

КИНОХРОНИКА И ЕЕ ОНТОЛОГИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ А.А. ТАРКОВСКОГО "ЗЕРКАЛО"

Александр Юрьевич Стогниенко

ОГБПОУ «Костромской областной колледж культуры»,
преподаватель социально-экономических дисциплин, кандидат
культурологии
E-mail: le_shevalier@mail.ru

Аннотация. По своему наполнению фильм Андрея Тарковского «Зеркало» является крайне необычным произведением искусства. Помимо сцен из жизни главного героя фильм содержит кадры жизни, как его родителей, так и сына. Но отдельно существует в фильме кинохроника, которая несет совершенно иную онтологическую нагрузку, чему и посвящена эта статья.

Ключевые слова. Художественное пространство, онтология, «Зеркало», кинохроника, Тарковский, репрезентация, рецепция.

В аспекте формы фильм «Зеркало» можно разделить на три больших части: сцены детства, сцены взрослой жизни героя и кадры кинохроники. Сценарий предполагал также включение в фильм интервью с матерью. Как пишет Тарковский, «первоначально фильм должен был быть составлен из трех главных частей: интервью с матерью, сцен из прошлого и кинохроники» [3, с. 132]. Форма была впоследствии изменена, что существенно не изменило концепцию фильма.

Мотив матери в судьбе главного героя имеет для Тарковского первостепенное значение. «В фильме “Зеркало” героя вообще нет как такового, это скорее гимн матери, матери, перед которой мы все в вечном долгу» [3, с.132].

Но «Зеркало» еще и уникальный опыт главного героя, «запечатленный в период внутреннего кризиса, болезни, отражающий его внутреннее состояние, состояние близкого к смерти человека, историю его жизни» [2, с. 46]. Личностные переживания героя, его воспоминания с одной стороны, уникальны, как уникальна жизнь всякого человека. Но с другой стороны, материалы кинохроники, включенные в жизнь героя, расширяют пространство

личностного бытия, отражая опыт эпохи, его поколения, человечества в целом. «Человек каждый раз заново познает и жизнь в самом своем существе, и самого себя, и свои цели. Конечно, он пользуется всей суммой накопленных человечеством знаний, но все-таки опыт эстетического, нравственного самопознания является единственной целью жизни каждого и субъективно переживается всякий раз заново» [3, с.132].

События, связанные с окружающим миром, а затем ставшие воспоминаниями, также лично окрашены, что специально актуализируется режиссером. Но личностный опыт через кинохронику совмещается с опытом человечества: в «Зеркале» режиссер «постарался передать ощущение, что и Бах, и Перголези, и письмо Пушкина, и солдаты, форсирующие Сиваш, и домашние, совсем камерные события – все это в определенном смысле равнозначно для человеческого опыта. Для человеческого духовного опыта важно и то, что произошло с ним вчера, и то, что произошло с человечеством столетие назад» [3, с. 313].

Сообщения с фронта, испанские дети, аэростаты и салют над Кремлем – это события, превратившиеся в воспоминания героя. Но эти же кадры одновременно представляют своеобразное «зеркало» поколения. Каждое поколение имеет «свои» кадры «своей» кинохроники, которые составляют неотъемлемую часть личностного опыта, включая его в культурный опыт цивилизации. «В "Зеркале", – пишет Тарковский, – вполне естественно хроника разместила рядом с игровыми эпизодами. До такой степени естественно, что я не раз слышал мнение о том, что хроникальные куски, вставленные мною в "Зеркало", на самом деле никакая не хроника, а просто сняты мною "под хронику", подделаны» [3, с.243].

Кадры кинохроники не являются случайными. Они тесно связаны с личностью главного героя и ассоциируются с личностными переживаниями. «Стратостаты и дирижабли неотделимы от нашего детства, как сводки с испанских фронтов, первые бомбежки Мадрида и испанские дети, которых

провожают в дальний путь... они и сейчас живут среди нас, испанские дети, давно перестав быть детьми, но не перестав быть испанцами» [4, с.109].

Сцены уличных бомбежек и проводов детей на советский пароход сопровождаются испанским фанданго: «Во время плавания я сбился в пути и на свет твоих глаз вышел к (родному) порту». Этот порт последнее, что дети видели, отправляясь в эвакуацию. Безусловно, они полностью не утратили связи со своей родиной. И в то же время, произошел отрыв от собственной культуры, наступивший вследствие изгнания. Тарковский провел последние годы жизни также в изгнании, хотя и добровольном. В «Зеркале» кадры эвакуации, отражающие тоску по безвозвратно потерянной родине, усиливаются музыкальным отрывком испанского фанданго.

