

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Модернизм Андрея Тарковского

С.В. Федоткин

УДК 778.5с(092)1

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается творчество Андрея Тарковского в контексте модернистского искусства XX столетия. С этим направлением режиссера сближают, прежде всего, свойственное его фильмам двоемирие — деление на профанное и сакральное, на время и вечность, а также использование лейтмотивов, характерных для литературы первой половины XX века. Развитие и становление мирового киномодернизма невозможно представить без русского режиссера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

модернизм,
авангард,
лейтмотив,
двоемирие,
повторение,
вечное
возвращение

Кинематограф Андрея Тарковского органично вписывается в парадигму модернистского искусства, возникшего на рубеже XIX и XX веков. Попытка создания неомифологической картины мира в кино сближает его с искусством модернизма. В своем творчестве Тарковский возвращается к художественному опыту начала XX века, который был отвергнут авангардным искусством, а затем и официальным советским. Режиссер часто цитирует поэтов, писателей и теоретиков литературного модернизма в своей книге «Запечатленное время», в дневниках. Он упоминает символиста Вячеслава Иванова, а также классиков модернистской литературы Марселя Пруста, Поля Валери, Германа Гессе, Томаса Манна. Романы последнего автора он даже собирался экранизировать. Для модернистской литературы в первую очередь характерно использование лейтмотивной структуры, что объединяет фильмы Тарковского с этой художественной традицией, в особенности его фильм «Зеркало» (1974).

О поэтическом кино и логике ассоциации

Многие положения, описанные Тарковским в его книге «Запечатленное время», находят отражение в фильме «Зеркало». Хотя режиссер и не пишет о лейтмотивах, он использует другой тер-

мин — «поэтическое кино», в котором можно обнаружить принципы лейтмотивного повествования. Рассмотрение характерных особенностей поэтического кино содержится в первой главе «Запечатленного времени». В ней утверждается: «В кино меня чрезвычайно прельщают поэтические связи, логика поэзии. Она, мне кажется, более соответствует возможностям кинематографа как самого правдивого и поэтического из искусств. Во всяком случае, мне она более близка, чем традиционная драматургия, где связываются образы путем прямолинейного, логически-последовательного развития сюжета. Такая дотошно “правильная” связь событий обычно рождается под сильным воздействием произвольного расчета и умозрительных спекулятивных рассуждений»¹.

¹ Тарковский А. Запечатленное время. — Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, 2002. С. 111–112.

В этом отрывке Тарковский говорит о необходимости замены драматургических принципов повествования в кино на поэтические. Связи, которые он называет поэтическими, характерны для такой организации повествования, когда события в произведении не следуют одно за другим, но соединяются по принципу метафорического или ассоциативного сходства. Уже в своем первом полнометражном фильме «Иваново детство» (1962) Тарковский пытается ослабить сюжетную составляющую, перебивая действие снами героя. На протяжении всей картины эпизоды снов чередуются со сценами войны. На том же принципе строится и композиция «Зеркала», где ассоциативные сцепления доминируют над сюжетными связями, а повествование свободно движется от одного воспоминания к другому. Мысли героя, образы и воспоминания гораздо важнее внешнего действия и происходящих событий.

Режиссер пытается обозначить новые подходы к созданию кинодраматургии. Он пишет: «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. Рождение и развитие мысли подчиняются особым закономерностям. Для своего выражения они требуют подчас формы, отличающейся от логически-умозрительных построений. На мой взгляд, поэтическая логика ближе к закономерности развития мысли, а значит, и к самой жизни, чем логика традиционной драматургии. Между тем приемы классической драмы почитаются единственными образцами, на много лет определившими форму выражения драматического конфликта»².

² Там же. С. 112.

Под поэтическим кино подразумевается не столько стихотворная форма, сколько мотивно-ассоциативная организация

¹ Тарковский А. Запечатленное время. — Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, 2002. С. 113.

композиции, свойственная именно модернистскому тексту. «Говоря о поэзии, я не воспринимаю ее как жанр. Поэзия — это мироощущение, особый характер отношения к действительности»³, — уточняет Тарковский.

