

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА»**

На правах рукописи

УДК 778.5

ББК 85.37

ХАРЬКОВА ДИНА АЛЕКСЕЕВНА

**Костюм как средство изобразительной выразительности
в создании кинообраза
(на примере фильмов А. А.Тарковского)**

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле - и другие экранные искусства

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Клейменова О.К.

Москва

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. КОСТЮМ ГЕРОЯ КАК ОДИН ИЗ ВАЖНЫХ КОМПОНЕНТОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО СТРОЯ ФИЛЬМА	19
2.1. Костюм как средство выразительности в образной системе фильма	19
2.2. Становление традиций искусства костюма в контексте истории кино.	27
ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ВЗГЛЯДОВ А. А. ТАРКОВСКОГО НА РОЛЬ КОСТЮМА В КИНО	37
2.3. Роль костюма в изобразительном решении фильма в ранних работах А. А. Тарковского («Каток и скрипка», «Иваново детство»)	37
2.4. Костюм как неотъемлемый элемент кинообраза: картины «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало»	59
2.5. Костюм как часть художественного универсума в фильмах «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение»	108
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	135
БИБЛИОГРАФИЯ	138
ФИЛЬМОГРАФИЯ.....	150

ВВЕДЕНИЕ

Развитие искусства костюма в художественной практике киноискусства намного опередило его теоретический анализ. Анализом костюмного решения долгое время не занимались. До настоящего времени тема, затронутая в нашей работе, остается малоизученной, проблематика, связанная с искусством костюма, мало разработана, большинство публикаций только вскользь касаются этой темы. Работ, специально анализирующих костюм в кино, практически нет. Отсутствует классификация костюмов применительно к жанрам кино, нет подробного анализа влияния костюма на восприятие фильма; в монографиях, посвященных творчеству кинорежиссеров, очень редко и фрагментарно дается анализ их отношения к проблеме костюма в кино, возможной концепции кинокостюма в их творчестве.

Между тем костюм — неотъемлемый элемент кинообраза: как образа конкретного героя, так и образно-художественного мира фильма в целом. Именно костюм создает первое впечатление о герое, выступая изначально как средство изобразительной выразительности. Практически нет режиссера, который не начинал бы создание образа героя с того, как он выглядит и во что одет. И здесь мы сталкиваемся с проблемой практически бесконечного разнообразия взглядов на костюм в кино, различных точек зрения, принципиальных позиций, вынужденных ситуаций подбора или создания костюма с учетом различных факторов.

Поскольку в исторической перспективе довольно легко выявить основные закономерности разработки и создания костюма киногероя, особенности его функционирования в кадре, можно предложить и единую историческую концепцию развития кинокостюма. Однако в каждом конкретном случае требования режиссера к костюму героя и работа художника по костюмам будут подчинены еще и уникальным художественным целям. Наиболее показательными, с нашей точки зрения, являются в этом плане подходы к созданию костюма в кино, эволюция взглядов, которая происходит у режиссера за время его творчества.

Именно поэтому нам представляется необходимым исследовать эволюцию взглядов на костюм в кино одного из самых значительных режиссеров второй половины XX века — А. А. Тарковского, рассмотреть на примере его произведений, как изменялись требования режиссера к внешнему виду и одежде героя, как это влияло на работу художника по костюмам, как изменялась интерпретация образов героев.

Актуальность темы исследования

Обращение к исследованию костюма в кино как средству изобразительной выразительности связана с необходимостью выявления специфики и особенностей его функционирования в киноискусстве. Это, в свою очередь, дает возможность создать теоретическую и методологическую базу для изучения феномена костюма в современном кино.

Костюм в качестве элемента художественного образа в искусстве может стать предметом для отдельного анализа, несмотря на то, что бытие костюма «растворяется» в широком эстетическом, культурологическом и художественном контексте. Концепция костюма в кино всегда представляет собой инвариант общей концепции фильма, а в плане интерпретации может быть истолкована в тех же аспектах, что и замысел кинополотна в целом. При этом костюм в кино является одновременно и итогом работы художника, и средством создания образа, а также несет в себе субъективные особенности человеческого мировосприятия и поведения — характеристики киногероя.

Представление о феномене костюма в киноискусстве предполагает его вариативное восприятие в рамках таких наук, как философия, эстетика, живопись, герменевтика, киноведение. Костюм в кино как средство изобразительной выразительности раскрывает свою причастность к поискам смысла и интерпретации кинообраза, целостности и гармонии бытия, оснований мироздания.

Эволюция костюма в кино связана с развитием киноискусства. Костюм в кино как средство изобразительной выразительности несет двойную смысловую

нагрузку, представляя отражение исторического времени действия и одновременно времени создания фильма. Это обуславливает и специфическое отображение основных ценностных ориентаций режиссера/ художника по костюмам/ зрителя. В связи с этим несомненную актуальность обретает и систематизация всех знаний о костюме в кино.

Рассмотрение особенностей бытования костюма в кино вообще и в фильмах А. А. Тарковского в частности, с нашей точки зрения, позволяет частично выявить философские и эстетические основания общей теории костюма. В данной работе мы обозначим это как одну из параллельных проблем, раскрывая особенности поиска путей создания и бытия костюма как средства изобразительной выразительности в картинах А. А. Тарковского.

Актуальность исследования обоснована еще и тем, что в настоящее время происходит поворот от сильного влияния постмодернизма на изобразительное решение фильма в целом и на костюмы героев к более классическим взглядам на создание визуального ряда. Постмодернизм уделял большое внимание внешней атрибутике костюма, в то время как сейчас мы находимся в сфере поиска глубинных смыслов, ассоциаций, внутренних связей героя и мира, которые отражены во внешнем облике персонажа.

Отметим, что анализ творчества А. А. Тарковского проходил в основном в направлении поиска соответствия визуальной образности и её смыслового наполнения; место и роль костюмов в его фильмах, способы их создания, эволюция взглядов режиссера на эту проблему ранее подробно не рассматривались.

Степень разработанности темы исследования

В сочинениях С. А. Герасимова, А. П. Довженко, Л. В. Кулешова, Г. М. Козинцева, В. И. Пудовкина, М. И. Ромма, С. М. Эйзенштейна, С. И. Юткевича и других основоположников отечественного киноискусства мы находим периодические упоминания о роли костюма в кино. Их комментарии

и замечания на эту тему позволяют сделать вывод, что, если проблема костюма и не была центральной в их теоретических исследованиях, то, во всяком случае, она не казалась им несущественной.

Однако книг и научных исследований, посвященных проблемам костюма в кино, его роли в рождении кинообраза, особенностям процесса его создания и воплощения, не так много.

Из немногочисленных исследований, посвященных истории и теории искусства костюма в кино, можно выделить работы Г. Г. Галаджевой, результаты которых нашли свое отражение в публикациях сборников: «Художник в кино», 1981 «Художники советского художественного кино», 1984. Материалы бесед художников, операторов, режиссеров за круглым столом, посвященных вопросам костюма в кино, организованных и проведенных Г. Г. Галаджевой, были опубликованы в научных сборниках ВНИИ киноискусства, в каталогах произведений художников кино, а также в периодической печати: «Декоративное искусство СССР», «Творчество», «Советский художник». В этих работах мы находим широкое обобщение проблем возникновения и развития профессии художника по костюмам, обширный анализ художественной практики в этой области, но рассмотрение костюма как средства изобразительной выразительности остается практически вне поля зрения ее исследований.

Также Г. Г. Галаджева («Проблемы искусства костюма в советском историко-революционном фильме», 1982) ставит задачу исследовать развитие искусства костюма в советском кино как целостного явления. В работе раскрыты основные этапы становления искусства костюма, показан результат процесса создания пластики образа на экране. Проанализированы проблемы социально-исторической и эстетической функции костюма в жизни и в искусстве, дан ретроспективный показ социальной, идеологической, эстетической функций костюма, раскрыта многоаспектность костюма в кино. Далее следует подробный анализ тенденций развития кинокостюма от Октября до 1970-х гг. Вывод автора: искусство костюма

является существенным фактором воплощения идейно-художественной концепции фильма.

Немалый интерес представляет обобщающая монография В. А. Кузнецовой «Костюм на экране», 1975 объясняющая важность профессии художника в кино, привлекающая внимание к костюму как важному компоненту изобразительного строя, однако проблема костюма рассматривается без достаточной связи с общим драматургическим замыслом произведения, что значительно сужает круг рассматриваемых задач.

Сборники «Художники советского театра и кино», изданные в 1970-1980-ые годы, представляют своеобразную летопись жизни и деятельности художников сцены и экрана. Материалы, собранные в них, дают характеристику общего процесса эволюции художественных форм в области костюма и сценографии, однако специальных статей, посвященных костюму в кино, мы там не найдем.

Большое значение для понимания специфики изобразительной формы киноискусства в целом и экранного костюма как средства изобразительной выразительности в частности имеют монографии, посвященные творчеству выдающихся художников, например, таких как Е. Еней, В. Егоров, Г. Мясников, М. Богданов, А. Пархоменко, И. Шпинель, А. Дихтяр и др. (авторы В. А. Кузнецова, Т. Л. Тарасова-Красина и др.). В основном в этих монографиях раскрыты особенности творчества того или иного художника, приведены конкретные примеры их работ, описаны этапы творческого развития. К проблеме костюма в кино авторы данных монографий напрямую не обращались, хотя при описании общих стилистических решений встречаются отдельные замечания о важности работы над внешним обликом персонажей.

Во ВГИКе за последние десятилетия проблема костюма в кино также не оставалась без внимания исследователей.

Проблемы, связанные с ролью костюма в кино, решал Кефайя С. Ахмед («Костюм в жизни и в кино», 1975). Поставлены были задачи исследования

основных принципов решения костюма в кинематографе, выделения закономерностей, по которым проходит формирование и реализация замысла художника по костюму в кино. Основное внимание было уделено поискам пластического эквивалента литературному образу. Показана взаимосвязь и взаимообусловленность замысла художника по костюму и работы всего творческого коллектива (съемочной группы). Роль костюма в жизни раскрыта через социальную сущность костюма и моды в историческом аспекте. Дан анализ ансамбля костюмов в общем ансамбле интерьера, архитектуры улиц, города, эпохи. Выявлены подходы к выражению индивидуальности человека и психологии личности в костюме. Раскрыт процесс работы художника по костюму – от замысла (на примере эскизов к фильму М. Чиковани «Война и мир») до воплощения (бюджет, фотопробы, примерки, пошив). Особо выделена необходимость для художника мыслить пластическими образами, мастерски владеть приемами перевода литературных образов в образы экранные. Подчеркнута необходимость изучения жизни художником по костюму не только при работе над историческим фильмом, но над любым экранным произведением.

С. Д. Абдель Азиз («Персонаж и костюм в цветном фильме», 1976) дал анализ творческой деятельности художника по костюмам в подготовительный период работы. Процесс создания костюма рассмотрен от момента возникновения замысла до его реального воплощения на материале цветных советских фильмов. В основе исследования – драматургия как основа первоначального замысла художника и цвет как компонент кинематографической выразительности.

Подробно проанализирована работа художника Л. Ю Нови над фильмом «Бег», показано, как конкретная драматургия определила весь изобразительный строй фильма и ансамбль костюмов. Проведен также анализ практической подготовки костюма к съемочному процессу (выбор тканей, красителей, чертеж, крой). Описана подготовка костюмов для массовки. Особо отмечено, что костюмы

представляют ценность только тогда, когда органично вписываются в художественный мир фильма.

В работе «Персонаж фильма и художественная функция костюма», 1984, художник Л. Ю. Нови (которой довелось работать с А. А. Тарковским на фильме «Андрей Рублев») на основании своего кинематографического опыта рассматривает конкретные вопросы воплощения эскиза в костюм-образ.

Зачастую в книгах, посвященных работе художников в кино, речь о костюмах практически не заходит. Так, в методических «Очерках о кинодекорационном искусстве» один из основоположников профессии, художник кино, педагог Г. Г. Мясников «сознательно ограничивает свою задачу изобразительно-декорационным строем фильма, ... обращаясь к работе над костюмами лишь тогда, когда это необходимо для понимания развития кинодекорационного искусства в целом»¹.

К сожалению, вышеупомянутые исследования создавались несколько десятков лет назад и представляют в большей степени исторический интерес.

Рассмотрение проблемы изобразительной выразительности костюма как элемента визуального повествования предполагает анализ костюма как особой формы бытования народного искусства, формы сохранения исторической информации.

Костюм как продукт исторической эстетической практики, как элемент человеческой культуры, как семиотическая система повседневной жизни людей, объединяет в себе внутренний мир человека и внешние факторы бытия посредством знаков. В своем стремлении к эстетическому идеалу человек с давних времен с помощью условных знаков в виде цвета и формы, линий и украшений, манеры сочетать отдельные детали и применять одежду к особенностям своего характера отражает в костюме действительность (настоящее) или моделирует потенциальную возможность (будущее), возможное с точки зрения законов природы и общества.

¹Мясников Г. А. Очерки истории советского кинодекорационного искусства. [1918-1930]: Учебное пособие. М: ВГИК, 1975. С. 3.

Именно эти факторы и являются наиболее важными при создании и восприятии кино костюма; поэтому исследования костюма в кино опираются на широкую исследовательскую базу.

Поэтому для выявления специфики кино костюма как средства изобразительной выразительности мы обращались к различным областям исследования и интерпретации костюма. Так, в искусствоведении объектом исследования становились в основном исторические формы костюма или развитие народных костюмов (Р. М. Кирсанова, Ф. Ф. Комиссаржевский, М. Н. Мерцалова, Н. М. Тарабукин, Р. В. Захаржевская, Л. М. Горбачева).

Многие исследователи рассматривали костюм как феномен культуры в целом, изучая различные аспекты истории костюма в единстве его утилитарных и символических функций (О. Б. Вайнштейн, А. Б. Гофман, Н. А. Дмитриева, Н. Которн, Г. Н. Лола, М. Н. Полихова, Г. Г. Шубин и др.).

По поводу определений символики и знаковых систем существуют различные точки зрения. Поэтому необходимо уточнить, что используемые диссертантом понятия опираются на труды М. М. Бахтина, И. П. Ильина, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, П. А. Флоренского, а также на работы зарубежных авторов (Р. Арнхейм, Р. Барт и др.)

Обращение к проблемам анализа и интерпретации различных аспектов изобразительной образности фильма мы находим в работах таких исследователей, как А. Базен, Л. Деллюк, О. К. Клейменова, З. Кракауэр, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Н. А. Хренов, Ю. Г. Цивьян.

При рассмотрении элементов развития взглядов на проблему костюма в отечественном кино автор обращался к работам таких известных теоретиков и практиков кино, как И. В. Вайсфельд, Д. Вертов, Л. А. Зайцева, М. Е. Зак, Р. Н. Ильин, Н. И. Клейман, Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин, М. И. Ромм, Д. А. Салынский, А. А. Тарковский, Л. З. Трауберг, В. Б. Шкловский, С. М. Эйзенштейн, Р. Н. Юренев и др.

Проблемы осмысления роли художника в кино, изобразительной культуры фильма, образности костюмных решений в отечественном кинематографе представлены в работах П. Т. Лебешева, Г. А. Мясникова, Ю. Б. Норштейна, Ю. М. Ракши, М. Н. Ромадина, Т. А. Силантьевой, Н. Г. Юрова, Е. А. Елисеевой, Е. А. Клопотовской и др.

Немалым вкладом в материалы исследования стали также воспоминания о работе с А. А. Тарковским художника по костюмам на фильмах «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» Н. Е. Фоминой.

Интерпретаций различных аспектов творчества А. А. Тарковского великое множество, поэтому в этой области мы остановились на работах П. Д. Волковой, Л. А. Зайцевой, М. И. Туровской, О. К. Клейменовой, Л. Б. Ключевой, Н. Б. Маньковской, Д. А. Салынского, О. И. Сурковой, Н. Ф. Болдырева, Н. А. Хренова, С. И. Фрейлиха и др.

Широкое развитие визуальных форм искусства приводит к тому, что различные аспекты феномена костюма изучают в философии, культурологии, этнографии. Для нас это также оказывается важным, поскольку визуальные аспекты восприятия костюма программируют взаимосвязь внешнего и внутреннего, определяют трактовку его знаково-символических форм. Изобразительная выразительность костюма определена динамичной системой определенных кодов, принятых в различных сферах общения и разностороннего культурного диалога. Характеристики этой системы мы находим в исследованиях искусствоведа и философа Г. Х. Казбулатовой, которая разбирает костюм с точки зрения мифологического сознания, подчеркивая, что в простейших формах костюма заключена динамика восприятия социокультурного развития общества, что по костюму мы можем «прочитать» уровни мифологии, исторической и социокультурной символики.

Однако проведенный анализ научной литературы убеждает в том, что, несмотря на обилие публикаций, практически отсутствуют исследования,

посвященные рассмотрению костюма в кино как средства изобразительной выразительности, анализу знаковой и символической природы костюма, специфике кинокостюма как изобразительно-пластического феномена, конкретным механизмам визуализации драматургии и авторского замысла в кинокостюме.

Несмотря на многочисленную библиографию материалов, посвященных А. А. Тарковскому (свыше 5 000 единиц по материалам журнала «Кинограф»), охватывающую различные художественные аспекты его работ (стилевые и жанровые особенности, ритм, знаковость и символика, монтаж, параллели с живописью, поэзией, музыкой, архитектурой), такой важный компонент фильмов Тарковского, как костюм, практически остается без внимания.

Объект исследования — костюм в кино как компонент изобразительно-образной системы фильма.

Предмет исследования — роль и место костюма в фильмах А. А. Тарковского.

Цель исследования — проанализировать роль и место костюма в кинематографе А. А. Тарковского с позиций изобразительной выразительности.

Существуют различные подходы к проблеме кинокостюма. Многие режиссеры последовательно проводят в своем творчестве идеи реалистичности или абсолютной условности костюмов, одежда персонажа становится неотъемлемой частью концепции мира. Костюм в кино не только выражает социальную, историческую, национальную принадлежность героя, отражает его характер и общественное положение, возрастные особенности, но и становится основой взаимодействия персонажа и образной системы фильма, облакает в конкретную форму те виды художественной коммуникации, диалога с миром, которые крайне важны для понимания общего замысла фильма.

Это определило следующие **задачи исследования**:

- рассмотреть роль костюма как средства изобразительной выразительности в контексте истории киноискусства;

- выявить подходы к созданию костюма в фильмах А. А. Тарковского;
- проанализировать работу художников по костюмам в фильмах А. А. Тарковского;
- раскрыть место, роль, значение костюма в творчестве А. А. Тарковского.

Костюм воплощает в себе двойственность обозначающего и обозначаемого, поэтому нам необходимо рассмотреть такие теоретические и практические аспекты проблемы, как функции костюма в современном кинематографе, семантика кинокостюма, семиотические аспекты интерпретации внешнего облика героев в кино, принципы работы современного художника по костюмам над созданием кинообраза, а также место и роль костюма в художественной концепции мира на примере фильмов А. А. Тарковского.

Научная новизна исследования обусловлена актуальностью изучаемой проблемы, а также комплексом теоретических выводов и практических результатов, впервые полученных автором в процессе диссертационного исследования.

Целостное изучение костюма как средства изобразительной выразительности в создании кинообраза в виде научной проблематики в отечественном киноведении практически не предпринималось.

В ходе анализа ряда фильмов обозначенного периода проведено сравнение основных тенденций в использовании костюма как средства изобразительной выразительности при разработке предметно-пространственной среды фильма.

Впервые осуществлено комплексное исследование наиболее характерных выразительных приемов создания кинокостюма в отечественном кинематографе XX века на примере фильмов А. А. Тарковского. Рассмотрены проблемы роли и места костюма в фильмах А. А. Тарковского, проведен подробный анализ практического процесса создания и уточнения художественных задач костюма на примере работы художников по костюмам в данных фильмах.

Выявлены, проанализированы и классифицированы стилистические направления в создании кинокостюмов в картинах А. А. Тарковского, предложена модель их эволюции.

Теоретическая значимость исследования

Результаты и выводы исследования имеют большое значение в исследовании образности костюма в кино, предметно-пространственной среды фильма и природы кинематографа в целом. В исследовании раскрыта и проанализирована взаимозависимость костюмного решения фильма от драматургии и режиссерского видения сюжета. На основе теоретического осмысления проблем естественного «встраивания» костюма персонажа в предметно-пространственную среду фильма выявлены и проанализированы конкретные приемы работы художника по костюмам в соответствии с основными требованиями режиссера. Показан непосредственный вклад оператора и художника по костюмам в процесс создания визуального образа героя, а также места и времени, обозначенного сюжетом.

В настоящей работе проведено детальное исследование процесса формирования художественного образа героя фильма через костюм с точки зрения работы художника по костюмам в фильмах А. А. Тарковского; предложена концепция исторического развития проблемы разработки и создания костюма в кино на материалах отечественного кинематографа.

Практическая значимость исследования

Результаты исследования могут применяться в научной деятельности; могут быть использованы при разработке учебно-методических пособий, при подготовке работников киностудий, художников кино, сценаристов, операторов, режиссеров и специалистов других кинематографических профессий, в практике производства кино- и телефильмов. Возможно использование результатов исследования не только в киноведении и кинокритике, но и в искусствоведческих работах, посвященных смежным видам искусства.

Результаты и выводы исследования позволяют выявить не только тенденции развития образности костюма в кино, но и направления практической работы художника кино по костюмам, а также развития изобразительной выразительности киноязыка.

В практическом отношении основные результаты и выводы диссертации будут полезны для режиссеров, сценаристов, операторов, художников по костюмам игрового, телевизионного, мультимедиа фильма, с точки зрения поиска и применения выразительных средств, для создания фильма; итоги исследования дают конкретный инструментарий нынешним практикам — режиссерам, операторам, художникам по костюму в кино. Это может стать основой для поисков новых выразительных возможностей киноязыка, изобразительной предметно-пространственной среды фильма в целом и костюма в кино в частности.

В исследовании широко представлены малоизученные примеры решения костюма как части предметно-пространственной среды в работах А. А. Тарковского на примерах работы художника по костюмам Н. Е. Фоминой на картинах «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». Данные материалы будут полезны для дополнения курса истории отечественного кино, а также для профессиональной подготовки художников по костюму и поиска продуктивной методики творческого взаимодействия режиссеров, операторов и художников при работе над созданием художественно-образной системы фильма.

Результаты и выводы, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в процессе обучения, в преподавании в творческих вузах для студентов, получающих образование в области кино-, теле- и других экранных искусств, а также при повышении квалификации художников кино и телевидения.

Методология и методы исследования

Специфика методологии исследования состоит в том, что для анализа образности костюма в кино на современном этапе должен быть использован системный подход, поскольку материалы этого исследования находятся на стыке искусствоведения, философии, эстетики, художественной практики создания кинокостюмов (в том числе практики исторической и современной моды), теории цвета в живописи, современного киноведения.

В связи с этим методологической основой диссертационного исследования стали: системный метод, исторический метод (как основа анализа этапов развития костюма в кино), киноведческий системно-структурный анализ (применительно к творчеству А. А. Тарковского и костюмам персонажей как неотъемлемой составляющей художественного универсума его фильмов).

Положения, выносимые на защиту

1. Феномен костюма в кино, рассматриваемый в более широком культурном контексте, представляет собой средство изобразительной выразительности, благодаря которому:

- персонаж получает облик, в котором находят свое отображение время действия сюжета, время создания фильма, ценностные установки авторов, концепция художественно-образного мира фильма;
- внешние и внутренние доминанты образа стремятся к состоянию гармонии;
- через посредничество костюма как средства изобразительной выразительности авторы фильма (режиссер, оператор, художник) вступают в активный диалог со зрителем.

2. Подходы к созданию костюмов в фильмах А. А. Тарковского отражают его взгляды на искусство:

- прямая связь с живописью как одной из основ искусства кино нежелательна и невозможна;
- костюм — один из самых активных изобразительных компонентов художественно-образного мира фильма;
- костюм должен быть соответствовать техническим требованиям съемочного процесса.

3. Анализ работы художников по костюмам в картинах А. А. Тарковского выявляет, что процесс создания костюмов и воплощения образа при съемке был

динамичным, соответствовал развитию взглядов режиссера на киногероя, использовались как методы планирования, так и творческие импровизации.

4. Эволюцию взглядов А. А. Тарковского на роль костюма в кино можно описать следующим образом:

- от знаковых форм костюма («Каток и скрипка») — к знаково-символическим («Иваново детство», «Андрей Рублев»);
- от знаково-символических воплощений — к полифонии драматических форм, выражаемых в облике персонажа («Солярис», «Зеркало», «Сталкер»);
- последний этап — воплощение идеи о том, что герой является частью художественного универсума (героем метафильма), что подтверждает и повторение излюбленных мотивов в костюмных решениях поздних картин А. А. Тарковского («Ностальгия», «Жертвоприношение»).

Степень достоверности и апробация результатов

Достоверность диссертации обеспечена комплексным подходом, универсальностью применяемой системной методологии, изучением репрезентативных произведений киноискусства (фильмов А. А. Тарковского). В процессе исследования творческого материала были использованы следующие виды анализа: сравнительный, культурологический, искусствоведческий и киноведческий.

Основные результаты исследования обсуждались на кафедре киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова.

Результаты исследования были представлены в виде докладов и обсуждались на следующих конференциях:

- доклад «Изобразительное решение персонажей в фильме “Сталкер” как итог творческого союза режиссера и художника по костюмам» на научно-практической конференции «Актуальные проблемы аудиовизуальной культуры», г. Москва, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 25 мая 2016 г.

- доклад «Изобразительная выразительность костюмов в фильмах А.Тарковского: работа художника над костюмом» на научно-практической конференции «Актуальные проблемы преподавания искусства в общеобразовательных организациях Российской Федерации», г. Москва Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования, 31 марта, 2016 г.

Основные положения диссертации отражены в шести публикациях, в том числе трех в изданиях, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка (159 наименований) и фильмографии (9 наименований). Общий объем диссертации - 156 страниц.

ГЛАВА 1. КОСТЮМ ГЕРОЯ КАК ОДИН ИЗ ВАЖНЫХ КОМПОНЕНТОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО СТРОЯ ФИЛЬМА

2.1. Костюм как средство выразительности в образной системе фильма

Костюм является важным элементом образности в воплощении художественного замысла кинопроизведения, он имеет не меньшее значение в раскрытии и донесении художественного замысла автора, чем атмосфера и среда действия.

Экранный образ человека всегда возникает на основе некоторой двойственности: амплуа как внутреннего наполнения мира актёра (исполнителя роли) и материальной оболочки этого образа, представленной в телесной индивидуальности персонажа и его костюме. И в этом плане костюм героя — богатейшее средство выразительности в общей палитре изобразительно-пластических форм кинопроизведения.

Костюм — это не только средство создания, хранения, переработки и передачи информации, для кинематографа это еще и способ познания мира. Костюм можно назвать знаковой системой или языком культуры, где происходит накопление, оформление в текст и передача культурной информации.

Язык традиционного народного костюма, наряду с устной речью, расширял диапазон знаний и представлений людей о жизни и служил для передачи информации следующим поколениям. В традиционном народном костюме в знаково-символической системе отображен мир ценностей и жизненный опыт множества поколений. Этот опыт накоплен, осмыслен и эстетически выражен во вполне материальных вещах: форме покроя, орнаментах, вышивках, аппликациях, цвете одежды и украшений, в дополнительных деталях. Это своеобразный культурный код или язык костюма. И значение этого языка с приходом в мир визуальных искусств становится все более важным. Облик героя в кино дает нам

картину его социальных отношений, его встроенности в картину мира на символическом уровне, конкретику его характера. Например, у художников кино в Голливуде, начиная с 1930-х годов, при создании образа городского ребенка из богатой семьи бытовало выражение «девочка в белых колготках», которое означало и определенный характер (недотрога), и социальные условия бытия героини, и модель отношения к миру, и недостаток социального опыта, и многое другое.

Издавна костюм был одним из видов особой эстетической деятельности, материальных вариантов языка культуры, это целостный комплекс, своеобразный ансамбль знаков и символов. В наши дни реальный бытовой костюм несколько обезличен — утерян национальный адрес, обобщены элементы, которые способны рассказать о месте действия, о жизни героя. Однако ценность костюма как знаковой системы, как средства выражения смысла состоит в передаче таких универсалий культуры, которые были актуальны для человека в течение тысячелетий.

Смысл этих вещей дошел до наших дней, однако оказался настолько спрессован в формах реального бытового костюма, что для того, чтобы «прочсть» значение одежды, надо владеть всеми культурными кодами, с помощью которых происходила «шифровка». Это и первичный уровень взаимодействия человека с природой, и характеристика места и времени проживания человека, мифологический уровень защиты и покровительства небесных и природных сил, социальный статус, семейное положение, характер человека, — и все это выражено в цвете и форме, сочетании различных деталей, все это чрезвычайно динамично, текуче, изменчиво. Культурные коды настолько разнообразны, что одежда каждого человека одновременно и результат предельного обобщения многих факторов, и проявление человеческой индивидуальности.

Сама природа костюма такова, что мы воспринимаем его и на интуитивном, и на логическом уровне, при этом выбор культурных кодов может быть различен — и в одном и том же костюме каждый увидит свое. Кто-то прочтет прежде всего уровень быта, кто-то вначале увидит символику формы, кому-то в глаза бросится цвет и

узор. В современном костюме сложнее уловить глубинные культурные коды народной культуры, географических корней, гармонии миропорядка, религиозных традиций, но в исторических костюмах мы почти сразу выделяем ведущие тенденции, которые позволяют нам сделать вывод о характере и социальном статусе того, кто носит эту одежду.

У зрителя восприятие и чтение культурных кодов происходит на интуитивном уровне. Режиссер может использовать костюм в разных живописно-изобразительных системах – от подражания традиционным живописным формам до образа-иероглифа, от символического реализма до предельно условной имитации реалистичности, от открытой знаковой цитатности до той реалистичности, которой окажутся имманентны многие культурные коды – и их дешифровка происходит в зависимости от ситуации, от оттенков смысла, динамики мизансцены, поведения персонажа.

Поэтому столь строгими оказались требования режиссеров-реалистов к костюму в кино.

Костюм, как и образ героя, многогранен. Малейшая деталь может испортить нужное впечатление, увести зрителя в сторону. Однако реалистичность и внешнее соответствие действию и характеру – еще не главное в искусстве кинокостюма. История каждой вещи, каждого предмета, каждого явления материальной культуры, входящего в костюм, оказывается чрезвычайно важной, поэтому все чаще к костюмам в кино предъявляют требование аутентичности — достоверности, первостепенной подлинности, полного соответствия.

Отметим, что важным это было и для А. А. Тарковского.

Костюм был для него частью художественной структуры, которая на многих уровнях – от сюжета до элементов визуальной образности – выстраивала модель космогонии мира, не доказывая с помощью системы культурных кодов, но показывая – и созидая по ходу показа. Основной движущей силой кинематографической космогонии А. А. Тарковского является время

(«запечатленное время», по выражению самого режиссера). Отсюда и резкое расхождение в теоретических взглядах с С. М. Эйзенштейном, и поиски изобразительной выразительности в неповторимом, конкретном и индивидуальном (хотя сама природа кинообраза не позволяет избегать обобщений).

В основе космогонии А. А. Тарковского те же архетипы, которые порождены эпохой и несут на себе отпечаток художественных поисков времени (так, Н. А. Хренов видит в основе фильмов «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Зеркало» архетип странника, странничества как основы развития мира, освоения новых пространств – в том числе и художественных). Архетип странника характерен для многих произведений шестидесятых годов.

Реализация этого архетипа в фильмах А. А. Тарковского бесспорна. Однако если творческие поиски многих других режиссеров конца 1950-х – начала 1960-х гг. (С. Ф. Бондарчук, Г. Н. Чухрай и др.) идут от попыток выстроить аналогичную космогонию мира через индивидуальное как типическое, то здесь мы видим противоположную картину. И визуальные приметы живописности образа у Тарковского иные.

Композиционные структуры его фильмов по ощущению зрителя близки к импровизации; а художественные системы ранее сложившихся искусств (архитектура, музыка, костюм) органично входят в мир, ежесекундно создаваемый на глазах у смотрящего. Строгость этого художественного метода становится явной лишь при попытке анализа, а художественный мир режиссера способен поразить и увлечь за собой и профессионалов. Так вспоминает о своем знакомстве с творчеством А. А. Тарковского и его будущий соавтор по сценарию фильма «Зеркало» А. Н. Мишарин: Режиссер как бы нащупывал и осторожно, но все настойчивее вливал в зрителя властную силу изначальной и непобедимой красоты и совершенства мира. Перед ней была бессильна даже война... Он увлекал тебя куда-то в изначальный мир жизни. Где речные утренние туманы... бегущие дети... кони в

предутреннем тумане... прекрасное лицо матери... животворящая вода старого колодца...»².

Архитектоника мизансцены, архитектура, костюм как средства изобразительной выразительности у Тарковского не доказательства авторского тезиса, но положения космогонии. Поиск нового места и роли человека в этом мире немислимы без опоры на культурные контексты. Роль изобразительных элементов чрезвычайно велика – и внутри реалистической картины мира она многократно возрастает.

О. К. Клейменова, анализируя в диссертации «Композиционные построения изобразительного ряда в исторических фильмах С.Эйзенштейна и А. Тарковского» характер взаимодействия композиционных структур изобразительного ряда фильма с архетипическими схемами, лежащими в основе памятников древнерусского искусства, отмечала: «... в образе крестово-купольного храма концентрированно выражено христианское миропонимание сущности времени и пространства человеческой жизни, включенной в единый вселенский ритм. Выступая как элемент изображения отдельного кадра, который, по мнению многих исследователей, является неделимой смысловой единицей композиционной структуры кинокартины, храм несет информационный импульс, вливающийся в общий смысловой контекст фильма. Изобразительная деталь подобной знаковой насыщенности полностью раскрывает свой смысл, если становится своеобразным камертоном композиционного построения фильма. В этом случае реализуется фундаментальная закономерность композиционной гармонии — каждая деталь произведения связана с целым единством смысла»³.

Костюм в фильмах А. А. Тарковского также является элементом чрезвычайной выразительной насыщенности – однако это не только камертон, это

²Мишарин А.Н. О друге и соавторе. // Ностальгия /Андрей Тарковский. /сост. Волкова П. Д. М.: АСТ: Хранитель, Зебра Е, 2008. С. 398.

