

МИХЕЕВА ЮЛИЯ ВСЕВОЛОДОВНА*julmikhееva@gmail.com*

Доктор искусствоведения; заведующая Отделом междисциплинарных исследований киноискусства НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

129226 Москва,
ул. Вильгельма Пика, д. 3

JULIA V. MIKHEEVA*julmikhееva@gmail.com*

Doctor of Fine Arts; Head of Department of Interdisciplinary Researches of Scientific-Research Institute of Cinematic Art, All-Russian State Gerasimov Institute of Cinematograph

3 Wilhelm Pieck St.,
Moscow 129226
Russia

АННОТАЦИЯ**Творчество Андрея Тарковского как объект аудиовизуального цитирования в кинематографе**

С развитием художественного языка кинематографа и появлением авторского кино музыкальное, визуальное и прочие виды цитирования в кинофильмах приобретают более «объемные» смыслы и функции, обусловленные авторской (режиссерской) эстетикой. Многолетнее развитие киноискусства позволило возникнуть еще одному, уникальному виду заимствования — *аудиовизуальному* цитированию, или цитированию «фильма в фильме». Технически оно может быть исполнено в трех основных вариантах: *врезка, наложение и реминисценция*. Этот процесс, вполне ясный в *формальном* отношении, усложняется в силу возникающего в авторском кино важнейшего обстоятельства — *модальности*, т. е. *характера* цитирования, *отношения* режиссера к заимствованному тексту. В статье рассматриваются некоторые виды аудиовизуального цитирования и отсылки в кинопроизведении: «оммажное» цитирование, «рефлексивные», «аллюзийные», «полемические» отсылки, которые не только активизируют чувственное переживание «фильма в фильме», но и становятся частью интертекстуального полилога, предполагающего творческое соучастие в нем зрителя.

Ключевые слова: авторское кино, аудиовизуальное цитирование, Андрей Тарковский, Александр Кайдановский, интертекстуальность, музыка фильма

ABSTRACT**The Films by Andrei Tarkovsky as the Objects of Audiovisual Quotations in Cinema**

With the development of the artistic language of cinema and the emergence of auteur cinema, musical, visual and other quotations in movies are becoming more substantial due to the author's (Director's) aesthetics. Long-term development of cinema led to the appearance of a unique kind of borrowing — audio-visual citation, or the citation of “film in film”. Technically, it can be performed in three main versions: *inset, overlay and reminiscence*. This process, which is quite clear in formal terms, becomes more complicated due to the most important circumstance of modality arising in the author's cinema, i. e. the nature of the citation, the Director's attitude to the borrowed text. The article deals with some types of audiovisual quotations and references in film production: “respectful” citation, “reflexive”, “allusive”, “polemic” references, which not only activate the sensual experience of the “film in film”, but also become part of the intertextual polylogue, involving the viewer in creative participation in it.

Keywords: auteur cinema, the audiovisual quotation, Andrei Tarkovsky, Alexander Kaidanovsky, intertextuality, film music

Юлия Михеева

ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО КАК ОБЪЕКТ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ЦИТИРОВАНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Цитирование фрагментов музыкальных произведений в кинофильме — общеизвестная практика, ведущая свою историю с первых сеансов немого кино. В первые годы существования кинематографа такое заимствование было вызвано необходимостью анимирования беззвучного кинопространства и интенсификации эмоционального восприятия зрителями кинозрелища при отсутствии в то время практики создания оригинальных музыкальных партитур для фильмов¹. Эта ситуация во многом обусловила в дальнейшем, уже в эпоху звукового кино, частое цитирование классической музыки в качестве клишированных приемов звукового иллюстрирования стандартных сюжетных эпизодов. Об этом в резко критическом духе писали уже первые теоретики киномузыки, например Т. Адорно и Г. Эйслер: «Одна из худших практик — непрекращающееся использование ограниченного количества “затертых” музыкальных произведений, связанных с экранными ситуациями лишь названиями»² [9, 9].

¹ Первые оригинальные музыкальные партитуры создаются лишь в 1908 году (музыка К. Сен-Санса к фильму «Убийство герцога де Гиза», музыка М. Ипполитова-Иванова к «Понизовой вольнице» и др.).