Поэтическая форма важна для режиссера, поскольку она способна лучше любого другого искусства выразить посредством образов мыслительный процесс. В «Зеркале» события пропущены через сознание главного героя, поэтому лейтмотивное повествование — это не просто формальная композиционная канва, но, прежде всего, попытка выразить мышление на экране. «Поэтическая форма связей придает большую эмоциональность и активизирует зрителя. <...> Логика прямых, обычных последовательностей подозрительно смахивает на доказательство геометрической теоремы. Для искусства такой метод несравненно беднее возможностей, которые открывают ассоциативные сцепления, объединяющие чувственные и рациональные оценки. И напрасно кинематограф так редко обращается к этим возможностям. Этот путь более выгоден. В нем заключена внутренняя сила, позволяющая “взрывать” материал, из которого создан образ»⁴.

⁴ Там же. С. 112–113.

Тарковский говорил и о том, что драматургия в кино ближе музыкальной форме развития материала⁵. Желание организовать композицию фильма по принципу музыки и поэзии сближает Тарковского с модернистскими идеями о синтезе искусств. По мнению поэта-символиста Вячеслава Иванова, именно развитие мотивов объединяет поэзию и музыку: «Лирическое стихотворение обычно является соединением двух или трех мотивов, — мыслей и образов, — которые мы назовем по аналогии с тем, что зовется темой в музыке, — лирическими темами»⁶.

⁵ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. М.: Ленфильм, 1989. С. 61.

⁶ Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 307.

Модернистское двоемирие

Модернистскому и неомифологическому тексту свойственно деление мира на две составляющие: на профанное и сакральное, а также на время и вечность. К профанному относится современность, тогда как сакральное — область мифа и вечности. В модернизме современность всегда восходит к вечности, повторяет ее. Подобное двоемирие свойственно роману «Улисс» (1922) Джеймса Джойса, где современный писателю Дублин представляет собой весь мир, один день вмещает в себя всю мировую историю и шире — вечность, а сюжет восходит к «Одиссее» Гомера. У Джойса образы сгущаются, накладываются один на другой, встраиваются в сложные ассоциативные ряды, раскрывая единство множества пластов времени и истории. Подобная картина мира близка модернистской поэтике в целом⁷. Другим примером

⁷ На это указывал Елазар Мелетинский: «Мифологические параллели с гомеровским эпосом имеют в “Улиссе” весьма приблизительный, условный характер и исходят не из специфических особенностей эпоса об Одиссее или даже свойств греческой мифологии, а из некоей мифологичности вообще как выражения универсальной повторяемости определенных ролей и ситуаций» (Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 315).

⁸ Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 178.

двоемирия в литературе является роман «Мастер и Маргарита» Булгакова (об экранизации которого, кстати, задумывался сам Тарковский⁸), где повествование также делится на современность и миф. Это может быть как миф, так и другой литературный текст или живописное полотно, которое находится в особых отношениях с реальностью. В модернистском тексте прошлое часто вторгается в настоящее.



Кадр из фильма
«Иваново детство»

Концепция двоемирия свойственна всем полнометражным фильмам Тарковского. Режиссер часто использует прием, где сквозь обыденную реальность проступает другой текст. Так, в его фильмах живопись с полотен буквально переходит внутрь повествования. В «Ивановом детстве» Иван смотрит на картину Альбрехта Дюрера «Четыре всадника апокалипсиса» и говорит, что видел такого же немца на мотоцикле. Герой сравнивает живопись и реальность вокруг него: «Тоже топчут народ». Страшный суд, который рисуют монахи в Успенском соборе в «Андрее Рублеве», переходит с фресок в реальность, материализуясь во время татарского нашествия и разорения Владимира. В «Зеркале» мать

Кадр из фильма
«Андрей Рублев»





Кадр из фильма «Зеркало». «Портрет Джиневры де Бенчи» Леонардо да Винчи



Кадр из фильма «Ностальгия». «Мадонна дель Парто» Пьеро делла Франческа

героя сравнивается с портретом Джиневры де Бенчи Леонардо да Винчи. В «Ностальгии» (1983) образы жены Андрея Горчакова и его переводчицы Эуджении повторяют образ Мадонны с портрета Пьеро делла Франческа «Мадонна дель Парто». Тарковский, готовясь к съемкам «Ностальгии», написал в дневнике, что следует подчеркнуть внешнее сходство Александра Кайдановского (который мог сыграть главную роль вместо Олега Янковского) с Винсентом Ван Гогом⁹. Этот прием сравнения жизни и искусства характерен и для модернистской литературы, к примеру, в первом томе романа «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста Сван видит сходство лица Одетты с Сепфорой у Боттичелли¹⁰.

