



005015158

УДК 008
На правах рукописи

РАСОЛ САРБАСТ ИБРАХИМ

ФИЛОСОФИЯ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ
(на материалах анализа драматургии Андрея Тарковского)

АВТОРЕФЕРАТ

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук
по специальности 24.00.01. – «Теория и истории культуры»

1 2 МАР 2012

Тамбов, 2012

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО
«Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина»

Научный руководитель: доктор философских наук
Герашенко Лариса Леонидовна

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Карцева Галина Александровна

доктор философских наук, профессор
Розенберг Наталья Владимировна

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Московский
государственный университет культуры
и искусств (Тамбовский филиал)»

Защита состоится «22» марта 2012 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д-212.261.06 при Тамбовском государственном университете им. Г.Р. Державина по адресу: 392000, Тамбов, ТГУ, Советская 181 «И», ТГУ, корпус 9, зал защиты диссертаций.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ТГУ им. Г.Р. Державина.

Автореферат разослан «20» февраля 2012 г. и размещен на официальном сайте Министерства образования и науки РФ, сайте ТГУ им. Г.Р. Державина <http://tsu.tmb.ru/aspir/dis> «20» февраля 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук,
профессор



В.С. Семина

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Актуальность исследования определяется тем, что в драматургии экранных полотен А. Тарковского оказались запечатленными социальные, философские и исторические конфликты прошлого века, однако их фиксация носила не стихийный, иррациональный характер, определяемый сиюминутным настроением художника и одному ему понятным смыслам, но строго организованный, подчиненный иным рациональным законам порядок. Именно этот порядок организации и построения драматургии, с помощью которого стало возможным как создание на экране всемирно известных образов, так и образное отражение эпохи режиссера, ее экранное воплощение, вплоть до сегодняшнего дня остается практически не исследованным.

Еще одним аспектом, обуславливающим актуальность данного исследования, является широкий спектр современных социокультурных запросов общества в области теоретической и практической деятельности в области искусства, которые непосредственно взаимодействуют с мировой философией, историей и культурой. Современная наука нуждается не только в знаниях использования в современной драматургии мифологических структур и архетипических моделей как способах и приемах виртуализации образов в картине, но, в первую очередь, осознании драматургии фильма как виртуального аналога социокультурной действительности.

Перефразируя А.Кроукера, можно сказать, что не фильмы А. Тарковского есть отражение жизни, а жизнь есть отражение созданных режиссером образов. С помощью образов картин Тарковского обыденное сознание становится коллажным, наполняется новыми смыслами и открывает для себя новые значения того, что свекршилось. Отметим, что подобная терапия философией экранной культуры, в данном случае, с помощью драматургии фильмов Тарковского, на наш взгляд, способна помочь современному зрителю решить многие личные проблемы: преодолеть неприятие социальной действительности, открыть для себя новые пути творческой реализации, избавиться от внутренней раздвоенности, ощущения неудовлетворенности и вечной спешки за новыми экстремальными вариантами бегства от вечных вопросов бытия.

Подчеркнем, что, обращаясь к философским компонентам кинодраматургии Тарковского, можно вычленил совершенно четкий просчитанный до минут канон, схему, по которой были построены все

фильмы Тарковского, не зависимо от их сюжета, жанра, материала и характера развития действия. Вызывая сотрясение, катарсис его произведения касаются лично каждого человека, поэтому одной из функций его драматургии может быть названо структурирование социальной и психической реальности любого, который соприкоснулся с творчеством великого режиссера.

Соглашаясь с Тарковским в том, что цель философии не научить, как жить, не решать проблему, но их ставить, отметим, что философия драматургии Андрея Арсеньевича Тарковского видоизменяет человека, делает его готовым к восприятию добра, высвобождает духовную энергию, одним словом, выполняет свое истинное, высокое назначение.

