

ИНТЕРЬЕР КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР КИНОТЕКСТА

©С. С. Загребин

The Interior as a Semantic Factor of the Cinematic Text

S. S. Zagrebin

В статье анализируется фильм Андрея Тарковского «Солярис» (1972). Автор показывает, как пространственное решение кинокартины подчёркивает смысловые доминанты, раскрывает метафорическое значение отдельных образов и символическое звучание всего произведения.

Ключевые слова: интерьер, кинотекст, образ, метафора, символ.

In article Andrey Tarkovsky's film "Solaris"(1972) is analyzed. The author shows as the spatial decision of a film underlines semantic dominants, opens metaphorical value of separate images and symbolical sounding of all product.

Key words: interior, cinematic text, image, metaphor, symbol.

В 2012 году мировая и российская культурная и научная общественность отмечает 80-летие великого режиссёра XX века Андрея Арсеньевича Тарковского (1932–1986). Творчество мастера давно стало предметом научного анализа не только киноведов и кинокритиков, но и философов, культурологов, искусствоведов, филологов. Это во многом объясняется тем, что художественное наследие режиссёра содержит глубокий и разносторонний материал для осмысления природы кинематографа как особого вида искусства.

Искусство кино возникло, и долгое время развивалось как развлечение. Тарковский является одним из немногих режиссёров мира, который воспринимал кино именно как искусство. Для Тарковского кино было, прежде всего, искусством способным ставить самые сложные мировоззренческие вопросы, выражать самые неуловимые порывы души. Тарковский подчёркивал, что кино является совершенно особым видом искусства, поскольку способно удерживать время в его непрерывном движении. Свою книгу о кино Тарковский так и назвал – «Запечатлённое время», подчёркнув способность кинематографа к фиксации ускользающего и мимолётного времени, в его непосредственном движении и изменении. Но самым главным является то, что Тарковский относился к кино как к средству

самопознания, не самовыражения, как многие художники, а именно как к самопознанию, причём нравственному самопознанию. Нравственное начало творчества Тарковского делает его уникальным режиссёром в истории мирового кинематографа. В данном контексте следует воспринимать и исследовать художественное наследие великого режиссёра.

В кинематографе Андрея Тарковского нет «мелочей», каждая сюжетная линия, каждый образ (визуальный, вербальный, звуковой, шумовой и т. д.) наполнены глубоким смысловым содержанием. На частном примере фильма Андрея Тарковского «Солярис» рассмотрим феномен интерьера как смыслообразующего фактора кинотекста. Роман Станислава Лема был существенно переработан режиссёром уже на стадии написания сценария. Так, в фильме произошла смена акцентов с научно-фантастической проблематики на нравственно-экзистенциальную, возникли новые персонажи, появилась сюжетная линия, связанная с Землёй, с домом главного персонажа Криса Кельвина. В итоге, в фильме сюжет стал развиваться в двух основных пространствах: в доме главного героя на Земле и в космической орбитальной станции «Солярис». Эти два пространства стали своеобразными символами двух миров: мира духовного и мира бездуховного.

Мир Земли представлен в фильме образом Дома как основы бытия и духовного мира человека, как «стартовой площадки», как сосредоточием любви и покоя, как формой духовной и нравственной памяти. Поэтому для режиссёра было важно создать особую атмосферу интерьера дома, подчёркивающего и усиливающего чувство глубинной сопричастности главного героя к своим корням, к близким людям, к «памяти сердца». В одном из эпизодов отец главного героя говорит: *«Этот дом похож на дом моего деда, мне он очень нравился, и мы с матерью решили построить такой же, не люблю я новшества»** [5]. Эти слова мог произнести и сам режиссёр, бережно сохранивший память о доме своего деда И.И. Вишнякова в селе Завражье Юрьевского района Ивановской области. На протяжении всей своей жизни Андрей Тарковский будет стремиться обрести свой Дом, который стал бы «родовым гнездом». В каждом фильме режиссёр будет обращаться к образу Дома как одной из самых главных человеческих ценностей. В последнем фильме режиссёра «Жертвоприношение» главный герой откажется от своего Дома во имя спасения человечества. Так, на метафизических весах режиссёр покажет равноценность микро- и макромира. В фильме «Солярис» главный герой также жертвует Домом во имя исследования Космоса.