³Клейменова О. К. Композиционные построения изобразительного ряда в исторических фильмах С.Эйзенштейна и А. Тарковского: Автореферат...дисс...канд. искусствоведения. М., 2001. С. 28.

один из центральных элементов художественного мира режиссера, поскольку именно в этом облике живет персонаж; костюм помогает ненавязчиво выстроить картину мира и постоянно ее дополнять, менять, трансформировать.

Интересно, что в исследовании О. К. Клейменовой отмечено, что А. Тарковский понимал мир как ряд символов, имеющих иерархическую значимость, хотя на словах утверждал противоположное. Эта противоречивость – естественное свойство его творчества. Стремление избегать нарочитой знаковости, символичности, предопределенности не может отменить того, что воссоздаваемый на экране мир образов будет в различной мере обладать этими качествами – и проявлять их в восприятии зрителя. Но проявлять особым образом – не диктуя, а помогая восприятию выстраивать в предлагаемом запечатленном времени собственную образную систему.

Живописная основа костюма не только эстетический диалог со зрителем, но особая знаковая деятельность. Учитывая, что кинематограф стал полноправным наследником традиционных искусств, и в первую очередь живописи, знаковая природа смыслов костюма также наследует живописные традиции. Это и определяет роль костюма как средства изобразительной выразительности.

Изобразительное пространство фильма семантически представляет собой различные ряды знаковых структур. Это вертикальные (диахронические) структуры простейших символов, отражающих мифологические функции костюма (явная или скрытая трехчленность как соответствие трем основным элементам мира); это символика власти или подчинения, знаков, исходящих из религиозных конструктов (поиска смысла жизни), а на горизонтальном (синхроническом) уровне — признаки бытовой реальности героя: места действия и связи с ним героя, социального и семейного положения, характера, темперамента и др.

Именно поэтому, с нашей точки зрения, следует говорить не о семантике или семиотике кинокостюма. Костюму в кино присуща полисемантичность — включение в целостный комплекс семантических рядов, которые, взаимно дополняя

друг друга, образуют многогранность художественного образа героя и диктуют возможности его трактовки.

Рассмотрим роль костюма в изобразительном пространстве фильма.

В живописи при создании образа использовались различные приёмы активизации художественного пространства – изменение крупности изображения, разные точки зрения художника, различные эффекты освещения. Однако возникновение покaдровой съёмки, когда изменяется позиция съёмочного аппарата, ракурс съёмки, расположение в пространстве, делает и само пространство внутренне активным (Р. Арнхейм, Б. Балаш, Л. Деллюк и др.).

Монтаж прибавляет к этому ощущение движения — так возникают уже кинематографические приёмы. «Монтаж ... обострил восприятие, сосредотачивая внимание на существенных деталях»⁴.

Переосмысление изобразительного пространства через акцент на детали — важный фактор изменения роли костюма. Что есть костюм, как не набор живописных, особо заметных и значимых деталей? При этом детали составляют облик главного и второстепенного героев, они одновременно типичны и индивидуальны, знаковы и символичны. В динамичном пространстве экрана костюм начинает *играть роль* — выступать как некий самостоятельный элемент изобразительной выразительности. Это одновременно и деталь, которая постоянно обладает свойствами визуального акцента (мы обращаем на костюм повышенное внимание), и часть облика героя, и знаковая система, которая знакомит нас с различными контекстами, присущими этому художественному пространству.

Костюм в кино — своеобразная автобиография героя. Он отражает и наследие разных пластов культуры пройденных эпох, и конкретный характер в соответствии с драматургией произведения.

Костюм в кино как явление находится в постоянном развитии, однако отметим — с переменным ритмом; мы не можем дать четких ориентиров этого пути,

⁴Елисеева Е. А. Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века. М.: Старклайт, 2012. С 37.

хотя и в состоянии выделить общие направления. Бытие костюма в кино на любом уровне смысла не структура, а сам структурообразующий процесс; костюм есть часть развития и становления характера героя, а следовательно — элемент общего драматического пространства. Поскольку процесс развития кинодраматургии разворачивается и в вертикальном (диахроническом), и в горизонтальном (синхроническом) направлениях, мы получаем те же векторы и для развития кинокостюма в целом. Это одновременно стремление и к максимальной реалистичности, и к насыщенности символикой; и к сложности, и к простоте.

По мнению некоторых режиссеров, костюм играет даже большую роль, чем декорация. В частности, А. С. Михалков-Кончаловский замечал, что «...главная декорация жизни человеческой души неизменна на протяжении веков, это природа. Ее не надо строить: и лес, и небо, и море — декорация вечная. Если одеть человека в тогу и снять его на фоне зеленого луга, мы попадем в древний Рим; если на том же лугу мы снимем человека в рыцарских доспехах — это уже будут средние века; если же человек будет в современном костюме, то мы будем воспринимать ту же “декорацию” как современную. Поэтому лично я к костюму всегда отношусь с огромным вниманием»⁵.

Развитие идеи фильма претворяется в развитие пластической драматургии, а форма костюма в кино становится одним из активных проводников авторского замысла. Эстетика одежды героев вступает в пространственно-живописное взаимодействие с образом мира в фильме, реализуя принципы художественного конфликта или гармонии (в структурной композиции кадра это будет выражено через пространственные, тональные, цветовые, световые отношения по законам изобразительного подобию или контраста).

Костюм может многое рассказать о личности героя фильма, о его внутреннем состоянии, отразить развитие его мысли, смену чувств, выступая при этом, по

⁵Михалков-Кончаловский А. С. Парабола замысла. М.: Искусство, 1977. С. 77.

замечанию киноведа В. А. Кузнецовой, «элементом стилевой целостности фильма и свидетелем его жанровой принадлежности»⁶.

2.2. Становление традиций искусства костюма в контексте истории кино.

Рассмотрим эволюцию взглядов на костюмы в рамках истории кино с точки зрения изобразительной выразительности.

Костюмы экрана справедливо считаются самыми близкими родственниками театральных костюмов, ведь в начальный период своего развития кинематограф, как известно, многое заимствовал у театра. «Фильмы начала века следовали мотивам народного творчества или создавались по произведениям русской классики. Изобразительно они часто воспроизводили сюжеты станковой живописи или же копировали композиционные приемы той или иной картины. Так, “Песнь про купца Калашникова” строилась по рисункам В. Васнецова. Фильм с военными сценами нередко цитировали живопись Верещагина, а в титрах фильма “Русская свадьба XVI столетия” так и указывали: “по историческим картинам К. Маковского”⁷». Кинокартина превращалась в своеобразный диафильм, составленный из копий знаменитых полотен. Актеры были одеты соответственно.

Для начального периода развития кинематографа было характерно использование костюма персонажа как элемента знаковой системы, которая помогала зрителю опознавать время и место действия. Так, в картинах, выпущенных в России фирмой «Пате» с 1909 по 1913 год, французские режиссеры и операторы имитировали местный быт и костюмы в меру европейского представления о том, как должны выглядеть русские. «Это была типичная «развесистая клюква» в стиле «рюсс». Во всех фильмах, независимо от эпохи, герои были одеты в шелковые косоворотки, поддевки и сапоги бутылками, героини — в сарафаны и боярские кокошники»⁸.

⁶Кузнецова В.А. Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. С. 5.

⁷Галаджева Г. Г. Художники советского художественного кино. М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1984. С. 5.

⁸Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 - 1934 годы. М.: Искусство, 1965. С. 21.

Своих костюмов студии не держали. Вспоминая о начале своей кинематографической деятельности, Л.В. Кулешов отмечал, что в фильмах на современную тему «актеры снимались в собственных костюмах, они обязаны были их иметь — так полагалось»⁹. «Специальные костюмы не шились даже для исполнителей главных ролей. Исторические костюмы и униформы брали напрокат в театральных мастерских. Причем для массовых сцен костюмов всегда не хватало, и на задних планах солдаты действовали в современных мундирах»¹⁰, — отмечал один из пионеров русской кинематографии оператор Луи Форестье.

Так как на кинофабриках не было специальных художников, занимавшихся внешним обликом персонажей фильмов, можно только предполагать, за кем оставалось решающее слово по выбору костюмов главных героев, за режиссером, актером или оператором. Исторические костюмы и форма брались в аренду, а в обязанности представителей прокатных мастерских также входило координировать процесс «преобразования» актеров на съемочной площадке.

О значении костюма на экране начинают писать специализированные кинематографические журналы, так, безымянный автор статьи «О режиссуре» в справочнике «Вся кинематография», предъявляет повышенные требования к гриму и костюмам в кино. «Здесь, пишет он, недопустима никакая театральная утрировка, небрежность, приблизительность. Грим и костюмы «должны быть «всамделишными», так как плохо наклеенный парик или потертый бархат кафтана неминуемо и безжалостно разоблачаются фотографией»¹¹.

Таким образом, кинематограф все дальше и дальше уходит от театральной условности костюма, а совершенствование осветительной аппаратуры, работа с крупным планом помогают отказаться и от грубых вариантов грима. Стремление к максимальной выразительности и жизненной достоверности заставляет использовать все возможные средства — так значимым становится и костюм.

⁹Кулешов Л. В., Хохлова А. С. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 28.

¹⁰Форестье Л. П. Великий немой. М.: Госкиноиздат, 1975. С. 54.

¹¹Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 - 1934 годы. М.: Искусство, 1965. С. 60.

«Полуграмотные ремесленники, обслуживающие за бесценок съемочные площадки, вытесняются художниками-профессионалами, превращавшими костюмное оформление картины из приблизительного набора разнохарактерных атрибутов одежды в активный художественно-пластический элемент создаваемого образа»¹².

Однако были примеры и более серьезного отношения к проблеме кинематографического костюма. Так, интересен подчеркнутый лаконизм костюмов в фильмах Я. А. Протазанова и их подчиненность общей режиссерской задаче. А в фильмах Е. Ф. Бауэра, в прошлом театрального художника и сценографа, костюмы и интерьеры обретают невиданную ранее живописную выразительность. Платья героинь в кинодрамах «Немые свидетели», «Жизнь за жизнь» отражают их состояние, дают характеристику ситуации, помогают выстраивать картину драматического конфликта.

В 1920-е годы художники кино, как правило, занимались и декорациями, и реквизитом, и костюмом, и гримом. Так обеспечивалось единство стиля.

В кино немого периода особое значение приобретала выразительность внешнего облика героев, которая частично восполняла отсутствие речи. Зритель при появлении героя должен был определить и его роль в сюжете, и предположить характер, и обозначить для себя отношение к нему. Для героев песенных сюжетов или героев экранизаций костюм при этом становился одним из основных выразительных средств. Поскольку не было еще ни цвета, ни звука, наиболее важным в фильме становилось изобразительное решение. Соответственно, основная нагрузка падала на художника, которому приходилось почти полностью контролировать единство постановочного замысла и его воплощения. Именно художнику приходилось определять внешний облик персонажей, который становится все более выразительным, детали их одежд и интерьеров. Костюм

¹²Галаджева Г. Г. Художники советского художественного кино М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1984. С. 9.

перестает играть вспомогательную роль, он превращается в активное средство выразительности кинообраза.

В 30-е годы, с появлением звука, роль художника кино становится все более важной. Появляется разделение на специальности – сложность решаемых при постановке фильма задач требует отделять работу художника по декорациям от труда художника по костюмам. Титры становятся более подробными, там появляются и имена художников по костюмам. К этому времени уже очевидно, что костюмы в кинематографе обладают особой спецификой. Так формируются требования к новой профессии.

Раннее звуковое кино складывалось в эпоху кризиса. Возможно, именно поэтому оно было жизнерадостным и стремилось передать все многообразие и яркость реального мира.

Если с этой точки зрения посмотреть на кинематограф 30-х годов в целом, то «перед нами откроется панорама крупнейших завоеваний эстетики кино костюма, в котором при всем многообразии стилевых и жанровых форм нашло отражение общее оптимистическое мироощущение. В этом убеждают нас внешне неказистые костюмы, скорей лохмотья “Путевки в жизни”, выдавшие виды гимнастерки, сапоги и прочее обмундирование “Чапаева” и “Тринадцати”, пропитанные потом рабочие спецовки “Встречного”, конкретная достоверность одежды “Юности Максима”, нехитрые крестьянские костюмы “Члена правительства”, праздничная нарядность героев “Цирка” и комедий Пырьева, сверкающие белизной кители “Летчиков”»¹³.

По многообразию и неравноценности произведений киноискусства 30-х можно судить о сложном переплетении различных тенденций развития кинодекорационного искусства и костюма в кино. Здесь и сказочная пышность (комедии Г. Александрова, «Золушка» Н. Кошеверовой и М. Шапиро), и «рабоче-крестьянская» эстетика картин о рабочем классе и колхозниках (от рабочих драм И.

¹³Мясников Г. А. Из истории советского кинодекорационного искусства. [1931-1945] Учебное пособие М.: ВГИК, 1973. С. 22.

Хейфица и Ф. Эрмлера до фильмов И. Пырьева). В эти годы была заложена основа тематического подхода к изобразительному решению фильма в целом и костюмных решений в частности.

Война принесла на экран новых героев, новую эстетику. Военная форма стала самым частым костюмом на экране, бытовой костюм стал еще более лаконичным.

Художественная кинематография в первые годы войны перешла к выпуску киносборников, но уже в 1942 году возобновился выпуск полнометражных художественных фильмов. В условиях военного времени работать было сложно, многого не хватало, сотрудники «Мосфильма» по большей части оказались в эвакуации в Алма-Ате, не было условий для того, чтобы размышлять об изобразительных качествах кинообраза. Однако, несмотря на все трудности, художники кино помогали создавать образы, которые в итоге становились источником вдохновения для тех, кто сражался за Родину. На экране находили свое воплощение героизм и любовь к свободе, доброта и милосердие, вера в победу и надежда на лучшее будущее.

Решение творческих задач, невзирая на сиюминутность обстоятельств, часто становилось художественным открытием. Художники по костюмам, несмотря на тяжелые условия, работали с вдохновением – до сих пор, например, удивляет стилистическое единство пестрых, по форме и сути, костюмов «Боевого киносборника». Лаконизм рождался из недостающего, а спустя некоторое время стал своеобразной приметой времени, признаком аскетизма – жертв, на которые готовы были идти герои во имя будущей победы.

В послевоенный период всегда возникает стремление воспевать совершенные подвиги, идеализировать все показываемое. В некоторых фильмах это приводило к уходу от реальности, приукрашиванию, появлению фальшивых интонаций. Рядом с документальным реализмом в советском кино возникает предельная условность, неискренность, высокопарность, – своеобразная ложная эпичность визуального образа.

В костюмных решениях это отразилось использованием новых, только что пошитых вещей, попытками придать образам монументальность через использование различных накладок, подплечников. Обобщение образов приводило к нивелированию индивидуальности. В раскрытии эстетического содержания фильма все меньшая роль отводилась зрительной выразительности.

Этот этап в развитии кинематографа был недолгим, но оказал серьезное влияние на работу художников по костюмам. «Иллюстративный стиль в кинодекорационном искусстве сказался на творчестве таких мастеров, как Еней, Суворов, Уткин. Хотя в своих эскизах к биографическим фильмам (“Иван Павлов”, “Мусоргский”, “Композитор Глинка”) они стремились к оригинальному решению зрительного образа фильма, в процессе производства происходила нивелировка в сторону установившихся приемов»¹⁴.

С Г. А. Мясниковым согласен художник В. И. Козлинский, описывая свое впечатление от фильма «Илья Муромец»: «Не имея я перед собой эскизов О. Кручининой, суди я о ее работе по фильму, во мне возникло бы, вероятно, ошибочное представление об авторе костюмов, настолько на них отразился общий для ряда сцен и персонажей картины оттенок театральной условности»¹⁵.

Театрализация наблюдалась не только в костюмах – сюжетное действие не покидало павильона, натурные съемки почти не использовали. Преобладали линейные мизансцены, съемка анфас, крупные планы. Костюмы подчеркивали значимость персонажа, выделяя и акцентируя объемы, используя тяжелые фактуры – бархат, грубое полотно, сильно накрахмаленные ткани. Это иногда порождало ложную многозначительность стиля.

После войны зритель с удовлетворением увидел на экране нарядных, красивых, радостных людей. Однако реальность была совсем другой, и напыщенная декларативность сюжетов о том, как должны жить победители, становилась все

¹⁴Мясников Г. А. Из истории советского кинодекорационного искусства. [1946-19575] Учебное пособие М.: ВГИК, 1982. С. 5.

¹⁵Козлинский В. И. Костюм в кино // сборник Мосфильм, М.: Искусство, 1954. С. 74.

более фальшивой. По мнению В. А. Кузнецовой: «внедряемый с экрана стиль одежды опирался на гальванизацию уже отживших традиций... Между жизнью и экраном образовался угрожающий разрыв. В жизни колхозницы шили себе платья по городским фасонам и мечтали о капроновых чулках. На экране же они появлялись в длинных бабушкиных юбках и цветастых полушалках»¹⁶.

Образцом «лакировочного» стиля долгое время считался фильм «Кубанские казаки» И. А. Пырьева, где реалистичность костюмов сочеталась с идеализацией колхозного казачьего быта. Другой полюс послевоенных сюжетов – «Возвращение Василия Бортникова» В. И. Пудовкина, где и сюжет далек от идеального представления о жизни, и внешность героев далеко не безупречна – костюмы просты, в чем-то бедны, живописный строй фильма далек от парадной бодрости – это трудное и медленное возрождение души, страны, главного героя.

Если кинокостюмы 1930-х – 1940-х гг. помогали создать образ героя как типичного представителя своего класса, некоторой общности людей, то мастеров послевоенного кинематографа больше интересовала индивидуальность персонажа. Это неизбежно приводило к детализации образа, заставляло искать основу визуальной выразительности в документальной реалистичности.

Отметим, что в послевоенные десятилетия все режиссеры стремились к максимальной визуальной зрелищности, но достигали этого разными способами.

После малокартинья пришло новое поколение режиссеров, которые мыслили уже совсем другими категориями. Для них важна была подлинность атмосферы происходящего и в киностилистику приходит увлечение документальностью. Открывая мир заново, эти режиссеры создавали фильмы, ставшие гордостью советского кинематографа. Стремление к точности и эмоциональности в решении пространства кадров, отказ от парадной пышности, схематизма и иллюстративности становятся характерными признаками развития киNODEКОРАЦИОННОГО искусства и кинокостюма тех лет.

¹⁶Кузнецова В.А. Костюм на экране, Л.: Искусство, 1975. С. 97.

Ряд отечественных фильмов конца 1950-х — начала 1960-х гг. в драматической основе имеет конфликт героя и иной культурной среды. В. А. Кузнецова отмечала, что «этот конфликт на экране всегда подчеркивался костюмом: Вопрос “как одеться?” становится частью вопроса “как жить?”»¹⁷.

Бытие в этом мире оказывается тесно связанным с внешним видом человека. Именно поэтому и возникает в это время особый интерес к простым и ясным формам костюма в кино, поиску возможностей использования народного костюма — узоров, геометрических форм одежды, головных уборов, естественных цветов и фактур ткани.

Не случайно и внимание к обнаженной натуре, которая, несмотря на все запреты, пробивается в отдельных сценах в советских фильмах этих десятилетий. Зачастую это стремление к естественности, стремление показать героя на экране в ореоле особой подлинности, когда любой костюм недостаточен для идентификации таких культурных кодов, как непосредственность, неподдельность, внутренняя чистота и свобода персонажа.

Нередко сложившиеся за время работы отношения, единство понимания проблем и взгляды на творчество режиссера и художника по костюмам определяют их сотрудничество на нескольких картинах. У А. А. Тарковского таким примером стало сотрудничество с художницей по костюмам Н.Е. Фоминой, с которой он сделал три фильма — «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». Совершенно разные картины, разные жанры, разные эпохи. Однако мучительный поиск внешнего облика героев, утомительные для актеров примерки различных вариантов костюмов оправданы тем ощущением истинности, безыскусности, подлинности, которое возникает в кадре. Зачастую пластика актеров настолько достоверна и раскованна именно потому, что они живут в этой одежде, она создает образ вместе с ними, ненавязчиво заставляя ощутить себя в игровой среде абсолютно естественно.

¹⁷ Кузнецова В.А. Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. С. 100.

Так эволюция профессии художника по костюмам и развитие теорий анализа и интерпретации кинообраза приводят нас к закономерному итогу: художник по костюмам вносит заметную лепту в создание облика мира, художественно-эстетической концепции мира, выраженной в образной системе мышления конкретного режиссера кино. Многое здесь определяет индивидуальность режиссера. Не случайно художественный мир многих великих режиссеров узнаваем с одного или нескольких кадров, а их герои имеют вполне определенную интерпретацию визуального образа.

Выводы к Главе 1:

1. Костюм в кино является одним из основных средств изобразительной выразительности, неотъемлемым элементом общей образной системы фильма.
2. Становление профессии художника по костюму предполагает тесное творческое взаимодействие режиссера, операторов и художников при работе над созданием художественно-образной системы фильма.
3. Развитие искусства костюма в отечественном кино следует рассматривать как целостное многокомпонентное явление, где одним из базовых элементов является жанровая принадлежность фильма, но основное место принадлежит реализации индивидуальных замыслов режиссера.
4. Работа художника кино сочетает особое внимание к современным стилям одежды с историческими реалиями сюжета.
5. Усиление внимания к проблемам зрелищной формы и экранного костюма приводит к переосмыслению роли художника в кино. В кинематографическом творчестве художников по костюму второй половины XX в. отчетливо проявились такие характерные черты, как стремление к реалистическому отображению действительности, подражание реальным жизненным типам костюма. Позже, в костюмах постмодернизма, реалистичность уступит цитатной пестроте и яркости.
6. Костюму в кино как средству изобразительной выразительности присуща

полисемантичность — включение в целостный комплекс смысловых рядов, которые, взаимно дополняя друг друга, образуют многогранность художественного образа героя и диктуют возможности его трактовки.

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ВЗГЛЯДОВ А. А. ТАРКОВСКОГО НА РОЛЬ КОСТЮМА В КИНО

2.3. Роль костюма в изобразительном решении фильма в ранних работах А. А. Тарковского («Каток и скрипка», «Иваново детство»)

На основании подробного анализа работы художника над фильмами, бесед с художником, литературных и режиссерских сценариев и анализа фильмов попробуем показать, как драматургия определяла изобразительный строй фильма и ансамбль костюмов.

Рассмотрим костюмы героев в зависимости от характеров, заданных в сценарии, и от взаимоотношений этих характеров между собой, проследим, как именно каждый из художников по костюмам подходил к изобразительному решению облика персонажей, решая поставленные режиссером задачи.

Еще Ю. М. Лотман отмечал, что «алфавит» символов режиссера не всегда индивидуален: он может черпать свою символику из арсенала эпохи, культурного направления, социального окружения – своего или персонажей. По его мнению, символ связан с памятью культуры, и ряды символических образов всегда пронизывают по вертикали историю искусства и человечества. Индивидуальность же художника проявляется не только в создании новых знаков и символов, но и в актуализации архаических образов символического характера. Так проявляется связь времен, возникает глубина образа, его символическая насыщенность. При этом, по Ю. М. Лотману, наиболее значима система отношений, которую автор устанавливает между основополагающими образами-символами. Только создавая своеобразную «кристаллическую решетку» взаимных связей, они творят конкретный, особенный мир данного художника¹⁸.

¹⁸ См: Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство—СПб», 2000. С. 225.

В фильмах А. Тарковского смыслы всегда взаимосвязаны, эта система связей проходит через каждый кадр, а многие сцены насыщены символикой на всех возможных уровнях. При этом кадры из фильмов Тарковского узнаваемы, а в костюмах актеров ярко проявляется система символических взаимосвязей (от знаковой лаконичности до символической перенасыщенности), порождая особый стиль.

А. А. Тарковский и в жизни придавал большое значение внешнему виду. Д. А. Салынский отмечал удивительную особенность мемуаров о Тарковском: «Можно восстановить жизнь Тарковского во всех подробностях, даже то, как он был одет в тот или иной момент, всегда экстравагантно. В воспоминаниях о других кинорежиссерах мы едва ли найдем описания одежды, но почти любой рассказ о Тарковском начинается с цвета его куртки, комбинезона или клетчатого пиджака, шейного платка или необыкновенного шарфа, и даже стихи знаменитого поэта, его бывшего школьного соученика, об их детстве называются “Белый свитер”»¹⁹. Внимание режиссера к внешнему не случайно — для него внешнее всегда выражение внутреннего, одежда свидетельствует о состоянии души, это готовность к нетрадиционному восприятию мира, своеобразный вариант нонконформизма.

Сам режиссер неоднократно отмечал «органическую связь субъективных впечатлений автора с объективным изображением действительности»²⁰. Зачастую то, чего он добивался на съемочной площадке, исходило из каких-либо впечатлений, воспоминаний, мимолетных примет времени, запечатленных детской или юношеской памятью. Оттуда и возникала система критериев достоверности визуального образа.

Тем не менее эта позиция не слепое подражание реальности. Художественный образ у Тарковского рождается из примет реального времени. Несмотря на то, что действие его фильмов практически никогда не принадлежит настоящему времени,

¹⁹Салынский Д.А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: ПЦ «Квадрига», 2009. С. 11.

²⁰Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. /Сост. П. Волкова. М.: Подкова, Эксмо - Пресс, 2002. С. 114.

не происходит «здесь и сейчас», каждая деталь и каждый элемент костюма героя, появляющийся в кадре, вызваны к жизни цепочкой ассоциаций сегодняшнего дня и его связи с прошлым – старыми фотографиями, давними впечатлениями, воспоминаниями о чём-то важном.

По ранним фильмам А.А. Тарковского еще нельзя делать глобальных выводов, но тем не менее основные тенденции развития его творчества уже ясны. Этот режиссер чужд любого типа условности, его стиль максимально реалистичен. И, как для всех художников-реалистов, облик людей и вещей имеет для него первостепенное значение.

В самых ранних, еще студенческих его постановках работа с костюмами ограничивается стремлением к достоверности, которая еще не позволяет наделить образ индивидуальной характеристикой, но дает возможность идентифицировать социальную принадлежность героя («Сегодня увольнения не будет»). Эти работы еще носят отпечаток ученичества.

Интересна работа с костюмами в выпускной короткометражке «Каток и скрипка».

Художником по костюмам в этой картине была Анна Сергеевна Мартинсон. Она была замечательным мастером, славилась способностью создавать костюм острохарактерный, но производящий впечатление состоящего из типовых элементов. Её художественные предпочтения (советская живопись 1920-х гг.) сказались и на стилистике киноработ. Стремление к лаконичности, геометризму, фактурности, четкости цветового решения в костюмах ненавязчиво, но отчетливо заметно.

Вопреки сложившемуся стереотипу сюжет «Катка и скрипки» отнюдь не сентиментален. Это рассказ о том, как вырастет ребенок. Без излишней патетики, без сентиментальности, без вычурной романтики. Уже начало показывает нам мир главного героя — мальчика Саши — с необычной стороны: как трудно «домашнему» мальчику с полосатым шелковым бантом на шее и скрипкой в руках

пройти мимо стаи дворовых хулиганов. Но главному герою удастся разобраться и с нотной папкой, и со скрипкой, и пробежать, прикрываясь соседкой, мимо своих обидчиков.

Мир музыки показан нам как мир труда и дисциплины, мир строгий, как костюм учительницы (ее темно-зеленый жакет без воротника закрывает тело и оставляет свободными только руки, которые и рожают музыку). А сочетание темно-зеленого и белого (блуза) в костюме рождает впечатление классики.

Костюм главного героя очень вариативен и позволяет выразить многие оттенки состояния и настроения. Рубашка в красно-белую полоску, уже упоминавшийся шелковый бант (полоски пошире) — черно-белый; сине-серый вязаный джемпер, темные короткие штанишки, серые гольфы и светлые сандалии. Такая одежда — манок для дворовых пацанов, костюмы (и манеры) которых буквально рассказывают о том, кто живет в этом доме: от «пролетарских детей» в бедноватых платьишках, которые следуют за другими, как стайка воробьев, до хулиганистых «вожаков», чьи костюмы уже смахивают на взрослых, и в поведении они явно подражают старшим.

Никакой излишней четкости, прозрачные «акварельные» намёки на характеры и отношения, однако зритель сразу «читает» картину жизни двора старого московского дома. И важен здесь каждый мимолетный образ. Так, герой проходит мимо девочки в аккуратном, но выцветшем ситцевом платьице и заношенных сандалиях, которая на него не смотрит и не здоровается. Они не общаются — так сложилось, и это еще один беглый штрих к неоднозначной характеристике юного Саши.

В этой картине двора и мира наш герой — «белая ворона», тот самый персонаж, которого все норовят дёрнуть за шелковый бант, отобрать ноты. У остальных — ботиночки, а у него — сандалеты, даже в этом проскальзывает характеристика «разных миров»: он — хороший мальчик, а мальчикам положено ходить летом в сандаликах. Весь его костюм — причудливое (и последовательное)

воплощение представления о том, как должен выглядеть «хороший мальчик». Даже обязательный бант на шее — забавная деталь, детский галстук скрипача. Он, правда, не мешает герою выглядеть соответственно своему возрасту: рубашка расстегнута, воротничок набок, бант комком (в таком виде он рассматривает витрины), но перед уроком музыки все приведено в соответствие — бант поправлен, рубашка застегнута.

И все-таки мальчику явно не хватает того, что взрослые называют «внутренней дисциплиной». Воротник его рубашки то и дело оказывается на боку, бант то расправлен, то скомкан, джемперок надо бы постоянно одергивать, чтобы тот смотрелся строже, но одергивает его мальчик только тогда, когда надо обрести уверенность в себе, подчеркнуть свою решимость что-либо сделать. Саша в этой одежде как птенец — пёстр и слегка пушист, любопытен и чуть неуклюж, передвигается быстрым шагом либо бегом.

Оператор В. Юсов считал, что на рождение образов этого фильма повлияла короткометражка А. Ламориса «Красный шар»²¹. Но у французского режиссера притча о дружбе и свободе, скрытая в истории о дружбе мальчика и воздушного шара, заканчивается полётом — нереальным, полётом мечты, полётом-метафорой. Это образ открыто поэтического, авторского кино, для которого свобода фантазии превыше всего.

У А. Тарковского кинематографическое действие не выйдет за пределы реальности, даже в финале, который отчасти напоминает воплощение мечты героя и оставляет зрителя под впечатлением этой двойственности: то ли встреча двух друзей и на самом деле состоялась, то ли это все-таки только желание мальчика.

А. Тарковскому и В. Юсову удалось реалистически опозитизировать... асфальтовый каток. Саша (И. Фомченко) — как и все, пожалуй, дети Москвы тех лет — мечтает прокатиться на асфальтовом катке, заглядывается на то, как огромная

²¹См: Юсов В. И. Счастье было работать с ним. //Андрей Тарковский: начало пути / А. А. Тарковский. М.: ВГИК, 1994. С. 304.

мощная машина буквально творит новое пространство, которое тут же обживают голуби, коты, дворовые ребята, спешащие куда-то соседи. Водитель катка Сергей (В. Заманский) вступает за взъерошенного паренька — так и начинается дружба, которая не выльется ни во что значительное, но тем не менее очень многое даст обоим друзьям — и большому, и маленькому.

Никакой романтичности, никакой патетики нет в образах этих фильмов, хотя 1960-е — время поэтического кино, и в костюмах в этом фильме в первую очередь акцентируется их живописная выразительность. Однако поэтичность возникает в итоге выбора пространства съемки, контраста между городскими пейзажами Москвы и визуальными образами героев.

Поэзия рождается из быта. Костюм водителя катка одновременно напоминает и обобщенные фигуры Малевича, и модные силуэты пятидесятых, построенные из чистых геометрических фигур. Серо-голубой комбинезон из грубого брезентового полотна, черные кирзовые сапоги с толстыми подметками (все-таки по горячему асфальту иногда приходится бегать) и красная футболка в разрезе классического воротника — как намек на то, что под спокойной доминантой темно-серо-голубого — живое, веселое, чувственное.

У Ламориса — ярко-алый шар. У Тарковского — темно-красная (почти всегда в тени костюма) поношенная, совершенно неромантическая, вытертая футболка одного из главных героев и красный (грязный, в потеках асфальта — рабочий, совсем не парадный) асфальтовый каток.

У этих фильмов есть цветовые параллели: голубовато-серый Париж и обращение к голубым цветам в характеристике Москвы (асфальт, детали витрин, темнота подворотен), но главное — противопоставление представлений о поэтике и романтике. Для Тарковского поэзия — в реальности, а что может быть реальнее и тяжеловеснее, дальше от любого романтического представления о действительности, чем асфальтовый каток вместе с его водителем. Но для 1960-х гг.

характерна поэтизация *всего* — и каток вполне вписывается в эту изменчивую, полную неожиданных открытий картину мира.

Уже по костюмам мальчика и водителя катка мы можем заметить, что у них много общего. Цвет джемпера «музыканта» близок к голубому костюму героя В. Заманского. Грязь (асфальт, темнота) также несут эти оттенки голубовато-серого. Герои — плоть от плоти этой Москвы, «дети асфальта», но у одного пламенеет под костюмом футболка, и сам каток ярко-красный, а у другого — постоянная спутница скрипка, светло-коричневый футляр, за которым скрыта матовая глубина лакированного дерева.

Полосатый бант-галстук из черно-белого шелка Саша снимет только тогда, когда впервые попробует управлять катком. Опасливо, торопливо, он избавится от этой приметы «хорошего мальчика», а потом будет вдохновенно объяснять своему старшему товарищу, что такое играть на скрипке. Тот уважительно будет спрашивать, сколько лет нужно, чтобы научиться играть, внезапно прозревая то, что и так знал, но не осознавал до сей поры так ярко: быть музыкантом — это тоже труд, труд с раннего детства, и мальчик работает вместе с ним над тем, чтобы этот мир стал шире, светлее, богаче. Одному — прокладывать дороги, другому — нести в мир искусство музыки.

Интересен контраст костюмов, который показывает домашний мир мальчика. Мать Саши — в классическом костюме, в темных перчатках, в шляпке с вуалью. Становятся понятными ее требования к костюму Саши, которые для дворовой шпаны выглядят «чуждачеством». Но этот мир живет по своим законам. И пойти с новым другом в кино, вырваться из правил, обязательств, размеченного времени мальчику не удастся. Красная рубашка пламенеет в кадре, отражая эмоции Саши: он переживает, совершая пусть невольное, но предательство, и эта тема впоследствии также органично войдет в художественный мир режиссера, появляясь во всех его фильмах.