Степень научной разработанности проблемы исследования. В рамках данной работы совмещено изложение основных достижений в области философии, искусствоведения, культурологии, психологии, социологии. В числе возможных подходов к исследованию драматургии можно выделить следующие: непосредственно искусствоведческий (И. В. Вайсфельд, А. В. Караганов, Н.Б. Маньковская, Л.Н. Нехорошев, М. Л. Туровская, А. Червинский и др.), историко-культурологический и историко-философский (С.С.Аверинцев, П.С.Гуревич, Д.С.Лихачев, А.Ф.Лосев и др.); филологический (В.Я.Пропп, О.М.Фрейденберг); структурно-семиотический (Р.Барт, Ж. Делез, К.Леви-Строс, Ю.М.Лотман, Е.М.Мелетинский, В.Н.Топоров); психологический (В.С.Выготский, С.Гроф, Н.Фрай, З. Фрейд, К.Юнг, и др.); философский (А.Бергсон, Г.Гадамер, Л.Леви-Брюль, Ф.Ницше, Г.Спенсер, Й.Хейзинга). Подчеркнем, что согласно традиции искусствоведения драматургия картин Тарковского исследовалась только в его рамках, что значительно сужало научные рамки ее изучения. Отметим, что непосредственно к драматургии А. Тарковского нами был применим, в первую очередь, философский подход, во вторую, историко-философский, в-третью, структурно-семиотический.

Драматургия фильмов Тарковского демонстрирует некоторые особенности, описанные философами-постмодернистами: деформация и разрушение общепринятых норм морали и нравственности, а также предложение миру собственных, эстетически эклектичных норм; многозначность прочтения и многоплановость восприятия; жонглирование смыслами и др. (Ж.Бодрийр, Ж.Деррида, Ж.Делез, Ж.Лакан, Ж.Лиотар).

Рассмотрению некоторых непосредственно психологических аспектов, которые тоже учтены в данном исследовании, посвящены работы Р.Арнхейма, Э.Берна, Дж.Гибсона, К.Левина, Д.Н.Узнадзе, К. Юнга, З. Фрейда и др.

Всего в исследовании использовано 327 библиографических источников, отражающие основные подходы к изучению драматургии в фильмах Тарковского. Особое внимание уделено постмодернистской теории исследования драматургии режиссера, в том числе, анализу одного из его фильмов как текста.

Объект исследования: философия драматургии фильмов А. Тарковского как значимая часть картины мира современного человека, в существенной мере влияющая на его мировоззрение.

Предмет исследования: философия драматургии фильмов А. Тарковского как продукт и результат развития общества и культуры XX века, способ моделирования жизни и воплощения проектных моделей экзистенциального опыта в социокультурную практику.

Цель исследования – изучить особенности философии драматургии фильмов Тарковского в контексте искусства, истории и философии, исследовать типы конфликтов в фильмах режиссера и особенности его творческого метода.

Задачи исследования:

- рассмотреть основной конфликт эпохи Тарковского, а также проследить, как происходит его реализация в творчестве режиссера;
- исследовать направленность приемов и способов решения конфликтов в картинах Тарковского, как он отражает современную эпоху и становится порождением новой системы трактования образов;
- определить типы и виды конфликта в экранном творчестве А. Тарковского;
- выявить механизмы и приемы использования архетипов в драматургии фильмов А. Тарковского;
- проанализировать драматургию иррационального, запечатленную в картинах А. Тарковского;
- рассмотреть на основе исследования постмодернистов философию времени в фильмах А. Тарковского как аналог социокультурной действительности;

- провести текстуальный анализ драматургии фильма «Зеркало» Тарковского, с помощью которого изучить «взвешивание из времени» как систему координат драматургии А. Тарковского;
- обобщив исследования философов-постмодернистов, рассмотреть физику драматургии А. Тарковского, ее традиции и новаторство.

Методологическая основа исследования. Данное исследование является интегративным по своему характеру, оно обобщает теоретические исследования в области философии, искусства, психологии, в том числе, использование архетипов в кино, что потребовало определенного разнообразия в применяемых методологиях.

В основу исследования положены принципы системного подхода. Разные тематические узлы исследования потребовали применения и различных методологий их изучения. Интерпретация драматургии фильмов Тарковского как текста велась преимущественно с позиций структурализма, в частности на основе концепции Ж. Делеза. Философское обобщение проблемы соотносительности драматургии и философии велось преимущественно в методологии постмодернизма.