⁹ Там же. С. 386.

¹⁰ Пруст М. В поисках утраченного времени. Т. 1. По направлению к Свану. М.: Круж, 1992. С. 195.

¹¹ Борисов-Мусатов В. Письмо А.Н. Бенуа. Мастера искусства об искусстве. Т. 7. М.: Искусство, 1970. С. 322.

¹² Иванов В. Чюрленис и проблема синтеза искусств // В. Иванов Собрание сочинений. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 169.

¹³ Mahaffey V. Streams Beyond Consciousness: Stylistic Immediacy in the Modernist Novel. — A Handbook of Modernism. Wiley-Blackwell, 2013. P. 38.

Лейтмотивы

Лейтмотивы, которые разрабатывал Рихард Вагнер в своих операх, во многом определили развитие модернистского искусства XX века. Художники и писатели заимствовали этот музыкальный прием и пытались перенести его в свое творчество. Виктор Борисов-Мусатов считал, что «бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи. Во фресках этот лейтмотив — бесконечная, монотонная, бесстрастная, без углов линия»¹¹.

Вячеслав Иванов также отмечал музыкальность живописи Микалоюса Чюрлениса, в которой зрительные образы были организованы подобно лейтмотивам в музыке¹². Эдуард Дюжарден писал, что в своем романе «Лавры Срезаны» (1888) он попытался найти литературный эквивалент музыкальных лейтмотивов Вагнера¹³. Джеймс Джойс, в свою очередь, признавал влияние, оказанное на него прозой Дюжардена. Знаменитый «поток со-

знания», который обычно ассоциируется с прозой Дюжардена и Джойса, основан на использовании лейтмотивного повествования, где образы свободно перемещаются по тексту подобно ассоциациям в сознании. Описание лейтмотивного повествования можно найти в романе Владимира Набокова «Дар» (1937), в четвертой главе, где герой пишет биографию Николая Чернышевского и пытается свести воедино «темы» его жизни: «И тут мы снова оказались окружены голосами его эстетики, — ибо мотивы жизни Чернышевского теперь мне послушны, — темы я приручил, они привыкли к моему перу; с улыбкой даю им удалиться; развиваясь, они лишь описывают круг, как бумеранг или сокол, чтобы затем снова вернуться к моей руке; и даже если иная уносится далеко, за горизонт моей страницы, я спокоен: она прилетит назад, как вот эта прилетела»¹⁴. Сюжет не столько следует за событиями, сколько развивается в соответствии с темами, рассыпанными по тексту, каждая из которых связывает воедино разные его фрагменты.

Наличие лейтмотивов характерно для любого текста. Но на рубеже XIX–XX веков появляется проза, в которой фабульные связи отходят на второй план и заменяются ассоциативными. Именно в этой прозе возникает лейтмотивное повествование. Прообраз подобного типа повествования можно найти у Льва Толстого, который в письме Сергею Рачинскому по поводу «Анны Карениной» написал следующее: «Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве лиц), а на внутренней связи»¹⁵. Толстой, сравнивая роман с архитектурной постройкой, употребляет эти слова не в формально-конструктивистском смысле, но в значении общей связности текста на всех его уровнях. Наталья Кожевникова указывает, что лейтмотивное повествование было заложено уже в прозе XIX века, но в модернистской прозе стало конструктивным принципом¹⁶.

Безусловно, лейтмотивы в литературе не являются изобретением модернистской прозы, но существенной частью любого произведения. Но если, к примеру, в реалистическом тексте лейтмотивы остаются всегда на втором плане, то в модернистском тексте они являются связующими звеньями, которые организуют повествование и замещают собой сюжетные связи¹⁷.

