режиссер впускает в страшную, *черную* внутрикадровую действительность (за окнами бани полыхает огонь и гремят взрывы) символический *белый* свет и живительную *влагу* как надежду на продолжение жизни.

В последних кадрах фильма «Письма мертвого человека» дети *обмывают* (точнее, обтирают) голову умершего профессора и вспоминают его слова-завещание: «Идите, идите, пока хватит сил. Ибо пока человек в пути, есть у него надежда». И дети в противогазах, держась друг за друга, уходят в «никуда» посреди ядерной зимы. А образ «человека в пути» (пути чрезвычайно трудном, почти неодолимом, но единственно возможном) становится символическим финалом и последующих фильмов Константина Лопушанского. После неравной борьбы с морской стихией, после отчаянного взывания: «Господи! Куда

мне идти?!» уходит, не переставая кричать, по бескрайней свалке (в прямом и переносном смысле) человеческих отходов герой «Посетителя музея». Уходит в неизвестность, по пояс в снегу, в веригах герой «Русской симфонии», сопровождаемый закадровым православным песнопением. В новом же фильме Лопушанского «Сквозь черное стекло» (2019) героиня уже не просто уходит из прошлой жизни (после катастрофы неправильного, *неправедного* выбора, совершенного ею), но одновременно *приходит* в храм – упав на колени, крестясь и молясь, не замечая холодной *грязной жижи* под своими ногами.

Интенсифицируя духовную проблематику, режиссер использует «водные» образы не только в культурологическом контексте «единства-в-противоположности» жизни и смерти, но переводит семантику воды в еще более тонкую, нравственно-духовную сферу. В фильмах Лопушанского все больше проступает тема не просто предопределенного *перехода* человеком границы жизни и смерти, но его сознательного *выбора*, прежде всего, между соблазнами и удовольствиями материального мира – и истинной радостью и смыслом мира духовного. Драматизм же этого выбора состоит в том, что далеко не всегда осознается *подлинная*, внутренняя суть того, что человеком выбирается. Осознание настоящей, а не мнимой сути сделанного выбора становится экзистенциальным событием, моментом истины, духовным катарсисом в жизни героя. А значимость этого экзистенциального события, как правило, символизируется в возникающем в кадре образе воды.

Вода как бы *отражает* проблему понимания и узнавания подлинности какого-либо объекта, субъекта, явления, возникающих на жизненном пути человека, и по отношению к которым он должен себя проявить, сделать моральный выбор способа своего действия и отношения к ним. Лопушанский раз за разом в своих фильмах предупреждает: следует искать подлинность за кажимостью, все может оказаться совсем не таким, как представляется, особенно в массовом сознании, затуманенном пропагандой или лживой идеологией. В фильме «Гадкие лебеди» (2006) *мокрецы* – это, как заявляют власть имущие, враждебные «пришельцы», чужие, представляющие опасность, и потому подлежащие уничтожению. Главный герой, писатель Виктор Банев, приезжает в затопленный *нескончаемыми дождями* город Ташлинск с целью разобраться в ситуации, а заодно (на самом деле, это для него



Илл. 5. Кадр из фильма «Гадкие лебеди», реж. К. Лопушанский, 2006

главное) и вызволить свою «особенную» дочь из школы, где мокрецы обучают одаренных детей странным наукам типа левитации.

Но именно дети становятся «учителями» для Банева, буквально открывая ему глаза на безнравственность творимого людьми, говоря об их духовной смерти: «Вы просто не можете поверить, что вы уже мертвецы». Именно дети говорят о выборе, стоящем перед человечеством: «Либо полная интеллектуальная деградация, либо беспримерный эволюционный скачок сознания». Постепенно до Банева доходит, что мокрецы – не чужие, а *другие*: «Тот, кто видел Небо, тот станет другим. Неизбежно». Но понимание приходит не ко всем, между гуманизмом и ксенофобией проще (понятнее, быстрее, радикальнее, «эффективнее») выбрать второе. Официальная власть хочет, чтобы *другие* дети были «как все», подвергая их психиатрическому «лечению»: «гадкие лебеди» должны стать «правильными утятами». Но... финал картины, где девочка проводит своей маленькой ладонью по *замутненному стеклу* окна, за которым среди черного неба проявляются мириады маленьких звезд, отсылает к словам Святого Апостола Павла: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое

стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан. А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше»⁽²⁾.

Начало фильма «Сквозь черное стекло» (2019) воспринимается как продолжение этого финального кадра. Повзрослевшая девушка с такой же длинной косой проводит ладонью по *черному стеклу* окна, за которым уже не видно неба – доносится только звук дождя и шелест листьев. «А правда, что шум листьев похож на море?» – спрашивает она подругу, такую же девушку из интерната для слепых и слабовидящих под патронатом православного женского монастыря⁽³⁾. Море рисуется в воображении юной Анастасии как прекрасный образ свободы и романтической любви (в который раз уже она читает пальцами в интернатовской библиотеке «Алые паруса» Грина?). Директор интерната предлагает ей путь к этой свободе: некий олигарх готов оплатить операцию в Германии по возвращению ей зрения в обмен на замужество. Девушка долго колеблется перед выбором, полным пугающей неизвестности, но она так хочет прожить настоящую жизнь, а не быть калеккой! Делая этот выбор, Анастасия стремится только к *внешним* возможностям, обманывая себя ложной надеждой: «А вдруг это Бог посылает чудо?» Делая выход из физической темноты, она попадает в мрак моральной вины, лжи и отвращения.