Методы исследования обусловлены содержанием и целью работы. В работе использованы методы системного, компаративного, семантического анализа, моделирования и редукции, а так же ряд других.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- в исследовании философии конфликта в фильмах Тарковского как одного из важнейших составляющих системы выразительных средств мирового кино, позволяющее более точно определить идейно-тематическую направленность фильма, его построение, драматургию в широком понимании этого слова;
- в выявлении наиболее характерных для философии драматургии фильмов Тарковского конфликтов, в том числе, их идейно-тематической эволюции;
- о определении особенностей новой философии Тарковского, которая оказалась запечатленной в драматургии его картин;
- в применении нового метода исследования драматургии фильмов Тарковского – текстового анализа картины;
- в выявлении архетипических образов и способов, с помощью которых кино Тарковского создает зрительному внутренний образ его самого, контролирует и направляет его систему ценностей;

- в обосновании одной из функций драматургии фильмов Тарковского, которая структурирует социальную и психическую реальность зрелища.

Теоретическая значимость исследования. В диссертации затрагивается одна из актуальных проблем культурологии, философии и социокультурного процесса, не исследованная специалистами: соотношение сознания, которое впитывает образы искусства и окружающей реальности, их сходство по ряду признаков, взаимозависимость и взаимовлияние. Фильмы Тарковского не только отражают философию и исторический процесс эпохи режиссера, но и творят новую культурфилософию, в определенной степени, диктуют искусству и философии пути развития.

До сих пор драматургия и философия рассматривались отдельно друг от друга в различных системах исследовательских координат. В настоящей работе впервые была исследована драматургия картин Тарковского как отражение реальности и одновременно, творение этой реальности, «взгляд из времени» и «взгляд нового времени».

Практическая значимость исследования состоит в том, что результаты данного диссертационного исследования могут быть использованы, как в учебно-педагогической деятельности при изучении философии, психологии, социологии, культурологии, так и в корректировке системы профессиональной подготовки сценариста и режиссеров мирового кино.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Философия драматургии картин Тарковского может быть названа аналогом классического нарратива, поскольку она открывает зрителю внешний, окружающий его мир, а также мир самого зрителя, создает ему внутренний образ его самого, корректируя систему ценностей. Все это позволяет утверждать, что картины Тарковского как отражают мировоззрение человека его эпохи, так и формируют картину мира каждого, кто сталкивается с системой выразительных средств, используемых режиссером.

2. Философия драматургии картин Тарковского использует архетипы сознания, с помощью которых образы фильмов воздействуют на подсознание зрителей, разрушая стереотипы социального бытия и открывая новые системы философских и социальных координат. Кроме этого, архетипические образы и приемы в драматургии позволяют зрителю адаптироваться к системе координат современного миро-

устройства, сгладить некоторые внутренние деформации, вызванные несовпадением социальной системы и ценностных установок.

3. Воплотившееся практически во всех картинах Тарковского духовное перерождение и опустошение человека, утрата творческих сил и возможностей оказалось в центре внимания мыслителей его времени, обратившихся к теме социального и культурного кризиса — Г. Зиммель, Э. Гуссерль, А. Вебер, Т. Лессинг, П. Сорокин и др. Новое время с его идеалами классической рациональности, просвещения, прогресса науки рассматривалось как уходящее в прошлое. Вместе с тем, именно в свете этих идеалов формировалась современная цивилизация, которая предполагает приложение огромных физических, творческих, интеллектуальных усилий в науке, технике, практических делах, искусстве. В XX веке человек начал воспринимать цивилизацию естественно, он перестает быть творцом, становясь «пользователем». Драматургия фильмов Тарковского помогала зрителям преодолеть эти ощущения, возвращая его к реальной жизни и научая быть в ней творцом.