Лейтмотивная структура — это не просто формальный или технический прием, но способ выражения определенного мировоззрения, свойственного именно модернистскому тексту. Помимо того, что модернизм является направлением в искусстве,

¹⁴ Набоков В. Дар. — Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М.: Правда, Огонек, 1990. С. 212.

¹⁵ Толстой Л. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. XVII–XVIII. М.: Художественная литература, 1984. С. 820.

¹⁶ Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35, вып. 1, 1976. С. 57.

¹⁷ Как отмечает Наталья Кожевникова, «при достаточно разработанном сюжете лейтмотивы существуют как бы параллельно ему, при ослабленном сюжете лейтмотивность заменяет сюжет, компенсирует его отсутствие». — Прим. авт.

он также представляет собой определенное мироощущение, для которого характерна неразрывная связь настоящего и прошлого, современности и вечности. К тому же, повторяемость лейтмотива напрямую отсылает к идее вечного возвращения Фридриха Ницше. В частности, эта концепция была очень важна для Андрея Белого, как и для других модернистов. Поскольку идея вечного возвращения уже содержится в основе лейтмотива, который постоянно возвращает читателя к уже возникавшим ранее темам или образам. Наталья Кожевникова писала, что строение модернистского орнаментального «текста предполагает постоянное возвращение, оглядку назад. <...> Принцип «возвращения» лежит в основе самых разных типов словесных построений, и что существеннее всего — в основе лейтмотива»¹⁸. Лейтмотив, всегда воспринимаемый ретроспективно, способен объединять образы из разных времен и пространств. Категория вечного возвращения была важна и для Тарковского.

В «Зеркале» каждый образ эхом отражается в другом, за счет чего и образуется единый лейтмотив, который связывает их между собой. Композиция «Зеркала» представляет собой поток образов, в котором каждый элемент получает свое значение исходя из внутренней связи с другими образами и общей структурой в целом. Из интервью режиссера: «В фильме не может быть ни одного неосмысленного, в конечном счете, элемента. Но все вместе окрашивает каждую деталь общим смыслом. То есть, скорее говоря, ничто не существует как символ, а существует лишь как частица какого-то единого мира. В этом отношении «Зеркало» наиболее близко моей концепции кино»¹⁹. Поэтому в «Зеркале» каждый элемент следует рассматривать в соотношении со всеми остальными. Неслучайно первое название книги «Запечатленное время» было «Книга сопоставлений». Смысл образа, по Тарковскому, заключается в его многозначности и бесконечности его толкований, образ противится конечному истолкованию, поскольку он пронизан неисчислимым количеством связей со всеми остальными образами. И в этом состоит фундаментальное сходство образа и лейтмотива.

Модернизм и авангард

При этом модернизм следует отличать от авангарда. Часто эти понятия употребляются как синонимы, но на самом деле это два совершенно разных направления. Авангард отличается от модернизма своим радикальным антиэстетизмом, а также отрицанием мифологичности искусства. По мнению Питера Бюргера, различие между модернизмом и авангардом заключается в том, что мо-

¹⁸ Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35, вып. 1, 1976. С. 59.

¹⁹ Тарковский А. Встать на путь // Искусство кино. 1989, № 2. С. 109.

дернизм выступает за автономию искусства, тогда как авангард, напротив, пытается насильно интегрировать его в социальную сферу. Авангардисты критикуют модернистское искусство за его эстетизм, поэтому они пытаются изменить сам тип функционирования искусства в обществе. Авангардное искусство нацелено на переработку зрителя, изменение его восприятия, оно часто содержит в себе революционный пафос. Марк Липовецкий писал, что «в авангарде миф заменяется утопией: авангард моделирует не “вечность”, а “новый мир” — новый язык, новую психику, нового человека, новую культуру, новое общество»²⁰. Если модернизм целиком погружен в прошлое, то авангард смотрит в будущее. Во многом позиция авангардистов определялась их левыми взглядами. Для них переустройство общества подразумевало также радикальные изменения в восприятии мира и искусства.