Тарковский был принципиальным противником красоты в кино, но снимая «Солярис» стремился подчеркнуть красоту Земли для того, чтобы во

* Здесь и далее в тексте статьи курсивом цитируются диалоги и монологи персонажей фильма по книге: Фильм Андрея Тарковского «Солярис»: Материалы и документы / сб., сост. и авт. вступит. статьи Д. А. Салынский. М., 2012. 416 с.

второй части фильма зритель ощутил пустоту и холод Космоса. На съёмочной площадке Тарковский спросил оператора Вадима Юсова: «...а ты знаешь, Вадим, как можно красиво сделать натюрморт на террасе – солнце, дождь, чашки! Чтобы на этой детали переставал слышаться шум дождя и, камера панорамировала на пейзаж. Представляешь? Всё дымится после дождя, туман стелется, солнце то всходит, то заходит. Такой натюрморт ты можешь сделать?» [3, с.72]. Простой дом с двухскатной крышей, летней террасой разместился на берегу старого заросшего высокими травами пруда, посреди вековых, покорёженных временем деревьев, вдали от городского шума. Скромный интерьер лаконичен, все предметы визуально не акцентированы и воспринимаются почти условно, так как практически лишены стилевых характеристик. В простенках между большими окнами, с вытянутыми по горизонтали рамами без переплётов – эстампы с изображением старинных воздушных шаров и дирижаблей. На подоконниках – ящички с яркой зелёной травой и прозрачные кувшины с букетами полевых цветов. Лишь большой телевизионный экран (как сейчас бы сказали «плазменная панель») – вот, пожалуй, и всё что выдаёт интерьер «будущего». Условность интерьера дома становится художественным приёмом, подчёркивающим не бытовую, а бытийную роль помещения, превращает конкретный дом главного героя в метафизический Дом-символ. Следует заметить, что Тарковский был принципиальным противником нарочитой символизации, поэтому в самой ткани фильма символическое значение Дома не акцентируется, более того, уходит в глубинные смысловые пласты киноповествования.

В пространстве Земли Дому противостоит, анти-Дом, эта та часть земного мира лишённая духовной составляющей. В начале фильма герои просматривают видеозапись совещания экспертной комиссии, исследующей итоги важной космической экспедиции. По итогам совещания будет вынесен безжалостный вердикт, унижающий астронавтов и ставящий под угрозу будущее изучения планеты Солярис. Примечательно, что этот эпизод снят на чёрно-белую плёнку. Серое пространство официального интерьера зала заседаний также предельно условно. Съёмки проходили в так называемом мраморном фойе здания СЭВ в Москве. Для своего времени это было одно из самых современных зданий столицы, интерьер был решён в минималистском стиле (ил.1–2). В кадре пространство зала заседаний практически не акцентировано, на фоне основных персонажей – панели с условными изображениями первых покорителей космоса – Циолковского, Гагарина... Примечательно, что астронавт Бертон, отстаивающий свою правоту, снят на фоне этих портретов, как равный своим предшественникам по духовной самоотверженности; его же оппонент – равнодушный и прагматичный психиатр Тархье размещён на фоне огромного пустого окна с графическими силуэтами голых ветвей высохшего дерева. Так, сам интерьер визуально подчёркивает характеристики персонажей, организует и направляет зрительское восприятие. Следует заметить, что Тарковский был принципиальным противником нарочитой декларативности кинотекста,

поэтому символическое размещение фигуры Бертона между фоновыми изображениями Циолковского и Гагарина микшируется небольшой деталью – это маленький сервировочный столик за спиной Бертона. К столику подходит персонаж, наливает себе кофе, брякает ложечкой о чашку. Бертон нервно вздрагивает, рассеянно оборачивается, а затем сбивчиво продолжает свой доклад. Эта небольшая деталь интерьера, во-первых, придаёт естественность ситуации, и, во-вторых, «снимает» потенциальную опасность излишней пафосности эпизода. Символические и метафорические акценты затушёвываются, уходят вглубь киноповествования, и лишь много позже становятся поводом для зрительской интеллектуальной рефлексии, осмысливающих эмоциональное впечатление от фильма.