4. Философия драматургии Тарковского впитала в себя кризис европейской культуры и жизни, который впоследствии перешел в свою следующую стадию, которую можно обозначить как кризис человеческого существования, или антропологический кризис. Ученые указывают на то, что ее непосредственной причиной можно, видимо, считать Великую экономическую депрессию рубежа 1920 — 1930-х годов, последствия которого сказались на формировании как личности и как режиссера Андрея Тарковского. Наложившись на предшествующие социальные катаклизмы, депрессия привела к тому, что ситуация кризиса стала осознаваться и переживаться миллионами людей. Социальная дезориентация стала массовым явлением, которая была воплощена и реализована великим Тарковским, но реализована не как тупик, а как осознание путей и способов дальнейшего развития.

5. Масштабность Тарковского как режиссера и как драматурга была во многом определена и его масштабностью как философа, которая, собственно, и определило ракурс искуса и испытания, через которые суждено было пройти «фаустовскому духу» в эпоху «заката Европы». Работы режиссера и мыслителя Тарковского стали мировоззренческой платформой, на которой впоследствии с большим или меньшим успехом пыталась удержаться европейская мысль, философская и художественная, отечественная и западная режиссура и драматургия.

6. Переоценка ценностей, отраженная в философии драматургии Тарковского, имела значение для дальнейшего развития нашей страны. Говоря о переоценке ценностей, он утверждал средствами создаваемых им образов, что она заложена в самой природе современности, где все ценности стали условными; общество долго не просуществует, если и дальше будет придерживаться ценностей, переставших быть созидательными. Необходимо было ликвидировать те методы организации и управления жизнью, которые, как считалось, хотя и воплощали в себе истинную ценность, на самом деле обесценивали ее. Тарковский считал, оценивать – значит созидать, и в этом выражается требование современности. Он утверждал драматургией своих картин, что цель современности состоит в том, чтобы наполнить жизнь смыслом бытия.

7. Фильмы Тарковского сформировались, в первую очередь, как художественно-философские произведения, именно тогда они приобрели сложную конструкцию и предстали как многослойное смысловое образование. В данной связи можно рассматривать анализ фильмов Тарковского как некий результат интенсивного потока мысли, которые являют собой взаимосвязь слоев смысла и их единства, которым сопутствуют сложные ассоциативные образные конструкции, образующие единство драматургии.

8. Новая философия картин Тарковского тесно связана с принципом строения фильма, ориентированного на художественно-философское осмысление реальности. Фильм можно рассматривать как вещь, анализировать ее внутреннее строение. Интерес к внутреннему строению вещей является не просто познавательной задачей, а отвечает потребности в познании сущности знания, – идет ли речь о жизненных фактах или произведениях искусства. Драматургия Тарковского являет собой один из ярких тому примеров.

9. В картинах Тарковского жанровое и смысловое поля объединяются. Слои смысла картины, а также суть художественных образов в ходе восприятия фильма преобразуются в авторскую концепцию, формируя общую картину художественного пространства фильма наряду с изобразительно-выразительными средствами.

10. Драматургия Тарковского строится из взаимообогащающего «соперничества смыслов», порождающих новые смыслы в ходе их восприятия зрителем. Поэтому важно развернуть подтекст каждого фильма как соперничество смыслов, а не как момент их независимого сосуществования.

В процессе восприятия каждой конкретной картины особенно важно отношение «зритель-текст». Со своей стороны, зритель, «считывая» слои смысла, «соперничество смыслов» в притче, воспринимает фильм сообразно своему индивидуальному опыту. Личный опыт зрителя предстает в качестве своеобразного инструмента процесса прочтения фильма.

Апробация работы. Материалы исследования были опробованы на пяти научных конференциях: «Электронное визуальное искусство. Всероссийская научная конференция МГУКИ» (г. Москва, 20 декабря 2006 г.); международную научно-практическую конференцию молодых ученых «Науки о культуре: современный статус» (январь 2007, г. Москва) и др.

По результатам исследования опубликовано 10 научных работ общим объемом 5 п.л., в том числе 4 статьи из списка, рекомендованного ВАК РФ.

Структура и содержание работы. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения и Библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность работы, определяются цели, задачи исследования, его предмет и объект, методы работы, теоретическая и практическая значимость и научная новизна.