Модернизм, напротив, уходит от социальной действительности, обращаясь к вечности. В отличие от авангарда, который порывает с прошлым, для модерна чрезвычайно важен опыт предыдущего искусства. Отличительной чертой, объединяющей модернизм и авангард, является саморефлексивность искусства. Текст обращается к собственным выразительным средствам, уходя от объекта — будь то сюжет в литературе или предмет в живописи. В литературе и поэзии модернизма, также как и в поэзии авангарда, чрезвычайно важны формальные приемы, и часто мы видим их обнажение. Но в искусстве модернизма они служат созданию иллюзии художественной автономии текста, его закрытости и направленности на самого себя, тогда как авангардисты, напротив, пытаются лишить текст его автономии и включить его в социальное пространство.

Можно сказать, что авангард — это радикализация модернизма. Иногда очень сложно провести четкую границу между модернизмом и авангардом. Примером чистого авангарда являются некоторые картины Казимира Малевича, Александра Родченко, также как и его фотографии. Минимализм Сола Левитта является наглядным примером авангарда. В литературе это будет поэзия Тристана Тцары, Алексея Крученых, Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского. В архитектуре это, в первую очередь, конструктивизм. Безусловно, в авангарде не происходит полной редукции семантики, иначе это были бы бессвязные тексты, но на первом плане всегда будут внешние, формальные признаки, такие как изобразительный ритм линий в живописи или звуковые повторы в поэзии.

Авангард всегда содержит в себе элемент агрессивного воздействия на зрителя или читателя, ломающего привычное вос-

²⁰ Липовецкий М. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс, 2008, № 20. С. 30.

²¹ Шапир М. Что такое авангард? // Даугава, 1990, № 10. С. 4.

приятие мира. Максим Шапир отмечал, что «в авангардном искусстве прагматика выходит на передний план. Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормозить, вызвать активную реакцию у человека со стороны»²¹. И здесь вспоминается киноглаз Дзиги Вертова, который должен был изменить восприятие зрителя, показать действительность под совершенно новым, необычным углом зрения и породить нового, идеального человека с новой способностью воспринимать мир. Тогда как у модернистских художников нет намерения шокировать зрителя, подвергнуть его восприятие радикальным изменениям или побуждать его к социальной активности. Это, впрочем, не означает, что модернистское искусство не суггестивно; в модерне суггестивность текста носит несколько иной оттенок, нежели в авангарде. Вместо трансформации мира модернистский текст предлагает читателю приобщиться к сакральному и вечному. Поэтому образ должен воздействовать магически, повергая зрителя в трепет перед открывающейся перед ним бесконечностью. В модернизме важно воспроизвести эффект возвышенного, перед которым зритель беспомощен, поскольку не может ни представить его целиком, ни помыслить. Это характерно и для кинематографа Тарковского.

В этом смысле авангардное искусство совершенно чуждо Тарковскому. Это подтверждается взглядами самого режиссера на экспериментальное искусство: «Об эксперименте и поиске, как правило, больше всего говорят в связи с авангардом. Но что значит эксперимент в искусстве? Попробовать и посмотреть, что получится? Но если не получилось, то и смотреть не на что: это частная проблема неудачника. Ибо произведение искусства несет в себе эстетическую и мировоззренческую цельность и завершенность — это организм, способный жить и развиваться по своим законам»²². И далее: «Я отвергаю идею эксперимента, поисков в сфере искусства. Любой поиск в этой области, все, что помпезно именуют “авангардом”, — просто ложь»²³. Не говоря о том, что для режиссера и вовсе «понятие авангарда в искусстве лишено всякого смысла»²⁴.

Может показаться странным, что, отвергая эксперимент в искусстве, а также критикуя монтажный кинематограф, Тарковский снимает «Зеркало», в котором монтаж играет очень важную роль, а сам фильм по своей структуре напоминает немые фильмы-пазлы 1920-х годов и некоторые ленты американского киноавангарда. Ведь подобная нелинейная композиция в кино до «Зеркала» встречалась в таких фильмах, как «Механический балет» (1924) Фернана Леже, «Человек с киноаппаратом» (1929)

²² Тарковский А. Запечатленное время. — Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, 2002. С. 205–206.

²³ Тарковский А. Последнее интервью. — Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 323.

²⁴ Тарковский А. Запечатленное время. — Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, 2002. С. 205.

Дзиги Вертова, «Фильм» (1958) Брюса Коннера или «Лемма Цорна» (1970) Холлиса Фрэмптона. Тем не менее, эти утверждения нисколько не противоречат художественной стратегии режиссера.