Stabat Mater Перголези сопровождает следующий за эвакуацией детей кусок кинохроники, а именно «полет на стратостате». Успех человека, который смог поднять в небо огромных размеров летательный аппарат — стратостат сопровождается трагической и скорбной музыкой в исполнении детского хора. Эта же музыка сопровождает кадры проезда летчиков-героев (спасших в 1934 году людей на «Челюскине») по улицам Москвы, усыпанной праздничными листовками. Внешне оптимистичные кадры кинохроники и скорбная музыка кажется противоречат и отрицают друг друга. Но «Зеркало» не построено по принципу линейного сюжета, в центре фильма находится душа главного героя. «В кино меня чрезвычайно прельщают поэтические связи, логика поэзии. Она, мне кажется, более соответствует возможностям кинематографа... Во всяком случае, мне она более близка, чем традиционная драматургия, где связываются образы путем прямолинейного, логически-последовательного развития сюжета... Но есть и другой путь объединения кинематографического материала, где главное – раскрытие логики мышления человека. Именно ею в таком случае будет диктоваться последовательность событий, их монтаж, образующий целое» [3, с.111-112]. Вопрос о причинах использования Тарковским Stabat Mater может рассматриваться с разных позиций. Возможно гибель летательного аппарата (в 1934 году произошло крушение «Осоавиахима-1») могла

подвигнуть режиссера на использования отрывка произведения Перголези. События, запечатленные кинохроникой, происходят незадолго до начала Второй мировой войны, принесшей катастрофические бедствия для всего человечества и произведение Перголези предвосхищает кадры перехода солдат озера Сиваш. Возможно, что музыка Перголези отражает внутреннее состояние героя и никакие внешние воспоминания не в силах изменить героя, повлиять на его душу. Средневековая молитва, которая непосредственно обращена к страдающей матери обрамляет кинохронику, иллюстрирующую довоенные события: гибель испанской республики, запуск стратостата и проезд летчиков. В контексте фильма страдание матери героя объединяется со страданиями всех матерей, переживших войну.

Баткин отмечает важное соотношение кадров фильма, стихов Арсения Александровича Тарковского и отрывков музыкальных произведений: «Иногда музыка и стихи консонируют с тем, что рассказывается и показывается на экране, иногда – диссонируют. Пример консонанса – стихотворение "Первые свидания"; пример диссонанса — стихотворение "Жизнь, жизнь" (мы видим жидкую грязь, ноги солдат, а из зазеркалья доносится: "И я из тех, кто выбирает сети, когда идет бессмертье косяком» [1, с.136].

Герой фильма в силу возраста не был участником Второй мировой войны. Но для него, как и для всей страны, это событие стало разделительной чертой между прошлым и настоящим. Эпизод форсирования советскими солдатами озера Сиваш становится (в хронологии) событием фильма.

«Когда на экране передо мною, точно из небытия, возникли люди, измученные непосильным, нечеловеческим трудом, страшной и трагической судьбой, то мне стало совершенно ясно, что этот эпизод не может не стать самым центром, самой сутью – нервом и сердцем нашей картины, начавшийся всего-навсего как интимное лирическое воспоминание... Образ этот звучал особенно щемяще и пронзительно, потому что в кадре были только люди. Оттуда не вернулся почти никто. Все это сообщало запечатленным на пленку минутам особую многомерность и глубину, порождая чувства, близкие

потрясению или катарсису, и все это было мое, словно именно мое личное, выношенное и наболевшее» [3, с. 244].

Отец режиссера был военным корреспондентом. Тарковский-сын стремится увидеть войну глазами своего отца, перенесшим те же страдания. «Через некоторое время я узнал, что военный оператор, снимавший этот эпизод, погиб в тот же, описанный им день» [3, с. 243-244]. Кадры кинохроники пробуждают в зрителе эмоции, вызванные сценой страдания, неизвестного и внешне бессмысленного самопожертвования. Люди, идущие на смерть по воде и грязи, представляют зрителю «зеркало», позволяющее взглянуть на себя и свою жизнь.

Таким образом, пространство воспоминаний главного героя постепенно расширяется. Внутрисемейные и внутриличностные переживания, вызванные воспоминаниями детства, ассоциирующиеся, в первую очередь, с матерью жестко прерываются кадрами кинохроники. Внутренние переживания героя достигают макроразмеров.

«Военрук и мальчик — ведут свою маленькую войну. А рядом хроника: солдаты, тянущие орудия по нескончаемой жиже военных дорог, нескончаемо идущие и идущие через грязь, через реки, через годы войны в вечность. История входит в микрокосм быта, не уменьшаясь до сюжетного мотива. Ее время течет иначе, чем на малых часах человеческого пульса. Мальчик стоит на пригорке, птица слетает к нему, и вот уже салюты победы, и труп Гитлера возле волчьего логова — надо ли удивляться, что пространство кадра расширяется до космического угла зрения» [4, с.112].

В фильме «Зеркало» материалы кинохроники, в отличие от игрового кино, позволяют более реалистично передать характерные черты эпохи, отразить восприятие героем этих событий и понять, как они повлияют на формирование личности. Кадры кинохроники способствуют социализации героя, нарушают свойственный ему солипсизм, утверждая глубинную общность человеческих связей.

Список литературы

1. *Баткин Л.* Не боясь своего голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. - М., 1991.
2. *Сильвестрони С.* Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / Пер. с ит. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009.
3. *Тарковский А.А.* Запечатленное время. - М.: ЭКСМО, 2002.
4. *Гуровская М.И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. - М.: Искусство, 1991.