В **главе первой «Философия конфликта в экранном творчестве А. Тарковского. Постановка проблемы и перспективы ее разрешения»**, в первом параграфе «Основной конфликт эпохи Тарковского и его реализация в творчестве режиссера» отмечается, что исследование не ставит перед собой цели подробного пересказа фильмов с учетом того, что каждый, кто смотрел его картины, не может забыть ни образы, ни героев. Поэтому в анализе картин Тарковского основное внимание уделяется непосредственно научному аспекту, не пересказывая подобно сюжет и лишь отсылая к тем или иным особенностям той или иной картины.

Параграф кратко анализирует исторический путь режиссера, отмечая, что последние годы жизни Андрей Тарковский провел на Западе, причем советская страна официально не разрешала ему проживание там, однако Тарковский в 1984 году написал официальный документ, согласно которому остается навсегда жить на Западе.

Кризис европейской культуры и социальные последствия, вызванные со-циокультурными революциями рубежа XIX – XX вв., оказали огромное влияние на духовную атмосферу общества, во многом определив эволюцию кризисного сознания.

Тарковский знал философию того времени и, безусловно, отражал ее в своих картинах. В картине «Жертвоприношение» мы можем увидеть идею А. Швейцера, который видел спасение культуры в «этике благоговения перед жизнью». Он посвятил теме надлома культуры исследование «Философия культуры» (1923), которое состоит из двух работ «Распад и возрождение культуры» и «Культура и этика». Мыслитель, оценивая состояние современной культуры, отмечает, что ее кризис вызван, прежде всего, нарушением необходимой связи между «внешним» прогрессом (в области экономики, техники, образования) и духовным совершенствованием человека. Утратив связь с этическими идеалами, культура лишилась своего предназначения – способствовать духовному и нравственному возвышению человека и человечества.

На наш взгляд, не будет ошибкой сказать, что Тарковский был одним из первых русских художников, которые почувствовали и воплотили в своих работах возникшее вначале в искусстве, в живописи и литературе, а затем в кинематографе, художественное направление экспрессионизма. Негативное отношение к реальности, ее неприятие мы видим и в «Зеркале», и «Жертвоприношении», и в «Сталкере», и в «Ностальгии». Впоследствии это повлияло на многие поколения отечественных режиссеров, которые воспринимали фильмы Тарковского, как художника, особенно остро чувствующего конфликт своей эпохи и как безусловный объект для подражания.

Воплотившееся практически во всех картинах Тарковского духовное перерождение и опустошение человека, утрата творческих сил и возможностей оказалось в центре внимания мыслителей его времени, обратившихся к теме социального и культурного кризиса – Г. Зиммель, Э. Гуссерль, А. Вебер, Т. Лессинг, П. Сорокин и др.

Новое время с его идеалами классической рациональности, просвещения, прогресса науки рассматривалось как уходящее в прошлое. Драматургия Тарковского впитала в себя кризис европейской культуры и жизни, который впоследствии перешел в свою следующую стадию, которую можно обозначить как кризис человеческого существования, или антропологический кризис. Ученые указывают на то, что ее непосредственной причиной можно, видимо, считать Великую эконо-

мическую депрессию рубежа 1920 – 1930-х годов, последствия которого сказались на формировании как личности и как режиссера Андрея Тарковского.

По широте и глубине перемен в человеческой жизни XX век, отразившийся в философии драматургии Тарковского, занимает особое место. Лишь история человечества в целом может дать масштаб для осмысления того, что происходило во время ушедшего столетия. Вводилось понятие «ось мировой истории» к тому времени, к тому духовному процессу, когда произошел самый резкий поворот в истории, когда появился человек современного типа, каким он сохранился и по сей день. Это «осевое время».

Тарковский, для которого вопросы времени и пространства занимали особое место в творчестве, прекрасно понимал, что историческая ситуация не может быть охвачена познанием во всей ее полноте и включает «неучитываемое»: понимание ее возможно только через потенцию общечеловеческой коммуникации, которая определяет связь времен. Наличие такой связи времен гарантируется именно «осевым временем».