Несмотря на то, что Тарковский порывал с традиционными законами повествования в кино, его сложно назвать радикальным режиссером-иконоборцем. Сам режиссер даже критиковал нарочитое использование приема в кино — он считал, что любой формальный прием должен быть упрятан, он не должен читаться как прием. Несмотря на то, что Тарковский отвергал устоявшиеся повествовательные каноны в кино, в остальном он оставался в высшей степени консервативным, для него была крайне важна связь с традицией.

Если в литературе к модернизму относят всегда примерно один и тот же набор писателей, таких как Джеймс Джойс, Вирджиния Вулф, Уильям Фолкнер, Сэмюэль Беккет, Марсель Пруст, Андре Жид, Франц Кафка, Томас Манн, Андрей Белый и Владимир Набоков, то в кино границы этого направления исследователями определяются по-разному. Дэвид Бордуэлл предлагает разделять модернистские фильмы и так называемые «art films» или высокохудожественные фильмы. К этим последним киновед относит картины Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, Ингмара Бергмана, Алена Рене, Жана-Люка Годара и Франсуа Трюффо, а к модернизму фильмы Жана Ренуара, Карла Теодора Дрейера, Ясудзиро Одзу, Роберто Росселлини, а также «Октябрь» (1928) Эйзенштейна²⁵. Бордуэлл утверждает, что в этих «art films» сюжетные и причинные связи ослаблены, а в модернистском кино они практически устраняются из повествования. Жиль Делёз относит к модернизму практически все послевоенное кино, включая итальянский неореализм, фильмы Орсона Уэллса, французскую новую волну, Алена Рене и Алена Роба-Грийе. Для Делёза это не столько направление или стиль, сколько образ мышления, характеризующийся кризисом «образа-движения» и выходом на первый план «образа-времени»²⁶. По мнению философа, в этих фильмах актуальные связи заменяются виртуальными, кинематограф переходит от показа действий к показу грез, фантазий и мыслей персонажей. Андраш Балинт Ковач определяет модернизм как направление в европейском кино, возникшее в конце 50-х годов, начавшееся с фильмов «Хиросима, любовь моя» (1959) Алена Рене, «400 ударов» (1959) Франсуа Трюффо и закончившееся в конце 1970-х²⁷. К сожалению, ни одна из этих классификаций не способна дать полного представления о модернистском кино.

²⁵ Bordwell D. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. — The European Cinema Reader. New York, 2002. P. 100. В своей монографии «Повествование в игровом кино» исследователь причисляет эти фильмы к «art-cinema narration» или «высокохудожественному повествованию»: Bordwell D. Narration in the Fiction Film. Madison, Wisconsin, 1985. P. 205–233.

²⁶ Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 406.

²⁷ Kovács A.B. Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980. Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

Модернизм не является направлением с более или менее четкими временными границами, это скорее стиль со свойственным ему мировоззрением. Поэтому к нему можно отнести как некоторые фильмы 1920-х годов, так и современные картины. Наиболее характерными примерами модернизма в кино являются такие фильмы, как «Земляничная поляна» (1957) Ингмара Бергмана, «8 ½» (1963) Федерико Феллини, «Бенвенута» (1982) Андре Дельво. Все эти три фильма объединяет связь прошлого и настоящего, где одно время перетекает в другое. Тео Ангелопулос в таких фильмах, как «Пейзаж в тумане» (1988), «Взгляд Улисса» (1995) и «Вечность и один день» (1998), обращается к вечности, которая словно проступает сквозь видимые образы. Фильмы Андрея Звягинцева также близки модернистской традиции. Авангард в кино представлен в работах таких режиссеров, как Вальтер Руттман, Ганс Рихтер, Анри Шомет, Оскар Фишингер, это примеры чистого или абстрактного кино. К нему же относятся и киноленты «Механический балет» (1924) Фернана Леже, «По поводу Ниццы» (1929) Жана Виго. Фильмы Вальтера Руттмана, Сергея Эйзенштейна 1920-х годов и Дзиги Вертова также являются авангардными, поскольку они нацелены на социальные преобразования в обществе. К авангарду можно отнести и многие фильмы американского андеграунда, особенно «структурные фильмы» Энди Уорхола, Майкла Сноу, Поля Шаритса и Холлиса Фрэмптона. И «Завывания в честь Сада» (1952) Ги Дебора — это типично авангардный и социально ангажированный фильм, где критике подвергается само функционирование кинематографа в обществе, кинолента нацелена на активное воздействие на зрителя. Многие фильмы Жана-Люка Годара, такие как «Китайка» (1967), «Веселая наука» (1969) и «Все в порядке» (1972), также тяготеют к авангарду.