Костюмы в этом фильме иллюстративно драматичны. Они взяты из жизни, но тем не менее несут в себе смыслы, подчеркивающие и акцентирующие драматургию.

Розовое, легкое, воздушное платье девочки, которая ест яблоко в музыкальной школе.

Темное, строгое, но не стесняющее движений одеяние учительницы музыки — костюм с жакетом, тяжелый стрелчатый отложной воротник, под которым светится белая блуза. Образ внутренней дисциплины и одновременно свободы, которую та может дать. Образ-характер, образ-профессия. Всего лишь костюм.

Мастерство художника по костюмам здесь одновременно и обращает на себя наше внимание, и составляет органичную часть ансамблевого звучания общего образа фильма. Работа А. Мартинсон своеобразна и гармонична. Однако цветовая гамма костюмов, принципы их взаимодействия с интерьерами отдаленно напоминают нам о произведениях А. Лентулова, Р. Фалька, К. Малевича, А. Родченко. Эта Москва — наследие их Москвы, эти герои — наследники того искусства видеть мир, которое впитало в себя художественный опыт авангардистов двадцатых-тридцатых годов XX века. Это подтверждает и название картины. Не «Сергей и Саша», а «Каток и скрипка». Попытка показать, как различны и одновременно взаимосвязаны два мира — мир детей и мир взрослых, мир музыканта и мир рабочего, мир дома и мир улицы.

И костюмы ненавязчиво создают и развивают этот образ сходства-различия.

Разнообразный, изменчивый — под ситуацию — костюм героя В. Заманского. Ярко-голубой под солнцем, серо-синий в тени, серый в сцене, когда девушка — водитель желтого катка — наконец уводит его в кино. Для того, чтобы завлечь героя, она переодевается на ходу, пытаясь соблазнить его преображенным внешним видом. Пестренькое платьице из искусственного шелка, белый воротничок под горло, туфельки, которые она ради такого случая целый день возила с собой на катке, чтобы сменить черные рабочие туфли-калоши.

Эта «перелицовка» героини наивна и трогательна. Но даже крой ее платья показывает: героиня — «простенькая». Её образ предельно далек от красавиц в шифоновых нарядах. Авторы оставляют за кадром историю о том, сумеет ли она заинтересовать Сергея, но зритель видит ее попытки приукрасить свой рабочий комбинезон, наблюдает за ее попытками казаться интересной и делает выводы.

Интересна «роль» ватника, который герой В. Заманского небрежно таскает за собой. Деталь, выразительно подчеркивающая, насколько его работа близка к земле, грязна, трудна. Не куртка, а ватник, потрепанный, выгоревший, в пятнах. Настоящий, не раскрашенный тёмными красками, не условно потёртый — это действительно одежда рабочего, на которой следы асфальтовых смол, машинного масла, грязи.

Этот самый ватник неожиданно сыграет самую что ни на есть романтическую роль — когда Саша, раскинув руки, бежит-летит по почти серебристому пространству асфальта к новому другу во время прогулки по Москве, мы вдруг видим, что мальчик одет в тот самый ватник, и именно его обвисшие рукава стали столь выразительными крыльями — как оперившийся птенец.

Последняя сцена бега Саши в красной рубашке к красному катку — то ли мечта, то ли продолжение жизни в этом прекрасном и непростом мире. Автор не ставит ни точек, ни многоточий. Это своеобразный вариант «открытого финала», когда право додумывать ситуацию и делать окончательные выводы (если они возможны) отдаётся зрителю.

Интересно, что костюмы здесь знаковы и метафоричны, абсолютно органичны для художественного пространства фильма, но пока еще не реалистичны настолько, чтобы не выделяться, не обращать на себя особого внимания. Вполне может быть, именно поэтому А. Тарковский впоследствии столь яростно отметал ярлыки авторского и поэтического кино, которые тут же были присвоены многими критиками этой стилистике.

Возможно, режиссер ставил другие задачи, но следует учитывать, что художественная ткань фильма отображает и те ассоциации, которые неизбежно возникают из различных контекстов восприятия.

Фактурность предметов, из которых выстроена художественная среда, глубокие и одновременно неярые цвета одежды героев, четкость и лаконичность костюмов, их информационная насыщенность, динамичная изменчивость московского пейзажа — из этого и возникает живописный образ фильма. И символика, отрицаемая Тарковским, тем не менее возникает в нашем сознании — мелькает, чтобы потом уйти: образ оказывается гораздо глубже, нежели предлагаемый первичным восприятием символ.

Однако реальный отсчет формирования творческих позиций А. А. Тарковского в отношении костюма как средства изобразительной выразительности, вне сомнений, следует начинать с картины «Иваново детство».

Первая полнометражная лента стала событием и для самого режиссера, и для его коллег, и для зрителей. Этот триумф случился по причине довольно печальной: другой молодой режиссер не справился с постановкой, на студии «зависла» неснятая картина — экранизация рассказа В. Богомолова «Иван». Работу поручили другому дебютанту, за А. Тарковского ходатайствовал его учитель М. И. Ромм. Две недели на режиссерский сценарий, такие же краткие сроки на всё остальное. В этих условиях вчерашний студент должен был и обладать знаниями, и твёрдо владеть профессией.

Опустим историю о том, как молодому режиссеру пришлось отстаивать свою позицию в столкновении с тогда уже маститым писателем В. Богомоловым. Для нас важно, как и почему изменились акценты в этом сюжете. У В. Богомолова рассказ назывался «Иван», и в его центре была трагическая судьба юного разведчика, впоследствии у сценариста М. Папавы сюжет получил название «Вторая жизнь», а трагический герой должен был воскреснуть во второй половине фильма.

Тарковского не устраивали обе версии. Будущий фильм получил название «Иваново детство», и в фокусе киноповествования действительно оказалось детство. Детство, разрушенное и искалеченное войной. Детство, которое живёт только в снах и недетских играх подростка, избравшего нелёгкую долю защитника отечества.

В. Богомолов вынужден был согласиться с вариантом переделки сценария, предложенным А. Тарковским.

Художником этого фильма (он же по большей части работал и над костюмами) был Евгений Александрович Черняев, отнюдь не дебютант — для него это был девятый фильм. (Впоследствии он будет работать с Тарковским и на картине «Андрей Рублев»). Ему удалось найти ту грань контраста между сном и реальностью, которая и органична для 1960-х годов, и проявляет своеобразие взгляда на мир творческого дуэта режиссера и оператора.

Не случайно Иван в повести В. Богомолова предстает перед нами в субъективном **видении** «временного командира батальона» Гальцева. Тот видит «худенького мальчишку лет одиннадцати, всего посиневшего от холода и дрожавшего; на нем были мокрые, прилипшие к телу рубашка и штаны; маленькие босые ноги по щиколотку были в грязи; при виде его дрожь пробрала меня»²².

Повесть В. Богомолова противопоставляли гораздо более мягкому, в чем-то лубочному стилю В. Катаева («Сын полка»). Идеализация стиля, оставляющая мало места воображению, сменилась жестким, неприкрашенным рассказом о том, как калечит людей война, как ребенок лишается детства. «Лицо у него было скуластое, темновато-серое от въевшейся в кожу грязи. Мокрые неопределенного цвета волосы висели клочьями. В его взгляде, в выражении измученного, с плотно сжатыми, посиневшими губами лица чувствовалось какое-то внутреннее напряжение и, как мне показалось, недоверие и неприязнь»²³.

²² Богомолов В.О. Момент истины. Избранное. М.: Художественная литература, 1981. С. 7.

²³ Там же.

Однако такое описание героя выполняло задачу, стоящую перед литературным произведением, но совершенно не годилось для кино. А.А. Тарковскому нужен был контраст. Лик детства и его чудовищное искажение, образ мальчика, преображённый войной.

Так появился мотив снов героя, только во сне Иван остается ребенком, в военной реальности он маленький солдат, разведчик, от которого порой зависят судьбы людей и итоги сражений. Этот контраст, созидающий его характер, стал основой и для поисков костюмных решений фильма.

Сразу, с первых же кадров, все приоритеты были расставлены по своим местам. Первая сцена — сон. И юный герой Николая Бурляева появляется перед нами как естественная, органическая часть окружающей его природы: светлая фигура мальчика видна нам сквозь ветви сосны и паутину, он одновременно и обнажен, и одет, выделен в пейзаже и является его неотъемлемым элементом.

Продолжение первого кадра — бег мальчика по поляне. Бег, переходящий в полет. По сути это кадр, где наиболее важным является единство юного героя и окружающей его природы, и с точки зрения чистой логики многие режиссеры здесь могли бы прибегнуть к использованию обнаженной натуры. Однако мы видим, что мальчик не раздет полностью, но и не одет — на нём короткие, неброские сатиновые трусы. Становится явным правило, которому Тарковский будет следовать всегда — костюм героя не бросается в глаза, никогда не выделяется в кадре, не обращает на себя внимание. Так и должно быть, когда вспоминаешь (или представляешь себе) детство — летний день, опушка леса, мальчик.

Светящаяся белизной кожа Н. Бурляева — весьма своеобразный вариант облика героя, его одеяния; это сияние, чистота, белизна — почти подобие явления ангела, но на самом деле мальчик куда более красив, чем любой ангел, это живой вихрастый растрёпанный ребенок, его внешность говорит о том, что он одновременно любопытен, скромен, целомудрен, порывист. Это само детство, но

воплощенное без излишнего любования, своеобразное, но конкретное, наполненное мальчишеской угловатой ломкостью, живой индивидуальностью юного актёра.

Образ лаконичен и строг: тело подростка (видно, что вот-вот настанет момент, когда мы можем сказать уже «тело юноши») вписано в пейзаж, мальчик активно осваивает пространство, придает ему антропоморфность. Этот же пейзаж без человека был бы неполон. И угловатая, но лёгкая пластика юного Н. Бурляева как нельзя больше подходит этому миру, зависающему между сном и реальностью, потому что не может быть всё так красиво, чисто, сияющее, благополучно — внутренне мы чувствуем какое-то несоответствие, драматическое напряжение, но предсказать его разрешение до конца сцены зритель не в состоянии.

Никакой другой костюм не помог бы выразить то, что передает избранный режиссером облик героя. Почти обнаженный мальчик, «человек Божий, покрытый кожей»: здесь зритель находит и незащищенность, и открытость миру, и внутреннее сияние, и неувядающий образ «человек и природа в единстве», и ощущение детства как счастья. Мы видим и зверей, слышим птиц, но образ перед нами – не Маугли, не элемент мира животного, но часть мира людей, венец творения, — подросток, который знакомится с этим миром, только начинает чувствовать себя его частью. Дитя человеческое. Символ детства. Так утверждает себя в те годы визуальное искусство — образом, хотя и созданным на основе образа литературного, но совершенно иным по впечатлению и значениям.

Можно подобрать несколько метафор этому кадру — первому (по)явлению героя, в том числе и своеобразное изображение рая, но все эти метафоры будут ложными, плоскими, однозначными, поскольку реальность фильма гораздо тоньше и богаче.

Уже в этом фильме проявляются приметы будущего творческого почерка А. Тарковского: реальность гораздо богаче и интереснее любого символизма и сюрреализма, с помощью реалистических образов можно воссоздать такое

ассоциативное пространство, в котором можно обрести бесконечное богатство интерпретаций и невероятную напряженность духовного восприятия.

Собственно, так и происходит с фильмом «Иваново детство»: уже первая сцена — гораздо больше, нежели просто метафора детства. Это метафора счастья, беззаботного бытия, сопричастности человека природе и одновременно — в полифонии — с нарастающим движением-скольжением-полётом, бегом к матери, плеском родниковой воды в ведре.

Завершится фильм снова кадрами сна — сам Иван погиб, но в мире остались его сны, потому что детство — категория вечная. А война — это всего лишь страшный сон, видение рядом с бессмертным бытием детства. Так переворачивается героический смысл рассказа Богомолова, и из сюжета об утратившем детский облик мальчишке-разведчике прорастает притча о том, что детство — это чудо, и ничто, никакая война не должна отнимать этого чуда у тех, кто ему сопричастен.

В целом костюмы в этом фильме строгие и лаконичны. Попадая из пространства сна в пространство войны, герой Н. Бурляева оказывается одетым уже в потрёпанную курточку, коротковатые штаны, чужие разбитые ботинки. Важная деталь костюма — ушанка, у которой мех растрепан и вытерт, из него вкривь и вкось торчат соломинки; левое «ухо» задрано вверх, болтается короткая тесёмка, светлый ватин просвечивает из нескольких разрезов. Ушанка изранена, как и сам Иван.

Снова возникает множество смыслов-интерпретаций: так выглядеть может только ребенок, но уж очень старательно имитирована растрёпанность — явный намёк на то, что под личиной испуганного мальчишки может быть скрыт кто-то иной. Юный разведчик выходит из здания брошенной мельницы, и мы на несколько секунд увидим его — во всей красе этого по-настоящему потёртого и вывалянного в пыли и сене костюма — с нижнего ракурса. Так, как видят взрослых людей дети. Еще один намёк — до поры до времени повзрослел этот мальчишка, мы по

сравнению с ним просто дети малые, в чем в следующем эпизоде зритель и убедится.

Война в этом фильме не парадная, и, хотя костюмы военных не новы, но все же достаточно условны, они скорее указывают на определённый срез времени, чем на индивидуальные черты героев. Так костюм Гальцева при его первой встрече с Иваном — скорее «знак» принадлежности к армии, нежели яркая характеристика персонажа, он практически лишен персональных черт. Это просто военная форма, разве что погоны почему-то «смотрят» вперед: то ли сутулится Гальцев от бремени забот на его плечах, то ли звание его тоже дано ему слишком рано, «обогнал» принятые в армии варианты карьерного роста.

Тем не менее и в этой сцене в работе с костюмами так же прослеживаются общие закономерности драматического развития сюжета. Иван требует связаться со штабом, и его одежка почти забавно топорщится, подчёркивая общий смысл ситуации: у войны своя логика, каждому сверчку свой шесток, ты не из этого армейского мира. И пока равнодушный механизм проверки «свой — не свой» придёт в действие, этот мальчик действительно для Гальцева никто, просто подозрительный нарушитель линии фронта; их костюмы тонко и ненавязчиво подчеркивают это противопоставление: гражданский оборванец-мальчишка и военный.

Постепенно отношение к мальчику меняется, вид Гальцева становится менее официальным (поправил воротник, чуть расстегнулся); а самому Ивану он предлагает помыться — сбросить свою одежду. Здесь мы видим тот же самый образ детства — целомудренного, внутренне светлого, но испуганного, слегка взъерошенного, никому не доверяющего мальчика. Но нет того светящегося оттенка кожи, той сияющей белизны. Из темных одежд «вылупляется» то же самое тело, которое мы видели ликующе-свободным, но серое, словно припылённое, и тут же «одевается» — сначала в белизну пены, а потом и в белую рубашку.

Но и здесь, невзирая на светло-соломенные, живописно взъерошенные волосы Бурляева — никакого ангелоподобия: слишком серьёзен в общении этот подросток. И внешность его напоминает классические образы фотографии, например, «Купание в тазу» А. Родченко (1937). В кадре нет столь острых ракурсов, но ощущение купания как освобождения от чего-то, как начала новых отношений, в каком-то смысле нового рождения, пронизывает эту сцену фильма. Потом Иван оденет великоватую ему белую рубашу, здесь символика становится столь яркой и очевидной, что ее уже не спрятать.

Когда Иван просыпается — всё в той же белой рубаше — и начинает свою детскую и одновременно недетскую игру, Тарковский и Юсов снимают своего героя так, чтобы сохранялась реалистичность сцены, но читались и символические смыслы. Изобразительная выразительность костюма и пластика героя в этих кадрах также отсылает нас к визуальной культуре раннего советского искусства, начиная от ассоциативных связей с четкостью и лаконичностью плакатных образов Д. Моора (от «Помоги!» (1921) до «Родина, отомсти!» (1941)).

Не случайно именно этот кадр очень часто был основой зарубежных рекламных киноплакатов и листовок, посвященных данному фильму. Ломкая угловатая фигура подростка с руками, полураспахнутыми в незаконченном жесте в светящейся белизне рубашки (стремление вперед, объятие, желание что-то догнать, а возможно, поймать) и черная вихрастая тень на стене, сложенной из больших камней, мрачное повторение свободного стремления фигурки в белом вперед. Амбивалентность образа Ивана, единство светлого и темного в одном персонаже, героизм и внутреннее одиночество, мотивы искупления и искушения, — все переплелось в едином мимолетном движении.

Такая стилистика была внешне очень близка выразительной лиричности фильмов оттепели, творческим поискам ракурса «субъективной камеры». Скупость декораций, простота предлагаемых интерьеров были продиктованы стремлением к лаконизму, но на этом пути очень легко дойти до неприкрытой символики

визуальных решений, условности, которая способна увести от реалистичности очень далеко.

Это противоречие и делало творческие поиски режиссера и оператора столь сложными. В итоге символика рождалась из реалистических образов, чтобы тут же снова уйти в тень, выделяла многогранность трактовки ситуаций и подчеркивала суть основной сюжетной линии.

Потом, в штабе, мы увидим совсем другого Ивана – и по внешности, и по поведению. Озабоченные своими делами офицеры (мятые, обтрепанные шинели, сидящие «по человеку»; старые, поношенные фуражки, сапоги, выдавшие виды) и на этом фоне одетый в новенькое Иван: пестрый подростковый свитерок, новые брючки-галифе, почти щегольские сапожки. Взрослые непреклонны — детям на войне не место («в тыл поедешь, учиться будешь»). Но у подростка сердечная забота старших вызывает недоумение, гнев, боль.

Он быстро вписывается в предложенную армейскую логику. С приказами не спорят; иногда их просто не выполняют. Далее перед нами снова суровая логика войны — мальчишка не будет спорить, и снова появится на плечах замызганная курточка, а с нею коротковатые засаленные брючки, расшлепанные великоватые ботинки, и опять мальчишка бредёт полями, на этот раз рядом с колоннами солдат, и никто не обращает на него внимания — хороша маскировка — кто заподозрит зоркого и памятливого разведчика в этом маленьком испуганном оборванце?

Интересно, что здесь костюм помогает выразить противоречивость происходящего. Быстрый и решительный шаг Ивана не сочетается с позой – плечи в курточке ссутулены, совсем уже растрепанная ушанка надвинута на глаза. Он изображает бегущего и прячущегося, в то время как на самом деле реализует какой-то свой заранее задуманный план.

Прихотливые изгибы направлений движения солдат (образ организованного хаоса войны) глубинно напоминает композицию картины А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1937) – линии движения идут в разные стороны, подчиняясь, однако,

одной внутренней логике, выстраивая пространство, которое закручивается, как тугая пружина, порождая ощущение: этих солдат не побудить, они готовы ко всему. И в это пространство войны идеально вписывается маленький герой: для солдат он невидим, никто не обращает на него внимания, а зритель невольно фиксирует это как еще одно достижение маленького разведчика. Костюм Ивана – уже до мелочей знакомый нам знак беды, знак горя, принесенного на эту землю войной, – становится драматическим элементом образа войны.

Сам А. Тарковский впоследствии часто говорил о том, что фильм «Иваново детство» насыщен символами и что его это раздражает. Кадры прохода Ивана мимо солдат режиссера не устраивали, он считал, что они неудачны, что внешняя живописность мешает восприятию ситуации.

Однако символика этих визуальных решений рождалась из реалистического лаконизма, она была естественной для военного сюжета и стилистики времени, и сделать с этим что-либо было очень трудно. Возможно, именно невольно возникающая при поиске наиболее выразительных решений символичность визуальных решений военных сцен и заставила режиссера в следующих фильмах искать такие средства кинематографической выразительности, которые естественны и не навязывают зрителю ассоциаций с известными живописными полотнами. Неоднократно в интервью и лекциях потом А. Тарковский будет называть непрямым условием любого пластического, изобразительного построения в фильме жизненную подлинность и фактическую конкретность.

Вспомним сцену свидания Маши (В. Малявина) и Холина (В. Зубков). С бытовой (реалистической) точки зрения их одежда – прекрасная характеристика персонажей. Она в такой же шинели, как и он, – потрепанной, обмятой, растянутой; но если на нем эта шинель сидит молодцевато, фуражку надел почти новую (старался выглядеть получше – свидание все-таки), то у неё шинель явно с чужого плеча: и великовата, и поношена. Но под этой «скорлупой» армейской жизни — девочка, просто девочка на первом в жизни свидании; неумелое кокетство, почти

детское желание порезвиться — и вот армейские (стоптанные, но ладные) сапожки бегут по упавшей березе, а руки взмахивают в чересчур широких рукавах, как лебединые крылья. Внешне — армейское, военное; под этим внешним — мужское и женское, молодое и юное. Не случайно рядом с Машей все время возникают березы (березовый блиндаж, свидание в березовой роще); она и сама напоминает молодое деревце, стройное, подвижное, как листва под ветром.

Реалистичность изобразительного решения фильма определяла и различные подходы к сходным средствам выразительности. Так, первое появление Маши (В. Малявина) для зрителя также связано с белым одеянием. Это халат доктора, одетый поверх шинели — новый, еще не обмятый. Чуть глуховатая (не сияющая) белизна окутывает девушку, скрывая под собой темный цвет шинели. Белый халат как обозначение профессии врача и как символ чистоты, незапятнанности, непорочности, беззащитности, девичьих мечтаний.

Однако если мы вспомним, что в символике народной культуры белый цвет — цвет пространства между небом и землёй, цвет зимы, смерти (перед новым рождением), обновления, очищения, цвет заклинания — чтобы круговорот времен свершался как должно, то белизна этого одеяния становится признаком многозначности, многогранности возможного истолкования образа. Белый цвет олицетворяет чистоту помыслов, он объединяет и примиряет людей и пространство, это оберег от всякого зла. А если вспомнить о том, что в традициях русской культуры белая береза — символ девушки с добрым и чистым сердцем, то сцена свидания в березовой роще получает множество дополнительных смысловых оттенков.

Темная, четкая по силуэту военная шинель Холина еще и изобразительный символ мужского начала, и обозначение идущей войны, и характеристика самого персонажа — шинель сидит ловко, привычно, ладно, точно так же, как получаются все дела у Холина, острого на язык, деловитого, уверенного в своей правоте.

Простота и изящество костюмного решения этого фильма снова приводят нас к балансу реалистичности и легко читаемой символики. Снова — несоответствие войны, свистящих мимо случайных пуль, потрепанных боевых шинелей и человеческого, живого, совсем невоенного. Контраст, отражающий все нюансы драматургии, создающий атмосферу действия.

Интересен в этом плане и образ матери Ивана (И. Рауш-Тарковская). Она появляется только в снах — и поэтому ее образ не просто образ молодой женщины, но образ-воспоминание, образ-сновидение. Иван считает, что ее уже нет в живых, и поэтому лик матери для него и память, и воплощение мечты. Краткие мгновения, когда война отступает, связаны с появлением этой героини.

Светлые внимательные, чуть отрешенные глаза удивительно гармонируют с сарафаном льняной выделки в крупных узорах, где можно прочесть символику коловращения мира, рождения и расцвета рода. Этот сарафан одновременно принадлежит и времени, когда снимается фильм, и времени военного детства (до сих пор этот образ женщины на подсознательном уровне оставляет впечатление доброты и материнства, а сарафан смотрится «вне времени» — разве что не связывает кинематографическое действие с глубоким прошлым, народными корнями данного вида одежды).

В сцене, где Иван вместе с матерью смотрит в колодец, мы видим на ее плечах лёгкую газовую шаль — символ домашнего уюта, тепла, материнства. И в то же время это дает ощущение некоторой отрешенности героини, ее отделения от мира.

Иван принадлежит миру своих снов. Его мать — видение, которое находится в своем пространстве, и потому может быть рядом — и не отзываться; уходить по берегу, не откликаясь, но оглядываясь. Ее ноги босы, она естественная часть этого мира, но сарафан и шаль дают нам ощутить дистанцию между временем действия фильма и условным хронологическим течением снов, оставаясь при этом хорошо подобранными вполне реалистическими предметами одежды первой половины XX века.

И попытаться «раскрасить» этот черно-белый мир было бы подлинным кощунством — настолько четко выстроены цветовые взаимоотношения, настолько четко определены оттенки восприятия мира, которые нужны именно здесь. Это один из немногих фильмов, которых не должна затронуть тенденция «осовременивания», потому что его живописность сразу будет разрушена, а изобразительная выразительность просто уничтожена.

Все костюмы в «Ивановом детстве» несут определенную смысловую нагрузку. Мы сразу ощущаем, кто перед нами, какая ипостась героя наиболее важна в этой сцене. Мир военный и невоенный — вот основные полюса костюмной истории фильма. Любое решение костюма будет работать в этой знаковой парадигме. Так, даже одежда Ивана из сцены в штабе (пестрый свитер, брючки-галифе, маленькие сапожки военного типа) предельно точно работают на драматизм сцены. Ивану неудобно в этом одеянии, он морщится, передергивает плечами, оправляет свитер.

В контексте сцены этот костюм также несет значение «игры в войну»: в таком в разведку не пойдешь, и при штабе не останешься. Но командиры приняли решение, это и отразилось в костюме: вроде бы все вещи по росту и сидят ладно, а на самом деле это для героя означает: поиграл в войну и будет, пора в тыл, учиться, тебя ждет обычное военное детство (если такое бывает).

Именно игру в войну А. Тарковской считал самым ярким, самым драматичным и точно найденным элементом рассказа В Богомолова: «Игра в войну — что может быть страшнее!».

Реализм и в самых общих чертах взятая эстетика военного быта — одновременно и условная, и достоверная. Так увидеть войну смог только ровесник Ивана, для которого этот рассказ, кроме всего прочего, еще и попытка показать русский характер — тема, которая будет волновать его всегда.

Пестрый свитерок появится еще раз, когда Иван будет снова собираться в очередной поход за линию фронта. Его напарники — бывалые разведчики,

которые свою одежду проверяют — проминают, как будто между делом, беззлобно подшучивая над Гальцевым: нетерпелив, сразу из себя выходишь, куда тебе в разведку. А Иван будет успокаивать старого знакомого, пытаться примирить непримиримое: армейский опыт и молодое-горячее «биться хочу, серьёзного дела ищу».

И тут свитерок играет ту же роль, помогая герою оказаться между «гражданской» и «военной» ипостасью: он свой и для разведчиков, и для Гальцева, а вот они друг с другом общего языка найти не могут.

Да только на войне нужен каждый на своем месте. И останется застегнутый на все пуговицы Гальцев ждать возвращения разведчиков, ждать Ивана, к которому незаметно прикипел сердцем. Но в этот раз — не дождётся.

Возможно, некоторый элемент торопливости и встретим мы в костюмах предпоследнего эпизода фильма — в немецкой канцелярии. Дела, оформленные и подписанные, аккуратно уложенные в папки. Убит. Расстрелян. Убит. Расстрелян. Летят под ветром исписанные листки, падают груды дел. На помятые-поношенные (вот теперь уже всерьез поношенные) шинели ложатся хлопья черного пепла. А белизна бумаги — признак окончательности свершившегося.

Здесь и найдет Гальцев, повзрослевший (и шинель обмялась), ведущий нескончаемый диалог-беседу с погибшим Холиным, дело с фотографией Ивана. И от фотографии — через голову, покотившуюся по полу (после казни), снова попадет зритель в мир Ивановых снов. Точнее — самого первого сна. Того, где весь костюм героя — детское тело и короткие сатиновые трусы.

Снова видим мы в этом облике и беззащитность, и невероятную защищенность. Играют на песке дети. «Водит» Иван у обгорелого дерева. Сплетаются воедино сны и реальность, и всё-таки побеждает, убегает вдаль по мелкой воде в пронизанный солнцем день живое босоное детство.

Иваново детство.

Костюмы здесь, как мы видим, важный элемент создания образа, видимое, заставляющее нас «читать» многое невидимое. Символические значения возникают не как неотъемлемый элемент драматургии, но как дополнительные краски сюжета; это и позволяет увидеть тенденции развития костюма в общем комплексе изобразительной выразительности фильма.

Путь А. Тарковского и его художников по костюмам будет направлен к развитию реалистичности и снижению символической доминанты в изобразительном строе фильма.

Эту тенденцию мы можем отметить и в дальнейшем творчестве художника «Иванова детства» Е. Черняева. Он продолжил работу с А.Тарковским уже как один из художников-постановщиков картины «Андрей Рублев», и в его эскизах перед нами предстают не обобщенные эпические картины древней Руси, но вполне конкретные её уголки. Символика и поэзия реальности не выделены, незаметны, но ощутимы. И этим пейзажам будут соответствовать костюмы – столь же конкретные, подчеркивающие и проявляющие индивидуальность героев, естественные и неброские.

2.4. Костюм как неотъемлемый элемент кинообраза: картины «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало»

Костюм неразрывно связан с другими стилеобразующими элементами фильма. Заклучая в себе признаки единства образов героев и художественного пространства, костюмы неизбежно становятся средствами выражения основного драматического содержания фильма.

Вычлениить и проанализировать работу одного из создателей фильма чрезвычайно трудно, особенно в мастерски выполненном фильме, где синтез всех художественных компонентов произведения органичен.

Тарковский относится к режиссерам, пропускающим все детали образного решения, в том числе и костюм, сквозь собственное творческое видение. Он умел

сделать свой замысел общим и направить поиск художника так, чтобы найденное им пластическое решение было единственно верным для режиссера. В таких случаях художник по костюмам получает очень четкие установки, что вводит работу в определенное русло, делает ее целенаправленной. Костюмное решение при этом отличается особой согласованностью с общим художественным замыслом фильма.

Над картиной «Андрей Рублев» режиссер работал с художницей по костюмам Лидией Юльевной Нови. Она была выпускницей Текстильного института, в кино пришла по рекомендации М. А. Богданова. Её привлекли диапазон творческих возможностей, право на эксперимент, разнообразие предлагаемых кинематографом задач, и при этом необходимость высочайшей профессиональной культуры. Невзирая на то, что к этому времени профессия художника кино по костюмам давно была признана, в штате «Мосфильма» на этих должностях было немало специалистов из других областей. Но производственные мощности студии наращивались, запускались постановки самого различного характера. Студия остро нуждалась в творческих кадрах нового поколения – таких, как Л. Ю. Нови.

По воспоминаниям членов съемочной группы Лидия Юльевна Нови была человеком, предельно погруженным в свою работу. С Тарковским они понимали друг друга с полуслова, часто он доверял ей выбор облика персонажа, давая только какую-то образную подсказку. Например, режиссер просил художника сделать образ Феофана Грека в одном из эпизодов «Андрея Рублева» похожим «на лешего, встрепанного и взъерошенного, или на мокрую ворону, у которой перья торчат в разные стороны»²⁴. У художницы возникла идея взъерошенной шубы, однако на «Мосфильме» нашлась только новая беличья шуба, которую пришлось срочно состарить и выщипать мех. Затем пришлось еще и мазать шубу вазелином, чтобы оставшийся мех слипся (и в этом было еще и ощущение одежды человека, который всю свою жизнь работает с маслом).

²⁴Нови Л. Ю. Я вспоминаю работу на «Рублеве»// О Тарковском. Воспоминания в двух книгах. /Сост. М. Тарковская. М.: Дедалус, 2000. С 419.

Лидия Юльевна для картины «Андрей Рублев» создала более 200 эскизов, буквально прорисовала всю эту массу людей, которые будут населять экран. Мария Николаевна Мерцалова, консультант по историческому костюму, помогла воссоздать «дивный лик народа-творца»²⁵, проявить те нити связей, которые протянулись между богатым историческим опытом создания одежды и миром, обычаи и традиции которого вплетались в искусство и архитектуру, порой выявляясь с самой неожиданной стороны.

В наши дни сложно понять, насколько трудной была работа художника по костюмам в таком фильме. Новаторство стиля, в котором решена историческая эпоха, несомненно, но надо было воссоздать целый мир, а тканей, отделок, украшений, деталей одежды (кушаков, шапок, полушалков), обуви — ничего не было. Работники музеев ничем помочь не могли — вещей той эпохи практически не сохранилось, живописи, по которой можно бы было воссоздать какие-либо подробности, еще не существовало. Л. Ю. Нови приходилось полагаться на чувство стиля эпохи. Она приспособливала для костюмов те мелочи, которые казались подходящими — деревянные и глиняные бусины, косточки, камушки, нашла простые оловянные крестики.

С А. А. Тарковским у неё практически не было разногласий. Он одобрял её эскизы, только один раз за время съемок не согласился с её вариантом костюма. Придуманный ею облик главного героя — костюм свободный, почти струящийся, одновременно и скрывающий тело, и дающий полную пластическую свободу персонажу, вобравший и отражающий и аскетизм, и строгость церковного начала, и живописность русского пейзажа, и ощущение полёта. Высокий профессионализм Л. Ю. Нови сказался и на подготовке костюмов для массовки.

Приходилось заказывать у изготовителей, собирать по сёлам у мастериц народные ткани: льняную пестрядь, домотканое полотно, суровье (необработанная ткань под покраску). Надо было находить народные узоры и заказывать украшения,

²⁵Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 10.

доставать мелкий речной жемчуг для вышивок на головных уборах и повязках, имитировать златотканую парчу для одежд князя и свиты, искать изготовителей татарских кольчуг. Куплены были по дешевой цене партии меха, замши, кожаных полос, из которых делали куртки и кафтаны²⁶.

Позже она вспоминала о том, как для съемок выделили сотню поношенных белых овчинных армейских полушубков. Несмотря на то, что фильм был черно-белым, костюмы для массовки красили, используя разные оттенки, чтобы обеспечить «дыхание» кадра, избежать удручающего однообразия оттенков. Л.Ю. Нови предложила для окраски 10 различных оттенков, на студии поначалу возмутились, но потом все-таки согласились с мнением художницы и оператора и выполнили работу. В.И. Юсов позже вспоминал, что именно разные оттенки одежды массовки позволяли кадру казаться «живым».

Фактура была очень важна: синтетика сразу выдавала бы имитацию, подделку, а тут даже складки на одеяниях совершенно по-иному, непривычно формировали силуэты. Костюмы были сделаны столь тщательно и любовно, что актеры, обживая их, невольно меняли пластику, буквально перевоплощались в персонажей.