Ил. 1, 2. Интерьер из кинотекста «Солярис» А. Тарковского

Образ анти-Дома усиливается эпизодом проезда Бертона по бесконечным магистралям огромного мегаполиса. Этот длинный эпизод снимался в Японии. Бесконечный проезд по серым гулким тоннелям и извилистым путепроводам кажется изнуряющим, предельно утомляет зрителя грохотом движения, визуальным однообразием и ритмической затянутостью. Так режиссёр подготавливает зрителя ощутить резкий контраст с внезапно возникающей в следующем эпизоде оглушительной тишиной парка у дома героя. Так сталкиваются эти два мира – Дома и анти-Дома, духовности и бездуховности, самоотверженности и прагматизма. Эти два полюса останутся в душе Криса Кельвина, с ними он окажется в Космосе перед проблемой выбора.

Примечательно, что космический корабль в фильме практически отсутствует. Полёт обозначен крупным планом Криса, изнывающего от невероятных перегрузок. Условно показана и посадка корабля на орбитальную станцию. Надо заметить, что и космический корабль и момент стыковки и посадки были подробно разработаны и сняты, но при итоговом монтаже картины режиссёр эти фрагменты исключил. Тарковский всегда стремился к простоте киноязыка и безжалостно отказывался от всего отвлекающего зрительское внимание от главного, внутреннего содержания фильма. Так, из фильма была изъята сцена в «зеркальной комнате».

Тарковскому нужно было снять момент тяжёлой болезни главного героя, мятежное забытьё, тягостный бред, навязчивые видения. С этой целью в павильоне была выстроена, так называемая, «зеркальная комната», все поверхности которой были облицованы зеркальными пластинами создававшими поразительный эффект бесчисленных отражений. Оператору Вадиму Юсову стоило больших усилий поставить свет и скрыть отражение камеры в этом мерцающем пространстве. Киновед Ольга Суркова считала эту сцену одной из лучших в фильме: «Сцена бреда Кельвина кажется мне одной из наиболее удачных, эмоционально неоспоримо убедительных – кажется, я сама металась с Крисом, распластанная температурой, трудно дышала и не могла избавиться от любимых и тяжёлых, как глыбы, навязчивых образов. Мучительная лихорадка была физически ощутима во множестве отражений зеркал, друг в друге, вновь и вновь отражающих кровать Кельвина...» [3, с.83]. Однако Тарковский безапелляционно заявил, что «вся эта безвкусица стоит две копейки» и бросил сцену в корзину. Тарковский стремился к минимализму внешней выразительности. В своей книге режиссёр подчёркивал: «Стремиться к простоте – это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни. Но, это, и есть самое мучительное в творчестве, – найти самый *короткий* путь от того, что ты хочешь сказать или выразить, до окончательного воспроизведения в законченном образе» [4, с. 223].

Предельно лаконично визуальное образное решение интерьеров орбитальной станции «Солярис». Режиссёр Александр Гордон вспоминает свои первые впечатления от посещения шестого павильона «Мосфильма», вместившего интерьеры станции: «Художник Михаил Ромадин построил блестящую в прямом и переносном смысле этого слова конструкцию. Когда я пришёл в павильон, декорация была освещена. Отражаясь в алюминиевых поверхностях, мигали осциллографы. В длинном коридоре-трубе космической станции Вадим Юсов устроил незаметные приспособления для движения камеры... У окна иллюминатора в ящичке с землёй – зелень проросшего овса» [1, с.203].