² Перевод с англ. мой. — Ю. М.

В частности, в качестве музыкального изображения грозы использовалась увертюра к «Вильгельму Теллю» Дж. Россини, для сцены свадьбы — марш из «Лоэнгрина» Р. Вагнера или свадебный марш Ф. Мендельсона и т. д.

Однако уже в эпоху немого кино встречаются примеры цитирования, выходящего по смыслу за рамки традиционных ассоциаций или чувственно-эмоционального изоморфизма звука и киноизображения в область метафорического высказывания и звукозрительного контрапункта («Полет валькирий» Р. Вагнера в эпизоде атаки Ку-клукс-клана в «Рождении нации» (1915) Дэвида У. Гриффита; «Марсельеза» в партитуре Дмитрия Шостаковича к фильму Григория Козинцева «Новый Вавилон» (1928) и др.). В то же время надо отметить и тот факт, что обильное использование музыкальных цитат было напрямую связано с ситуацией цейтнота, в которой находился композитор: ему надо было озвучить большое количество экранного времени в отведенные для этого кратчайшие сроки. Так, М. Маркс, констатируя, что к фильму «Рождение нации» композитором Дж. Брейлом написано не более 50% оригинальной музыки, делает оправдывающее замечание, что ее могло бы быть «значительно больше, если бы композитор располагал большим количеством времени» [11, 49].

С развитием кинематографа как искусства и появлением авторского кино музыкальное, визуальное и прочие виды цитирования приобретают более «объемные» смыслы и функции, обусловленные авторской (режиссерской) эстетикой (например, у Луиса Бунюэля, Пьера Паоло Пазолини, Лукино Висконти, Ингмара Бергмана, Франсуа Трюффо, Жан-Люка Годара, Питера Гринуэя и др.). В этом отношении авторский кинематограф может включаться в поле постструктуралистского и постмодернистского дискурсов, позволяющих рассматривать практически любое произведение искусства как интертекст³. Как писал Ролан Барт, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [2, 102].

Многолетнее развитие киноискусства позволило возникнуть еще одному, уникальному виду заимствования, а именно — *аудиовизуальному* цитированию, или цитированию «фильма в фильме», отмечаемому как факт киноведами (В. В. Виноградовым, А. М. Шемякиным и др.), но до сих пор не получившему должного внимания в теоретическом анализе. Такого рода художественное высказывание становится реальным на достаточно высокой стадии развития киноязыка и, кроме того, при наличии уже «насмотренного», а также, желательно, «начитанного» и «наслышанного»

³ Термин «интертекстуальность» был введен французским лингвистом и семиологом Юлией Кристевой в 1967 году в статье «Бахтин, слово, диалог и роман» [8, 427–457].

зрителя: возможности понимания им довольно сложных образно-семантических внутри- и интертекстуальных связей в процессе восприятия кинопроизведения основаны на мгновенной активизации чувственной, культурной, интеллектуальной памяти и образно-смысловых ассоциаций. Известный французский кинокомпозитор и теоретик, занимающийся проблемами звука в кинематографе, Мишель Шион в свое время ввел понятие «аудио-видения», заметив при этом, что «мы видим по-другому, если при этом слышим; мы слышим иначе, если одновременно видим»⁴ [10, XXVI]. Продолжив мысль Шиона в отношении аудиовизуального цитирования в кинематографе, можно сказать: мы видим и слышим иначе, когда одновременно *вспоминаем*.

Но для того, чтобы произошло событие такого синестетического переживания киноэпизода, необходимо счастливое соединение сразу нескольких параметров. А именно: аудиовизуальная цитата должна быть узнаваемой, то есть обладать значительной культурно-эстетической ценностью и прочно занимать место в памяти определенной социальной или возрастной группы кинозрителей. Во-вторых, сам зритель должен обладать способностью мгновенного узнавания и распознавания чувственно-смысловых «слоев», представленных, как правило, в движущемся кадре. Более того, аудиовизуальная цитата может быть «аранжирована» в виде квазичитирования или аллюзийной отсылки к первоисточнику, что также прибавляет сложности в восприятии, одновременно увеличивая «степень авторства» цитирующего и становясь частью интертекстуального диалога, а порой и интеллектуальной игры между произведениями, автором-режиссером и зрителем.