Если принять во внимание, что в мировой истории кино 1960-е — годы костюмных исторических фильмов, где бархат и стразы соперничают с парчой и взятыми напрокат бриллиантами, где уход от цвета в черно-белое уже признак обращения к авторскому варианту восприятия мира, сам замысел такого кинополотна был уже невероятен и грандиозен.

Но если голливудский и европейский варианты стилистики исторических фильмов А.А. Тарковскому были решительно чужды, то и опыт великих предшественников отечественного его не привлек. Что создает историческое пространство в кино? Декорации и костюмы. Герои, язык, драматургия неизбежно будут нести на себе печать современности, иначе зрителю придется пробираться

²⁶См.: Нови Л.Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма (От эскиза к костюму). М.: ВГИК, 1983. С. 17, 44-45, 47-58.

сквозь термины и подробности, которые ему неизвестны, а зачастую и просто недоступны.

Исторические костюмы у С. М. Эйзенштейна, например, перенасыщены деталями, подчеркнуто живописны, открыто драматичны. Они создают образ открыто, ярко, часто не без иронии (жандармы в «Стачке», врач и офицеры в «Броненосце «Потёмкине», генералы в «Октябре» и многие, многие другие), но Тарковский не следует этой традиции. Пожалуй, «Андрей Рублев» – это единственный его фильм, где костюмы так открыто и четко объединяются в ансамбль, где их индивидуальность так ненавязчиво и тонко подчинена общей стилистике, что у зрителя рождается ощущение реального соприсутствия в ином историческом времени.

А. Тарковский неоднократно подчеркивал, что целью фильма отнюдь не была точная реставрация эпохи. Это взгляд на историю, и здесь возможен отход от прямых исторических реалий. Поэтому не стоит принимать фильм за абсолютную историческую реконструкцию эпохи, он на это и не претендует. Это поэтический рассказ, где поэзия в духе времени — не изысканна или беспечна, но пытается заглянуть в суровую суть вещей. Это поэзия, которая размышляет о судьбах искусства и художника в мире, о неизбежности предательства, о том, что такое история и в чем суть русского характера.

Костюмы основных персонажей фильма «Андрей Рублев» находятся в русле этой концепции.

«Андрей Рублев» — грандиозная историческая фреска, многосюжетная, полифоническая, с единым героем, едиными темами, но настолько многообразная, что свести ее к простому пересказу новелл трудно, даже невозможно. Новеллы складываются в мозаику жизни древней Руси времен Дмитрия Донского. Любовь и предательство, вера и безверие, поиск истины и отчаяние — все есть в этом сюжете. Исторический роман, героем которого стал монах, художник, иконописец,

создавший один из самых гармоничных образов в истории русской церковной живописи — «Троицу».

Опять ни романтики, ни красоты. Ни переливов русских мехов, ни благородной игры тканевых фактур, ни световых контрастов. Костюмы удобные и обношенные: лапотные крестьяне, артельные мастеровые (которые могут заработать себе и на сапоги), пестрые татары, деловитые монахи — иноки, келари, настоятели, иконописцы.

Русские мастера бережно относились к художественным традициям своего народа. «Уже три века существовало христианство на Руси, а строители Дмитриевского собора во Владимире опоясывают стены каменной резьбой, как когда-то в языческом прошлом украшали полотенцами и тканями священную березку. Белый камень уподобился холсту, и на нем искусные камнесечцы наносят узор, близкий и деревянной резьбе, и вышивке. Узор этот заканчивается, как кружевом или бахромой, маленькими висящими орнаментированными арками. Привычные, складывавшиеся столетиями наивные приемы украшения языческого божества переносятся в архитектуру, художественно переосмысливаются и рожают новую красоту. Этот интересный процесс «прорастания» старого наследия в творениях людей поздних поколений свойствен многим видам искусства, но особенно он нагляден в архитектуре и costume»²⁷. Эти слова М.Н. Мерцаловой, возможно, послужили причиной и материалом рождения одной из сцен фильма «Андрей Рублев» — об ослепленных зодчих. История расхожая, но то, что вкладывает в нее А. Тарковский, оказывается шире любой из возможных трактовок.

Создана она на экране с любовью и тщанием — льняные рубахи камнерезов с прошивкой в чем-то повторяют ажурные каменные узоры. Одеты мастера по тем временам достойно, одежды не новые, но хорошего сукна, не заношенные, обуты в сапоги (только подмастерья в лапотках). И ведут себя с достоинством — все-таки при работе люд, не при земле, и не бродяги какие-нибудь.

²⁷Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 10.

Не обращая на себя внимания, исподволь дивится Андрей Рублев этим людям, созидаям такую красоту, плетущим кружево из камня. И «закрытость» его одеяния в этих кадрах — не только свидетельство церковного отречения от мира, от контакта с ним, от власти над телом, но и свидетельство позиции наблюдения. Он смотрит на то, как (чьими руками) рождалась красота княжеских палат, выслушивает их слова о том, что камень, мол, плох, чем работа хороша, внемлет скромной гордости мастеров, а потом становится невольным свидетелем их ослепления.

Но нет здесь ни мотива возможной мести, ни мрачного утверждения всемогущества власти, ни отчаяния. Отреченный от мира, человек проходит через историю людских бед и терзаний, страдая душой, но не принимая мирских порывов что-то исправить в этом мире, навести справедливость, покарать виновных. Беды мира идут сквозь героя, однако его «бестелесность» диктует ему позицию наблюдателя. Болит только сердце: не может Рублев оставаться равнодушным к тому, что видит. И потому вбирает в себя и призрачный мир колдовской ночи на Ивана Купала, и горечь предательства, и жгучую обиду измены, и неожиданную вину выросшего ученика перед учителем, и белизну стен еще не расписанного собора, и бесконечную красоту Русской земли.

Подрясник его вроде бы всюду одинаков, но он то скрывает его в темноте, то оправдывает молчание, то делает его похожим на птицу с перебитыми крыльями. И форма, и материал костюма помогали сделать героя А. Солоницына бесконечно разнообразным и одновременно внутренне единым в некоторой духовной, скрытой основе.

Эскиз костюма главного героя был утвержден сразу. Но воплощений было несколько: Тарковский поначалу просил выполнить костюм из другой ткани, более фактурной, но впоследствии остановился на том варианте, который и знаком нам по фильму. Это полотно свободно драпируется, не стесняя пластики актера, в меру облегает, хорошо реагирует на ветер.

Уже в первом эпизоде фильма «Скоморох» мы можем отметить лаконизм подхода к созданию костюмов, стремление режиссера, оператора и художника по костюмам не обозначить эпоху сразу, с помощью ярких и хорошо читаемых деталей, но дать актерам вжиться в предлагаемые обстоятельства, в том числе и через одежду. Одежды монахов не только привычны героям, но и узнаваемы – в крестьянский дом странников пускают сразу, вот только умолкают все при их появлении – нечастые гости у крестьян вольные монахи. Хотя и положено пустить странников в дом переждать ливень, но собравшиеся отводят глаза, чуть заметно ёжятся.

Крестьяне одеты буднично. У мужчин никаких украшений на одежде, простое тканое полотно, даже обережные узоры не вышиты. Для простого рабочего дня такая одежда была обычным делом. Узоры и украшения – для праздничных нарядов, будням нужны рабочие одёжки. И здесь мы находим свидетельство тщательной работы съемочной группы – ни один костюм не выглядит новеньким, каждая складка обмята где надо, платья чисты, но поношены; все сидящие и стоящие в сенах живут в своих ролевых образах.

Узкие красные торочки (вышитые каймы) на воротах, навершниках и рукавах рязанских крестьянок, по версии М. Н. Мерцаловой, появились в память о победе хана Батыя над русскими воинами и пролитой крови погибшей княгини Евпраксии²⁸. Не отсюда ли и тоненькие темные (красные?) оторочки на полотняных рубахах девочек и кайма по вороту девушки – мимолетно появляются эти персонажи в кадрах, когда пляшет и затем отдыхает скоморох, однако и их взгляды, и одежда говорят о многом – кто любимица в доме, кто посмелее, а кто на чужих робеет смотреть. Даже обережная ниточка на шее и старинные оловянные нательные кресты детей выдержаны в одном стиле. Массовка одета столь же тщательно и выверенно, как и главные герои, и это помогает возникновению образа народа – многоликого, разного, но единого в своем отношении к жизни.

²⁸ Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 72.

Одежды просты – зипуны, армячки, тельные и рабочие рубахи, веревки-подпояски, домотканые штаны, лапти, редкие опорки да босые ноги. На этом фоне скоморох Р. Быкова выделяется сразу – вшитый углом верх рубахи с мелкими пуговицами, полосатые штаны, стоптанные, но ладные опорки с подвязками – вверх ногами ходить приходится, – и бубен, неказистый на вид, но почти шаманский по точности гудящего или отрывистого звука. Скоморох как его инструмент: неновый, потёртый, зато работающий чётко и ладно. Вроде бы ничего особенного не сделал – сплясал, спел, сценку изобразил, с бубном погудел, а рубаха взмокла, голос сел. И люди уважительно относятся к тому, что у каждого свое дело – кому землю пахать, кому людей развлекать.

Пришлые монахи вызывают у всех настороженность. Один скоморох продолжает веселить людей, но и он искательно посматривает в глаза пришедшим, улыбается чуть виновато, снимает рубаху и выходит на двор под дождь, ёжится под холодными каплями.

Но такие времена – следом за беглым с цепью заезжают во двор стражники. Богатые по сравнению с крестьянскими одеждами кафтаны, красные шнуры на одежде, кожаные ремни, меховые сумки с грамотами, заломленные на затылок шапки, узорные татарские чепраки на усталых лошадях. Они уверены в себе и деловиты, просто «по службе» швыряют о ствол дерева скомороха, потом разбивают его гусли. Их костюмы раскрывают простую и четкую иерархию отношений. Чем лучше и богаче одет человек, тем больше у него власти. Крестьяне в самом низу этой социальной пирамиды, им и в голову не приходит вступить, открыто протестовать. Самим бы до беды не дойти – и они отводят взгляды, прячут руки, переминаются с ноги на ногу.

Вышедший во двор вроде бы своим делам Кирилл возвращается, когда скомороха увозят. Из-под тёмного куколя-капюшона блестят глаза. И – по контрасту – светлые волосы Андрея, куколем не прикрытые, как и у Данилы. Вроде не

понимает Кирилл, что за вопрос ему задают. Быстрый взгляд исподлобья, торопливые слова о том, что пора идти.

Костюмы в этой сцене составляют часть образного ансамбля, подчеркивая и оттеняя происходящее, создавая нужную атмосферу, а порой и ненадолго занимая ведущее место в действии. Такой комплекс художественных средств как хороший хор – каждый из голосов слышен, но все они создают общую картину и интересны не поодиночке, а именно все вместе. В визуальном ряду картины А. А. Тарковский создает особую полифонию, и в каждый отдельно взятый момент фильма зритель может выделить один из возможных уровней восприятия, акцентируя реалистичность происходящего, либо его символизм, народность (как проявление массовости), или индивидуальность героя. Зритель оказывается активно вовлеченным в сотворчество, его восприятие становится одним из активных компонентов фильма. Задолго до эпохи интерактивности режиссер приглашает зрителя быть активным, и зритель охотно (и не всегда заметно для себя) отзывается на это предложение.

Главный герой фильма появляется перед нами последним из троицы священнослужителей, идущих расписывать храм. Он, в отличие от своих собратьев, бос, и сума узелковая у него самая маленькая, не накопил вещей. В светлом подряснике, темно-сером плаще, темном куколе – вроде бы такой же, как и они, да только взгляд у него прямой, глаз от мира не прячет, движется свободно, легко – то под березу забредет от дождя спрятаться, то побежит-полетит спутников догонять. И беседу Кирилла со стражниками приметит в окне, и скомороха будет разглядывать с любопытством, для священнослужителя почти неприличным. Этот костюм одновременно приземлен и крылат, светел и темен, отделяет героя от пейзажа и растворяет в нем.

Почти весь свой путь в фильме пройдет Андрей Рублев таким. Этот костюм чрезвычайно выразителен — у него свои оттенки разных эмоциональных состояний в диалогах с Кириллом, учителем, Феофаном. Герою А. Солоницына и зябко в нем,

когда Кирилл обличает его в гордыне, и душно, когда он говорит со своим учителем в келье, и спокойно-радостно, когда он просто идет по лесу. Почти нет в фильме моментов, когда показали бы нам Андрея, всматривающимся в пейзаж, долго стоящим где-либо. Все познание мира происходит у него в движении, в диалоге, разговоре, беседе, в деле; паузы коротки. Не может художник быть праздным. Лишь воля автора фильма порой задерживает взгляд зрителя на том, на чем остановился бы наверняка и взгляд художника: вытекающее из торбы молоко, потеки краски на стенах, кровь на снегу. Одевание Андрея идентифицируется с ним, живёт в каждой ситуации, облекая его, не скрывая его эмоций, а подчеркивая их.

«Когда я видел воплощенный гул
И меловые крылья оживали,
Открылось мне: я жизнь перешагнул,
А подвиг мой еще на перевале.

Мне должно завещание могил,
Зияющих как ножевая рана,
Свести к библейской резкости белил
И подмастерьем стать у Феофана»²⁹.

Именно это состояние мира, столь живописно воплощенное в стихах Арсения Тарковского, написанных чуть позже (1975 год), было ярко выражено во внешнем облике героев фильма. Это духовное напряжение и стало источником контрастов, которые вошли в систему изобразительной выразительности фильма.

Только после сожжения храма сменится светлый подрясник Андрея на темный. Сумрачно у него на душе, сомнения одолели. И когда говорит он с умершим Феофаном, то ли продолжая давний спор, то ли начиная обсуждать то, что не поминал при его жизни. Светлые Феофановы одежды — как священное облачение, хотя одет он в мирское: льняная рубаха с крупной вышивкой-оберегом,

²⁹ Тарковский А. А Избранное. М.: Художественная литература. 1982. С. 212.

тулупчик с белым воротничком. Впечатление от костюма Феофана надмирное, в то время как костюм Рублева — земной, плоть от плоти земли. Возможно, потому, что не лишает он героя телесности, а подчеркивает ее по-особому, не выделяя тела и смущая умы, а давая этой подвижности героя Солоницына возможность проявиться, следуя за каждым его движением, ненавязчиво подчеркивая его.

Костюм обобщает визуальный облик героя, он по идее должен делать его монументальнее, и, если бы не мягкость ткани, не анти-монументальный образ самого актера с его уникальной пластикой, мы бы и получили образ великого и в своих сомнениях живописца. Перед нами мятущийся в сомнениях человек, художник, который не уверен в церковных канонах, который в каждом храме готов создать новый мир, отражая и возвышая мир Божий, — и отразить это помогает его внешний облик. Костюм чрезвычайно живописен, и его выразительность дополняет изобразительную образность фильма.

Угловат, как-то слегка перекошен, подчеркнуто аскетичен вроде бы такой же костюм Кирилла. Не видя его лица, по силуэту, можем мы сказать, что не без греховной мысли вышел он во двор (предать скомороха), не без тщеславия с Феофаном Греком разговаривает (точно прячась в тёмный капюшон, одни глаза поблескивают). Костюм, вроде бы такой же, что и у главного героя, живет на Кирилле совершенно иначе — показывая устремления героя, отчаянное желание стать заметнее, выше, выделиться из толпы. И перекошенный, пестрый, клочковатый полушубок, в котором покидает он монастырь, — свидетельство его душевного разброда. Не дается слава в руки, все другим уходит: и деньги, и почёт, и уважение. И вернётся Кирилл к монашеской жизни таким же — нераскаянным: губы произносят просьбы о прощении, а согбенные плечи все так же вверх тянутся.

Бориска (Н. Бурляев) в первый раз предстаёт перед нами в детском полушубке: хоть и вырос, но тощ, и взрослой одежды взять неоткуда, не заработал еще на неё. Полотняная простенькая рубашка, штаны коротковатые, лапти с онучами, перевязь вся в узелках: бечевки старые. Говорящий с ним мастер — в

добротном, хоть и поношенном, зипуне, а парнишка отчаянно молод и отчаянно беден, еще немного — и по миру пойти. Он и работать потом будет в этих полудетских обносках, которые так подчеркивают его душевное состояние.

Тема одиночества и избранничества, столь ярко воплощенная этим молодым актером в «Ивановом детстве», снова возникает перед нами. Но здесь у роли совершенно иные краски, иная суть, и костюм, созданный Л. Ю. Нови, это ненавязчиво подчеркивает. Одни и те же протертые порты, старая рубаха и драные лапти.

Бориска бесконечно одинок, как бывает одинок только подросток; он до последнего бережет свою тайну: не передал ему умирающий отец никакого секрета колокольного литья, лишь чутьем мастерового, выросшего при своем деле, знающего его до мелочей, угадал парень нужные пропорции и время. И смятение души героя, его попытки стать взрослым раньше времени (страх взять на себя полную ответственность) — все эти оттенки состояния помогает передавать костюм. Онучи, у которых бечевка спускается, маленькие лапти (на сапоги денег нет), чаще всего одна рубашка-тельница — ни зипуна, ни кафтана, никакой верхней одежды. Ломкие линии льняного тонкого полотна, которые так ярко и в то же время ненавязчиво подчеркивают изломы настроения маленького литейщика.

Костюм этого героя Н. Бурляева отчасти напоминает то, что было уже знакомо нам по «Иванову детству». Подросток в разорённом войной мире. Рванный полушубок, весь в меховых отрепьях, рубаха в прорехах, иногда коротковатый зипун, в котором Бориска словно зябнет — все время ёжится, горбится. В одном кадре мы видим Бориску рядом с окном, где красуется уцелевший от всех покушений, несколько ободранный, но гордый молодой петушок.

Очень похож юный герой на этого молодого кочетка — хорохорится, перьями трясет, гордость показывает. А внутри — неуверенность, знание, что все зависит только от тебя, от чутья и мастерства, что успел перенять от отца. Но тут рисунок

роли совсем другой. Сдвигает своей верой, своей энергией мальчишка неподъемное дело, поднимает людей на подвиг, равный, пожалуй, ратному, на огромный труд.

Колокола ведь на века отливаются, сопровождают жизнь человека в ежедневных трудах, на праздниках, благословляют на битвы. Не случайно «провинившиеся» колокола наказывали – сбрасывали с колоколен, топили, разбивали на куски. Облик Бориски должен был убедить зрителя в том, что этот подросток способен на великое дело.

Режиссер и оператор – те же. Другой художник по костюмам; другой фильм, другой персонаж. Невзирая на некоторую схожесть, герой Н. Бурляева в отдельных аспектах прямо противоположен Ивану: тот распахнут миру, этот замкнут, закрыт; тот, не найдя других путей выжить, отдал себя войне; этот весь воинский по характеру пыл отдаёт мирному делу, своей профессии, мастерству. Это подчеркивает костюм Бориски – полудетский тулупчик, из которого тот вырос – везде коротко, руки из рукавов торчат, но паренек до того тощ, что ширины на запах ему хватает.

Дранные, но по большей части чистые порты (кроме сцен с дождем и грязью), лапти с обмотками (а мастеравые на Руси обычно сапоги носили), – так печатью на облик героя ложатся бедность как единство с разорённой страной, стремление выбиться в люди, возглавить артель, несмотря на молодость; продолжить профессию отца, выйти в колокольных дел мастера.

Если герой «Иванова детства» шёл к своей гибели и не мог не погибнуть, то Бориска, рискуя жизнью, совершает совсем другой подвиг – возрождает жизнь на разорённой войной земле. Правда, в сокровенной глубине этого подвига – обман: не раскрывал отец Бориске никакого секрета колокольного литья, в могилу с собой унес, а может, просто сказать не успел. Но от этого не умаляется величие совершенного. Хватило Бориске мастерства: запел малиновым звоном колокол.

Принято было по обычаю в день отливки нового колокола одеваться во все новое, праздничное. В этот день на место будущего храма или монастыря, для

которого отливали колокол, наезжали и духовенство, и князья, и люд честной — посмотреть на диковинное действо и послушать голос нового колокола. Артельные нарядились как могли (хотя в разоренных войною землях новых одежд сыскать трудно); Бориске и приодеться не во что — в том же пришел, в чем и во все дни работы ходил. Князь, княжья дружина, бояре, честной народ — все в парадном платье. Бориска так и выйдет на поклон к князю и заезжим итальянцам — в своей драной, изношенной одежонке. Лишь потом мы увидим его «без скорлупы» — под звон только что рожденного колокола, в нательной рубахе и все тех же портах будет он в слезах корчиться на земле, сбивчиво пытаясь рассказать Андрею Рублеву о том, что творится у него на душе.

По воле судьбы — и своей воле — стал Бориска на время героем, возглавил литейщиков, создавая колокол для нового храма. И, наблюдая за ним, придет к завершению обета молчания и Андрей Рублев — примет сбивчивую запоздалую исповедь отрока, обнимет его, заговорит сам.

Потом возникнут на экране и росписи храмов: яркие краски, строгие и красивые лица, исполненные бесконечной веры в жизнь и необходимость прощения, принятия жизни в этом мире — таком, какой он есть.

Интересен костюм Дурочки (И. Рауш-Тарковская). Она появляется буквально в холщовых платьях, великоватых, бесформенных, как с чужого плеча. Лишь однажды зритель увидит её в платяном палантине поверх все той же холщовой рубахи. В авторском варианте фильма в финале она стоит в толпе, с ребенком, в белых почти сияющих одеждах. Родила ребенка, «вошла в ум», преобразилась. В этом образе явна связь все с той же вечной женственностью, образами Матери, Родины, возлюбленной, которые лейтмотивом проходят через все творчество А. А. Тарковского. Великая сила прошлого претворяется в этих образах, она живет внутри нас, наполняет наш мир.

Костюмы женщин у Нови и Тарковского удивительны по простоте, ненавязчиво подталкивающие нас к мысли о том, что все проявления женского

начала и составляют общность материального, видимого мира. Это именно то, что, по словам М.Н. Мерцаловой, «... живет в нашей крови, невидимой бесконечной цепью связывает нас с поколениями наших близких, далеких и отдаленных предков»³⁰.

В новелле «Набег» черно-белые съемки создают резкий, иногда полярный в световых (цветовых) решениях мир. Темный, «железный» облик хана; белый кафтан князя. Воедино сливаются в кадре княжья дружина и татарские воины; темная волна конной рати движется к сказочно прекрасному Владимиру. Плывут перед нами татарские бунчуки, рогатые шлемы степняков, пятнистые малахаи, полотняные и меховые кафтаны, кольчуги, сабли, мечи, луки за спиной. Удивительны костюмы русских и татарских воинов – совершенно несхожие, индивидуальные, заставляющие мимолетно вспомнить о том, что в те времена каждый сам заботился о своей безопасности, выделял себе уздечки, заказывал кольчуги, украшал боевую одежду.

Рука об руку идут темный и светлый воины по разоренному Владимиру, отдают приказ штурмовать собор. Не брата – сам себя убивает князь, не понимая этого, движимый страстями, которые не принесут ему желаемого, но сделают его в глазах людей русских отступником и предателем. Двойственность этого персонажа подчеркнута не только выбором одного и того же актёра (Ю. Назаров) на обе роли, но и костюмным решением. Это братья-двойники, светлое и темное в их костюмах противопоставлено, но не грубо и вызывающе, а практически незаметно, исподволь.

Интересен и образ хана Едигея. Современники почти не оставили свидетельств о его внешности - Ибн Арабшах так описывал Едигея: «Был он очень смугл (лицом), среднего роста, плотного телосложения, отважен, страшен на вид, высокого ума, щедр, с приятной улыбкой, меткой проницательности и

³⁰Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 148.

сообразительности»³¹. Однако Тарковскому нужен был герой, составляющий визуальную противоположность князя – Назарова. Актер Болот Бейшеналиев подходил для этой цели как нельзя лучше. И костюм его, который Л. Ю. Нови утвердила практически с первого раза, соответствовал и представлению зрителя о том, каким должен быть татарский хан. Шлем с ритуальными узорами и изящным навершием, шелковая рубаха, изукрашенная стилизованными растительными узорами, юфтевые сапоги, кольчуга, закрывающая тело от шеи почти до колен, со стальными витыми наручами, темная атласная безрукавка поверх кольчуги, железный нагрудник с солярными знаками.

Среди костюмов татарских воинов этот облик сразу выделяется своей простотой, но это та простота, которая дорогого стоит, она выделяет его из пышного варварства толпы. Не случайно почтительно уступают дорогу хану татарские воины. Там, где русский князь тяжеловесен и неповоротлив, татарский хан обладает пластикой хищного зверя. Он вроде бы человечен, задавая свои вопросы о том, что чувствует князь, предавая своего брата и свой народ, но, когда мы видим его в бою или у разоренного иконостаса – ясно понимаем всю сущность варвара: он доволен, разрушая, он рад тому, что враг ищет в нем союзника, и презирает русского князя, оказывая ему такую услугу. Разрушить храм чужой веры – это удовольствие, и он испытывает к христианам некоторое презрение за то, что они ищут спасения в стенах храма.

Распятие на снегу – многие увидели в этом кощунство и суесловие на религиозные темы, другие увидели еще одно открытие Тарковского. Необычны костюмы в новелле, где показан Христос. Они узнаваемы и в то же время вневременны, говоря зрителю о том, что все повторяется на этой земле – и все пребывает вовеки. Для середины шестидесятых в СССР весьма смелая метафора. И костюмное решение, которое только и могло устроить Тарковского: конкретное по

³¹Библиотека Якова Кротова. [Электронный ресурс] URL: http://www.krotov.info/lib_sec/04_g/gre/grekov_03.htm, (дата обращения 15.04.2016).

форме и предельно обобщенное по существу, реалистичное и нереальное одновременно, пластически нейтральное и в то же время, драматически напряженное до последующего проявления той же пластики мира в последних кадрах картины.

Л. Ю. Нови вспоминала позже о том, что многие новеллы сценария не были сняты — не хватило денег, времени. Сцена на Голгофе должна была быть снята в других костюмах — классических, напоминающих иконописные. Но в итоге сцена обрела иную фактурность в русских костюмах.

Вспомним мы это тогда, когда в финале пройдут перед нами бессмертные образы иконописи Рублева. Какова бы ни была жизнь иконописца, скрытая от нас веками, версия Тарковского убедительна. Жизнь всегда сложна, полна мимолетных радостей и горечи предательства, у каждого времени и у каждой земли свой Христос и своя Голгофа. Отметим, для времени создания фильма — мысль едва ли не кощунственная.

И сейчас то и дело в этой сцене находят крамолу, свидетельства нехристианского мышления, недостаток смирения, стремление решать мирские современные проблемы через обращение к божественным образа. Однако в мире фильма нет противоречия — для этого рассказа церковная обрядность не важна, она опущена, деликатно убрана (например, мы не видим обязательного для освящения колокола молебна, и обрядность жизни в монастыре для нас остается за кадром). Повествование движет рассказ о человеческом духе, о тех мирских элементах бытия, без которых художнику не осознать эпоху, не ощутить ее в образах, не выразить того нового, что составляет форму любого искусства.

Не случайно мы и живописи Рублева не видим, не можем наблюдать за эволюцией или остановкой в развитии, мы видим только его жизнь, те человеческие впечатления, которые удивительным образом воплотились в рамках церковных канонов иконописи и открыли нам понимание эпохи. И найденный Тарковским и Нови вариант костюма главного героя проистекает из этих последних кадров, связан

с текучими и плавными линиями одежд, световыми мазками белил. Строго, сурово, грозно глядят на нас из глубины веков лики святых, торжественны и вневременны их жесты и движения, звонко и ясно «поют» краски. Тем удивительнее простота и ясность облика Андрея Рублева, в котором совместились и жажда полета, и боль разлук и утрат, и горечи земного бытия, и невозможность достичь духовности вне земного, мирского, даже языческого. Костюм стал неотъемлемой частью образа, «канонической внешностью» Андрея Рублева.

Фильм сквозь все препоны (многократно описанные) все-таки дошел до зрителя. Принес те смыслы, без которых наш мир в эти годы был бы беднее: мысли о том, неизбежны ли войны, что такое жестокость, где границы предательства.

Каждое время обретает в произведении Тарковского свои смыслы бытия и своё воплощение. В 1960-е гг. это была полемика — и скрытая, и явная — со многими произведениями великих режиссеров прошлого и современников Тарковского, которые говорили о том же, но по-другому и на другом материале. Не является исключением и наше время. «Иначе говоря, в пределах одного произведения смыслы невозможно локализовать. В каждом произведении есть вопрос, обращенный к последующим произведениям, которые обязательно подхватят его. Но то же произведение может содержать одновременно и ответ, заданный предшествующим поколениям»³².

В цепочке смыслов, в непрерывном диалоге поколений фильм «Андрей Рублев» занял свое уникальное место.

Живописное решение фильма было выверенным, как иконопись самого Рублева. Кадры, снятые В. И. Юсовым, складывались в картину, столь напоенную неброской русской красотой, что поколение за поколением вновь и вновь восхищается этими съемками. Не случайно финал выглядит абсолютно естественно — только от такой земли, таких людей, такой жизни и могла родиться

³²Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука // Научный электронный журнал Артикульт № 19 (3-2015) август-ноябрь. С.14.

столь совершенная гармония, вырасти из всего, что увидел зритель. И переход к цвету не нарочит, но также безусловен, необходим.

Сохранилось всего несколько снимков, на которых работа над фильмом была запечатлена в цвете. Черно-белый аскетизм фильма нам настолько привычен, что поистине удивительно видеть эти краски и понимать, что с такими костюмами вполне можно было делать цветное кино, настолько они фактурны, естественны и гармоничны.

Преобладают цвета естественных окрасов ткани – бежевые, цвета оттенков небеленого льна, серые, синие (синий на Руси считался немарким, удобным цветом и для рабочей одежды), реже – пурпурные, желтые, стальные. Ратные костюмы выглядят настолько живо и естественно, что трудно поверить: снимается черно-белый фильм. Камера В. Юсова настолько ювелирна в нюансах, что у белого, серого и черного на экране оказались десятки оттенков.

Однако А. А. Тарковский больше не обратится к историческим темам. Несколькими годами позже он посетует, что не сохранились костюмы, на которые было затрачено столько времени и труда: на «Мосфильме» еще не умели хранить кожу и мех, детали костюмов быстро пришли в негодность, а реставрировать их не имело смысла. Татарские кольчуги разобрали по музеям. С этими костюмами и в самом деле можно было снять много хорошего, но не довелось.

Л. Ю. Нови больше не пришлось работать с А. А. Тарковским. Пока он добивался следующей постановки, она дала согласие работать с Ю. Я. Райзманом и не нарушила своего слова, хотя и потеряла возможность продолжить столь удачное сотрудничество. Ей повезло далее работать с С. Ф. Бондарчуком, Л. И. Гайдаем, А. А. Аловым и В. Н. Наумовым, С. П. Урусевским. Она вместе с О. С. Кручининой преподавала в первой мастерской художника по костюмам кино и телевидения ВГИКа, обучала азам профессии юных художников на «Мосфильме». Но в дальнейшем ее творчестве работа над «Андреем Рублевым» оставила заметный след творческой свободы, активного выбора выразительных средств, полифоничности

реалистического костюма, которая способна столь разнообразно и ярко проявиться на экране.

Остановимся более подробно на особенностях пластического выражения образов к фильмам «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», созданных одним художником по костюмам – Нэлли Ефимовной Фоминой.

Творческий путь Н. Е. Фоминой начинался в студии ИЗО при Дворце культуры в городе Перми, у художника В. Ф. Кузина. После окончания школы она поступила в Московский текстильный институт на факультет прикладного искусства, закончив его по специальности «художник-технолог». Далее были полтора года (1965 - 1967 гг.) работы в Перми, в Доме моделей. Однако в 1965 г. она была приглашена и на «Мосфильм» в качестве ассистента художника (первой ее картиной стала «Сказка о царе Салтане» А.Л. Птушко), а с 1971 г. работала уже как художник по костюмам.

За долгие годы в кино ей довелось работать с С. Ф. Бондарчуком, Л. Г. Марягиным, Н. С. Михалковым, Э. А. Рязановым и многими другими режиссерами. Она делала костюмы к диплому Н. С. Михалкова «Спокойный день в конце войны», к картине Г. И. Полоки «Один из нас». Итогом работы с М. А. Швейцером стали костюмы к телевизионным фильмам «Мертвые души», «Маленькие трагедии», «Крейцерова соната», «Послушай, Феллини!». Сотрудничество с Э. А. Рязановым – это фильмы «О бедном гусаре замолвите слово», «Привет, дуралеи!». Работа с режиссерами самых различных направлений, разнообразных творческих почерков, темпераментов; многообразие героев, сюжетов и жанров, панорама эпох и стилей, – такова биография этой художницы по костюмам.

Творческий почерк Н. Е. Фоминой – безукоризненное знание предмета, точность выбора общего образного решения внешности персонажа, четкость деталей, чуткое взаимодействие с режиссером и актерами. Часто ее эскизы режиссеры принимали как более точные, выражающие необходимые черты персонажей.

Многие из снимавшихся в её костюмах вспоминают, что в них было очень удобно работать, а детали во многом помогали раскрывать эволюцию образа.

К фильмам В. К. Дербенева «Балерина» и М. М. Пилихиной «Анна Каренина» она делала эскизы костюмов для М. Плисецкой, а потом, по личному заказу великой балерины, создала для неё некоторые костюмы к спектаклям Большого театра «Чайка» и «Гибель розы». Многие из выполненных ею костюмов сейчас находятся в коллекциях театрального музея имени А. А. Бахрушина и Музея кино.

Н. Е. Фомина — единственный художник по костюмам, которой удалось не только поработать с А. А. Тарковским над несколькими картинами, но и сохранить память об этом в своих книгах. Несколько интервью, записи бесед, архивные фото- и изобразительные материалы, посвященные их совместному творчеству, а также книга Н. Е. Фоминой, и стали предметом нашего рассмотрения.

В характеристике этой художницы А.А. Тарковский отмечал «удивительную оперативность в работе», «самостоятельность» и «большой художественный вкус».

Однако, если работа над картинами «Солярис» и «Зеркало» несла в себе черты уже описанного периода, то в «Сталкере» знаковость персонажей будет преодолена, сохраняя, впрочем, все сквозные темы режиссера и ассоциации, идущие через все его творчество.