Замкнутое кольцо тоннеля, с покатыми сводами, с однообразными приборными щитками создаёт ощущение гармонии и вместе с тем внутренней эмоциональной пустоты. Строгий интерьер кают лаконичен: светлые тона стен и мебели, окно иллюминатора, телевизионная панель, два кресла (как шутили члены съёмочной группы – как у стоматолога), круглый журнальный столик, застеленная прозрачной плёнкой кровать. Эта подчёркнуто строгое, холодное пространство словно лишало необходимости появления здесь человека, что стало так свойственно современному дизайну. В эти однотипные и однообразные интерьеры каждый персонаж внесёт свои неповторимые визуальные характеристики. Так, в каюте погибшего физиолога Гибаряна будут в беспорядке развешаны восточные ковры, расставлены кувшины, разбросаны фотографии грузинских храмов, а по столу у огромного монитора – рассыпан пепел и клочки обгоревшей бумаги, как знак истраченного терпения, иссякнувшей жизни. Беспорядок иного рода

окажется в каюте кибернетика Снаута. Сломанные научные приборы, початые бутылки спиртного, небрежно раскрытые консервные банки говорят о полной душевной энтропии хозяина жилища. В каюте психолога Криса Кельвина, прилетевшего на станцию, поначалу ничего не обозначает индивидуальных характеристик, замыкая внутренний мир героя, скрывая от окружающих и от зрителя. Первым предметом, изменившим однотипный интерьер, станет шаль умершей жены Криса, явившейся к нему в виде фантома по воле мыслящей плазмы океана планеты Солярис. Хари станет постепенно входить в мир души Криса, и её присутствие будет отражаться в интерьере каюты: и наброшенным на кресло платьем, и разорванной в нечеловеческом порыве отчаяния алюминиевой дверью, завешенной полосатой простынёй, и всё той же вязаной шалью, в какой-то момент оказавшейся последним приветом ушедшей навсегда женщины.

Однообразный тоннель-коридор расширяется просторным холлом у входа в лабораторию астробиолога Сарториуса. Светлые матовые стены и пол создают ощущение спокойствия и простора. Возможно, к оформлению именно этого интерьера Тарковский предъявлял особые требования. Александр Гордон воспроизводит рассказ своего коллеги: «...однажды Тарковский отказался снимать сцену в «Солярисе» до тех пор, пока не будет заменена кожаная обивка на стенах космического корабля... Пришлось заявить о конфликте... генеральному директору «Мосфильма» [1, с.204]. Декорация простаивала восемнадцать дней, пока директор искал по фабрикам необходимый материал, который удовлетворил режиссёра.

В центре холла располагался достаточно странный предмет: вертикально стоящий с наклоном, как у известной башни, зеркальный параллелепипед. Функциональное назначение данного предмета в фильме никак не проясняется. Возможно, это был своеобразный «привет Кубрику». В его известном фильме «Космическая Одиссея 2001 года» безмолвным персонажем выступает «чёрный ящик» – прямоугольный параллелепипед, возникающий в пространстве кадра в самые неожиданные моменты в разных частях времени и пространства. Андрей Тарковский скептически отнёсся к созданию Стэнли Кубрика, назвал фильм «пустышкой», с чем вполне можно согласиться, учитывая «скромность» идейных оснований картины американского режиссёра.

В пространстве холла разворачиваются многие ключевые сцены фильма: происходит яростный спор Криса и Сарториуса о смысле, цели и средствах познания, именно здесь Крис формулирует выстраданные мысли о любви, совести, стыде и предназначении человека. Крис высказывает, наверное, ключевые слова фильма: *«... Ну вот я тебя люблю. Но любовь – это чувство, которое можно переживать, но объяснить нельзя. Объяснить можно понятие. А любишь то, что можно потерять: себя, женщину, Родину. До сегодняшнего дня Человечество, Земля были попросту недоступны для любви... А может быть мы вообще здесь для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви. А ? ...Стыд – вот чувство, которое спасёт Человечество...»*