Подводя итоги, можно выделить следующие признаки, объединяющие кинематограф Тарковского с модернизмом: ослабление сюжетных связей, использование повторяющихся лейтмотивов, наличие картины мира, построенной на двоemiрии, идея синтеза искусств, а также близость концепции вечного возвращения. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. — М.: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. — 464 с.
2. Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. — Известия АН СССР Серия литературы и языка, 1976. Т. 35, вып. 1. — С. 55–66.

3. Липовецкий М. Модернизм и авангард: родство и различие. — Филологический класс, 2008, № 20. — С. 24–31.
4. Мелетинский Е. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — 408 с.
5. Тарковский А. Встать на путь. — Искусство кино, 1989, № 2. — С. 109–130.
6. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. — М.: Ленфильм, 1989. — 120 с.
7. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. — Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. — 626 с.
8. Kovács A.B. Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980. — Chicago: The University of Chicago Press, 2007. — 428 p.

REFERENCES

1. Andrei Tarkovsky. Archivy, dokumenty, vospominania [Andrei Tarkovsky. Archives, documents, memoirs]. — М.: Podkova, Eksmo-Press, 2002. — 464 p.
2. Kojevnikova N. Iz nabludenii nad neklassicheskoi («ornamentalnoi») prozoi [Considering the non-classic («ornamental» prose)]. — Izvestia AN SSSR. Seria literatury i iazika, 1976. T. 35, vyp. 1. — P. 55–66.
3. Lipovetsky M. Modernism and avant-garde: rodstvo i razlichie [Modernism and avant-garde: similarity and difference]. — Filologicheskyy klass, 2008, № 20. — P. 24–31.
4. Meletinsky E. Poetika mifa [The poetics of myth]. — М.: Nauka, 1976. — 408 p.
5. Tarkovsky A. Vstat na put [To stand on the way]. — Iskusstvo kino, 1989, № 2. — P. 109–130.
6. Tarkovsky A. Lekcii po kinorezhissure [Lectures on film directing]. — М.: Lenfilm, 1989. — 120 p.
7. Tarkovsky A. Martirolog. Dnevniki 1970–1986 [The diaries. 1970–1986]. — Florence: Mejdunarodnyy institute imeni Andrey A. Tarkovskogo, 2008. — 626 p.
8. Kovács A.B. Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980. — Chicago: The University of Chicago Press, 2007. — 428 p.

Modernist Cinema of Andrey Tarkovsky

Stepan V. Fedotkin

Post-graduate student, VGIK

UDC 778.5c(092)1

ABSTRACT: Andrei Tarkovsky's films are considered in the context of Modernist art of the 20th century. There is a certain unity between this artistic movement and Tarkovsky's films both in ideological and formal as well as compositional aspects of his works, though he has never declared himself as a Modernist filmmaker and even refused to accept a lot of works of contemporary art. In order to remove this contradiction we have to draw a boundary between Modernism and avant-garde and thus state, that Tarkovsky is a pure Modernist, being at the same time a radical opponent of the avant-garde in all its forms. In his films as in other Modernist pieces of art we can find the same oppositions of the ordinary and sacred, time and eternity, concept of eternal recurrence and also the usage of leitmotifs typical for the literature of the first half of the 20th century. The principles of the thematic lines of narration in cinema were described in his book *Sculpting in Time*, though he didn't use such a term.

The author states, that it was Tarkovsky who most apparently implemented the essential principles of Modernism in cinema. That is why the development and formation of the world cine-Modernism is impossible to imagine without the Russian filmmaker.

KEY WORDS: modernism, avant-garde, leitmotif, dual reality, repetition, eternal recurrence