Фильм «Солярис» был снят в то время, которое можно определить, как период расцвета научно-фантастического жанра в литературе и киноискусстве. Несмотря на ограниченные в ту пору возможности изображения неземных существ, пейзажей и интерьеров, режиссеры изощрялись в поисках фантастического антуража. Положенный в основу фильма роман С. Лема далёк от наших дней и от земной реальности, он описывает инопланетный мыслящий океан и исследует ситуацию встречи с неизведанным во Вселенной. Эта трактовка романа изначально не устроила режиссера. Его интересовало иное — что несет с собой человек, соприкасаясь со Вселенной, каковы наши ценности, что мы можем понять и попытаться объяснить другим мыслящим существам. С. Лем был не согласен с

этими задачами будущего фильма, однако он отступил, предоставив режиссеру свободу выбора в том, что и как будет воплощено на экране.

Тарковский не хотел, чтобы у зрителя возникало ощущение «технической экзотики». В противовес уже сложившимся на тот момент стереотипам жанра режиссер в «Солярисе» не акцентирует внимание зрителей на фантастических интерьерах или приборах космического корабля, а сосредотачивает на внутреннем моральном поиске героя.

Такой подход касался и внешнего облика персонажей. Режиссер не старался представить себе и показать людей будущего: его интересовало то, что они просто люди. Вместе с тем художнику по костюмам была поставлена задача показать таких «людей будущего, которые живут и стремятся к быту прошлого, не к неустроенности быта прошлого, а к понятиям быта прошлого к эстетике быта прошлого»³³.

Художник по костюмам Н. Е. Фомина рассказывает, что она вместе с художником и режиссером искала способ разрушения сложившегося стереотипа представлений о будущем: «До меня в «Солярисе» работала другая художница по костюмам. Она предложила Андрею так называемые перспективные модели: например, необычные башмаки на толстой подошве с бульдожьими носами. Режиссер отказался от работы с этой художницей, пригласил меня. Когда мы обсуждали костюмы для «Соляриса», он сразу сказал, что мы не будем делать никаких фантазийных костюмов, потому что через несколько лет над ними будут смеяться. Моё решение «космических» образов было таким: на совершенно обычные костюмы были пришиты лишь некоторые детали от реальных костюмов космонавтов. Таким образом была подчеркнута принадлежность к космосу, но в то же время мы избежали каких-то придумок»³⁴.

³³Из интервью В. Юсова [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5zAd2nUcFVo> (дата обращения: 15.04.2015).

³⁴Рядом с Тарковским. Интервью с Н. Е. Фоминой [Электронный ресурс] URL: <http://classic.ivcons.ru/Articles.html?id=6>. (дата обращения: 15.05.2017).

Такой подход выгодно отличал костюмное решение фильма «Солярис» от других советских фильмов 1970-х годов. В монографии «Костюм на экране» В. Кузнецова отмечает, что «Солярис» — первая серьезная удача советского фантастического фильма. Также и костюмы в нем эмоционально выразительны и эстетически убедительны. Героями «Соляриса» оказались люди с социально-нравственным сознанием и обликом наших современников. Художникам фильма не понадобилось доводить направление развития современной одежды ни до абсурда, ни до современности. Костюмы «Соляриса» почти повторяют современное повседневное платье»³⁵.

По мнению В. Кузнецовой, «в советском кино фантастике долго не везло. И любопытно, что именно костюм становился часто средоточием претензий, которые предъявляли авторам зрители»³⁶. Автор монографии отмечает, что, несмотря на то, что, например, над фильмом «Туманность Андромеды» работали профессиональные художники-модельеры, при обсуждении фильма практически каждый зритель выражал свое недовольство костюмами.

Одни из самых популярных картин тех лет, фантастическая дилогия «Москва-Кассиопея» и «Отроки во вселенной» (режиссер Р.Викторов) была решена в абстрактном, но вполне узнаваемом стиле спортивных костюмов, а обувью послужили кеды и только появлявшиеся тогда в обиходе кроссовки. По сравнению с зарубежными фильмами этот фильм выглядел визуально обедненным, упрощенным. Однако обилие фантастических аксессуаров также не приводило к возникновению нужной атмосферы, в кинофантастике шел активный поиск стилистики. В «Космической одиссее 2001 года» С. Кубрика «костюмы будущего» были сделаны исходя из стилистики модных показов шестидесятых; это сделало фильм памятником своему времени. Но то, что сделал Тарковский в «Солярисе», было во

³⁵Кузнецова В.А. Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. С.55.

³⁶Там же. С. 54.

многим прямо противоположным художественным решениям Кубрика, и дало новый импульс визуальным образам фантастики.

По воспоминаниям Михаила Ромадина, художника-постановщика картины, характер изобразительного решения определился сразу. В соответствии с замыслом фильма изобразительный ряд был выстроен на противопоставлении живых земных образов и стерильно-космического мира, воплощенного в холодных и безличных интерьерах станции «Солярис». Следует отметить, что в эскизах Ромадина тоже наблюдается некоторое увлечение аксессуарами, задающими «космическое» восприятие – комбинезон Криса, ботинки на толстой ребристой «манке», активные дуги интерьеров.

В фильме эти космические акценты стали гораздо менее яркими, образы героев стали внешне куда более привычными и узнаваемыми, космос превратился в обжитое (хотя и исследуемое) пространство.

По итогам переработки Тарковского сценарий отошел от романа весьма значительно, тема Земли — человечества, семьи, образ единого Дома — стала преобладать, поэтому для режиссера так важно было передать значение материальности и чудодейственной силы Земли, ее чувственное начало. Это нечто большее, чем мы понимаем. Это все живое, насыщенное, пропитанное движением, это осязаемо человеком, человек приближен к нему. Эта задача осуществляется как через «земные» эпизоды, в которых жизнь течет с непререкаемой убедительностью, а материальная среда фильма добротна, обжита, выразительна, так и через внешний облик персонажей на Земле.

Костюмы действующих лиц в доме Криса самые обычные. Пилот Бертон, давно отошедший от космических полетов, также в привычном для пожилых людей вязаном джемпере. Меховая безрукавка на отце Криса создает точный образ пожилого человека, живущего в своем доме за городом, занятого в основном домашними заботами. Главный герой Крис Кельвин появляется перед полетом в обычном пиджаке, джемпере, брюках, ничем не обозначая род своих занятий.

Характерно, что в соответствии с литературным и режиссерским сценариями, Крис был одет в свитер и белые брюки, затем, с появлением в фильме кадра с дождем, «налетающим внезапно, завесой воды-временем отгораживая Криса от его родных, которых он уже вряд ли увидит»³⁷, в результате совместных поисков режиссера и художника по костюмам был добавлен кожаный пиджак интенсивного синего цвета. Намокшая фактура кожи преображала кадр, делая его живым, менялась вместе со сменой настроения героя.

Особого внимания заслуживает мать — «женщина, цементирующая семью, та, кто остается на Земле»³⁸.

Своим присутствием в кадре и житейскими разговорами, вопросами о вроде бы незначительном она как бы разряжает обстановку серьезности и важности мужских дел. Именно мать скажет Бертону после показа кинофрагмента, на содержание которого он возлагал большие надежды, неожиданное: «...а Вы были красивым». Она же не вовремя перебьет бытовым вопросом напряженный разговор отца и сына, а потом, скупно утирая слезу в сцене немногословного прощания Кельвинов, выразит то, что так не смогли сказать друг другу Крис и его отец.

Интересен факт появления в фильмах А. Тарковского своеобразных «живых талисманов». Тамара Огородникова, директор нескольких его картин, для режиссера Тарковского олицетворяла вневременной типаж, «какой-то тип красоты — не красоты, народной внешности прежних времен, который перебрасывается в наше время... её лицо значимо для него помимо семейных и сюжетных связей. Очень приблизительно можно сказать, что оно выражает для него идею дома, семейного очага, преемственности в самом широком, даже историческом смысле. Ведь это она, «благодаря уникальным иконописным чертам лица»³⁹, является Богородицей в русской Голгофе «Рублева», а в «Зеркале» её персонаж, появляясь в квартире героя

³⁷Салынский Д.А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: ПЦ «Квадрига», 2009. С. 338.

³⁸Туровская М. И. 7 ½ или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 76.

³⁹Салынский Д.А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: ПЦ «Квадрига», 2009. С. 245.

в подчеркнутом под старину платье с отложным воротничком и камеей, подчеркивает принадлежность этой семьи к дворянскому роду.

Можно отметить, что в костюмном решении идея семейного очага, дома (во всех фильмах режиссера) выражается в присутствии на экране женского образа в особом костюме (непарадном, домашнем, часто в шали или палантине, накидке) и часто сопровождается другими устойчивыми визуальными мотивами или деталями. Так шаль Хари становится устойчивым изобразительным мотивом, обладающим высокой степенью смысловой емкости, в частности, Тарковский отдает этому предмету обозначение «мира ценностей, вечностей, традиций, дома». Зачастую этот образ появляется «в воображении или сне героя ... выделен автором в особые художественно-композиционные блоки. ... Особый акцент делается на волевое начало — желания и мечты героя, на его активные предпочтения (сновидческие образы счастья) и отталкивания («вытесненные» нежелательные образы) — и на индивидуальном, закрытом от других характере этого мира, воплощающем в себе осознанную необщность героя»⁴⁰.

Женские образы этого фильма объединяют в себе образы Дома, Матери, Родины, Любимой, а в ассоциативных рядах мы находим активные элементы драматургии, определяющие развитие и движение художественного мира фильма. Так связаны образы Хари и матери Криса; Хари – в чем-то повторение и развитие образа матери, более юное, нежное – и в то же время более решительное. Там, где мать – связующее начало и образ дома, замкнутого на себе (запахнутая шаль, где лирический розовый сочетается с нейтрально-прощальным белым), Хари – образ поиска, любви, страдания. Цвета её шали предельно земные (белый и бежевый, в тон теплым оттенкам бежево-коричневого замшевого платья); страсть то ли не появилась, то ли уже ушла, то ли вообще не важна, потому что перед нами образ бесконечной нежности и силы любви.

⁴⁰Там же. С. 77.

Мы так и не узнаем в подробностях, что произошло с настоящей Хари, но та, что пришла неведомо для себя посланцем от Соляриса, несет в себе все ту же квинтэссенцию земного. Пытаясь постичь неведомое, опираться можно только на то, что ты уже знаешь в этом мире, – вот главное открытие, которое несет Кельвину это «послание». Если героиня чувствует, страдает, осознает себя как человек, если она часть породившей ее памяти гласного героя – разве она не то же самое, что мы привыкли называть человеком? И вместо научных открытий или детективных злоключений обитатели станции Солярис решают вопросы, от которых по большому счету и убежали в космос. Но ничего нельзя будет познать или решить, покуда не познаешь и не поймешь самого себя.

Первый персонаж, которого встречает Кельвин на станции «Солярис», — биолог Снаут (Ю. Ярвет). Его растерянное и испуганное состояние передается не только странным поведением — тревожно прислушивающимся ко всем звукам, но и взъерошенным внешним видом, хранящим следы борьбы с «гостями» станции. Костюм Снаута напоминает фильм ужасов: этот человек крайне напряжен, его одежда сидит криво, создавая впечатление, что его обладатель с кем-то боролся и не хочет этого показывать. Светло-коричневый кожаный пиджак одет на плечи неровно, щегольский воротник светлой рубашки неряшливо загнут, пуговицы застегнуты косо.

В комнате-каюте Снаута ощущение одновременно и захламленности, и запустения: на панели управления, которая должна быть пуста – готова к работе, мы видим полупустую банку консервов, початую бутылку армянского коньяка, стакан с молоком, на полу какой-то бытовой мусор, на вешалке старые мятые брюки. Хаос, вошедший в жизнь человека, привыкшего к размеренности и порядку; испуг, который заставил щеголя и в какой-то мере франта забыть о привычном отношении к одежде. Костюм здесь выразительная характеристика и прежних привычек героя, и его нынешнего состояния.

Микробиолог Сарториус (А. Солоницын) внешне производит впечатление неряшливости: грязный халат, растянутый воротник свитера, очки, которые по задумке режиссера должны были сделать его «некрасивым». Но дело даже не в том, что он некрасив, — этот человек, по земным меркам, опустил, расслабился, не считает тех, среди кого находится, поводом для диалога. Он почти презирает Снаута, не оправдывает и Гибаряна, но и сам достоин лишь пристального внимания, по его костюму мы чувствуем, что этот человек внутренне заслоняется от проблемы, стремится её не признавать — отсюда и внешняя неопрятность.

Первоначально, на эскизе, Гибарян был в рубашке и халате, но драматургия сцены продиктовала необходимость изменить костюм. Человек, который задумал самоубийство, не должен обращать внимания на свой внешний вид: одел, что попало под руку. Поэтому и возникает столь чудовищное смешение стилей, отражающее смятение самого Гибаряна, его неспособность преодолеть состояние контакта и взглянуть в лицо тому, кто (или что) когда-то составляло главную проблему его жизни. Темный пиджак, надетый на голое тело – возможно, желание скрыть (или прикрыть) то, что является обнаженной раной, когда уже не до приличий, принятых в обществе. Слова только подкрепляют визуальный образ, который уже сказал зрителю все, что нужно. Но мы еще не поняли окончательно логики происходящего, зритель не знает, что именно происходит на станции, хотя по степени детективного напряжения (хотя речь вроде бы и не идет об убийствах) действие фильма сравнимо с картинами Хичкока.

Костюмами не только дается характеристика персонажей. Цветовое решение костюмов Снаута (теплая гамма) и Сарториуса (холодная гамма) поддерживает столкновения характеров и точек зрения, которые наблюдает Крис на станции. Костюм Гибаряна пестр и неуравновешен, однако здесь мы видим не просто костюмы-знаки, которые дают нам распознать статус героев и их состояние. Роль костюмов в этом фильме более сложна. Упрощение их внешних функций приводит к тому, что мы вынуждены разгадывать загадки: кто же эти люди, которые где-то в

глубоком космосе, занимаясь серьезнейшими делами, вдруг поддаются такой странной деградации и ведут себя, как склочные соседи в коммунальной квартире. В какой-то степени характеристики героев, данные через костюмы, напоминают по эффекту картины импрессионистов: надо сначала подойти близко, а потом отдалиться — и тогда из этих бликов, сумбурных деталей, легкого безумия их внешнего вида сложится мозаика смыслов, которую будет можно хоть как-то прочесть — Крису Кельвину или хотя бы зрителю.

Станция «Солярис» — своеобразная модель земного мира: зрителю представлена целая музейная коллекция в библиотеке, которая служит, вероятно, своего рода кабинетом психологической разгрузки для космонавтов в многолетнем полете. Вся её обстановка — копия земного дома, старинного, интеллигентного, сохраняющего традиции (на стенах — деревянные панели, у дверей бронзовые ручки). Здесь герои фильма отмечают день рождения Снаута, здесь же произойдет между ними «философский разговор, образующий смысловую кульминацию фильма»⁴¹. И через костюмы будут ненавязчиво даны дополнительные характеристики персонажей, их взаимоотношения.

«Крис и Снаут пришли в библиотеку на день рождения Снаута одетыми в земные пиджаки и рубашки с галстуками, что выглядит странным в космосе, но представляется принципиальным для этого островка земной памяти»⁴². Важно было показать, что и в космосе герои демонстративно считают (представляют?) себя частью Земли, традиционный костюм для них символичен, но Сарториус разрушает эту идиллическую картинку: отсутствие парадного костюма подчёркивает, что его характер не подчиняется правилам (об этом же свидетельствует его реплика: «мы же не на Земле, зачем эта торжественность»). Однако столкновение традиционного восприятия мира, выраженного в костюмах, и презрительного нигилизма

⁴¹Салынский Д.А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: ПЦ «Квадрига», 2009. С. 445.

⁴² Там же. С. 259.

Сарториуса, отраженного в его одеянии, выражает конфликт более глубокий, нежели непонимание и неприятие общепринятых светских условностей.

Вопрос заключен в том, что мы ищем вне нашего мира, навязываем ли мы вселенной свои земные ценности или стремимся побороть свою ограниченность и пытаемся понять и принять ценности иного мира. У этого конфликта есть и обратная сторона: свобода Сарториуса – это та самая вольная воля без границ, которая неоднократно проявляла себя в человеческой истории, по большей части оставляя по себе недобрую память.

Кто в этом конфликте прав, кто в этой ситуации чересчур прост и примитивен – разобраться невозможно просто потому, что у этой ситуации нет однозначных решений. Поставить вопрос означает обозначить проблему, и зритель решает для себя, перейти ли ему на путь рассуждений, осуждая одних героев и оправдывая других, или остаться в области аллюзий и ассоциаций, размышляя о значении одежды как явления культуры, – или же просто следовать логике визуального образа, которая мудро оставляет нас между осуждением и принятием четких решений.

Эта двойственность, незавершенность, амбивалентность ситуаций, присущая сюжетам Тарковского, буквально спасает зрителя от однозначных выводов, заставляет погружаться в экзистенциальный выбор, особая характеристика которого – длительность. Момент есть лишь часть времени, и кадр есть часть хронотопа. По ходу просмотра восприятие рождает понимание, которое становится результатом сотворчества режиссера и зрителя. Возможно, поэтому просмотры фильмов Тарковского – это труд души, а не царство логических лабиринтов, и по отношению к его героям невозможно оставаться равнодушным.

Доля сопереживания настолько велика, что сидящий перед экраном вынужден следовать этому пути, включаться в предлагаемый образ. И требования к визуальной простоте и ясности костюмных образов в этом случае очень велики: актеры живут в образах, одежда «прирастает» к актерам, во многом определяя их

мимику, пластику, внутреннее самоощущение. Реалистичность здесь только маска, внешняя имитация привычного, за которым в любой момент может открыться пропасть неизведанного; за лаконичными, но емкими деталями открывается глубина поистине философская. Какая, казалось бы, мелочь – под застёжками платья нет разреза; но разрыв реальности, обозначенный этой деталью, приведет нас к такому градусу драматического напряжения, который в иных фильмах не наберет такой силы и к финалу.

Крис поначалу вроде бы разделяет убеждение Сарториуса в том, что океан вокруг станции и сама мыслящая планета являются лишь физическими объектами, которые и надо исследовать методами, пригодными для физических объектов (жесткое излучение, пробы, физические провокации). Однако к этому моменту Кельвин уже почти осознал сакральный характер этого мира. Третий герой, Снаут, находится между ними, он погружен в сомнения и чувствует то же, что и Крис, однако считает должным реагировать на ситуацию, как Сарториус.

Эти взаимоотношения проявлены и ненавязчиво проакцентированы через костюмы. Груз земных забот и представлений, который определен опытом космонавтов и заставляет их рассматривать мир так или иначе, мы видим через чрезвычайно выразительные (и парадоксальные не только для времени съемки фильма, но и в наши дни) образы, где внешность киногероев, их костюмы и состояние на данный момент определяют философский смысл вещи. Через настоящее и только через него лежит дорога в будущее. И в этом «Солярис» Тарковского оказывается куда ближе роману Лема, нежели считал польский фантаст. Сходной оказывается глубокая внутренняя логика вещи, а не внешний фантастический антураж.

Герои на станции выглядят усталыми и одинокими, растерянными и страдающими. Юность и молодость смотрит на них глазами живого послания океана — Хари (Н. Бондарчук), которая не может до конца понять, кто же она, но понимает лишь вечную ограниченность всех попыток познания. Она живая, она

красива и обаятельна, она чувствует этот мир, пытается понять этих людей и сотворивший её Солярис. Появляется она в изумительном по естественности домашнем одеянии – платье теплых бежевых оттенков – и только по реакции Криса мы понимаем, что происходит не только что-то невероятное, абсолютно немыслимое, но и нечто трагическое.

Платье невозможно привычно расстегнуть – такой простой и понятный знак инопланетности, однако эта красивая земная женщина в наших глазах никак не может быть пришельцем. Там, где Голливуд делает ставку на ужас и страх (пришельцы агрессивны, опасны, у нас есть цель уничтожить, захватить, обмануть землян и т. п.), Тарковского интересуют проблемы нашего отношения к миру, вины и прощения, памяти и любви. Крис пытается избавиться от травмирующих его воспоминаний, отправив Хари в ракету неизвестно куда; это еще и самонаказание, потому что полученные при этом акте почти что самосожжения ожоги останутся на костюме и теле космонавта.

Домашние бытовые подробности: все, что происходит на станции, облачено в привычные для нас визуальные костюмные образы спешки, растерянности, конфликта. Очередная «версия» Хари пытается покончить с собой в голубой прозрачной ночной рубашке, а Крис, сидящий возле тела и ждущий её воскрешения, полураздет – у него голые ноги, и теперь уже ему настолько безразличны условности и установки «принятого в обществе» (полуголый – в коридоре космической станции?), что ему и в голову не приходит одеться. И, хотя для Снаута и Сарториуса Хари только миф, иллюзия, «гость», предмет для изучения, Крис неоднократно становится на её сторону, потому что ощущает то, что невозможно постичь: главное в этом мире — чувства, это первая фаза осознания, освоения, попытки понимания, мира, а научная логика на пути поиска смысла и диалога способна завести в безнадежный тупик.

Для 1960 – 1970-х гг. XX в. этот когнитивный диссонанс был едва ли не основным в философских, научных, искусствоведческих дискуссиях. Способны ли

мы, земляне, понять хотя бы друг друга? Как можно не ощутить правоты любви, красоты, желания жить, как можно существовать на одной планете в состоянии «холодной войны», как можно не понимать, что война не метод наведения порядка (как, впрочем, и жесткое рентгеновское излучение не метод установления контакта).

Это очень точно выразил Д. А. Салынский: «Материализация имажинативного мира в «Солярисе» служит главным стержнем сюжета. Тайные жители души героев фильма, «гости», приходят к ним воочию в виде фантомов, овеществленных и одушевленных Солярисом. Образы прошлого, из чувства стыда подавленные героями, вытесненные в подсознание, запертые в глубоких подвалах памяти, оказываются доступны проницательному Солярису. Просвечивая невидимыми лучами память людей, Солярис соединяет, сливает свое мышление с мышлением человека. Реконструируя тайные образы человеческого подсознания, он воображает то, что воображает человек»⁴³.

Хронотопы каждого из героев Тарковского настолько различаются, что встречи этих персонажей – не только сюжетные пересечения, но и столкновения миров. И для того, чтобы осознать это, можно проанализировать любой из семантических образных рядов, например, художественное пространство, мизансцены или костюмные решения.

Для воссоздания тайного образа человеческого подсознания и характерно первое появление Хари: крупный план Хари в коричневом кожаном кресле позволяет нам узнать женщину с земной фотографии и увидеть ее одежду. Еще непонятно, продолжается ли сон Криса или это уже явь. Хари ведет себя абсолютно естественно, и именно это вызывает у Криса тихий ужас-недоумение. Мирный, домашний облик женщины в вязаной шали не вяжется с космической станцией; уже потом мы отметим странности её костюма, будем сочувствовать героине, вместе с ней будем познавать всю невероятность и чудовищную простоту ситуации, искать выход, достойный человека.

⁴³Салынский Д.А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: ПЦ «Квадрига», 2009. С. 189.

Для создания образа Хари-«матрицы» надо было показать отдельными деталями ее костюма что-то необычное, неестественное. Появившись на станции босиком, Хари ищет туфли в комнате Криса. Через разорванный рукав на платье Крис обнаружит след от укола — напоминание о ее самоубийстве. Отсутствие сзади на платье разреза под шнуровкой настораживает и подтверждает необычность этого образа-«матрицы», который каждый раз повторяет данную деталь, невзирая на то, что в памяти Хари что-то остается, как человек она понимает все больше и больше.

Солярис воспроизвел Хари из того, что осталось в памяти Криса, а в памяти все немного спутано, помнится только основное, и что-то всегда упущено. Образ памяти воспроизвел платье, но упустил разрез под шнуровкой. И это дало нам почувствовать, насколько внешнее может не соответствовать предполагаемому внутреннему.

На первый взгляд, Хари — человек, ушедшая из земной жизни любимая Криса. По сути — нечто неведомое, дитя океана Солярис, возможно, несущее в себе безмолвный вопрос: не всегда ли люди убивают своих любимых, пусть даже своим невниманием, не сделанным вовремя звонком, не сказанным вовремя словом? Солярис предлагает Крису упущенный давным-давно шанс стать человеком в общении с Хари — предлагает, как может, как умеет, посылая-материализуя на станцию образ той, которая являет собой бесконечную боль его сердца. Самое глубокое, самое сокровенное «достал» из глубин души мыслящий океан; и только тот, кто понял это, сумел откликнуться, вернулся к человеческому в самом себе, получит шанс на диалог с этой Вселенной.

Костюм, созданный Н. Е. Фоминой для героини, оказался образцом пластического эквивалента внутреннего строя образа. По словам Г. Галаджевой, «теплая фактура замши костюма подчеркивает женственность Хари, в простой по покрою современной форме платья хорошо читается мягкая сдержанная пластика

исполнительницы, а его беспокойные по ритмам и оттенкам цветные инкрустации, кажется, вторят тревожной, напряженной жизни экранного образа»⁴⁴.

Очень выразительная образная находка в фильме — шаль-накидка Хари. В некоторых сценах (сцена сна Криса, например) она играет чрезвычайно важную роль.

Эта накидка выступает одной из доминант художественного и философского содержания фильма. М. И. Туровская вспоминала: «Кто-то во время Каннского фестиваля заметил о вязаной накидке Хари в "Солярисе", что она обладает почти магической силой жизни»⁴⁵.

Эта шаль и в самом деле обладает особыми свойствами. Мы можем проследить ее судьбу: впервые она еще на Земле мелькает на любительской фотографии, потом благодаря ей мы узнаем Хари как женщину, с которой безмолвно прощался Крис, когда шаль материализуется вместе с Хари в каюте межпланетной станции. Эта шаль останется, забытая, на спинке кресла, когда Крис будет в приступе паники избавляться от первого «подарка океана» — воплощения Хари; и вот уже на спинке кресла две одинаковые накидки, потому что пришла "вторая" Хари, и становится понятно, что отправить «гостью» в космос — это не способ решить проблему.

След огня на костюме Криса — свидетельство того, что от памяти не уйти, она неуничтожима. Хари же воскреснет снова, все так же не помня, как она здесь оказалась и почему без туфель и разреза на платье.

Но, как всякий визуальный мотив в фильмах Тарковского, шаль для зрителя возникает как своеобразный оптический рефрен внутри основного сюжета: светло-бежевая с коричневым шерсть, фактура крупной ручной вязки — она создает ощущение домашнего уюта, земного тепла, едва ли не материнской ласки. Образ

⁴⁴Галаджева Г.Г. Вопросы теории и истории сценического костюма и костюма в кино //Конспект лекций. М.: Московский текстильный институт, 1978. С. 22.

⁴⁵Туровская М. И. 7 ½ или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 239.

матери переплетается-сливается с образом Хари: у матери Криса была такая же по фактуре шаль, но бело-розовая, пронзительной чистоты.

«Прихотливое, двоящееся тождество-различие матери и возлюбленной, мучающее Криса Кельвина, как раз и осуществляется через "приключение" шерстяной накидки: тождество фактуры при различии цвета. Мотив не поддается прямому литературному пересказу, да в нем и не нуждается. Он нуждается в духовном усилии зрителя. В его способности к сопряжению и различению, к целостному постижению...»⁴⁶, формулирует этот принцип двойственности образа М. И. Туровская.

Через костюм усилены и мотивы преображения Хари в сцене ее неудачного покушения на самоубийство. Голубой цвет застывшего под тонкой тканью тела сменится живым, розоватым, под намокшей прозрачной, прилипшей к ожившему телу рубашкой. Неподвижность сменится дрожью, молчание — истерикой. Она не хочет быть участницей этого спектакля, но не в состоянии и уйти, оттого и приходит в отчаяние. Но на этот раз Крис будет рядом, ему важно быть рядом и успокаивать её, он уже понял, что диалог с миром возможен только на том уровне, который предлагает тебе сам этот мир. Просто быть человеком, быть человеческим, принять условия этой вечной игры.

Не менее важным для режиссера было, чтобы костюмы актеров оставляли впечатление личных вещей героев со складками по форме тела, наполненных дыханием живой человеческой плоти. Поэтому актерам предлагалось носить одежду героев и за пределами съемочной площадки, чтоб обжиться и привыкнуть к ней.

По собственному выражению режиссера (цитирует Николай Гринько): «Свежесшитый костюм на актере — это всегда катастрофа. Костюм так же, как и любая вещь в кадре, должен иметь свою биографию, связанную с конкретным

⁴⁶Туровская М. И. 7 ½ или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 240.

человеком, актером. Это всегда видно, потому что это такая же часть реальности, изменяемой во времени, как и все остальное»⁴⁷.

Например, на съемочной площадке фильма «Солярис», отметив слишком «голливудский» вид тужурки персонажа Кельвина-старшего, режиссер, по воспоминанию исполнителя этой роли — актера Николая Гринько, незамедлительно принялся исправлять работу художника. «Мне вспоминается, сколько издевательств вытерпела моя безрукавка в «Солярисе» — тужурка отца Криса. Андрей на ней и танцевал, и в пыли волочил, и в нескольких местах пропалил сигаретой — «обживал» ее. И мой костюм для него был не менее важен, чем мой диалог»⁴⁸.

Внешний вид вещей очень волновал Тарковского, он не мог предоставить это только художникам, поэтому иногда режиссер не только вносил исправления в уже готовый костюм, но и сам участвовал в непосредственном создании облика героя.

В финале «Соляриса» отец Криса появляется снова. Синяя рубашка, рыже-коричневый заношенный замшевый жилет мехом внутрь, светло-голубые брюки. Цвета дома, спокойствия, прощания – и надежды, памяти, жизни. Мятущийся герой Д. Баниониса так и не сказал отцу при расставании чего-то важного. Но Солярис даровал герою возможность вернуть, а может быть, просто и сам пытается осознать, что же такое человек. И Крис проходит по берегу заледеневшего пруда, идёт к дому, который в начале фильма так решительно оставил позади, и — ничего не говоря — как блудный сын, становится на колени и обнимает грустно улыбающегося отца.

Оттенки синего в их костюмах удивительно гармонируют с покрытой ледком водой пруда, а потом и с бесконечной, покрытой рябью волн гладью океана Солярис. Визуальный парафраз «Блудного сына» Рембрандта легко узнаваем; вот только цвета от гаммы изначальности переживаний и мира страстей уходят к более холодным цветам осознания, размышления, постижения. Земля как космос и космос

⁴⁷Репик Ю. Николай Гринько: Талисман Андрея Тарковского. // «Советский экран». 1990. №2. С. 22-24.

⁴⁸Там же. С. 23.

как Земля – это понимание связей, составляющих мир, выражено в костюмах к фильму с поистине ювелирной точностью.

Костюмы в этой картине естественны и целостны. Они несут собственное значение, но знаковое в них сведено до минимума, по этим одеждам мы ничего не скажем наверняка: ни места действия не обозначить, ни времени. Даже пребывание на космической станции зритель опознает только по декорациям.

Следующая картина Тарковского была во многом исповедальна. Это и определило специфику работы с изобразительным решением.

В «Зеркале» костюмное решение растворено в художественной ткани произведения. Наряду с другими активными компонентами изобразительного ряда костюм, в его сиюминутной функции подменять собой сложные литературные конструкции, мгновенно переносит зрителя по временной оси и способствует перемещению зрителя по уголкам памяти главного героя. «Воспоминания на экране располагаются не в хронологическом порядке... они идут вперемешку, подчиняясь прихотям памяти. ...Не только бывшее в действительности, но и воображаемое, то, что происходит в сознании, переносится на экран»⁴⁹.

В какой-то степени пророческим были уже самые первые кадры – мальчик, который включает экран телевизора. Осмысление мира через экран, через особое видение, особую культуру. И снова – костюмы, по которым невозможно сказать, происходит ли действие сейчас, или в недалеком прошлом, или пытается заглянуть в будущее. Костюм мальчика – потертый и вытянутый джемпер (но не растянутый и бесформенный, а сидящий ладно, как любимая вещь). Клетчатая рубашка, – тоже не новая. Этот домашний облик, полутьма, полосы на экране телевизора порождают атмосферу воспоминаний. Зрителю довольно ясно дали понять – ничего необычного происходить не будет, все привычно и естественно. Однако следом мы увидим – в тонированном, лишенном цветовых нюансов варианте, – сцену мучительного избавления от невозможности говорить. Это воспринимается на уровне чуда и

⁵²Зак М. Е. Андрей Тарковский: Творческий портрет. М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1988. С. 17.

представляет собой сильнейшую метафору любого творчества. Творчество как шанс говорить с людьми: недосказанность есть сильнейшее качество этой метафоры, часть той амбивалентности художественного мира Тарковского, о которой уже упоминалось ранее.

Уже в первой сцене после титров мы видим женщину, образ которой пробуждает в нас смутные воспоминания о чем-то очень хорошем. Удивительное лицо Маргариты Тереховой – одновременно и очень земное, и словно сошедшее с полотен художников эпохи Возрождения. Небрежная, чуть растрепанная и в тоже время необычная прическа, заставляющая вспомнить и о крестьянах, и о дворянах (скрученная в пучок коса).

Прекрасная поддержка этих ассоциаций – одежда. Платье, которое когда-то было парадным – наверное, в нем ходили и на праздники, и на свидания. Снова теплый тон, близкий цвету небеленого полотна (памятный нам еще по цветовой гамме костюма Хари в «Солярисе»), вышивка в тон ткани с прошвой по горловине и по подолу. Возможно, из-за этого платья и возникает ощущение, что героиня ждёт – ждёт чего-то хорошего, ждёт любимого, ждёт поворота судьбы.

Однако приходит только несколько неуклюжий незнакомец в темно-синем костюме (похоже, с чужого плеча или куплен не по размеру – великоват костюм), светлая рубашка привычно топорщится, фантазийный галстук в серо-черно-бело-бежевых узорах после падения с забора сползает набок. Мужчина явно не обращает много внимания на себя, хотя и равнодушен к хорошей одежде. Но ему все равно, составляет ли всё одетое на нём, единый ансамбль. Он чужероден этому пейзажу, но странным образом сливается с ним – когда идет по полю, когда лежит после падения с забора (и вместе с забором) на спутанной траве, когда уходит и попадает в порыв ветра.