После успешно сделанной в Германии операции, глядя широко распахнутыми глазами из окна автомобиля на окружающий мир, залитый солнцем, раскрашенный яркими красками, Настя удивляется: «Все иначе. Я представляла себе мир совсем не так». Вдруг ее поражает незнакомое явление: блестящие струи воды, бьющие из-под земли. Она просит остановить машину около фонтана и с

(2) 1-е Послание к коринфянам Святого Апостола Павла, 13: 12–13.

(3) Вода, являющаяся в грезах, мечтах, снах – важный образ бессознательного, отсылающий к духовному миру. Как писал К.Г. Юнг: «Вода является чаще всего встречающимся символом бессознательного. Покоящееся в низинах море – это лежащее ниже уровня сознания бессознательное. По этой причине оно часто обозначается как „подсознательное“, нередко с неприятным привкусом неполноценного сознания. <...> Обращение к бессознательному является для нас жизненно важным вопросом. Речь идет о духовном бытии или небытии» [13, с. 109, 114].



Илл. 6. Кадр из фильма «Сквозь черное стекло», реж. К. Лопушанский, 2019

восторгом ребенка, открывающего новый мир, опускает ладони в прозрачную воду, играет с ней как с живым существом.

Фонтан, искусное (и *искусственное*) произведение инженерной мысли и фантазии скульптора, восхищает девушку своим внешним блеском, и не приходят ей на память слова великого поэта:

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы...

<...>

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал?

Пушкин А.С. Фонтану Бахчисарайского дворца⁽⁴⁾

(4) Пушкин А.С. Фонтану Бахчисарайского дворца. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v02/d02-183-.htm> (дата обращения 14.01.2020)

Вкрадчивое, обманчиво-успокоительное журчание маленького фонтанчика слышно и в следующем эпизоде, когда Анастасия наконец встречается в дорогом отеле со своим «благодетелем» – Михаилом Александровичем, которому отныне она принадлежит телом и душой. «Явление» олигарха поражает девушку (Максим Суханов в этой роли воплощает, если не сказать шаржирует, все самые жуткие стереотипы о том, как выглядит и ведет себя «новый русский» в худшем смысле этих слов), но она еще пытается удержаться на тонкой грани признательности и отторжения. Символическим знаком ее инициации, «перехода» в мир лицемерной роскоши становится выпитый бокал шампанского.

Чувство непоправимой ошибки, совершенной ею в результате неправильного выбора, появляется у Анастасии довольно быстро. Но сильнейшее, острое *осознание трагических последствий* сделанного выбора происходит позднее, и этот момент символизирует очередной «водный» эпизод. Уже освоившись в роскошном имении мужа, девушка просит сопровождающих ее повсюду охранников отвезти ее к морю, которое она никогда не видела и о котором так страстно мечтала еще в интернате. Ее привозят на берег моря, но то, что предстает перед ее глазами (она смотрит в морскую даль в бинокль), настолько поражает, что она не может удержаться от крика ужаса. Страшные вздымающиеся черные волны совсем не напоминают светлую лазурь из «Алых парусов», грохот морского шторма несет смертельную угрозу всем, кто попадет в эту пучину (в кадре одинокая птица поглощается огромной волной).

Такая своего рода «двойная смысловая экспозиция» одного «водного» образа в разнесенных по времени эпизодах представляет композиционную специфику фильма⁽⁵⁾. Помимо внутреннего дуализма образов моря и фонтана, о чем уже было сказано, происходит смысловое раздвоение и других идентичных или близких, сопоставимых по внешним признакам «водных объектов». Так, хрустальному бокалу с дорогим шампанским, которым Анастасию угощает олигарх во время их первой встречи, противопоставляется



Илл. 7. Кадр из фильма «Сквозь черное стекло», реж. К. Лопушанский, 2019

в более позднем эпизоде маленький стаканчик простой чистой воды, которой запивается кофе (влюбленный в Анастасию юный музыкант приглашает ее выпить турецкий кофе со словами: «От него все болезни проходят»). В первых кадрах фильма девушки из интерната идут на службу в храм, и, несмотря на то что все они плохо видят, старательно обходят и перешагивают лужи, тихонько приговаривая: «Какая грязь...» В последнем же кадре Анастасия, опять став физически слепой, но прозрев духовно, ощущая внутреннюю радость, буквально ползет на коленях, не разбирая пути, по этой же грязной слякоти, в храм. А дождь, от которого в первых кадрах она была отгорожена *черным стеклом*, теперь проливается на ее голову благодатным ливнем.