Технически цитирование в кинофильме может быть исполнено по крайней мере в трех вариантах: *врезка, наложение и реминисценция* (термины автора статьи). Если терминологически обозначить цитируемый материал как *текст-цитату*, а художественную форму, в которой этот материал используется, как *текст-полотно*, то при *врезке* происходит вставка текста-цитаты с прерыванием текста-полотна в монтажном стыке (*междукадровая вставка*); при *наложении* текст-полотно не разрывается — текст-цитата входит в него как *внутрикадровая* составляющая («экран в экране»); *реминисценция* означает аллюзийную или стилизованную *отсылку* к тексту-цитате (в непрерывном аудиовизуальном континууме), вызывающую *воображаемое (метакадровое)* представление источника художественного репродуцирования⁵. В этом случае корректнее говорить о «цитировании» в кавычках,

⁴ В оригинале: «We never see the same thing when we also hear; we don't hear the same thing when we see as well».

⁵ При введении термина «реминисценция» в контекст анализа аудиовизуального цитирования автор руководствовался определением, данным в Большом Российском энциклопедическом словаре 2012 г.: «Реминисценция (от позднелат. *reminiscentia* — воспоминание), смутное воспоминание, отголосок. В поэтическом и музыкальном произведении черты, наводящие на воспоминание о другом произведении; обычно — результат невольного заимствования автором чужого образа, мотива, стилистического

т. е. об образно-отсылочном (сознательном или подсознательном) воспроизведении источника заимствования. Такого рода не прямое цитирование часто встречается в сиквелах (продолжениях, как правило, успешных фильмов — серии «Бондианы», «Звездные войны», «Миссия невыполнима» и пр.) и призвано, прежде всего, напомнить зрителям о ранее виденном фильме посредством узнаваемой мелодии и настроить на восприятие нового зрелища. При этом, даже если на новом фильме серии работает и новый композитор, он с уважением относится к работе своего предшественника, аккуратно стилизуя его музыкальный материал в новом проекте. Как подчеркивает исследователь музыки кино С. Мичели, в этом случае «цитирования являются не буквальными, а стилистическими, и представляют собой наилучший ответ на нарратологический цитатный стиль, на котором основаны сиквелы»⁶ [12, 489].

Вышеназванные «методологические» подходы универсальны как для визуальных, так и для аудиовизуальных заимствований в кинематографе. Однако процесс, вполне понятный в формальном отношении, усложняется в силу возникающего важнейшего обстоятельства — *модальности*, т. е. самого характера цитирования, отношения автора (режиссера) к заимствованному тексту. В этом смысле теоретик, взявшийся анализировать феномен «фильма в фильме», не может не отдавать себе отчета в том, какие смысловые нюансы привносят в его понимание особенности взаимоотношения цитирующего субъекта с объектом цитирования, а точнее, с его (поли)семантикой, что, в свою очередь, обуславливается целым рядом факторов — от эстетических до биографических. Сама цитата приобретает, таким образом, разную смысловую окрашенность через отношение к ней как, например, к «чужому», «чуждому», «другому», «найденному», «совершенному» и т. д. Соответственно, цитирование в кинопроизведении может восприниматься как «почтительное упоминание», «идеализация», «иронизирование», «отторжение», «присвоение»... Понимание и определение модальности цитирования носят во многом характер субъективной интерпретации, но в то же время вполне объективно обосновываются художественными особенностями конкретного фильма и знанием контекста его создания и дальнейшего бытования.

При этом, как уже упоминалось, цитирование может быть прямым, в точности воспроизводящим исходный текст (при *врезке* или *наложении*) или, что встречается гораздо чаще, непрямым — в виде аллюзийного или стилизованного отнесения (отсылки) к узнаваемым кинообразам (при *реминисценции*). Именно в этом не прямом цитировании, когда происходит

приема, интонационно-ритмического хода. В современном искусстве встречается как сознательный прием, рассчитанный на память и ассоциативное восприятие читателя (слушателя)» [6]. Таким образом, аллюзия в данном контексте рассматривается нами как частный случай реминисценции в виде сознательного отсылочного приема в кинопроизведении.