В какой-то мере героиня противоположна ему – она часть этой природы и одновременно главенствует над нею, в её фигурке есть что-то колдовское – простое зрелище сидящей на неровном бревнышке редкого плетня женщины с шеей

Нефертити буквально завораживает нас, привлекает, волнует, не дает отвести глаз. Вот мы уже переживаем вместе с нею приход незнакомца, его непонятные слова, немного неуклюжие заигрывания. Спят в гамаке дети, их сонный покой важнее всего, встревоженно (и вместе с этим гордо) посматривает в их сторону мать. И только после этого кадра внимательный зритель начнет ощущать, что разматывается очередная нить воспоминания. Увидеть многое из происходившего можно было в основном из этого гамака.

Именно через центральный образ картины — образ матери, по воспоминаниям Н. Е. Фоминой, было важно показать «похожесть женских судеб, мотив загадочной преемственности от матери к жене»⁵⁰ и то, как «судьба и даже внешность странно повторяются».⁵¹

Роли двух женщин исполняет одна и та же актриса. «Наташу отличает на первый взгляд от Марии Николаевны в молодости только покррой платья, прическа, косметика. Та же женщина... В ее утомленном, умном, современном лице, в ее женской привлекательности нет тайны. А в облике Марии Николаевны тайна есть. Терехова, неуловимо меняя акценты, играет двух все-таки разных женщин, таких же разных, как две стилевые тенденции, сопряженные в фильме»⁵².

Костюмы дополняют пластическую характеристику Марии Николаевны. Они лаконичны, немногословны по краскам: лишенный всякой эстетизации незамысловатый наряд героини — полотняное с шитьем платье — по-своему украшает и возвеличивает свою хозяйку. Она прекрасна, даже великолепна в этом неброском дачном наряде, с небрежно уложенным на затылке густым пучком волос, с таинственной полуулыбкой, напоминающей улыбку Джоконды. Естественность жизни природы, чистота, простота и гармония. Костюм не заглушает, а лишь подчеркивает, освобождает актрису для передачи сложного комплекса душевных

⁵⁰Зак М. Е. Андрей Тарковский: Творческий портрет. М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1988. С. 17.

⁵¹Баткин Л. М. Не боясь своего голоса. // Искусство кино. 1988, № 11. С. 90.

⁵²Там же.

движений, позволяют полнее расслышать голос души и сердца героини: она и здесь, сейчас, и в неизвестном никому прошлом — далеком и близком одновременно.

Героиня производит на зрителя впечатление сильной и одинокой. Тему одиночества, которую аккуратно ведет костюм, поддерживают и другие элементы фильма (голос за кадром: «отец не придет никогда», актёрские краски: независимая манера держаться, гордая посадка головы). Подчеркивает это состояние и темная кофта крупной вязки, в которую кутается героиня. Эта кофта спереди похожа просто на вытертую старую вещь, но при взгляде в других ракурсах мы вдруг отмечаем для себя лебединую шею женщины, немного печальные жесты, и полуoval воротника становится внезапно похож на вырез бального платья. В разных ипостасях кофта и траурна (по ушедшим мужчинам? по потерянным возможностям?), и торжественна, и помогает ощутить атмосферу домашнего тепла, счастья, и одновременно предвечерней прохлады.

Тарковский принадлежит к тем режиссерам отечественного кино, которые относятся к выразительным возможностям костюма на экране с большим доверием и уважением, считая «костюм очень важной частью общего художественного решения фильма...»⁵³, которая влияет на изобразительную сторону экранного образа и становится одним из активных проводников авторского замысла.

Известно, что в фильмах Тарковского соблюдается верность жизненной правде, тщательнейшим образом отбирается все самое характерное и типичное. Такой подход в полной мере относится и к подбору костюмов.

В поисках достоверности режиссер мог изнурять костюмеров и актеров, пока «та самая» деталь образа не была найдена. Отмечая особое отношение режиссера к костюму, актриса А. Демидова, исполнительница роли Лизы в «Зеркале», вспоминала: «...Андрей дотошно подбирал в костюмерной мне костюм. Мы перепробовали массу вариантов, но его все что-то не устраивало. Я сама люблю

⁵³Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре. Замысел и его реализация // Андрей Тарковский: начало... и пути. М.: ВГИК. 1994. С. 124.

подолгу возиться с костюмами в роли, но даже я взмолилась: “Что же вы все-таки хотите, Андрей?” Он не мог объяснить, а только просил: “Может быть, еще вот эту кофточку попробуем, или еще вот эту камею приколем”. В конце концов, он остановился на блузке с ручной вышивкой, поверх которой накинута вязаная старая вытянувшаяся кофта. Потом я поняла эту дотошность: мне показали фотографию 30-х годов, на ней мать Андрея и ее подруга Лиза – это прототип моей героини...она была в такой же вытянувшейся кофте, которую мы потом нашли»⁵⁴.

У режиссера в кадре не могло быть ничего случайного. Это касалось малейших деталей. Например, ради кадра в несколько секунд режиссер и гример консультировались со старыми медицинскими специалистами: как естественно должна выглядеть пульсация на голове с отсутствующим куском черепа у военрука из «Зеркала» и как именно должна выглядеть «чеплашка» на голове персонажа с таким ранением.

Важно отметить, что для режиссера было необходимо сделать художника «своеобразным соучастником замысла, полновластным участником и творцом», так как во многом результат таких творческих взаимопониманий выражается в стилистической ценности фильмов.

Именно таким единомышленником, по мнению режиссера, и стала художник по костюмам Н. Фомина.

Так как у большинства персонажей были прототипы, в подготовительный период режиссёр показал съемочной группе фотографии, сделанные другом семьи, которые послужили источником как основной идеи фильма, так и конкретных кадров, и вариантов костюмов. В соответствии с поставленными задачами художник постаралась добиться портретного сходства образа матери. И хотя, по воспоминаниям художницы, Андрей Арсеньевич не ставил задачу точного воспроизведения всех костюмов по фотографиям, только один костюм — сарафан

⁵⁴Демидова А. С. В глубине зеркал. М.: Вагриус. 2008. С. 238.

матери — по его просьбе был воспроизведен максимально точно, включая узор, который так тщательно фиксируется крупными планами.

Кинематографическая выразительность потребовала внести некоторые изменения в цветовое решение костюмов. Например, цвет платья. По просьбе оператора было изготовлено три платья героини разных цветовых оттенков («цветовой температуры») для того, чтобы можно было снимать, активно используя практически любое время суток. Таким образом достигалось единство цветового решения образа героини. Иллюзия реальности достигалась куда сложнее, нежели её имитация.

А для эпизода «Прохожий» режиссеру было важно оставить темный объемный верх (на фотографии мать изображена в темном полупальто, для фильма связали кофту черного цвета), но вязаная мягкая фактура придавала дополнительную теплоту внутрикадровой среде.

К эпизоду в типографии вполне приложима мысль Тарковского: «...воплощенный образ будет правдивым, если в нем постигаются связи, с одной стороны, делающие его похожим на жизнь, а с другой, казалось бы, наоборот — уникальным и неповторимым»⁵⁵. Эпизод отнесён к довоенному времени, вобравшему в себя часть того времени; трагический отсвет событий, связанных с культом личности, лежит на черно-белом изображении. ... Режиссер не претендует на то, чтобы кадры исчерпали атмосферу 30-х годов, внутри эпизода в поведении людей, в игре Маргариты Тереховой есть сплав того, что рождено страхом, и того, что возвышает человека, сумевшего его преодолеть»⁵⁶.

Врезается в память сцена бега героини в типографию. Под проливным дождем, в движениях, в размахе рук, в откинутой голове — мучительное напряжение, испуг, исступление. Случилось страшное — нужно успеть исправить ошибку и тем самым спасти себя и семью, а может быть, и товарищей в типографии.

⁵⁵ Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. /Сост. П. Волкова. М.: Подкова, Эксмо - Пресс, 2002. С. 213.

⁵⁶ Зак М. Е. Андрей Тарковский: Творческий портрет. М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1988. С. 23.

Бьется над коленями платье, вздрагивают залитые водой плечи. Разумеется, актриса сыграла бы эту сцену, пронизанную чувством испуга и тревоги, при любых условиях. Но перед самым моментом съемки ей расстегнули пальто. Плечи приходится слегка поднять, руки расставить, чтобы пальто не соскакивало. Мгновенно меняется характер пластики костюма, его форма, теперь бег с развевающимися полами пальто превращается в своеобразный полет. Так использование костюма снова становится дополнительным приемом изобразительной выразительности.

По воспоминаниям самого А. Тарковского, «ее проходы по типографии сняты рапидом, но едва-едва заметным. Мы старались снять этот проход в этом смысле по возможности деликатно, осторожно, чтобы зритель, почувствовав его напряженность, не заметил средств, ее вызывающих. Чтобы у зрителя сначала возникло неясное ощущение странности происходящего, а состояние героини открылось бы для него потом... Мы хотели выразить состояние души, не прибегая к актерским средствам»⁵⁷.

Здесь драматургия также выступает основой для колористического решения — для пальто художник выбрала ткань цвета хаки, которая не только вызывает ассоциации с послевоенным временем, когда все шили из подобных тканей военного образца, но и весьма выразительна в монохромном изображении и дает множество аллюзий, в том числе и на замкнутость жизни героини, вечную угрозу войны или тюрьмы (что напрямую связано с цветом), и на сходство простого, но элегантного пальто и солдатской шинели. Помимо этого, легкий рапид давал знакомое каждому ощущение торопливости, когда движения кажутся замедленными.

Костюмы Лизы, подруги главной героини, художнику были навеяны и фотографиями, и воспоминаниями режиссера о подруге матери, хотя для Н. Фоминой важнее было сконцентрироваться на поставленной режиссером задаче:

⁵⁷Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре // Андрей Тарковский: начало... и пути. М.: ВГИК, 1994. С. 122.

сделать костюмы практически незаметными, решить их в единой цветовой тональности, найти необходимое соотношение цветов и фактур непосредственно в изобразительном решении фильма, а не на материале исторической документальности. Тем не менее все вещи строго соответствовали описанному периоду. Создавая костюмы к эпизоду в типографии, художник прямо из жизни переносит в фильм реальные наряды. Возможно, именно поэтому эпизод смотрится как некое проникновение в изображаемое время, производит впечатление одновременно и невероятно достоверного игрового материала, и хроники.

«Эпизод в тире — совершенно законченная драматическая новелла, с очень точными бытовыми и психологическими приметами времени. Но это негнущееся тело контуженного военрука, застывшее лицо, голос без модуляций, с трудом выталкиваемые слова, эта скованность словно бы тяжко ворочающейся души, вялость и безразличие озябших, скучающих мальчишек...»⁵⁸, — писал позже А. Тарковский.

Зритель воспринял эту сцену неоднозначно. Но все признавали важность показа такой интонации — нисколько не лиричной, жесткой, непривычной даже для зрителей, которые считали себя специалистами по военному реализму. По замечанию Зака М. Е., «столкнулись не просто два характера, мальчишки и взрослого, не два возраста, но разный жизненный опыт: блокадный и фронтовой. ...привычные представления о том, как надо изображать войну и военных, оказались нарушены. ...В Тарковском сработала его сопротивляемость внешней патетике.... Назаровым в новелле сыграна основная тема фильма, хотя сыграна непривычно: военное время, блокадный и фронтовой опыт отложились в подсознании людей, почти рефлекторно, определяя их поведение. Новелла снята жестко, с деталями, которые надо было видеть, вроде «чаплашки», плексиглазовой шапочки, что прикрывает на голове военрука затянувшуюся рану. Увиденное,

⁵⁸ Баткин Л. М. Не боясь своего голоса. // Искусство кино. 1988, № 11. С. 82.

застрявшее в памяти возведено на новый уровень»⁵⁹. Так, для режиссера было важно через детали в костюме дать точную характеристику человеку, вернувшемуся с фронта, тяжело раненому, но не сломленному. При его появлении кажется странным, что при военной шинели на нем надета гражданская летняя фуражка, из-под которой что-то проглядывает.

Сцена с гранатой раскрывает всю драматичность образа военрука, обучающего детей военному делу. В этой сцене было важно, чтобы при падении с гранатой фуражка отлетела в сторону вместе с защитной прозрачной шапочкой, обнажив пульсирующую рану тяжело раненного солдата. И этой деталью завершается тонкая и точная характеристика этого персонажа.

«Понимаешь ли, в этой сцене есть некая дремучесть, недостающая всей картине. ...В кондовости военрука есть свой смысл: возникает ситуация, в которой люди не могут говорить слова, но действуют. И в этом есть правда, есть жестокое обращение с характерами»⁶⁰, – скажет позже А.Тарковский О.Сурковой.

Костюмное решение здесь — результат глубокого вживания художника в эпоху, быт, эстетику тех лет, о которых повествует фильм. От внешности героев веет терпким ароматом трудных послевоенных лет. Через костюм важно было показать образ поколения довоенного и военного времени, дополнив его точными деталями, создающими образные характеристики времени и каждого персонажа.

В эпизоде «Сережки» образ бедствия, голода, нищеты и образ богатого дома, покоя, благополучия сомкнулись. Здесь и искушение, и принесение в жертву. Здесь — сердце на разрыв, но не предательство себя. Актриса открывает предел возможного унижения, предел возможной жертвенности для своей героини.

Меткое описание этой сцены, сделанное авторами сценария, раскрывает глубокую внутреннюю символику действия: «Прямо посреди, между голубыми окнами и дверью, откуда мы смотрели, стояла не то кровать, не то что-то еще из

⁵⁹Зак М. Е. Андрей Тарковский: Творческий портрет. М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1988. С. 24.

⁶⁰Суркова О. Е. Хроники Тарковского: «Зеркало». // Искусство кино. 2002. № 7. С. 114.

красного полированного дерева, с потолка падали каскады чего-то похожего на легкий голубой дым, а под шелковым тоже голубым одеялом, весь в кружевах, спал розовый курчавый ребенок, положив на щеки длинные вздрагивающие ресницы»⁶¹. Картинность подсмотренного переведена из сценария в кадр. Живописные ассоциации здесь не лишни и не загадочны, потому что зритель уже освоился с взглядом мальчика из прихожей, которому ребенок мог показаться именно таким — младенцем, олицетворяющим невиданное благополучие в столь неблагоприятное время».

Режиссеру было важно усилить контраст и сделать акцент на младенце, поэтому была сшита специальная рубашка. Доминантой в образе жены доктора являлась уверенность в собственной правоте, ценности. Важным здесь было несоответствие костюма с внешней обстановкой: дорогой и модный халат из крепсатина, прозрачная голубая косынка контрастируют с деревенской обстановкой. Режиссеру важно было показать качество и дороговизну этой вещи. И это удалось — дорогая вещь кажется неуместной в деревенской простоте дома и окружающей жизни, вообще весь живописный строй этой декорации сделан «немного чересчур» пышным, выдающим достаток и благополучие. Тем сильнее оказывается контраст непонимания между героями.

Форма, силуэт, красочный строй, фактурные особенности костюма своеобразно материализуют заложенные в образах основные определяющие линии поведения героинь. Предельно конкретно отражены социальные условия того времени, национальные особенности героев (в том числе и испанцев), характера бытовых условий (нищета, деревня, город). Одно только несоответствие фактур ткани создаёт здесь образ предельной психологической несовместимости. Мир, состоящий из противоположностей, мир сложный и одновременно простой, пластически внутренне взаимосвязанный — и разорванный.

⁶¹Мишарин А. Тарковский А. «Зеркало». // Ностальгия/ Андрей Тарковский. / Сост. Волкова П.Д. М.: АСТ: Хранитель: Зебра Е. 2008. С. 452.

Отметим, что стремление показать сны, видения, процесс мышления и осознания, мучительный поиск своего пути как смысла жизни через бытовой костюм прямо противоположно творческим поискам многих режиссеров, которые стихию сна, мысли, течения перепутанного времени видят как карнавально костюмированную не-реальность. Но там, где, например, у Феллини жизнь будет бурлить богаче любой фантазии, выводя всех в единый хоровод под волшебный цирковой марш Нино Рота («Восемь с половиной»), или там, где видения героини будут обретать статус ожившего карнавала («Джульетта и духи»), у Тарковского будет любимая классическая музыка (Бах), близкие и понятные персонажи, обыденные (и неуловимо возвышенные) костюмы.

В этой простоте – наивысшая исповедальность. Доверие и одновременно своеобразный вызов зрителю: сумеет ли прочесть сюжет, рассказанный одновременно просто и прихотливо, запутанный, как подлинное воспоминание; ощутит ли себя приглашенным к размышлению о связи времен и сути бытия в этом прекрасном, яростном, накрепко завязанном на родных людей и мелочи жизни мире.

«Зеркало» — размышления о жизни и о себе, мозаика отражений и аллюзий. Костюмы в этой картине историчны и очень современны. В каждой семье есть альбом, где с пожелтевших страниц глядят на нас лица 1930-х гг. Эти костюмы и платья, халаты и блузы, жилеты и шинели — оттуда, каждый может узнать их. Никакой фальши, никаких имитаций: костюмы производят абсолютное впечатление подлинных, они документальны. Легкость, с которой воспринимается ткань фильма, во многом создана благодаря вниманию к живописи кадра. Но если мы попробуем описать эту естественность, перевести в слова живописную композицию, — ничего не выйдет.

Не случайно так легко вписывается в этот фильм хроника. Перепутанное в памяти время выстраивается в легкий, неуловимый строй сюжета, и будь костюмы хотя бы немного более фантазийными, все бы рассыпалось, потеряло то поразительное единство восприятия, которым обладает «Зеркало».

Выношенные детские пальтишки, угловатая шинель героя Янковского, «притёртые» к актрисам костюмы А. Демидовой и М. Тереховой, бархатное платье с белым воротником героини Т. Решетниковой, претенциозно-купеческий халат Хозяйки. Костюмы здесь не просто часть ансамбля изобразительных средств — это система восприятия мира, не допускающая подделок и имитаций, и характеристики персонажей через костюм сродни тому, что и в жизни мы можем «прочесть» через одежду. Поиск, ожидание, неуловимое сожаление, неразличимая и неотвратимая поступь времени, трагическое и комическое — все сплелось в единую картину, все читается многослойно и многозначно, колышется в памяти, как водоросли в излюбленных кадрах-образах Тарковского, которые мы встречаем из фильма в фильм.

После работы над этими фильмами полифоничность реалистического экранного образа — неотъемлемое, органичное качество работы Н. Е. Фоминой. Особое развитие получит оно при работе над картиной «Сталкер», где уровень реалистичности фантастических по сути образов будет куда более земным, нежели в «Солярисе».

2.5. . Костюм как часть художественного универсума в фильмах «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение»

В фильме «Сталкер» работа над костюмами сохраняла все тот же вектор достоверности. Но перед режиссером снова лежало пространство фантастики, и это накладывало на изобразительный ряд картины еще более жесткие требования.

По воспоминаниям участников съемочной группы, для режиссера было важным, чтобы «костюмов не было видно»⁶², а «реквизит был максимально безадресным»⁶³, чтобы нельзя было понять, в какой стране происходят события, и история носила вневременной и общечеловеческий характер. Вместе с тем

⁶² Из беседы с Н.Е. Фоминой, состоявшейся 2.03. 2014. Личный архив автора. Неопубликов.

⁶³ Рерберг Г. Чугунова М. Цымбал Е. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере». //Искусство кино 2006. № 4. С. 111.

«невидимость» костюмов и «безадресность» деталей не умаляла их драматургического и изобразительного значения.

Проблема цвета представлялась режиссеру одной из самых серьезных проблем, связанной с изобразительным решением фильма: «Живописность кинематографического кадра (очень часто просто механическая, объясняемая свойством пленки) нагружает изображение еще одной дополнительной условностью, которую приходится преодолевать, если тебе важна жизненная достоверность. Цвет надо стараться нейтрализовать, избегая активности его воздействия на зрителя»⁶⁴, поэтому режиссеру важны были и цвет, и фактура костюмов, особенно чтобы в кадре появления цвета (проезд на дрезине) цвет костюмов не выбивался, а проявлялся постепенно в «объемные кадры-портреты».

Задача, которую режиссер поставил перед художником по костюмам в фильмах «Зеркало» и «Сталкер», — «сделать костюмы такими, чтобы их не было видно», не привлекая зрителя цветовыми эффектами, определить всю гамму костюмов в едином тональном решении — стала доминирующей. В этих двух фильмах нет ярких цветов в костюмах, отвлекающих зрителя от всего остального, важного для понимания идеи картины; и в то же время дается точная характеристика каждого персонажа. Цвет в костюмах не исчезает, но он и не «кричит», не доминирует в изобразительном ряде каждого кадра. По воспоминаниям Н. Е. Фоминой, важно было найти это соотношение цветов и фактур для каждого персонажа.

«... первые кадры поражают своей черно-белой опустошенностью, неестественностью... Доводя до предела контрастность изображения, Тарковский добивается того, что реальность на экране предстает в каком-то схематическом виде, как бы лишенная всех деталей, недостаточной, чтобы признать ее живой»⁶⁵. Сведение цвета к минимуму указывает на то, «... что предстающая на экране

⁶⁴ Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. /Сост. П. Волкова. М.: Подкова, Эксмо - Пресс, 2002. С. 254.

⁶⁵ Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. Уфа: ARC, 2012. С. 291.

реальность является “больной”, в каком-то смысле “ущербной”, утратившей свою естественную цельность и полноту»⁶⁶.

В фильме с предельной скупостью и выразительностью решена материальная среда, убрано все, что не является важным для действия. Аскетическая обстановка органически вытекает из драматургии и режиссерской трактовки произведения.

По мнению искусствоведа М. Туровской, «минимизация коснулась не только сюжетосложения... Она коснулась каждого элемента изобразительности... <...> Сталкер поражает аскетическим единством стиля, выдержанным от начала до конца фильма»⁶⁷.

Невзирая на то, что над сценарием работали братья Стругацкие, Тарковский просил о кардинальной переработке идеи, в том числе и о совершенно противоположном герое. Стругацкими был создан несколько ернический персонаж, во многом пародирующий экзистенциальные романы, для которого походы в Зону одновременно и способ жизни, и просто особый заработок. Их персонажа звали Рэдрик Шухарт, за этим именем читался определенный характер и вставала яркая жизненная история; у Тарковского возник просто Сталкер.

Изменилась и Зона. Исчез яркий фантастический антураж. Зона оказалась рядом с нами, а затем и внутри нас.

«Мне кажется, что подобное нормальное решение, максимально простое и аскетическое, дает большие возможности. Поэтому я выбрасываю из сценария все, что можно выбросить, и до минимума свожу внешние эффекты... Фильм должен быть простым, очень скромным по своей конструкции»⁶⁸, — так говорил об этом и сам режиссер.

Подобный подход к «внешним эффектам», то есть к изобразительной стороне фильма требует от художника по костюмам пересмотра привычной палитры художественных средств, заложенных в костюме, поиска дополнительного значения

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Туровская М. И. 7 ½ или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 133.

⁶⁸ Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М.: ВИПК, 1992. С. 8.

формы, цвета, материала. Учитывается особая выразительность в фактурах тканей, к которым так чувствителен экран, цветовых оттенков костюма, уделяется повышенное внимание к тонкостям покроя и использованию деталей.

Костюмы героев «Сталкера», являясь органической частью визуального языка фильма, также задумывались простыми, скромными, незаметными, монохромными, не привлекающими внимания зрителей.

Нужно отметить, что Н. Е. Фомина нашла точные детали, помогающие запечатлеть в сознании зрителя неброские, но живые и индивидуальные черты персонажей.

С одной стороны, для костюмов всех героев характерна несколько безликая обобщенность и холодноватая лаконичность под стать холодным интерьерам Зоны. В то же время, в соответствии с индивидуальностью каждого персонажа, художником при помощи одежды заострено и акцентировано наиболее характерное в пластическом рисунке и трактовке роли: сосредоточенность и смятенность Сталкера, безверие и скепсис Писателя, тревога и рассудительность Профессора.

По выражению Зака М. Е., «с самих фигур удалена патетика⁶⁹»: аккуратно-продуманный Профессор, в удобной куртке с рюкзаком, скорее похожий на грибника, контрастирующий с ним своей неприспособленностью к условиям похода Писатель, которого вводит в сюжет еще более "богемная" Дама, и, наконец, сам Сталкер — стремительный и осторожный, чрезвычайно осведомленный и бесконечно сомневающийся — показан как человек в "когда-то белых брюках". Он не готовился к этому походу, но и не пошел в него "вдруг", случайно. Он здесь живет. Здесь, в Зоне. И он единственный из троих, кто здесь "свой".

Изначальный замысел фильма сильно отличается от итогового художественного решения.

Из мародера, торгующего загадками Зоны, Сталкер превращается в апостола, который водит в сюда заблудшие души, чтобы исполнились их сокровенных

⁶⁹ Зак М. Е. Андрей Тарковский: Творческий портрет. М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1988. С. 17.

желаний. Он уже отбывал наказание за проникновение в Зону, но все равно направляется туда. Здесь он ничего не берет и ничего не может получить для себя. «не борец по внешним своим приметам, но... победитель этой жизни»⁷⁰.

Для нас важно, что эту мысль режиссер утверждает при самой активной помощи костюма.

Характерно первое появление Сталкера: в длинном бесцветном свитере и носках, подчеркивающих худобу и белизну ног, крадучись, он одевается. Невзирая на данное жене обещание больше не бывать в Зоне, он снова собирается туда.

Крупный план фиксирует существенные детали его образа: выжженное пятно на голове — свидетельство его частых походов в Зону, которое на протяжении фильма будет разрастаться; перевязанное грязным бинтом горло, подчеркивающее опасное влияние Зоны на человека, «выглядывающего» из растянувшегося ворота свитера, в котором он и спит, и в Зону ходит. Все моменты оформления его внешности — костюм, прическа, грим — действуют параллельно, обогащая образ дополнительными оттенками.

«Я его другим себе представлял, — говорит Писатель Профессору, — кожаные чулки, чингачгуки», и режиссер поначалу хотел облачить героя Кайдановского в куртку военного покроя, однако, во время фотопроб признал, что предложенный Н. Е. Фоминой вариант — куртка большего размера и свободного силуэта — точнее передает характер героя, а для актера изменение внешнего облика дало дополнительный материал для пластической лепки образа.

В самом начале съемок Сталкер был в потрепанной и помятой кепке, но она диссонировала с общим замыслом, привносила в визуальный ряд оттенок чего-то, связанного с миром уголовников, блатных. От кепки также решено было отказаться.

В эскизе Н. Е. Фомина подробно решает форму костюма Сталкера, обращая внимание на те особенности и детали, которые дают возможность более ярко раскрыть характер героя. Художник сознательно выбирает для Сталкера куртку

⁷⁰ Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. /Сост. П. Волкова. М.: Подкова, Эксмо - Пресс, 2002. С. 328.

объемней и длинней, что дает возможность создать определенные пропорции костюма, благодаря которым фигура Сталкера выглядит ссутуленной, потрепанной, жалкой.

«Но на этом поиски образа Сталкера не закончились. Режиссеру не хватало какой-то детали в костюме. Надо показать через костюм влияние Зоны, не только через грим — высветленное пятно на голове, но и через правильную характерную деталь в костюме. Вместо моего варианта — обмотать шею шарфом, Андрей Арсеньевич предложил заменить шарф на грязный бинт, прикрывающий якобы не заживающую рану на шее»⁷¹.

Для съемок крупных планов бинт был специально офактурен, чтобы на длительном крупном плане в соответствии с задачей режиссера выделить лицо актера.

Влияние Зоны режиссер хотел показать также через детали костюма — брюки, по задумке режиссера, по мере увеличения площади пятна на голове, должны были менять цвет. К сожалению, несмотря на все усилия художника по костюмам и оператора, должного эффекта добиться не удалось.

В эскизе образа Писателя обращает на себя внимание игривый настрой, летящая походка, несерьезное отношение к предстоящей незаконной экспедиции: светский вид человека, вышедшего на небольшой променада; распахнутое пальто, небрежно наброшенный и развивающийся шарф, маленький кулек-пакет — такое непринужденное сочетание деталей позволяет проникнуть в индивидуальный мир героя. Реальность он, скорее всего, подменяет своим взглядом на нее, и на асфальте городов чувствует себя вполне знающим жизнь и уверенным в себе.

В лице Писателя авторами выведен весьма распространенный типаж — надменный, избалованный, в нем все подразумевает материальную обеспеченность, что и сообщает герою уверенность и независимость. Манеры поведения, дорогая и модная одежда говорят о годах успеха и привычке к вниманию публики. Модный

⁷¹Из беседы с Н.Е. Фоминой, состоявшейся 2.03 2014. Личный архив автора. Неопубликов.

литератор, он добился всего, о чем только может мечтать человек в мире конкуренции, в мире, где главное – борьба за материальное превосходство, которая оборачивается для него духовным кризисом.

«Распахнутость», как выяснится позже, — кажущаяся, контакта с окружающим миром у этого героя не получается. Надорванный и абсолютно несчастный, ведомый пресыщением и безысходностью, он «для того и отправляется в Зону, чтобы чему-то удивиться, перед чем-то ахнуть»⁷², как неоднократно упоминал на съемках А.Тарковский.

Если в начале фильма он еще старается переступать лужи, оберегая свои дорогие ботинки, то ближе к финалу, пройдя «мясорубку» и «выдержав такую муку», не только его внешний вид претерпевает изменения (меняется пластика, поза, взгляд, мокрое пальто жалко виснет на своем владельце, как груз осознания всей пошлости и убожества обывательской жизни, частью которой еще недавно был он сам), что-то идет изнутри, меняется. Он уже даже не замечает, что лежит в грязной луже, он съеживается, по-новому раскрывается и оказывается достаточно глубокой и чуткой личностью, чтобы понять бессмысленность всех своих успехов, их губительность для чего-то самого главного в душе.

В замысел автора и входило показать, что «...при всем том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неоценимо более важное: веру, ощущение в себе самого главного. Это главное живет в каждом человеке»⁷³.

«Это главное» находит в себе и Профессор, который представляет позицию самого технического разума, осознающего пагубность пути, по которому он ведет человечество. История Профессора и тот замысел, который привел его в Зону, наглядно показывают, что научный разум не способен даже правильно определить источник опасности.

⁷²Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1992. С.11.

⁷³Там же.

В эскизе Н. Фоминой образ Профессора передан через задумчивый взгляд, поникшую голову в вязаной шапке, застегнутую на все пуговицы теплую куртку, в воротнике которой защита ампула с ядом, а в рюкзаке, с термосом и бутербродами, еще и бомба, которая должна уничтожить Комнату. Контраст между привычно-бытовым и вызывающе-агрессивным заложен в основе этого образа.

Костюм Профессора возник не сразу, он складывался постепенно, с незначительными изменениями. При появлении Профессора сразу становится ясно, что человек тщательно готовился для похода в Зону — надел теплую куртку, джемпер, теплую шапочку с помпоном, ботинки, прихватив рюкзак с термосом. Одним из трудных моментов было подобрать Профессору головной убор. В первом варианте Профессор был в шляпе, но, посмотрев материал, режиссер попросил подыскать другой вариант.

Художница предложила несколько головных уборов. Отвергнув шляпу и кепку, режиссер одобрил в итоге шапочку с помпоном, и образ Профессора был окончательно решен. Эта шапочка создала ощущение некоторой наивности, незащищенности.

Описывая ситуацию выбора исполнителей ролей, Ю. Репик пишет: «Костюм сыграл важную роль при распределении ролей. По воспоминаниям супруги Николая Гринько, режиссер предложил актеру на выбор роль Писателя или Профессора, Гринько выбрал Писателя, но режиссер, увидев актера в модном и аристократическом пальто, отверг и костюм, и грим, и возникший образ. Но сразу предложил роль Профессора. Николай надел поношенную спортивную одежду, натянул на голову вязаную шапку, притушил свою природную элегантность и ссутулился. Получился узнаваемый Профессор из Зоны»⁷⁴.

Каждый из этих героев начнет с того, что будет убедительно доказывать важность своей социальной роли; однако костюмы наглядно продемонстрируют

⁷⁴Репик Ю. Николай Гринько: Талисман Андрея Тарковского. // «Советский экран». 1990. №2. С. 22-24.

эволюцию персонажей. Они потеряют внешний лоск и уверенность в изначальной правоте своих действий; но каждый обретет иной внутренний статус, станет похож на себя, вочеловечится.

Костюмами достаточно убедительно осуществлена социально-психологическая расстановка сил, не случайно герои лишены имен — это обобщенные образы; принята во внимание символика современного костюма, учтён возраст героев, их характеры, род занятий, место жительства, причем осуществлена не только в отдельных фигурах, цвете, фактурах, но и в общем рисунке композиции. Своей органичностью костюмы не отвлекают, а, наоборот, концентрируют внимание зрителя на сюжете.

Если бы Сталкер был одет, как егерь, проводник, охотник, то фильм из драмы превратился бы в боевик. Если бы не пальто Писателя, то конфликт Писателя и Профессора был бы не противостоянием мировоззрений, а конфликтом двух отдельно взятых людей. Если бы не одежда спутницы Писателя, зритель не поверил бы в реальность его успехов на литературном поприще.

Платье жены Сталкера (А. Фрейндлих) продолжает этот смысловой ряд. Когда-то оно, похоже, было модным (имитировано, состарено), а эта женщина и сейчас поражает зрителя — даже в старой, заношенной, бесформенной одежде. Нищета, бесприютность, безнадежность — как прибежище красоты в этом мире. Дочь Сталкера в вытертом, но чистом пальтишке, передвигая стакан по столу без помощи рук, слегка сводя брови от напряжения под простеньким платочком, полна жизни: не увечность на этом лице, а избранничество, признак скрытых сил. Слегка курносый, с высоким лбом профиль ребенка, за которым будущее. Она обладает особыми качествами. Правда, никто пока не знает, к чему это приведёт.

Следующий фильм — «Ностальгия» — Тарковский снимет уже не на родине, а в Италии. Это закономерный, но при том и неожиданный поворот судьбы. Тогда режиссер еще не думал, что ему доведется остаться жить в Европе, он не мыслил себя вне связей с родной землей, культурой, людьми, которые ему дороги.

Однако в картине уже заметен кризис сознания.

Усиливаются мотивы аскетизма, сюжет уходит на фабульный уровень. Действие одновременно и погружено в современность, и совершенно вне времени, говорит о вечном. Всё это с той же присущей Тарковскому четкостью воплощено в мире визуальных образов фильма, в том числе и в костюмах.