По приведенным примерам, думается, можно понять, что образы воды в творчестве Константина Лопушанского не только обуславливаются сюжетом, органично «встраиваясь» в драматургию фильма, но выходят на уровень символизации смысловых отношений в структуре киноформы и отражают важные для режиссера духовно-нравственные принципы, одновременно обогащая аудиовизуальную эстетическую

(5) В фильме есть и другие, не «водные» смысловые «бинарные оппозиции»: названия городов Белодонск – Каменногорск, псевдопатриотичные песни Стаса Михайлова – и печально-лиричная музыка Павла Кашина и др.

составляющую фильмов. Образы воды у Лопушанского наследуют их семантическую природу, уходящую корнями в историю мировой, в том числе христианской, культуры – и показывают развитие его собственного художественного языка, взгляда на мир и состояние человека в нем. Константин Лопушанский, снимая фильмы, все более приближающиеся к отображению сегодняшней неоднозначной реальности, остается верен завету своего учителя – Андрея Тарковского: «Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований. Нет, даже если более определено: чем мрачнее мир, который возникает на экране, тем яснее должен ощущаться положенный в основу творческой концепции художника идеал, тем отчетливее должна приоткрываться перед зрителем возможность выхода на новую духовную высоту» [8, с. 7–8].

Список литературы:

- 1 Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002. 464 с.
- 2 Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). 268 с.
- 3 Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
- 4 Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. 341 с.
- 5 Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с., илл.
- 6 Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб.: Алетейя, ТО «Ступени», 2010. 192 с., илл.
- 7 Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. 576 с.: илл.
- 8 Тарковский А. Уроки режиссуры. Учебное пособие. М.: ВИППК, 1993. 92 с.
- 9 Творчество Андрея Тарковского. М.: ВНИИК, 1990. 138 с.
- 10 Туровская М.И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 256 с.
- 11 Филлимонов В.П. Андрей Тарковский: Сны и явь о доме. М.: Молодая Гвардия, 2011. 453 с.: илл.
- 12 Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Пер. Н. Цыркун. // Киноведческие записки. 1996. № 32. С. 182–200.
- 13 Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
- 14 Kostetskaya A. Russian Symbolism in Search of Transcendental Liquescence: Iconizing Emotion by Blending Time, Media, and the Senses. Lanham: Lexington Books, 2019. 184 p.
- 15 Smith P.J. Symbols, Images and Codes. Michael Wiese Productions, 2013. 145 p.

References:

- 1 *Andrej Tarkovskij: arhivy, dokumenty, vospominaniya* [Andrei Tarkovsky: archives, documents, memoirs]. Moscow, Podkova; Eksmo-Press Publ., 2002. 464 p. (In Russ.)
- 2 Bashlyar G. *Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii materii* [Water and dreams. An experience about the imagination of matter]. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury Publ., 1998 (Francuzskaya filosofiya XX veka). 268 p. (In Russ.)
- 3 Gadamer G.G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The relevance of beauty]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 368 p. (In Russ.)
- 4 Evlampiev I.I. *Hudozhestvennaya filosofiya Andreyja Tarkovskogo* [Art philosophy of Andrey Tarkovsky]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2001. 341 p. (In Russ.)
- 5 Kononenko N.G. *Andrej Tarkovskij. Zvuchashchij mir fil'ma* [Andrey Tarkovsky. The sounding world of the film]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2011. 288 p., ill. (In Russ.)
- 6 Lopushanskij K. *Dialogi o kino* [Movie Dialogs]. St. Petersburg, Aleteya, TO "Stupeni" Publ., 2010. 192 p., ill. (In Russ.)
- 7 Salynskij D.A. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Cinemahermeneutics of Tarkovsky]. Moscow, Prodyuserskij centr "Kvadriga" Publ., 2009. 576 p.: ill. (In Russ.)
- 8 Tarkovskij A. *Uroki rezhissury* [Directing lessons]. Textbook. Moscow, VIPPK Publ., 1993. 92 p. (In Russ.)
- 9 *Tvorchestvo Andreyja Tarkovskogo* [The work of Andrey Tarkovsky]. Moscow, VNIK Publ., 1990. 138 p. (In Russ.)
- 10 Turovskaya M.I. *7 1/2, ili Fil'my Andreyja Tarkovskogo* [7 1/2, or Films of Andrey Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 256 p. (In Russ.)
- 11 Filimonov V.P. *Andrej Tarkovskij: Sny i yav' o dome* [Andrey Tarkovsky: Dreams and reality of the house]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2011. 453 p.: ill. (In Russ.)
- 12 Shrader P. Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer [Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Drejer]. Transl. N. Cyrkun. *Kinovedcheskie zapiski*, 1996, no. 32, pp. 182–200. (In Russ.)
- 13 Jung C.G. *Arhetip i simbol* [Archetype and symbol]. Moscow, Renessans Publ., 1991. 304 p. (In Russ.)
- 14 Kostetskaya A. *Russian Symbolism in Search of Transcendental Liquescence: Iconizing Emotion by Blending Time, Media, and the Senses*. Lanham, Lexington Books, 2019. 184 p. (In Engl.)
- 15 Smith P.J. *Symbols, Images and Codes*. Michael Wiese Productions, 2013. 145 p. (In Engl.)