Тарковский всегда искал пути преодоления кризиса, так как феномен кризиса в ушедшем столетии представляет собой гораздо более широкое явление, нежели только кризис культуры, рациональности, режиссуры, драматургии и прочее. Философия кризиса обращается к проблемам преодоления кризисных ситуаций в обществе.

Картины Тарковского, отражающие конфликты эпохи, передали кинематографу свою склонность к скупuleзному анализу событий и характеров, свои концепции бытия, своеобразный взгляд на эпоху, на современную для художника действительность. В условиях ушедшего века эти картины выявила свои возможности в качестве организованной структурой, и, следовательно, выглядели средством преодоления хаоса, актом художника придать хаосу определенный порядок.

В параграфе 1.2. **«Многогранное отражения конфликта современной действительности как система координат смысловых трактовок фильмов Тарковского»** отмечается, что любая философская мысль раскрывается и проникает в умы в полной мере, когда не просто декларируются выводы и суждения, а увлекает, эмоционально воздействует на зрителя наглядность киноизображения. Зритель запоминает фильмы, в которых у него на глазах идет процесс постижения истины, а суждение возникает как результат внутреннего пути, пройденного вместе с автором фильма. В картинах Тарковского процесс осмысления

происходящих в обществе процессов выходит за пределы логических доказательств и всегда обретает силу художественных образов.

Фильмы Тарковского сформировались, в первую очередь, как художественно-философские произведения, именно тогда они приобрели сложную конструкцию и предстали как многослойное смысловое образование. В данной связи можно рассматривать анализ фильмов Тарковского как некий результат интенсивного потока мысли, которые являют собой взаимосвязь слоев смысла и их единства, которым сопутствуют сложные ассоциативные образные конструкции.

Экранная культура Тарковского помогает человеку видеть реальный мир, при этом важно осмыслить источник смыслового значения фильма в общности философии и культуры автора и зрителя. Существенным вопросом является выявление отношения кинопроизведения к реальности, так как мастера кино по-разному формируют смысл фильма, что вытекает из творческой специфики самого автора.

Подчеркнем, что когда А. Тарковский формирует многозначность восприятия и создает сложные аллегорические и метафорические образы, то вживается в эти образы и он, и зритель. «Вчувствуясь», «вживаясь» автор ставит себя на место своих персонажей (у Тарковского бывает наоборот: своих героев он ставит в картину на место самого себя, снимая бесконечную картину о своем собственном внутреннем мире). Герои фильмов Тарковского неизбежно и постоянно находятся в сложных взаимоотношениях с действительностью. Художественный образ каждого из них, рожденный творческой фантазией или реально существующий тип человека, вносит в смысловое поле свою сущность, что помогает режиссеру показать свое отношение к изображаемым явлениям. Поэтому режиссер для образов, большего или меньшего значения, находит соответствующие яркие и точные краски, которые в определенной степени оригинальны и неповторимы.

В параграфе подробно рассматриваются эти позиции и делаются соответствующие выводы о том, что многогранное отражения конфликта современной действительности как система координат смысловых трактовок фильмов Тарковского открывает перспективы прочтения различных смысловых полей кинодраматургии, подчиняясь ее ритмам и законам.

В параграфе 1.3. «Типы и виды конфликта в экранном творчестве А. Тарковского» отмечается, что конфликт в фильмах А. Тарковского, несмотря на огромный непосредственно киноведческий объем исследований в научном плане не изучен. Драматургия этого

режиссера остается неисследованной еще и потому, что его нередко считают иррациональным творцом, который делал кино по наитию, вне логических драматургических канонов. Борис Раушенбах охарактеризовал его фильмы как «правополушарные». Такая оценка стала общим мнением о Тарковском, которого многие критики считают противником «рацио».

В параграфе анализируется понятие конфликта, его типы и виды, рассмотренные в картинах Тарковского. К первому типу относится конфликт с природой. Ко второму - конфликт с социальной средой, бытовым укладом, с предрассудками. К третьему - конфликт внутренних, психологический: неудовлетворенность, подозрения, сомнения, колебание, самообвинения и всякого рода смены чувств, настроений и решений.