⁶ Перевод с англ. мой. — Ю. М.

«авторское вмешательство» в источник (например, вольное «переложение» визуального ряда, изменение темпо-ритмических, акустических, интонационных характеристик звучания и др.), проявляется индивидуальность художественного языка и эстетики цитирующего автора.

Приведем примеры из практики такого рода, связанные с творчеством Андрея Тарковского как объектом цитирования.

Известно, что Тарковский сам использовал изобразительные⁷ и музыкальные⁸ цитаты, включая их в свой образный мир в качестве культурных архетипов, художественных образцов, с которыми он вел своего рода диалог, и через которые — диалог со зрителем. В частности, мы знаем об особом отношении режиссера к музыкальному искусству: «Музыка — это способ выразить состояние души. Один из аспектов духовной культуры. В этом смысле, очевидно, музыка может быть использована как ингредиент внутреннего мира автора, как своего рода цитата, подобно произведению живописи, если оно попадает в кадр» [5, 55]. Как отмечает исследователь звукового мира фильмов А. Тарковского Н. Кононенко, начиная с «Зеркала» (1974) «...в самом звуковом материале происходит обновление: по сравнению с предыдущими фильмами значительно возрастает роль цитатных моментов — выходит на поверхность сокровенное, неся за собой глубоко личные музыкальные интересы автора» [3, 66].

Человек, которому близок духовный мир Тарковского и его художественный язык, имеет возможность пережить интересный опыт, встречая и распознавая образы из его фильмов в творчестве других режиссеров. В этих случаях зритель, благодаря ассоциативной памяти, не только «оживляет» внутри себя многогранные чувства, испытанные ранее при просмотре фильмов Тарковского, но и умножает свои впечатления благодаря пребыванию в мире уже другого автора, обладающим собственным, уникальным художественным языком. Иногда эти цитирования имеют характер «наложений» или «включений», которые достаточно легко распознаются. Но порой можно встретить и примеры отсылок к образам мира Тарковского, как бы «растворенных» в эстетическом пространстве фильма и предполагающих наличие у зрителя «тонкого духовного слуха», способного воспринимать сложную игру аудиовизуальных аллюзий.

В фильмах турецкого режиссера Нури Бильге Джейлана, открыто признающегося в огромном влиянии творчества Андрея Тарковского на становление его мировосприятия [5], мы можем заметить не только видеочитаты, но и звуковые «переключки» с картинами российского режиссера. Так,

⁷ Например: гравюры А. Дюрера из серии «Апокалипсис» в «Ивановом детстве»; иконы Андрея Рублева в финале фильма «Андрей Рублев»; картина П. Брейгеля «Охотники на снегу» в «Солярисе»; репродукции работ Л. да Винчи, в том числе «Поклонение волхвов», «Джоконда», «Портрет Джиневры де Бенчи» в «Зеркале»; изображение Иоанна Крестителя с Гентского алтаря Яна ван Эйка в «Сталкере» и др.

⁸ Музыка И. С. Баха в «Зеркале», «Солярисе», «Жертвоприношении»; фрагмент финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена в «Сталкере» и «Ностальгии»; фрагмент «Реквиема» Дж. Верди в «Ностальгии» и др.

в фильме Джейлана «Отчуждение» (2002), действие которого происходит в зимнем, заснеженном Стамбуле, само неспешное развитие сложных взаимоотношений между неудачливым фотографом Махмутом и его дальним родственником Юзуфом напоминает поэтику картин Тарковского. Помимо внутрикадрового включения фрагмента из «Сталкера» (на экране телевизора в квартире главного героя показывается длинный эпизод проезда Писателя, Профессора и Сталкера на дрезине в Зону, звучит электронная шумо-музыкальная композиция Эдуарда Артемьева), есть эпизод «перехода» музыки хоральной Прелюдии И. С. Баха «Das alte Jahr vergangen ist» из фильма Тарковского «Зеркало» (опять же демонстрируемого на экране телевизора в комнате героя) во внутрикадровое пространство фильма Джейлана. При этом героем фильма в первый раз цитата из «Сталкера» воспринимается как «чуждое» (об этом говорит поза и поведение Махмута, переключающего через некоторое время телевизор на «фильм для взрослых»), а во второй раз герой смотрит эпизод из «Зеркала» уже как «иное» — нечто, что он пытается понять, но не отвергнуть. Таким образом, мы встречаемся с «двойной модальностью», т. е. с различием в отношении к цитате персонажа кинопроизведения и самого режиссера (выявляемым в контексте целого произведения), которое в данном случае можно назвать «оммажным» цитированием.