Другим местом, где персонажами высказывается самое сокровенное, является библиотека орбитальной станции. Само пространство библиотеки в фильме было решено достаточно необычно для фантастического космического корабля. В нём нет никаких атрибутов космоса – иллюминаторов, научной аппаратуры, но есть – ощущение Земли. Именно такого эффекта и добивался Андрей Тарковский в работе с художником фильма Михаилом Ромадиным, который впоследствии вспоминал: «вся наша работа над фильмом превратилась в борьбу с жанром, попытку заземлить роман... какой-то отголосок этой идеи... сохранён в интерьере библиотеки, месте на станции, где присутствует атмосфера Земли» [2, с. 373, 374]. Книжные полки светлого дерева, стопки книг, зажжённые свечи в канделябрах, на тёмно-зелёных стенах развешено несколько картин Питера Брейгеля из цикла «Времена года» – камера долго всматривается в каждую деталь картины, приближая отдельные фрагменты: летящую птицу, костёр, бредущих по мосту прохожих. Фоном проступают условные шумы, словно озвучивающие картину: неясно проступает и скрип снега, и гул пылающего костра, и отдалённые голоса птиц. В какой-то момент зритель понимает, что рассматривает картину глазами Хари, впитывающей земные образы, на каком-то эмоционально-интуитивном уровне усваивающей особенности человеческого мировосприятия.

В этом практически земном пространстве разворачивается драматическая сцена столкновения мировоззрений. Здесь, в библиотеке каждый персонаж фильма ясно заявит свою позицию. Для Снаута – это разочарование в миссии космической экспедиции. С горечью в голосе, Снаут произносит давно выстраданный приговор: *«Наука? Чепуха! Должен вам сказать, что мы вовсе не хотим завоевывать никакой Космос. Мы хотим расширить Землю до его границ... Нам нужно зеркало. Мы бьёмся над контактом и никогда не найдём его. Мы в глупом положении человека, рвущегося к цели, которой он боится, которая ему не нужна. Человеку нужен человек»*. Для Сарториуса смысл жизни в бескомпромиссном служении науке. Преодолевая сильное волнение, с внутренней страстью он говорит: *«Я знаю своё место. Я работаю. Человек создан природой, чтобы познавать её. Бесконечно двигаясь к истине, человек обречён на познание. Всё остальное – блажь!»*. Для Хари полемика в библиотеке становится испытанием на право заявить о себе как о человеке. Хари произносит простые и очень глубокие слова о сущности Человека: *«... мне кажется, что Крис... более последователен, чем вы оба. В нечеловеческих условиях он ведёт себя по-человечески... А Крис меня любит. Может он не меня любит, а просто защищает от самого себя... Это не важно почему человек любит. Это у всех по-разному... Я становлюсь человеком. И чувствую не меньше чем вы... Я – человек!»*. После этих слов Крис подходит Хари, сдерживающей рыдания и медленно становится перед ней на колени... Так, режиссёром через драматургический конфликт утверждается мысль о любви как критерии человечности.

Знаковым является финальный эпизод фильма, возвращающий зрителей в Дом главного героя на Земле. Крис как в полусне бредёт по застывшему в первой изморози парку, подходит к дому, заглядывает в окно. Отец, погружённый в свои мысли, никого не замечая, перебирает на столе книги. Откуда-то в доме начинают падать тяжёлые капли, одна, другая, третья. И вот, внутри дома идёт дождь, а отец продолжает перебирать книги. Крис всматривается в залитое дождём стекло. «На лицах – дождевые струи...». Метафора превращается в символ. Отец выходит на порог, Крис встаёт на колени и припадает к руке отца. Образ Дома начинает и завершает фильм, подчёркивая символично-метафорическое наполнение киноповествования, в котором научная фантастика обрела статус философской притчи.

Список литературы

1. Гордон, А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – 384 с.
2. Ромадин, М. Тарковский и Художник // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 370–374.
3. Суркова, О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 464.
4. Тарковский, А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 95–348.
5. Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы. Сборник / сост. и авт. вступит. статьи Д. А. Салынский. – М., 2012. – 416 с.