По обе стороны конфликта — один и тот же человек. Отметим, что Тарковскому удавалось, создавая на экране внутренний конфликт, переводить его в область вселенского масштаба. В «Ностальгии» противостояние двух личностных миров — это уже противостояние двух культур.

В ней показана трагедия человека, который не способен жить в гармонии с эмпирическим миром из-за того, что в нем жив «другой мир», однако этот другой, внутренний мир он не способен разделить ни с кем вокруг. Личность в «Ностальгии» обречена погибнуть так же, как в «Ивановом детстве» потому, что слишком замкнулась в себе и слишком отгородилась от внешнего мира.

В определенном смысле можно сказать, что почти во всех картинах Тарковского все виды конфликта переплетаются между собой и бывает трудно вычленить тот или иной «чистый» тип конфликта. Так первый, и второй тип конфликтов в фильмах Тарковского, по Туркину, вполне можно отнести к «персонифицированному», внешнему, первому виду по классификации Нехорошева, а третий — ко второму, внутреннему типу конфликта.

Учитывая разработанные в теории кино виды и типы конфликтов, а также, опираясь на опыт предыдущих исследований, предложена следующая классификация конфликтов в системе выразительных средств в фильмах А Тарковского.

Конфликт эпический или повествовательный. Драматический конфликт. Лирический тип конфликта обладает ярко выраженной спецификой. Анализируя тип конфликта в драматургии А. Тарковского, можно вычленить четко организованную систему или схему, по

которой были построены фильмы Тарковского, не зависимо от их сюжета, жанра, материала и характера развития действия. Фильмы Тарковского нанизаны на общую ось, которой является полный глубокой религиозности взгляд на мир, вписанный в систему координат профессионального музыканта и реализовавшего себя сценариста и режиссера.

В параграфе 1.4. «Драматургия иррационального» акцентируется внимание на том, что в науке и в массовом сознании существует некий образ Тарковского, как иррационального творца-интуитивиста, который исключал в своем творчестве рационально-логические структуры, опираясь исключительно на интуицию и матерство художника.

Важно отметить, что при всех ориентирах на иррациональное, творчество Тарковского выглядит вполне рационально. Архетипы, к которым он обращался, погружаясь в глубину подсознания, организованы системно. Импровизация, вдохновение опирается на жесткий костяк основных композиционных аспектов, который никогда не нарушался.

В параграфе подробно анализируется понятие архетипа, их основные виды, а также их использование в творчестве Тарковского. В творчестве А. Тарковского смешение реального и ирреальных миров укоренилось как художественный метод, способствовавший выявлению нового, иррационального смысла, на основе которого и строилась драматургия. Такая кинематографическая диалектика придает драматургии фильмов Тарковского ту оригинальность, которой нет в фильмах многих других режиссеров.

Подобный подробный анализ философии драматургии, которая строится на полуигре теней, звуков, акцентов и музыки со строгими в них закономерностями и четкой организацией можно было бы назвать «формулой фильмов» А. Тарковского. Данная формула может быть уподоблена некоей «метке», связанной с математическим пониманием гармонии, которую мы можем найти как в органических явлениях природы, так и в художественных: архитектуре, живописи, скульптуре.

По мнению Дмитрия Салынского, который в своем скупом анализе композиции фильмов Тарковского выявляет 5 точек, где Тарковский помещает сюжетобразующие важные вещи – в центре фильма, в центрах каждой из половин фильмов, а также в «основной» и «обращенной» точках «золотого сечения», которые отстоят примерно на одно расстояние от начала фильма и от конца. Салынский выяснил,

что у Тарковского акценты отклоняются от своих расчетных точек не более чем на плюс-минус полминуты.

В заключение параграфа и главы делается вывод о том, что проведенный в исследовании анализ композиционных моментов, текстовых решений, наполненности многообразными смысловыми прочтениями, позволяет прийти к выводу о строгой, научной драматургии, существующей в его произведениях.