Этот вид «почтительного» отношения к Тарковскому представлен, например, и в оscarоносном фильме Алехандро Гонсалеса Иньярриту «Выживший» (2015), содержащем не прямые, но очевидные заимствования из фильмов «Иваново детство», «Зеркало», «Андрей Рублев», которые прослеживаются не только в визуальном сходстве эпизодов (изобразительном и композиционном решении кадра, актерской игре), но и в монтажном ритме, и в стилистике операторской работы. (Иньярриту также не скрывает своего восхищения творчеством русского режиссера и признает его влияние на процесс создания собственных фильмов.)

«Оммажное» заимствование может переходить в «рефлексивное», т. е. смыслово и стилистически продолжающее мысль автора изначального текста (образа), как, например, в случае фильма «Изгнание» (2007) Андрея Звягинцева, в котором несомненно влияние не только художественных особенностей кинематографа Тарковского (в выборе природы для съемок, актерской типажности и пр.), но самого *духа* его эстетики. Речевая активность (особенно главных героев) в фильме снижена до предела, но тем сильнее действуют на зрителя немногочисленные произнесенные ими слова. Жена главного героя Александра Вера (знаковое имя героини) признается мужу в том, что беременна не от него (хотя, как выяснится позже, никакой измены не было — просто в ее сознании «наши дети — не только наши дети»). Вера мучается не от сознания своей неверности, а от *смертоносного* одиночества. Она говорит Александру: «Ты чужой, и всегда был таким, и будешь». Александр заставляет жену сделать аборт, и это страшное деяние происходит, когда их дети складывают мозаику картины Леонардо да Винчи

(художник из мира Тарковского) «Благовещение», а один из участников экзекуции сидит под изображением фрески Мазаччо «Изгнание из Рая». Перед сном дети читают вслух Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла («переключка» с монологом жены Сталкера из финала одноименной картины Тарковского): «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий... Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится»⁹. А в это время их мать умирает — не успев испытать той любви, которая милосердствует... Прозрение приходит к Александру слишком поздно. У постели умирающей жены он шепчет: «Я ошибся, я знаю, что ошибся. Помоги мне, Вера...» Но Вера ему уже не поможет. Ему помогла бы *вера* — имей он ее раньше в своем сердце, руководствуясь не своими эгоистическими чувствами, а той любовью, которая долготерпит... Смысловая кульминация фильма — в словах еще живой Веры, но знающей, что скоро умрет: «Я не хочу рожать умирающих. Мы ведь можем жить, не умирая... Это можно только вместе, сообща. По одному не получается...» Интересно, что фильм заканчивается фольклорной мелодией, территориальное и временное происхождение которой на слух трудно определить¹⁰ (как, впрочем, весьма условны время и пространство фильма в целом), что также отсылает к музыкально-звуковым поискам Тарковского в его поздних фильмах (русские усвятские песни в «Ностальгии», шведские валльвисы в «Жертвоприношении»).

В фильме Константина Лопушанского «**Конец века**» (2001), в эпизоде воспоминания-сна матери (которую, по сюжету, хотят лишить памяти в психиатрической клинике) о своем детстве возникает звукозрительная ассоциация сразу с двумя картинами Андрея Тарковского — «Зеркало» (благодаря самому образу матери) и «Солярис», причем отсылка к видеофильму, который Крис показывает Хари в «Солярисе», у Лопушанского происходит именно за счет музыки — электронного «квазибаховского» органного звучания (композитор Валерий Белинов), сильно напоминающего Органную хоральную прелюдию f-moll BWV 639 И. С. Баха, использованную в «Солярисе» (тоже обработанную на синтезаторе композитором Эдуардом Артемьевым).