Контекст съемок в Европе был совершенно иным. Итальянский кинематограф в данном процессе искал свой творческий путь. Режиссеры, которые придавали большое значение визуальному решению фильма, (Ф. Феллини, Л. Висконти, П. Пазолини), воспитанные на живописи эпохи Возрождения и, в частности, на фресках Джотто и Пьеро Делла Франческа, требовали от своих художников по костюмам подхода, отличающегося от принципов Голливуда. Итальянские художники по костюмам создавали целостный кинообраз, где костюм становился выразительной частью повествования, а не служил внешним украшением актеров.

В 1960-е гг. возникают знаменитые дуэты режиссеров и художников по костюмам: Л. Висконти — П. Този, П. Пазолини — Д. Донати. Костюмы этих художников максимально реалистичны, можно сказать, даже натуралистичны, большое внимание в них уделяется цвету и фактуре ткани, потертости и помятости, деталям вроде оторванной пуговицы, висящей на ниточке — то есть тем характеристикам, которые подчеркивают и акцентируют индивидуальность героя, его принадлежность времени и месту действия. Однако натуральные ткани и внимание к аутентичности костюмов не исключают того, что, например, у Д. Донати кинокостюм доводится до почти скульптурного совершенства — и при этом вписывается в общее художественное пространство фильма как своеобразная изящная арабеска, добавляя к общему восприятию героя множество оттенков смысла.

Нарочитая театральность костюмов в голливудских боевиках и зрелищных исторических фильмах второй половины XX века была своеобразным полюсом противостояния для кинохудожников-реалистов. Так, Пьеро Този вспоминает о

своей работе в фильме «Самая красивая»: «Висконти хотел кого-то, кто не имел предыдущего опыта работы в театре. Он хотел реальности. Для съемок «Самая красивая» я должен был ходить по улицам Рима в поисках людей с похожими типажам и просить их отдать свою одежду. И в эти костюмы я должен был одевать актеров. Это было для меня наиболее экстраординарным уроком из всех, что я когда-либо имел. В те дни все уважали кино много больше, чем сегодня. Если бы я сейчас останавливал людей на улице и просил у них одежду, то они подумали бы, что я безумен. (Более того, Висконти запретил ее даже стирать — чтобы сохранить нужную фактуру и цвет)... С этой первой работы я понял, что ткань, фактура — первое, на что нужно обращать внимание»⁷⁵.

Эта тенденция реалистичности при создании кинокостюма в работе итальянских художников кино чрезвычайно важна для нас, поскольку именно в её русле будут работать европейские художники по костюмам Лина Нерли Тавиани («Ностальгия») и Ингер Перссон («Жертвоприношение»). Требования А. А. Тарковского к костюму в кино в картинах, снятых в Европе, продолжат именно это направление и внесут в работу художников новые нюансы.

Лина Нерли Тавиани вспоминает, что при работе над фильмом «Ностальгия» важным было сделать поэтический мир Тарковского видимым, найти зримый эквивалент его идеям. Дополнительная сложность заключалась в том, что это была не Россия: обычаи, порядки, график работы, принятый в Италии, — всё было для режиссера необычным, смущало, заставляло тревожиться.

«Когда я впервые встретила Тарковского, я была испугана и взволнована, а он выглядел обеспокоенно и недоверчиво. Начав работать, я научилась понимать его, а он доверять мне»⁷⁶.

Костюмы обсуждали во время прогулок у термальных вод в Баньо Виньони. «Андрей часто злился, возможно, был дезориентирован тем, как мы, итальянцы,

⁷⁵Masi S. Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1945 al 1968. Roma: Gremese, 1989 С. 84.

⁷⁶Из письма Л.Н. Тавиани от 20.08.2017. Архив автора. Неопубликов.

привыкли работать»⁷⁷. В качестве примера Л. Тавиани приводит воспоминание о первом дне съемок Эрланда Юсефсона, в предварительно одобренном режиссером костюме. Однако в объективе камеры костюм выглядел недостаточно поношенным и грязным. Время поджимало, и на глазах смущенного и недовольного Тарковского костюмер и художник, не снимая костюм с актера, принялись обрабатывать Юсефсона с ног до головы пемзой, пылью и воском.

Работу над «Ностальгией» и Л. Тавиани, и Б. Ланчи (оператор), и художник-постановщик А. Крисанти впоследствии вспоминали как чрезвычайно важный и плодотворный опыт, который сплотил их в решении единой задачи.

Предоставим слово Л.Н. Тавиани: «Костюмов в фильме было очень мало, и они должны были быть максимально выразительными. Первым персонажем, с которым мы столкнулись, была Домициана Джордано. Я думаю, что Андрей был влюблен в ее волосы, которые уже были костюмом. Он любил природу и воду, не воду голубого моря, но воду во всех оттенках зеленого – и луга, леса, осенние краски, туман. В цвета природы, леса, воды и была Домициана одета, освещенная водопадом ее медных волос.

Я помню, как создала палитру, и на протяжении всего съемочного периода была с ней неразлучна. Даже такие мелочи как шнурки на обуви, должны были отвечать заданной цветовой палитре»⁷⁸.

Облик героев в «Ностальгии» необычен и в чем-то неожидан. Единственное пальто главного героя (Андрея Горчакова, в исполнении О. Янковского) — далеко не новое, обжитое, как всегда у Тарковского, уже не уютное (слишком поношенное) — просто сросшееся с персонажем, привычное ему, как вторая кожа. Пальто пестрое, «в елочку», напоминающее и о Москвошвее, и об итальянских модах.

Однако простота этого костюма диктовала свои проблемы. Потрудиться над ним пришлось больше, чем над другими костюмами. Было найдено пальто,

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

идеально устраивавшее режиссера, но при съемке (несмотря на то, что каждый фрагмент был сфотографирован до этого), на ткани серого цвета в елочку появился синий оттенок; потребовалось несколько дней вымачивания пальто в специальном растворе, чтобы заглушить синий цвет, но сохранить фактуру материала.

Рядом с летящими, полупрозрачными, невероятными в своей чувственности одеяниями переводчицы Эуджении (Д. Джордано) это пальто — своеобразный вызов. Русский поэт для нее поистине камень преткновения: она не понимает его, пытается что-то ему объяснить, пытается его соблазнить, но он существует в каком-то другом измерении. Даже сходясь в одном кадре, эти два человека существуют как бы в разных живописных (и жизненных) плоскостях. Он постоянно вспоминает о семье и доме, но ни разу мы не увидим ни его семьи, ни дома. Путешествие по Италии для этого героя — то же самое, что странствие по Руси для Андрея Рублева, путь к себе для героя «Зеркала», полет на станцию Солярис для Криса Кельвина, визит в Зону для Сталкера. Герой в таком одеянии просто не способен увидеть в Италии те невероятные красоты, которыми она славится. Вместе с ним — и его глазами — мы видим травянистые равнины, болота, старинные здания, полуразрушенный поселок, полускрытую в тумане, поднимающуюся над теплой водой, водолечебницу.

В фильме не будет никаких отношений с золотоволосой итальянкой. Эта невозможность хотя бы кратковременного романа для Тарковского имеет куда более глубокие корни, нежели несходство характеров. Горчаков тяготеет к настоящему, подлинному, даже красоты Италии кажутся ему в чем-то поддельными, ненастоящими. Он ищет следы композитора, который когда-то учился мастерству и искал вдохновения на этих холмах. Но храмы мы видим, как старые стены, священный дух стайкой настоящих голубей исторгается из статуи Мадонны. Это взгляд Горчакова, который ищет утраченное и видит невозможность жить в этой Италии вне связи со временем.

А Эуджения, хотя и прекрасна пышной красотой моделей эпохи Возрождения, уже утратила связь с историческими корнями. Ее летящие одеяния неестественны (хотя это натуральный шелк, атлас, газовые ткани). Похоже, она неспособна на настоящие чувства, хотя и живет настоящим. Недаром во время визита в монастырь ее иронически спрашивают, пришла ли она молиться о даровании ей младенца или об избавлении от него. В церкви она репетирует падение на колени, и затем постоянно примеряет на себя различные роли. Но у каждой позы нет того, что создает образ – внутренней потребности. Даже в сцене соблазнения Эуджения не соблазнительна, хотя и прекрасна. Она не понимает, чего не хватает этому русскому. И соблазн – очередная поза, неудачная роль, которую Эуджения сбросит все с тем же внутренним неудовлетворением.

Возможно, она и ищет чего-то настоящего, но в той реальности, которую она себе выстраивает, все будет лишено смысла. Это и подчеркивает ее костюм. Индивидуальный, явно модный и дорогой, – и в то же время лишаящий ее индивидуальности. В этом костюме она всюду выглядит чужеродно (возможно, хорошо смотрелась бы на подиуме во время показа коллекций высокой моды).

Может быть, мы более глубоко постигнем суть этого образа, обратившись к словам самого режиссера: «свойства эти возникают из противоположных начал, смысл которых будто в сообщающихся сосудах, переливается из одного в другой: лицо женщины, изображенной Леонардо, одухотворено высокой мыслью и в то же время она может казаться вероломной, приверженной низменным страстям. Портрет дает нам возможность увидеть в нем бесконечно много, – постигая его суть, вы будете блуждать по нескончаемым лабиринтам, не находя из них выхода»⁷⁹.

Эуджения предстает перед нами имитацией красавиц прошлого. Но внутренней силы, единства и цельности натуры, которые мы прозреваем в образах женщин эпохи Возрождения, в ней не видно. Тем не менее она – наследница этой

⁷⁹ Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. /Сост. П. Волкова. М.: Подкова, Эксмо - Пресс, 2002. С. 217.

культуры, одна из ипостасей современной Италии. И невозможность полюбить ее Горчаков переживает так же глубоко, как и невозможность жить полной жизнью вне России.

Ностальгия не болезнь, не прихоть, не временное преходящее настроение. Это состояние души, присущее русскому человеку, заставляющее его искать во всем глубинного смысла. И простенькое пальтецо Горчакова с летящими-торчащими лацканами становится образом этой ностальгии, безнадежной попыткой остаться русским и одновременно наслаждаться жизнью в Италии.

Эмансипированная неудовлетворенность Эуджении найдет себе применение возле жениха богатого и по-европейски вписанного в огромное пространство офиса, которому режиссер буквально несколькими штрихами придает деловой оттенок. Недолгий кадр оставляет у нас смутное ощущение деловитой современной Европы, которая не размышляет о своих корнях, а устраивает свой офис в интерьерах старинных замков и пользуется прошлым как модным аксессуаром.

В снах Горчакова о России появляются пейзажи, которые с тем же успехом он мог бы встретить и в Италии (там, впрочем, они и найдены, и сняты). Но там все иначе. Люди одухотворены, даже туман, который в начальных кадрах (и в водолечебнице) лишает пространство перспективы, в снах-видениях русского поэта придает кадру насыщенность и глубину. Странное время, странное состояние души. Наверное, поэтому и тянет его не к молодой женщине, словно сошедшей с фресок эпохи Возрождения, а к полубезумному Доменико (Эрланд Юсефсон), который семь лет не выпускал семью из дома в ожидании Страшного суда.

Костюм Доменико так же одновременно классичен и существует вне определенного времени. Это джемпер поверх светлой рубашки (объемная вязка придает легкому, почти бесплотному телу материальную вещественность, напоминает о доме, семье, уюте, потерянных и оставшихся где-то в прошлом); черная «горбатая» куртка, мешковатые (когда-то светлые, как у Сталкера?) брюки. Его костюм одновременно напоминает и костюм отца Криса Кельвина, и одежды

героев «Сталкера». Но при взгляде на него ощущаешь подлинность, связь с бытием, временем, людьми; связь, которой лишены Эуджения и ее жених.

Это интеллигент, для которого католичество как вторая кожа, он живет напротив собора в странном доме, где с потолка (как когда-то в «Солярисе» и в Зоне «Сталкера») льется дождь, — и мечтает о том, чтобы спасти мир, пронеся свечу через бассейн местной водолечебницы.

Не случайно в сцене, где Доменико проповедует в Риме и, призывая вернуться к вере, на глазах у зрителя совершает самосожжение, все одновременно и страшно, и удивительно. Страшно своей обыденностью — и проповедь со статуи кондотьера, и фронтальная композиция кадра, показывающая нам слушателей, не слышащих, увечных, странных, заставляющих снова вспомнить о феерических галереях героев Феллини, но только мимолетно вспомнить. Здесь эти персонажи безжизненны — культура выродилась, утратила связь с жизнью, каждый погружен в себя и остается в этом микроскопическом мирке; даже самопожертвование Доменико не способно ничего изменить в этой картине мира. Камера Джузеппе Ланчи точна, как хирургический инструмент, и нежна, как кисть Леонардо (в съемке этих «непоэтических» пейзажей и клубов пара, напоминающих ад, мы то и дело приближаемся к ощущению той самой неуловимой дымки сфумато, которой окутано это изображение).

Лина Нерли Тавиани, художник по костюмам, решала в этих сценах чрезвычайно сложную задачу. Черно-белый пейзаж в начале фильма. Действие происходит в России. Костюмы лаконичны, просты и строги, мы «читаем» их смысл только по действию. Это образы невероятно живописные, абсолютно естественно вписанные в пространство кадра, они не дают собственных аллюзий, но в то же время находятся в общем ассоциативном поле. Женщины и мальчик, образы прошлого и настоящего, дома детства и покинутые храмы, костерок, на котором поэт сжигает стихи, — все это возможно только в странном мире, одновременно абстрактном и конкретном.

Костюмы в этом художественном пространстве уже не знаки и не символы, они одновременно и то, и другое, и третье. Они не мешают воспринимать и никуда вроде бы не ведут, но только потом начинаешь осознавать, как изящно была сконструирована эта фреска, кадр за кадром оживавшая перед нами, «пейзаж души». Фреска путешествия, где ни единая деталь не была лишней, а летящие линии пальто в елочку, которое так неуклюже и бережно помогало герою оберегать заветную свечу на пути через бассейн Святой Маргариты, вдруг обретают строгость храмовых одежд и подчеркивают бесприютные скитания героя.

Диалог с миром — не в романе с Эудженией и не в разъяснении ей красот русской поэзии и загадок русской души. Ностальгия — общее состояние человека на этой земле, тоска по божественному. И лаконичность одежды Горчакова начинает восприниматься как вариант подрясника Андрея Рублева — знак сознательной аскетичности и отрешения от мира. И седина в темных волосах — прядь, понемногу растущая у нас на глазах, — как зародыш грядущей зимы. Очищение и покой возможны только в будущем, искомую белизну мы увидим здесь только в последних кадрах, в разрушенном соборе.

Это пестрое черно-белое пальто героя вполне уместно своей графичностью и в номере гостиницы, где окно неожиданно выходит в несуществующую шахту лифта. Здесь все не так, здесь можно ощущать себя только больным; и потом, когда Горчаков всё в том же неизменном пальто, не раздеваясь, упадет на кровать, появится собака, как когда-то черный пес в Зоне. Это собака Доменико — нить, протянутая герою, чтобы он ощутил свою связь с миром.

Неуместность этого пальто по сути и предельная рациональность его формы в последнем кадре вдруг становится сродни летящим одеяниям фресок Андрея Рублева. Простота одеяния становится аскетизмом, нежелание купить другую одежду — стремлением сохранить себя, не утратить среди этого дыхания веков собственной идентичности, изначального мироощущения. Не случайно Горчаков —

поэт. Дорога привела героя к корням и истокам, в пространство, которое ненавязчиво заставляет нас ощутить всю необъятность слова «Родина».

М. И. Туровская отмечает: «Фильм Тарковского, как всегда, естественно вытекающий из череды его собственных картин, как всегда, вписан стилистически и в текущую постмодернистскую моду, обнимающую сегодня все области искусства: цитаты, самоцитаты, отсылки, отзвуки, переклички, отражения, коллажи»⁸⁰.

Тарковский выражает сложнейшие нюансы действия и движения человеческой души, при этом костюм никогда не бросается в глаза, но всегда играет немалую роль в раскрытии драматургии и выражении оттенков смысла.

Работа Лины Нерли Тавиани в этой картине поистине ювелирна. Сотрудничество с А.А. Тарковским обогатило ее творческую палитру, если до этого мы чаще видим костюмы, которые выделяют героя из среды, то позже (например, в одной из лучших ее работ «Гнездо жаворонка», режиссеры Паоло и Витторио Тавиани) ее костюмы одновременно и просты, и невероятно сложны по ассоциативному ряду – платье героини одновременно и небогато, и отражает ее характер, и подчеркивает библейские мотивы происходящей трагедии.

Лина Нерли Тавиани участвовала в создании 78 фильмов, более двадцати из них сняты в сотрудничестве с братьями Тавиани. Многократно была номинирована на премию «Давида ди Донателло», дважды лауреат этой премии за фильмы «Россини» (1992) и «У нас есть папа» (2012).

Следующий фильм — «Жертвоприношение». Это первая европейская по ощущению мира картина А.А. Тарковского. Продолжение темы, выход на новые уровни размышления о судьбах людей и мироздания. Изысканные, почти монохромные (серо-сине-зеленые, с бесконечным множеством оттенков) съемки Свена Нюквиста, почти чеховская атмосфера драмы, в которой не происходит ничего — и происходит все, могут даже рухнуть судьбы мира.

⁸⁰Туровская М. И. 7 ½ или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 167.

Темы вроде бы все те же, привычные для режиссера: семья и семейные отношения, отцовство и детство, дом и та ответственность за судьбы земли и всей вселенной, которую ощущает каждый интеллигент. Господин Александр – преподаватель университета, любитель театра и эссеист, гуляет со своим сынишкой по прозвищу Малыш. Они приходят к сухой сосне, и отец рассказывает притчу о том, как сухое дерево может расцвести.

Над этим фильмом А.А. Тарковский работал с художницей по костюмам Ингер Перссон. Она была частью сложившегося, спаянного женского коллектива, который на многих предыдущих картинах работал с И. Бергманом. А.А. Тарковский в шутку часто называл их «мафией Бергмана».

По данным Шведского института кино, Ингер Перссон – самоучка, поначалу совсем не умела рисовать, в юности работала моделью, потом пришла в кино. Как художник по костюмам она принимала участие в создании более 70 фильмов. Более 30 лет насчитывает её сотрудничество с Бергманом, начиная с фильма «Сцены супружеской жизни» (1973) и заканчивая картиной «Сарабанда» (2003). Она работала также на всех фильмах, поставленных Лив Ульман, Эрландом Юзефсоном, а также на картинах Гюннель Линблум и Свена Нюквеста.

Позже она участвовала в создании десятка кино- и телевизионных экранизаций произведений Астрид Линдгрен. С любовью И. Перссон вспоминает об экспедициях в деревню вместе с писательницей, где подыскивали подходящие вещи для героев картины. Неоднократно работала над театральными постановками – делала костюмы к спектаклям в Королевском театре Швеции, а в 1988 году получила приз имени Ингмара Бергмана.

Господин Александр из «Жертвоприношения» – наследник всех прежних героев фильмов Тарковского. По костюму мы сразу понимаем, что профессия этого человека связана с умственным трудом. Он снова похож одновременно и на Криса Кельвина, и на его отца, и на Сталкера, и на Писателя, и на Доменико. Рационализм

и здоровый скептицизм – вот доминанты его внешности. Даже по лесу он ходит в костюме, который более уместен был бы не на природе.

У Малыша на горле бинт: ему только что сделали операцию, и он не может говорить. Это не обет молчания, но итог тот же — обреченность на немоту, пусть временную. Обычный мальчик в светлой футболке, джинсах, детских кроссовках. Возможно, так бы выглядел мальчик из «Катка и скрипки», доведись ему жить в сегодняшнем дне. А отец ведет себя как человек, которого гложут тайные мысли — но снаружи он пытается казаться веселым и беззаботным. Александр много говорит, шутит без умолку, но, когда сын в шутку прыгнет на него — испугается всерьез, оттолкнет мальчика так, что у него пойдет носом кровь.

Эта игра с испугом, след крови на одежде одновременно и всерьез, и не всерьез — здесь в событийном ряду нет трагедии, но снова, как и всегда у Тарковского, есть непонимание, поступок, последствия которого непредсказуемы, предательство, которого никто не совершал, обида, которой никто не наносил, но она — есть. Она вещественна и оставляет след – кровь на одежде мальчика.

Супруга главного героя, господина Александра (Э. Юсефсон), англичанка Аделаида (С. Флитвуд), еще сохранившая следы увядающей красоты, столь же неудовлетворенная жизнью, как и переводчица Эуджения из «Ностальгии», в таких же развевающихся одеяниях и в такой же тоске; ее уже выросшая дочь от первого брака Марта (Ф. Францен) и давний друг семьи, чинный доктор Виктор (С. Вольтер), — вот круг людей, которые будут бродить по изысканному (стоящему среди болот) дому, разыгрывая неведомые миру драмы, флиртуя, ревнуя и вспоминая.

Господин Александр в этом почти не участвует. Он гуляет с Малышом по пустошам, рассказывая ему притчи. Праздность жизни в доме и деловитость служанок отражены и в костюмах — если одеяния господ, по-своему отражая их характеры, сдержанно благородны и явно недешевы, то служанки одеты просто и безыскусно — темные полотняные платья практически без украшений, строгие

силуэты, забранные в шапочки-чепцы волосы. Это и дань традиции, и обозначение социального статуса героинь, и та самая простота, за которой стоит ежедневное исполнение ритуалов, подлинность жизни.

О значении, которое Тарковский придавал костюмам в своих фильмах, свидетельствуют многочисленные воспоминания членов съемочной группы каждого фильма; особое внимание, которое он уделял внешнему виду будущих персонажей, отразилось в его рабочих набросках, в планах подготовки к съемкам. Режиссер любил и знал костюм, разбирался в тонкостях костюма: так, в списке необходимых вещей для фильма «Жертвоприношение» режиссер помечает: «...шелковые чулки для Аделаиды — очень важно!»⁸¹.

На съемках фильма «Жертвоприношение» режиссера никак не устраивали предложенные художниками варианты костюма главной героини. По свидетельству переводчицы, которой пришлось также выступить в роли манекена во время создания наряда, «...для Аделаиды поиски нарядов проходили мучительно. Андрей никак не мог объяснить, что ему нужно. Он подбирал легкие шелковые лоскутки, ленточки, рюшки, кружева, соединял их. Ингер приходила от этого в ужас, она говорила, что ни одна шведская женщина никогда в жизни не наденет на себя ничего подобного. ... Как настоящий портной, Андрей ощупывает каждый кусочек ткани, набрасывая на меня то один, то другой, вздыхает, то подходит вплотную, то медленно отходит в конец комнаты, повторяя, таким образом движение камеры. Затаив дыхание, Ингер наблюдает за ним, кажется, силуэт платья вырисовывается»⁸².

Получившийся в итоге образ Аделаиды сложен, хотя воспринимается так же как и прежние героини Тарковского. Это противоположность господина Александра. Там, где у него все просто, естественно (он даже горд своей близостью

⁸¹Александр Гаррет Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. М.: Аст; «Астрель», 2009. С. 101.

⁸²Там же. С. 139-140.

к жизни и земле), она играет в светское общество. Одевается в лучшие наряды, которые у нее есть, ведет себя так, как будто за дверью не леса и болота, но престижные районы Стокгольма или Лондона. Шелк, атлас, бархат, дорогое натуральное полотно. Простое (но безумно дорогое) белье. Безукоризненные, как ей кажется, манеры. Светлые туфельки, рассчитанные жесты, повороты тела, которые заставляют живописно колыхаться прозрачные ткани. Единство образа, которое так и не складывается, отчаянное и безнадежное одиночество героини. Её жизнь пуста и ничемна, и нет таких элементов духовности, благодаря которым она могла бы попытаться вернуть утраченный смысл жизни. Остаются только истерики, обмороки, приступы. Её красота в чем-то кукольна, рядом с господином Александром в этом эклектичном платье она выглядит чужеродно – и у зрителя вызывает попеременно то сочувствие, то равнодушие.

Однако за всем этим стоит глубочайшее одиночество, отсутствие гармонии, ощущение жизни на краю пропасти, которое в разной мере преследует всех в этом доме.

Герои живут безбедно и беспечно, но это бытие на грани гибели, в преддверии какой-то страшной беды, и господин Александр подспудно чувствует это. Здесь не будет почти никаких внешних странствий (разве что бегство из дома к Марии для жертвоприношения, попытки излечения себя и мира), но будет путешествие внутрь себя.

Интересен образ почтальона Отто, этого вестника, который не доставляет дурных вестей, но они приходят в его присутствии. Он чужероден этому дому и этим людям, вся его одежда костюм говорит о том, что у него нет вкуса, он сочетает неплохие по отдельности, но совершенно несочетаемые вещи (серые брюки, черный бархатный пиджак, белая рубашка с узким галстуком – все вещи существуют по отдельности, но в ансамбле смотрятся нелепо и немного напыщенно – вспомним еще черные сандалии и белые, неуместные в его костюме носки).

Отто чудаковат, часто его поступки оставляют ощущение легкой несвоевременности. В чем-то он навязывает свое общество; но именно он подскажет господину Александру, каким может быть жертвоприношение во имя спасения мира. Он одновременно и искуситель, и сам «нехороший ангел» и просто почтальон, который в этой глуши тоже член общества и претендует на светскую жизнь.

Получив известие о том, что началась мировая война, герой не впадает в панику: подспудно он этого ждал. Слишком легко давалась эта жизнь, слишком много законов бытия было нарушено в этом мире. Дом погрузился во тьму. Возвышенность происходящего на экране предельно прозаична: в доме нет электричества, Александр на четвереньках ползет до дивана. Он кутается в женскую шаль (перепутались роли мужского и женского?), некому в этом сюжете нести традиции дома и женской любви – Аделаида в своих развевающихся полупрозрачных тряпочках бесплодна, она может лишь сожалеть об ушедших возможностях и играть в нескончаемую игру намёков и любовного томления. Шаль как знак женственности и домашнего уюта – не для нее, вот и окажется легкая полупрозрачная накидка на плечах самого господина Александра. Он долго шепчется с почтальоном Отто. Возможно, костюм Отто и нелеп, его претензии на светскость и желание непременно принимать участие в жизни этого дома тоже смешны и не всегда уместны, однако его мысли вдруг обретают значительность. Он чувствует многое, и говорит о грехе и искуплении так, словно ему ведома истина. И господин Александр вдруг тоже принимает это как истину, потому что в словах, сказанных шепотом, есть шанс обрести опору и проявить волю по отношению к этому миру.

Как спасти мир, если не пожертвовать тем, что тебе более всего дорого? Как удержаться на краю пропасти, когда падение неминуемо? И господин Александр, который, по его собственным словам, «незнаком с Богом», обращается к молитве, "потому что война эта — последняя, страшная, после которой уже не останется ни победителей, ни побежденных, ни городов, ни деревень, ни травы, ни деревьев, ни

воды в источниках, ни птиц в небесах". В этой молитве-заклинании, обращенной к вере и язычеству одновременно, Александр дает обещание отказаться от всего: от дома, от семьи, от Малыша, стать немым — только бы все вернулось на свои места. Все это он и проделает всерьез. И мир, похоже, вернется в исходное состояние.

Костюм господина Александра играет столько ролей, что возможны воспоминания одновременно едва ли не обо всех героях Тарковского. Александр откровенно сделает то, к чему многие герои прежних фильмов шли столь мучительно и не всегда удачно — попытается спасти мир. Но в реальности фильма это обернется ночью любви с Марией, обетом молчания, сожжением дома и молитвой посреди огромных луж. Карета «Скорой помощи» увезет Александра, сядет-упадет в одну из луж Аделаида в своем пышно развевающемся и никчемном платье.

Зритель останется в догадках, что же произошло перед ним, что за мистерия была представлена в пустынном домике посреди болот. Все та же невозможность прийти к единому решению, но невероятная в своей простоте многозначность выбора, который постоянно стоит перед каждым из нас.

Именно Малыш, сын Александра, в финале окончательно изменит мир. Александр пытается спасти его жертвоприношением. Малыш — верностью и действием, как Служка из притчи, поливая сухое дерево (на котором мы в итоге увидим зеленую ветвь).

Малыш с бинтом на горле (визуальный мотив из «Сталкера» — все та же незащитность перед миром, ранимость, уязвимость; и знак молчания — уже не по религиозному обету, а по рекомендации врачей). Малыш — благопристойный, хорошо одетый мальчик, в голубых джинсах и светлых кроссовках, аккуратной футболке и белой панаме. Этот образ в известной мере безлик — «просто мальчик», без особой индивидуальности, без каких-либо ярких запоминающихся черт. Малыш, который не просто нем — он еще не обрел своего голоса, не обрел физического права говорить. Маленький человек, которому окажется подвластно главное чудо—

возрождение засохшего дерева, сотворенное верой и упорством. Это даже не дерево – Древо, извечный символ начала времен, веры, жизни. И маленький человек, обретший голос, спросит негромко у окружающего мира: «В начале было Слово. Почему так, папа?»»

Костюмы в «Жертвоприношении», как и в «Ностальгии», естественны, обжиты, не бросаются в глаза. Однако подспудно во время просмотра приходит восхищение тем, как тонко и точно они работают на образ, помогая созидать художественный мир фильма. Это уже не просто средство изобразительной выразительности — это часть художественного универсума режиссера. Через костюмы и их детали проявлены многие сквозные темы в творчестве Тарковского, они многослойны: порой одна и та же деталь по мере развития действия «разворачивает» свою собственную историю. Уже по этим признакам мы видим универсализм костюмов, продолжение сюжетных линий. Костюмные решения говорят об общем универсуме, объединяющем фильмы режиссера, о стремлении к продолжению традиций, что на смысловом уровне приводит к рождению образов метафильма как итога творчества, своеобразного продолжения каждого из ранее снятых фильмов.

На стадии «Жертвоприношения» костюмы вроде бы просты и безыскусны, но только профессионал может оценить, какого труда стоили эта незаметность и абсолютное соответствие героям, возможности развития характеров.

Работа Ингер Перссон не просто профессиональна (более чем тридцатилетнее сотрудничество с И. Бергманом дало ей огромный творческий опыт), она достигает той самой степени безыскусной незаметности костюма, о которой А.А. Тарковский говорит постоянно. Эта простота дается только большому мастеру, который чувствует и индивидуальность актера, и подвижность визуальной среды на съемочной площадке, и общую динамику драматургии.

Простота и уникальность, легкость освоения костюмов для актера, точность в поисках нужной выразительности, спокойствие и несуетливость в работе на

площадке, понимание требований режиссера с полуслова, совпадение творческих координат – вот причины того особого творческого контакта, который возник на съемках этого фильма. Трудно определить, какое влияние оказала работа с А.А. Тарковским на ее творчество, однако во многих ее последующих картинах («Змеиная тропа в скалах» Бу Видерберга, «Новые приключения детей из Бюллербю» Лассе Хальстрема, «Кристин, дочь Лавранса» Лив Ульман и других) мы находим все ту же полифонию визуального образа, создаваемую костюмом, когда какие-то моменты вдруг заставляют обратить внимание на ту сторону образа (характера героя), которая до сих пор была скрыта от внимания зрителя – и спровоцировано это (ненавязчиво, но точно) в том числе и при помощи костюма. По умению найти варианты платья, одновременно и отражающего социальный статус, и удобного для актера, и позволяющего режиссеру созидать динамический образ героя, в шведском кино мало найдется таких мастеров, как Ингер Перссон.

В кино персонаж немыслим без визуального облика; меняется время, меняются люди — значит, будет жить искусство художника по костюмам, обогащая мир фильма новыми средствами художественной выразительности.

Выводы к Главе 2:

1. Кадры из фильмов Тарковского узнаваемы; в костюмах актеров из его фильмов аскетизм и лаконичность сочетается с символической насыщенностью, порождая особый стиль.
2. По ранним фильмам А. Тарковского еще нельзя делать глобальных выводов, но тем не менее основные тенденции развития его творчества уже ясны. Этот режиссер чужд любого типа условности, его стиль максимально реалистичен. И, как для всех художников-реалистов, облик людей и вещей имеет для него первостепенное значение.
3. Костюмы в ранних фильмах А. Тарковского («Каток и скрипка», художник по костюмам А. С. Мартинсон; «Иваново детство», художник Е. А. Черняев) иллюстративно драматичны. Взятые из жизни, они тем не

менее несут в себе смыслы, подчеркивающие и акцентирующие драматургию. Здесь сильна знаковая основа, появляются и основания для символического восприятия одежды как элемента визуального образа героев.

4. В последующих фильмах («Андрей Рублев» — художник по костюмам Л. Ю. Нови; «Солярис», «Зеркало» — художник по костюмам Н. Е. Фомина) символические значения костюмов возникают не как неотъемлемый элемент драматургии, но как побочные краски сюжета, элемент культурного контекста, что позволяет увидеть и обозначить тенденции развития костюма в общем комплексе изобразительной выразительности фильма. Путь Тарковского и его художников по костюмам будет направлен к развитию реалистичности и снижению символической доминанты в изобразительном строе фильма.
5. В художественном пространстве картин «Сталкер» (художник по костюмам Н. Е. Фомина), «Ностальгия» (художник по костюмам Лина Нерли Тавиани), «Жертвоприношение» (художник по костюмам Ингер Перссон) кинокостюмы — уже не знаки и не символы, они одновременно и то, и другое, и третье, возникает особая динамическая полифония образа героя и образности фильма в целом. Костюмы сами по себе не выделяются, не мешают воспринимать и никуда вроде бы не ведут — но только потом начинаешь осознавать, как изящно с их помощью была сконструирована фреска, кадр за кадром оживавшая перед нами, «пейзаж души» актера и режиссера; элемент картины мира и космогонии А.А. Тарковского; средство изобразительной выразительности, полноправно создающее художественный универсум.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поиски новых форм изобразительной выразительности - извечная реальность кинематографа. Покуда существует экран, происходит и постоянное обновление выразительных средств искусства.

Утвердившиеся традиции искусства кино костюма продолжают совершенствоваться, обогащаясь новыми находками и открытиями, особенно в творческом процессе освоения новых видов и жанров кинематографа.