Характер заимствований в фильмах Звягинцева и Лопушанского показывает, что каждый из режиссеров по-своему, творчески развивает важные для него темы искусства Андрея Тарковского через индивидуальную интерпретацию его звукозрительных образов, через актуализацию художественного высказывания в контексте своего времени и своего мировосприятия. Но особый интерес в плане искусствоведческого анализа представляет не просто продолжение, но творческое переосмысление элементов другой эстетики в кинофильме. В качестве одного из показательных примеров такого вида интертекстуального диалога можно привести фильм Александра

⁹ 1 Кор. 13: 1, 8.

¹⁰ «Сельские» эпизоды «Изгнания» снимались в Молдавии.

Кайдановского «Простая смерть» (1985), снятый по повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича».

В картине есть фрагменты, определенно имеющие отношение к киномиру Тарковского, хотя и не цитирующие его напрямую. Так, в фильме два раза звучит музыка Хоральной прелюдии f-moll BWV 639 И. С. Баха (в контексте сюжета однозначно напоминающая именно ее звучание в «Солярисе»), причем оба фрагмента отражают очень важные темы в творчестве Тарковского, но они преломляются и переосмысливаются Кайдановским, а потому реминисценция может быть названа и «диалогическим» (*полемическим*) репродуцированием. Первый раз музыка Прелюдии появляется в «Простой смерти» на фоне «семейного портрета в интерьере»: в кадре все домочадцы здоровы и веселы, отец семейства спокойно и довольно смотрит прямо в объектив камеры (тема счастливых воспоминаний, памяти). Аудиовизуальный образ этого фрагмента «проявляет» в памяти «земной эпизод» фильма Тарковского «Солярис» (Крис показывает Хари видеозапись семейной хроники), где за кадром звучит та же музыка Баха, а в кадре — спокойные лица Криса, его жены, матери, отца (архетипические образы мира Тарковского). Но здесь мы замечаем важный отличительный момент: в фильме Кайдановского музыка Баха звучит в заметно более быстром темпе, что придает новые смыслы экранному действию: «время жизни» как бы ускоряет свой ход (эту мысль подкрепляет и слышимый на протяжении всего фильма звук хода часового механизма), приводя к скоропостижному трагическому исходу (болезнь и смерть главного героя через всего лишь два месяца). В конце эпизода «семейного портрета» под музыку Баха герои фильма Кайдановского (Иван Ильич и его жена¹¹) замирают в стоп-кадре, глядя прямо в объектив камеры, в точности как герои «Соляриса» Крис и Хари. Однако через несколько секунд Иван Ильич вдруг... «оживает» и начинает громко смеяться прямо в лицо зрителю (снижение пафоса художественного высказывания).

Второй раз баховская тема появляется в эпизоде наивысшего страдания героя, когда невыносимая физическая боль заставляет его отчаянно звать к Богу: «Что это, неужели правда, что смерть? — Да, правда. — Но я же ни в чем не виноват! За что этот ужас?! Зачем эти муки?!» И «голос Бога» отвечает ему: «А так, низачем»¹². В этом эпизоде страдающее лицо Ивана Ильича вызывает в памяти опять же образы из мира Тарковского (искаженное внутренней болью лицо Андрея Рублева, рассказывающего о виденных им ужасах и смерти во время татарских набегов, в эпизоде его диалога с «помершим» Феофаном). Ускоренное проведение баховской темы

¹¹ Стоит отметить, что в фильме «Простая смерть» роль жены главного героя исполняет Алиса Фрейндлих; эта же актриса играет роль жены Сталкера (в исполнении Александра Кайдановского) в одноименном фильме Андрея Тарковского.

¹² Этой фразы нет в тексте Л. Н. Толстого, что можно рассматривать как важное личное высказывание Кайдановского, наряду с фактом озвучивания голосом режиссера главного персонажа — Ивана Ильича в исполнении Валерия Приёмыхова.

несколько «снижает» ее религиозный возвышенный пафос, но оставляет ощущение значительности и таинственности происходящего; кроме того, создается смысловое соотношение между эмоциональной речью героя и словами хора, на основе которого написана баховская Прелюдия: «Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, ich bitt, erhör mein Klagen» — «Взываю к Тебе, Господи Иисусе Христе, прошу, услышь мои стенания»).

Кайдановский, во многом наследовав духовные основы эстетики Тарковского, воплощает *свое* видение и понимание, в частности, темы смерти (и связанной с ней проблемы смысла жизни), вводя в визуальный и аудиальный ряд одновременно элементы мистицизма и физиологизма в показе процесса мучительного (физически и психологически) умирания. В «Простой смерти» есть фактически полное заимствование художественно-композиционного решения эпизода прихода врача к умирающему Ивану Ильичу из аналогичной по содержанию сцены в финале «Зеркала» Тарковского. Мы видим ту же мизансцену во внутрикадровом пространстве (идентичный стол в левом нижнем углу кадра, на нем — узнаваемая большая прозрачная стеклянная ваза с цветами, аналогичное расположение окна и картины на стене, справа угадывается постель больного и пр.). Но то, что было невозможно в поэтике «Зеркала», становится необходимо Кайдановскому для *своего* высказывания о смерти в *своем* фильме, а именно — длительный, во всех физиологических и физиогномических подробностях, на долгих крупных планах показ процесса умирания Ивана Ильича (в «Зеркале» мы вообще не видим лица умирающего). Таким образом, визуальные и аудиовизуальные отсылки в «Простой смерти» к элементам эстетики Андрея Тарковского не только активизируют чувственное переживание «фильма в фильме», но и становятся частью интертекстуального полилога, предполагающего творческое соучастие в нем зрителя.

Приведенные примеры, думается, наглядно показывают, что цитирование и отсылки, включенные в пространство *другой* эстетики и творчески преобразованные в движении собственной мысли режиссера, способны быть инструментами создания сложных, интересных художественных образов, развивать киноязык, предоставлять возможность синестетического переживания зрителем эпизода в процессе просмотра кинофильма. В этом отношении цитирование и другие виды заимствований выходят за рамки имеющего место понимания их как наследованных киноискусством элементов постмодернистской «иронической игры», чуть ли не «жонглирования смыслами» в эпоху *пост*-культуры (термин философа В. В. Бычкова [1, 769]), поскольку затрагивают (если мы говорим о действительно серьезных произведениях) очень важные вневременные темы, выраженные в непреходящих по своей эстетической ценности художественных образах. Можно напомнить высказывание известного эстетика, исследователя искусства постмодернизма Н. Б. Маньковской: «...Постмодернистский диалог с историей культуры сопряжен с возрождением интереса к проблемам гуманизма в искусстве, тенденциями его антропоморфизации, что выражается

и в возврате к фигуративности, пристальному вниманию к содержательным моментам творчества, его эмоционально-эмпатическим аспектам» [4, 128]. Аудиовизуальное цитирование в авторском кинематографе (индивидуальный новаторский художественный язык которого, несомненно, оказывает влияние и на жанровое кино, рассчитанное на массового зрителя), показывает интерес многих значительных режиссеров современности и большей части зрительской аудитории к высокохудожественным образам культуры, в диалоге с которыми происходит их духовное и интеллектуальное развитие.

Использованная литература

1. *Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд., переработанное и дополненное. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 784 с.
2. *Ильин И.* Постмодернизм: словарь терминов. М.: ИНИОН РАН, Интрада, 2001. 384 с.
3. *Кононенко Н. Г.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
4. *Маньковская Н. Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., переработанное и дополненное. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
5. *Марков М.* Интервью с Нури Бильге Джейланом: о Тарковском и о России. URL: http://www.filmz.ru/pub/2/26200_1.htm
6. Реминисценция // Большой энциклопедический словарь. [Электронный ресурс.] URL: <https://gufo.me/dict/bes/РЕМИНИСЦЕНЦИЯ> (дата обращения: 15 июня 2018 года).
7. *Тарковский А. А.* Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1992. 92 с.
8. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. 536 с., ил.
9. *Adorno Th., Eisler H.* Composing for the Film. New York: Oxford University Press, 2010. 133 p.
10. *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. 239 p.
11. *Marks M.* Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924. New York: Oxford University Press, 1997. 303 p.
12. *Miceli S.* Film Music. History, Aesthetic-Analysis, Typologies. London: Ricordi, Lim, 2013. 836 p.