Роль и место костюма в кинотворчестве А. Тарковского были проанализированы с позиций изобразительной выразительности, что и стало основанием для следующих выводов:

- Рассмотрена роль костюма как средства изобразительной выразительности в контексте истории киноискусства. Предложен вариант последовательной эволюции кино костюма на основе развития кинодраматургии и подходов к созданию костюма в рамках технологий, предлагаемых временем. Установлено, что костюму в кино как средству изобразительной выразительности присуща полисеманτικότητα — включение в целостный комплекс семантических рядов, которые, взаимно дополняя друг друга, образуют многогранность художественного образа героя и диктуют возможности его трактовки.
- Выявлены подходы к созданию костюма в фильмах А. Тарковского. Это максимальная «незаметность» костюма, его адаптированность к актеру, обжитость, глубинное соответствие не только характеру персонажа, но и его роли в микрокосме фильма и космогонии режиссера, введению и обогащению живописных и культурных контекстов образа.
- Проанализирована работа художников по костюмам в фильмах А. Тарковского. Каждый из них, работая в творческом содружестве, способствовал ансамблевому

звучанию средств изобразительной выразительности фильма, подчиняя свои творческие решения перечисленным выше общим задачам.

- Раскрыто место, роль, значение костюма в творчестве А. Тарковского. В целом, для того чтобы доказать этот вывод, пришлось бы прибегнуть к большей части уже написанного текста, но вкратце — костюмы в фильмах Тарковского, отличаясь простотой и предельной точностью, полифоничны; в процессе восприятия зритель выделяет наиболее существенные в данный момент элементы изобразительной выразительности динамичного кинообраза. Костюмы решают задачу раскрытия образа героев, их внутреннего мира, реального прошлого и возможного будущего, создают основу для комфортной работы актера и обогащают художественную вселенную автора возможностью обращения к бесконечному богатству культурного опыта человечества, накопленного в искусстве народного и современного костюма.

Имена художников по костюмам неотъемлемы от истории кино. Признанием высокой роли художника по костюмам в свое время прозвучали слова кинорежиссера Г. Козинцева о работе известного мастера С. Вирсалидзе: «Чем занимался Солико Багратович на нашем фильме «Король Лир»? Мне трудно подобрать определение. Костюмы? Нет, его искусство выходит далеко за рамки этого дела: он создает не костюмы, а целые ансамбли, облики миров трагедий»⁸³.

Облики миров — иначе не скажешь о фильмах великих режиссеров, об образах, которые не тускнеют со временем. И в этом ряду фильмы Тарковского и работы художников по костюмам, которым посчастливилось с ним сотрудничать, занимают одно из самых достойных мест.

Рассмотренные нами элементы эволюции профессии художника по костюмам и развитие теорий анализа и интерпретации кинообраза приводят нас

⁸³Козинцев Г. М. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. /Сост. В.Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский. Л.: Искусство. 1984. С. 122.

к закономерному итогу: художник по костюмам вносит заметную лепту в создание облика мира, художественно-эстетической концепции мира, выраженной в образной системе мышления конкретного режиссера кино. Многое здесь определяет индивидуальность режиссера. Не случайно художественный мир многих великих режиссеров узнаваем с одного или нескольких кадров.

Художественный мир А. Тарковского в этом плане один из наиболее интересных. Отрицая условность деталей, режиссер предъявлял особые требования к реалистичности образа своих персонажей и окружающего их мира, создавая художественный универсум, где значима каждая деталь. Поэтому и семантика кинокостюмов у А. Тарковского представляет собой строго индивидуальную систему развития изобразительной выразительности с последовательной эволюцией знаковых, символических, а впоследствии универсальных форм экранной образности, создающих особую полифонию, в основе которых лежит стремление к подлинности вещного мира, определяющей точность восприятия кинообразов и степень доверия зрителя к художественному миру фильма. Доказано, что принципы эволюции костюма в кино заключены в восхождении от реального костюма к художественно значимым формам создания облика персонажа, далее — в переходе от знаково-символических форм к реалистическим, а впоследствии к синтезу этих форм, где окончательный вариант изобразительной выразительности зависит от жанра фильма и определяется выбором режиссера и художника по костюмам.

Анализ специфики подходов к созданию костюма в фильмах А. А. Тарковского и работы художников по костюмам в его фильмах дает ценный материал как для теории, так и для практики кино- и телепроизводства и приводит нас к выводу о плодотворности результатов исследования, возможности его продолжения для исследования проблем изобразительной выразительности фильма и методологии работы художника по костюмам в контексте истории киноискусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдель Азиз, С. Д. Персонаж и костюм в цветном фильме: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.03/ Абдель Азиз С. З. – М., 1976. – 26 с.
2. Александер Гаррет, Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. – М.: Аст, «Астрель», 2009. – 509 с.
3. Адабашьян, А.А. Двадцать четыре картины в секунду (О работе художника в кино) // Искусство кино. – 1981. – № 9. – С. 100–103.
4. Андрей Тарковский. II: [Аннотированный библиографический указатель, 774 назв. / Сост. А. Слуцкая. Фильмография / Сост. О. Смелова] // Кинограф. – 2004. – № 15. – С. 22–64.
5. Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. /Сост. П. Волкова. М.: Подкова, Эксмо - Пресс, 2002. – 464 с.
6. Анненков, Ю.П. Одевая кинозвезд. – М.: МИК, 2004. – 352 с.
7. Арнхейм, Р. Кино как искусство. – М.: Иностранная литература, 1960. – 260 с.
8. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
9. Байрамов, С.И., Елисеева, Е.А. Художник кино в кадре и за кадром. – Баку: Ишыг, 1992. – 30 с.
10. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
11. Балаш, Б. Культура кино / Бела Балаш. – Л.: Государственное издательство, 1935. – 89 с.
12. Барт, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Издательство имени Сабашиковых, 2004. – 512 с.

13. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Прогресс, 1975. – 456 с.
14. Богданов, М.А. О творчестве художника в кинематографе / М. А. Богданов. – М.: ВГИК, 1975. – 79 с.
15. Богданов, М.А., Мясников Г.А. Жизнь и ее воспроизведение художником фильма / в кн. Мосфильм, Вып.1. – М.: Искусство, 1959. – 390 с.
16. Богданов, М.А. Зрячий да видит! (О роли художника в кинематографии) // –М.: Молодая гвардия. – 1964. – № 10. – С. 290–302.
17. Богданов, М.А. Художник и литературный сценарий / в кн. О киноискусстве. – М.: Искусство, – 1965. – С. 254–282.
18. Богданов, М.А. Воплощение замысла изобразительно-декорационного решения фильма. – М.: ВГИК, 1979. – 65 с.
19. Богомолов, В.О. Момент истины. Избранное. – М.: Художественная литература, 1981. – 526 с.
20. Болдырев, Н.Ф. Жертвоприношение Андрея Тарковского – М.: Вагриус, 2004. – 524 с.
21. Баткин, Л.М. Не боясь своего голоса // Искусство кино. – 1988, № 11. – С. 77–101
22. Буров, А.М. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах. Дисс. ... канд. иск. – М., ВГИК, 2008. – 160 с.
23. ВГИК. Художники кино: на пути к профессии / учебное пособие в 2-х тт. / под ред. Малышева В., Архипова В. – М.: Пашков дом, 2009. – 220 с.
24. Великий Киноемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908 - 1919) – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 568 с.
25. Гаврилов, А. На стыке театра, моды и кризиса (Кто есть на съемочной площадке: художники по костюмам) // Менеджер кино. –2009. – № 3. – С. 34–40.

26. Галаджева, Г.Г. Художники советского художественного кино / Г. Г. Галаджева. – М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1984. – 48 с.
27. Галаджева, Г.Г. Костюм в историко-революционном фильме семидесятых годов / Сборник / – М.: ВНИИ киноискусства Госкино СССР, 1981. – С. 97–115.
28. Галаджева, Г.Г. Художник в кино. – М.: В/о Союзинформкино, Госкино СССР, 1981. – 32 с.
29. Галаджева, Г.Г. Вопросы теории и истории сценического костюма и костюма в кино/ Конспект лекций. – М.: Московский текстильный институт, 1978. – 35 с.
30. Гинзбург, С.С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – 406 с.
31. Горбачева, Л.М. Костюм средневекового Запада: От нательной рубахи до королевской мантии. – М.: ГИТИС, 2000. – 232 с.
32. Горбачева, Л.М. Костюм XX века: От Поля Пуаре до Эммануэля Унгаро. — М.: ГИТИС, 1996. – 120 с.
33. Гофман, А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. – М.: Агентство «Издательский сервис», «Гном и Д», 2000. – 228 с.
34. Громов, Е.С. Мировоззрение, мастерство, поиск в творчестве художника. – М.: Советский художник, 1965. – 200 с.
35. Громов, Е.С. Художник кино / в кн. Вопросы киноискусства. Вып.14. – М.: 1972. – С. 134–162.
36. Давыдова, В.В. Костюм в пространстве культуры. // Серия «Symposium» Виртуальное пространство культуры. Выпуск 3. Материалы научной конференции / ред.-сост. Е.Г. Соколов. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 191–195.
37. Деллюк, Л. Фотогения кино / Луи Деллюк/ пер. с фр. Т. И. Сорокина; предисл. Ю. Потехина. – М.: Новые Вехи, 1924. – 164 с.

38. Демидова, А.С. Вторая реальность – М.: Искусство, 1980. – 224 с.
39. Демидова, А.С. В глубине зеркал – М.: Вагриус, 2008. – 376 с.
40. Дмитриева, Н.А. В поисках гармонии: Искусствоведческие работы разных лет. — М.: Прогресс-Традиция, 2009. – 520 с.
41. Дихтяр, А.С. О работе художника над фильмом "Война и мир" М.: ВГИК, 1973. – 47 с.
42. Евлампиев, И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. – Уфа: ARC. – 2012. 472 с.
43. Егоров, В.Е. Различие между художником кино и художником театра // Искусство кино. – 1964. – № 2. – С. 73–75.
44. Елисеева, Е.А. Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века. – М.: Старклайт, 2012. – 352 с.
45. Зайцева, Л.А. Выразительные средства кино – М.: Знание, 1971. – 159 с.
46. Зайцева, Л.А. Киноязык: возвращение к истокам. – М.: ВГИК, 1997. – 80 с.
47. Зайцева, Л.А. Рождение российского кино. – М.: ВГИК, 1999. – 82 с.
48. Зайцева, Л.А. Киноязык: искусство контекста. – М.: ВГИК, 2004. – 242 с.
49. Зайцева, Л.А. Киноязык: опыт мифотворчества – М.: ВГИК, 2011. – 328 с.
50. Зак, М.Е. Андрей Тарковский: Творческий портрет – М.: В/о «Союзинформкино» Госкино СССР, 1988. – 48 с.
51. Захаржевская, Р.В. История костюма. От античности до современности. – М.: РИПОЛ классик, 2008. – 278с.
52. Зоркая, Н.М. К спорам о выразительных средствах в современном советском кино // Вопросы киноискусства. – 1963. – №7. – С. 78–103.
53. Зоркая, Н.М. Зрелищные формы художественной культуры. – М.: Знание, 1981. – 48 с.

54. Зоркая, Н.М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. – М.: Аграф, 2010. – 400 с.
55. Зоркая, Н.М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России в 1900-10 гг. – М.: Наука, 1976. – 304 с.
56. Ильин, И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) — INTRADA.2001. –384 с.
57. Исаева, К.М. Изобразительное решение современного фильма: учеб. пособие по спец. «Киноведение» /– М.: ВГИК, 1982. – 48 с.
58. История красоты. Умберто Эко; Джироламо де Микеле./ пер. с итал. А. А. Сабашникова; – М.: Слово, 2007. – 440 с.
59. Казбулатова, Г.Х. Костюм и знаково-эстетическая деятельность (На примере традиционных костюмов народов Башкортостана): Дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.04/Казбулатова Гузель Хасановна – М., 2002. –154 с.
60. Кефайя, С. Ахмед. Костюм в жизни и в кино.: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.03/ Кефайя С. Ахмед. – М., 1975. – 27 с.
61. Кирсанова, Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 –первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии – М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. – 383с.
62. Кинематограф сегодня: история, теория и творческая практика. Вып.1/ под ред. Прожико Г.С. – М.: ВГИК, 2005. – 120 с.
63. Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич; редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др.. – М.: Сов. Энциклопедия, 1986. – 640 с.
64. Клейменова, О.К. Композиционные построения изобразительного ряда в исторических фильмах С.Эйзенштейна и А. Тарковского: дис. ... канд. искусствоведения:17.00.03 /Клейменова Ольга Константиновна. – М., 2001. 187 с.

65. Клопотовская, Е.А. Некоторые аспекты семантики цвета в кино и культурная традиция // Вестник ВГИК. – 2010. – № 3–4 – С. 88–96– № 5. – 2010. – С. 54–62.
66. Ключева, Л.Б. Постмодернизм в кино. О некоторых аспектах постмодернистского дискурса в кино. – М.: ГИТР, 2006. – 96 с.
67. Кнабе, Г.С. Семиотика культуры. – М.: РГГУ, 2005. – 62 с.
68. Княжинский, А.Л. Кино – искусство изобразительное. Из лекции во ВГИКе / А. Л. Княжинский // Искусство кино. – 1999 – № 7. – С 89–93.
69. Козинцев, Г.М. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. /Сост. В.Г. Козинецева, Я. Л. Бутовский. – Л.: Искусство. 1984. – 583 с.
70. Козлинский, В.И. Костюм в фильме. /в кн. Мосфильм / Выпуск 2. – М.: Искусство, 1961. С. 48–61.
71. Козлов, Л.К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино / Л. К. Козлов; ВНИИ киноискусства Госкино СССР. –М.: Искусство, 1980. – 288 с.
72. Комиссаржевский, Ф.Ф. История костюма. –М.: Астрель: АСТ: Люкс, 2005. – 336 с.
73. Кузнецова, В.А. Еней Евгений, – М.: Искусство, 1966. – 139 с.
74. Кузнецова, В.А. Костюм на экране. – Л.: Искусство, 1975. – 118 с.
75. Кузнецова, В.А. Кинофизиогномика. Типажно-пластический образ актера на экране. – Л.: Искусство, 1978. – 175 с.
76. Кузнецова, В.А. Переменчивые связи: О взаимодействии кино и изобразительных искусств / В. А. Кузнецова // Кино и современная культура. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 78–99.
77. Кулешов, Л.В, Хохлова, А.Н. 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1974. – 304 с.
78. Куманьков, Е.И. Владимир Евгеньевич Егоров. – М.: Советский художник, 1965. – 118 с.

79. Лебедев, Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы. – М.: Искусство, 1965. – 584 с.
80. Лебедев, Н.А. Кинематограф в дореволюционной России. / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. каб. Каф. истории кино М.: 1958. – 52 с.
81. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. –М.: 1976. – 367 с.
82. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн: Ээсти Рагмат, 1973. – 139 с.
83. Лотман, Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры / Избр. статьи в 3 томах. Т. 1. Таллинн, 1992. –479 с.
84. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства. – М.: Азбука, 2014. – 544 с.
85. Лотман, Ю.М., Цивьян, Ю. Г. Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. – 216 с.
86. Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 2005. – 704 с.
87. Лотман, Ю.М. Семиосфера. –СПб.: Искусство, 2010. – 710 с.
88. Луцкая, Е.Л. Алексей Пархоменко. – М.: "Художник РСФСР", 1975. –120 с.
89. Маклакова, Э.П. Старинный костюм в кино: альбом (собрание киностудии им. М. Горького). – М.: Арт-Индустрия, 2001. – 168 с.
90. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. – (серия «Gallicinium»).
91. Маньковская, Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – М–СПб.: Издательство «Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга», 2009. (Серия «Письмена времени») – 495 с.
92. Мерцалова, М.Н. Поэзия народного костюма. –М.: Молодая Гвардия, 1988. – 224 с.

93. Митта, А.Н. Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. / А. Н: Митта. – М: Подкова, 1999. – 480 с.
94. Михалков-Кончаловский, А.С. Парабола замысла. – М.: Искусство, 1977. – 232 с.
95. Мясников, Г.А. Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства. –: Учебное пособие. – М.: ВГИК, 1973. – 86 с.
96. Мясников, Г.А. Очерки истории советского кинодекорационного искусства. [1918-1930]: – Учебное пособие. – М: ВГИК, 1975. –101 с.
97. Мясников, Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства. [1931-1945] –: Учебное пособие. – М.: ВГИК, 1979. – 75 с.
98. Мясников, Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства. [1946-1957] –: Учебное пособие. – М.: ВГИК, 1982. – 72 с.
99. Мясников, Г.А. Мастерство художника кино / Введение в курс. – М.: ВГИК, 1965. – 56 с.
100. Нови, Л.Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма (От эскиза к костюму). – М.: ВГИК, 1983. – 60 с.
101. Нови, Л.Ю. Я вспоминаю работу на «Рублеве»/ О Тарковском. Воспоминания в двух книгах – М.: Дедалус, 2000. – 560 с.
102. Ракша, Ю.М. Любите живопись, поэты! // Искусство кино. – 1981–№ 6. С. 117–135.
103. Рерберг, Г. Чугунова М. Цымбал Е. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере». //Искусство кино – 2006. № 4. – С. 107– 125.
104. Репик, Ю. Николай Гринько: Талисман Андрея Тарковского // Советский экран. – 1990. №2. –С. 22–24.
105. Роджерс, К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. – М.: "Прогресс", 1994. –336 с.

106. Роль художника в процессе создания современного фильма / в кн. Современные тенденции развития советского кино. – М.: Искусство, 1981. – С. 115–179.
107. Ромадин, М.Н. Совершенствовать кинематографический язык // Творчество. – № 9. – 1967. – С. 17.
108. Ромм, М.И. Беседы о кино. – М.: Искусство, 1964. – 366 с.
109. Ромм, М.И. Об изобразительном решении фильма: учеб. пособие / М. И. Ромм. – М.: ВГИК, 1976. – 86 с.
110. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост. Н. Соснина, И. Шангина. – СПб., 1998. – 400 с.
111. Салынский, Д.А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. – М.: ПЦ «Квадрига», 2009. – 576 с.
112. Силантьева, Т.А. М.А.Богданов. – М.: "Художник РСФСР", 1990. – 152 с.
113. Советские художники театра и кино. Панорама года / Сб. / сост. Кулешова В.Н. – М.: Советский художник, 1986. – 326 с.
114. Суркова, О.Е. Хроники Тарковского. «Солярис». Дневниковые записи с комментариями / О. Е. Суркова // Искусство кино. – 2002. – № 4. – С. 78–101.
115. Суркова, О.Е. Хроники Тарковского. «Зеркало». Дневниковые записи с комментариями / О. Е. Суркова // Искусство кино. – 2002. – № 7. – С. 106–123.
116. Суркова, О.Е. Хроники Тарковского. «Сталкер». Дневниковые записи с комментариями / О. Е. Суркова // Искусство кино. – 2002. – № 9. – С. 119 – 131
117. Таланцев, А.А., Чекулаева Л.Д. Художник в историческом фильме // Художник. – № 4. – 1987. – С. 38–41.
118. Тарабукин, Н.М. Очерки по истории костюма / Н. М. Тарабукин. — М.: ГИТИС, 1994. — 155 с.
119. Тарасова-Красина, Т.Л. Геннадий Мясников. – М.: Искусство, 1986. – 171 с.

120. Тарасова-Красина, Т.Л. Иосиф Шпинель: Путь художника. — М.: Искусство, 1979. — 144 с.
121. Тарковский Андрей. Ностальгия: (Архивы и документы, воспоминания и статьи) / Сост. Паола Волкова. — М.: АСТ: Хранитель: Зебра Е, 2008. — 491 с.
122. Тарковский, А.А. Жизнь рождается из дисгармонии (интервью 1967 года) // Киноведческие записки. — № 50. — 2001. — С. 219–230.
123. Тарковский, А.А. Андрей Тарковский: начало пути / А. А. Тарковский. — М.: ВГИК, 1994. — 208 с.
124. Тарковский, А. А. Уроки режиссуры. — М.: ВИППК, 1992. — 92 с.
125. Тарковский, А.А. Мартиролог. Дневники (1970–1986). — Италия, Международный Институт им. Андрея Тарковского, TIBERGRAPH, 2008. — 623 с.
126. Тарковский, А.А. Избранное. — М.: Художественная литература, 1982. — 512 с.
127. Туровская, М.И. «Да и нет». О кино и театре последнего десятилетия. / М. И. Туровская. — М.: Искусство, 1966. — 295 с.
128. Туровская, М.И. 7 ½ или Фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — 256 с.
129. Ушакова Н. Работы молодых художников // Искусство кино. — № 11. — 1960. — С. 36–42.
130. Феллини, Ф. Делать фильм / Федерико Феллини; пер. с итал.; послесл. К. М. Долгова. — М.: Искусство, 1984. — 287 с.
131. Фогель, З. Художник фильма // Искусство кино. — № 11.—1957 — С. 70–83.
132. Фомина, Н. Е. Нэлли Фомина. Костюмы к фильмам Андрея Тарковского. — Sygnnet: Лондон, Великобритания, 2015. — 278 с.
133. Форестье, Л. П. Великий немой — М.: Госиздат, 1975. — 115 с.
134. Формирование изобразительной культуры художника кино / Сб. научных трудов. — М.: ВГИК, 1984. — 74 с.

135. Фрейлих, С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М., Академический проект, Трикста, 2008. – 351 с.
136. Ханжонков, А.А. Первые годы русской кинематографии – М., 1979.
137. Хренов, Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 704 с. – (Кабинет визуальной антропологии).
138. Хренов, Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
139. Хренов, Н.А. Киноведение как гуманитарная наука // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ №1 9 (3–201 5) август-ноябрь, – 14 с.
140. Хренов, Н.А. Творчество А. Тарковского в контексте переходных процессов культуры второй половины XX века // Русская художественная культура: Контуры духовного опыта: [Сборник] / Государственный институт искусствознания. – СПб.: Алетейя, 2004. – С.122–163.
141. Художник, сцена, экран / Сб. статей. – М.: Советский художник, 1975. – 200 с.
142. Чаплина, Г.С. Изобразительная драматургия фильма // Творчество. – № 12. – 1976. – С. 18–19.
143. Шилова, И.М. «...и мое кино». – М.: НИИК, «Киноведческие записки», 1993.
144. Шилова, И.М. Андрей Михалков-Кончаловский: «У любого большого художника театральное непременно присутствует» / И. М. Шилова // Киноведческие записки. 1998. – №39. – С. 257–259.
145. Шкловский, В.Б. За 60 лет. Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – 573 с.
146. Шпаликов, Г.Ф. Мой знаменитый друг // Киноведческие записки. – № 4. – 1957. – С. 88–89.
147. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения в 6 т. /Сергей Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – 2 т. –566с.

148. Leese, Elizabeth. *Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers* –N. Y.: Dover Publications, 1991. – 176 p.
149. Masi, S. *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1945 al 1968.* – Roma: Gremese, 1989. – 231 p.
150. Nadoolman Landis, Deborah. *Dressed: A Century of Hollywood Costume Design.* –N. Y.: Harper Design, 2007. – 592 p.
151. Nadoolman Landis, Deborah. *50 Designers/50 Costumes: Concept to Character.* – Oakland: University of California Press, 2005. – 124 p.
152. Nadoolman Landis, Deborah. *Filmcraft: Costume Design.* – Oxford (UK): Focal Press, 2005. –192 p.
153. *Through the mirror: reflections on the films of Andrei Tarkovsky* / ed. by Gunnlaugur A. Jónsson and Thorkell Á. Óttarsson. – Cambridge (UK): Cambridge Scholars Press, 2006. – VI, 262 p.
154. Scarlato, Alessio. *La zona del sacro: l'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij* / Alessio Scarlato. – Palermo: Centro internazionale studi di estetica, (Aesthetica preprint; 75). 2005. –78 p.
155. Woll, Josephine, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw.* London and New York: I. B. Tauris. 2000. – 280 p.
156. *Рядом с Тарковским. Интервью с Н.Фоминой.* [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://classic.ivcons.ru/Articles.html?id=6>. Обращение 10.05.2016.
157. *Медиа-архив «Андрей Тарковский».* [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://tarkovskiy.su/> Обращение 12.04.2016.
158. *Библиотека Якова Кротова* Режим доступа: [Электронный ресурс] URL: http://www.krotov.info/lib_sec/04_g/gre/grekov_03.htm, обращение 15.04.2016.
159. *Интервью В. Юсова.* [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5zAd2nUcFVo>, обращение 15.04.2015

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *"Каток и скрипка"*

1961

Сценарий Андрона Кончаловского, Андрея Тарковского; постановка Андрея Тарковского; оператор Вадим Юсов; художник С. Агоян; режиссер О. Герц; композитор В. Овчинников; звукооператор В. Крачковский; монтаж Л. Бутузовой; костюмы А. Мартинсон; грим А. Макашевой; редактор С. Бахметьева; комбинированные съемки: операторы Б. Плужников, В. Севостьянов, художник А. Рудаченко; директор картины А. Каретин.

В ролях: Игорь Фомченко (Саша), Владимир Заманский (Сергей), Наталья Архангельская (Девушка).

Производство киностудии "Мосфильм", творческое объединение "Юность".

46 минут

2. *"Иваново детство"*

1962

Авторы сценария Владимир Богомолов, Михаил Папава, по мотивам рассказа В. Богомолова "Иван"; режиссер-постановщик Андрей Тарковский; оператор Вадим Юсов; художник Евгений Черняев; режиссер Г. Натансон; композитор В. Овчинников; звукооператор И. Зеленцова; монтаж Л. Фейгиновой; грим Л. Баскаковой; комбинированные съемки: оператор В. Севостьянов, художник С. Мухин; редактор Э. Смирнов; директор картины Г. Кузнецов.

В ролях: Коля Бурляев (Иван), В. Зубков (Холин), Е. Жариков (Гальцев), С. Крылов (Катасоныч), Н. Гринько (Грязнов), Д. Милютенко (Старик), В. Малявина (Маша), И. Тарковская (Мать Ивана).

Производство киностудии "Мосфильм". Третье творческое объединение.

97 минут

3. *"Андрей Рублев"*

1966-1971

Сценарий Андрея Михалкова-Кончаловского, Андрея Тарковского; режиссер-постановщик Андрей Тарковский; главный оператор Вадим Юсов; художник Е. Черняев при участии И. Новодережкина и С. Воронкова; композитор В. Овчинников; режиссер И. Петров; звукооператор И. Зеленцова; монтаж Л. Фейгиновой, Т. Егорычевой, О. Шевкуненко; грим В. Рудиной, М. Аляутдинова; С. Барсукова; костюмы Л. Нови, М. Абара-Барановской; практикант-режиссер Б. Оганесян; ассистенты режиссера А. Мачерет, М. Волович, А. Николаев; оператор В. Севостьянов; ассистенты оператора Л. Андрианов, Р. Рувинов, П. Судилин; художник-декоратор Е. Кораблев; ассистенты художника Т. Исаева, Л. Перцев; комбинированные съемки: оператор В. Севостьянов, художник П. Сафонов; редакторы Н. Беляева, Л. Лазарев; консультанты: доктор исторических наук В. Пашуто, С. Ямщиков, М. Мерцалова; директор картины Т. Огородникова.

В ролях: Анатолий Солоницын (Андрей Рублев), Иван Лапиков (Кирилл), Николай Гринько (Даниил Черный), Николай Сергеев (Феофан Грек), Ирма Рауш (Дурочка), Николай Бурляев (Бориска), Юрий Назаров (Великий князь, Малый князь), Ю. Никулин, Р. Быков, Н. Граббе, М. Кононов, С. Крылов, Б. Бейшеналиев, Б. Матысик, А. Обухов, Володя Титов.

Производство киностудии "Мосфильм", творческое объединение писателей и киноработников.

I серия 86 минут, II серия 99 минут.

4. "Солярис"

1972

Сценарий Фридриха Горенштейна, Андрея Тарковского, по одноименному роману Станислава Лема; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Вадим Юсов; главный художник Михаил Ромадин; композитор Эдуард Артемьев; звукооператор Семен Литвинов; режиссер Ю. Кушнерев; оператор Е. Шведов; комбинированные съемки: оператор В. Севостьянов, художник А. Клименко; монтаж Л. Фейгиновой; грим В. Рудиной; костюмы Н. Фоминой; ассистенты режиссера А. Идее, Л. Тарковская, М. Чугунова, оператора - Ю. Невский, В. Шмыга; художники-декораторы С. Гаврилов, В. Прокофьев; художник-фотограф В. Мурашко; бригадир светотехников Е. Парамонов; редакторы Н. Боярова, Л. Лазарев; режиссер-практикант Н. Манн; консультанты: доктор технических наук Л. Лупичев, член-корреспондент АН СССР И. Шкловский; директор картины Вячеслав Тарасов. В фильме использована фа-минорная хоральная прелюдия И.-С. Баха.

В ролях: Наталья Бондарчук (Хари), Донатас Банионис (Крис Кельвин), Юри Ярвет (Снаут), Владислав Дворжецкий (Бертон), Николай Гринько (Отец Криса), Анатолий Солоницын (Сарториус).

Производство киностудии "Мосфильм", творческое объединение писателей и киноработников.

I серия 79 минут, II серия 88 минут.

5. *"Зеркало"*

1974

Сценарий Александра Мишарина, Андрея Тарковского; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Георгий Рерберг; главный художник Николай Двигубский; композитор Эдуард Артемьев; звукооператор Семен Литвинов; режиссер Ю. Кушнерев; операторы А. Николаев, И. Штанько; монтаж Л. Фейгиновой; грим В. Рудиной; костюмы Н. Фоминой; ассистенты режиссера Л. Тарковская, В. Харченко, М. Чугунова, оператор В. Иванов; оператор комбинированных съемок Ю. Потапова; мастер по строительству декораций А. Меркулов; мастер по свету В. Гусев; художник-фотограф В. Мурашко; редакторы Н. Боярова, Л. Лазарев; директор картины Э. Вайсберг.

Стихи Арсения Тарковского в исполнении автора. В фильме использована музыка И.-С. Баха, Перголези, Перселла.

В ролях Матери и Натальи Маргарита Терехова. В фильме снимались: Игнат Данильцев, Л. Тарковская, А. Демидова, А. Солоницын, Н. Гринько, Т. Огородникова, Ю. Назаров, О. Янковский, Ф. Янковский, Ю. Свентиков, Т. Решетникова, Э. Дель Боске, Л. Корречер, А. Гутьеррес, Д. Гарсия, Т. Памес, Тереза и Татьяна Дель Боске.

Производство киностудии "Мосфильм", Творческое объединение писателей и киноработников.

108 минут

6. *"Сталкер"*

1979

Сценарий Аркадия Стругацкого, Бориса Стругацкого по мотивам повести "Пикник на обочине"; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Александр Княжинский; главный художник Андрей Тарковский;

композитор Эдуард Артемьев; режиссер Л. Тарковская; звукооператор В. Шарун; грим В. Львова; монтаж Л. Фейгиновой; костюмы Н. Фоминой; художники: Р. Сафиуллин, В. Фабриков; операторы Н. Фудим, С. Наугольных; ассистенты режиссера М. Чугунова, Е. Цымбал; монтажеры Т. Алексеева, В. Лобкова, операторы Г. Верховский, С. Зайцев; режиссер-стажер А. Агаронян; мастер по свету Л. Камзин; цветоустановщик Т. Масленникова; мастер по строительству декораций А. Меркулов; редактор А. Степанов; музыкальный редактор Р. Лукина; административная группа Т. Александровская, В. Вдовина, В. Мосенков; директор картины Александра Демидова.

Стихи Ф. И. Тютчева и Арсения Тарковского.

В ролях: Алиса Фрейндлих (Жена Сталкера), Александр Кайдановский (Сталкер), Анатолий Солоницын (Писатель), Николай Гринько (Профессор).

Производство киностудии "Мосфильм". Второе творческое объединение.

I серия 65 минут, II серия 96 минут.

7. *"Время путешествия"...*

1982

Сценарий Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры; оператор Лючано Товоли; монтаж Франко Летти; организация съемок Франко Терилли; оператор второй группы Джанкарло Панкальди; звукооператор Эудженио Рондани; текст Андрея Тарковского, читает Джино Ла Моника; переводчица Лора Яблочкина. Производство "Джениус" С.Р.Л. (Италия).

65 минут.

8. "Ностальгия"

1983 год

Авторы сценария Андрей Тарковский, Тонино Гуэрра; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Джузеппе Ланчи; главный художник Андреа Кризанти; художник по костюмам Лина Нерли Тавиани; режиссеры Норман Моццато, Лариса Тарковская; звукооператор Ремо Уголинелли; представитель РАИ на съемках Лоренцо Остуни; монтаж Амедео Сальфы, Эрмини Марани; грим Джулио Мастрантонио. В фильме использована музыка Дебюсси, Верди, Вагнера.

В ролях: Олег Янковский (Горчаков), Домициана Джордано (Эуджения), Эрланд Йозефсон (Доменико), Патриция Террено (Жена Горчакова), Лаура де Марки, Делия Боккардо, Милена Вукотич, Раффаэле Ди Марио, Рате Фурлан, Ливио Галасси.

Производство "РАИ Канал 2", Ренцо Росселлини, Маноло Болоньини для "Опера Фильм" (Италия) при участии "Совинфильма" (СССР). Прокат "Фильм Энтернасьональ".

130 минут.

9. "Жертвоприношение"

1986 год

Автор сценария и режиссер Андрей Тарковский; главный оператор Свен Нюквист; операторы Лассе Карлссон, Дан Мюрман; режиссеры Керстин Эриксдоттер, Михал Лещиловский; помощник режиссера Анне фон Сюдов; монтаж Андрея Тарковского, Михаила Лещиловского; консультант по монтажу Анри Кольпи; переводчица Лейла Александер; звукозапись и перезапись Ове Свенсон, Боссе Перссон; художник Анна Асп; костюмы Ингер Перссон; грим Чэль Густавссон, Флоренс Фукье; специальные эффекты Свенска Стантгруппен, Ларе Хеглунд, Ларе Пальмквист;

ассистенты по актерам Присцилла Джон, Клер Денис, Франсуа Менидри; директор картины Катанка Фараго. Фараго Фильм АБ.

В фильме использована музыка И.-С. Баха, шведская и японская народная музыка.

В ролях: Эрланд Йозефсон (Александр), Сьюзен Флитвуд (Аделаида), Валери Мерее (Юлия), Аллан Эдвалл (Отто), Гудрун Гисладоттир (Мария), Свен Вольтер (Виктор), Филиппа Францен (Марта), Томми Чэльквист (Малыш).

Производство: Шведский киноинститут, Стокгольм; Аргос Филмз С.А., Париж при участии Филм Фор Интернейшнл, Лондон; Йозефсон и Нюквист ХБ; Шведское телевидение/СВТ 2; Сандрю Филм и Театер АБ, Стокгольм и при содействии министерства культуры Франции. Продюсер Анна-Лена Вибум.

145 минут.