В главе второй «Новая философия кинодраматургии А. Тарковского», в параграфе 2.1. «Физика драматургии А. Тарковского: традиции и новаторство» рассматривается творчество А. Тарковского и особенности его драматургии, которые были обусловлены своеобразием социокультурного контекста, исторического периода страны и мира, развитием мировой философии, к которой Тарковский всегда был чуток и которой он интересовался.

В параграфе отмечается, что эпоха Тарковского – эпоха постмодернизма, которая в отечественной научной практике оценивается двояко: начиная от попытки перевести любой текст экранной культуры на язык постмодернизма, до полного неприятия последнего и утверждения несовместимости этого метода с анализом художественных произведений.

Несмотря на то, что трактовки картин Тарковского различны, как с позиций непосредственно искусствоведения, так и философии и культурологии, все исследователи работ этого художника единогласно приходят к мнению о том, что каждая картина – некое символическое завершение одного цикла и начало нового. В переходные периоды, которые явственно отражены в творчестве Тарковского, периоды распада целостности дают о себе знать потребностью в реставрации старых, архаичных исторических форм и отношений. Отметим, что к числу подобных форм относится и рассмотренные нами выше, столь активно употребляемые в структуре картин Тарковского архетипы сознания, а также апелляция к коллективному бессознательному.

В параграфе делается акцент на то, что именно с творчества Тарковского началась новая эпоха постмодерна в кино, наполненное новыми смыслами и тенденциями. В фильмах Тарковского нашел свое отражение исследуемый постструктуралистами стихийный характер «коллективного бессознательного», который они называли «неритмичными пульсациями», впоследствии видоизменившимися в таинственные «желания» – стихийные элементы индивидуально-психической, социальной и культурной жизни общества. Разруши-

тельные продукты желания, возникшие в бессознательном, впоследствии могут легко перекодироваться обществом, которое становится своего рода регулятором бессознательных индивидуальных и коллективных импульсов.

Аспекты неких разрушающихся на глазах образов, которые присутствуют в ряде картин Тарковского, на наш взгляд, являются прямым цитированием философии постмодерна. У представителей этого направления, в том числе, у Делеза появляется новое понятие – «желающей машины», которое включает в себя все коды, нормы, правила и ограничения, которыми культура и общество воздействуют на человека, «делая ставку» на его бессознательном.

В завершении данного параграфа, предваряющего анализ кинодраматургии картин Тарковского с позиций нового метода, отмечается, что традицией в творчестве художника стало отражение реальных социальных и культурных противоречий, новаторством же стала создаваемая с учетом философии постмодерна система художественных образов и приемов построения картин.

В параграфе 2.2. «Философия времени в фильмах А. Тарковского как аналог социокультурной действительности» отмечается, что традиция исследования философии времени в фильмах А. Тарковского на основе философии Делёза была положена Дэвидом Джорджем Менардом, который проанализировал и составил особенности картин режиссера с некоторыми концептуальными аспектами теории философа.

Менард, анализируя картины Тарковского, писал о том, что Делез переопределил следующие термины в современном кино, касающиеся аудиовизуальных понятий:

- пространство-время,
- время-образ (time-images),
- звук-образ,
- переплетения движений-образов (movement-images) и времен-образов (time-images), которое создает новую комбинированную форму кино с «открытой структурой», не определяющейся никакой временной последовательностью ее отдельных элементов.

Согласно концепции Менарда, подобная смешанная форма изображений становится основой для рождения в фильмах Тарковского новых типов и форм знаков: *opsigns* (оптический знак) и *sonsigns* (звуковой знак). Отметим, что последние, будучи по природе своей изна-

чально непосредственно оптическими и звуковыми образами, деформируют привычные для восприятия сенсорно-моторные связи и подавляют взаимоотношения между кинематографическими элементами.

В параграфе отмечается, что данные новые типы знаков, несмотря на их новизну, создают ощущение «новизны» и «открытости» творческого процесса, в котором по-новому начинает функционировать время. В данной связи французским исследователем была предложена теория «давления времени», полностью основанная на философии постмодерна и построенная на основе мифологического мышления.

В данной связи мы полностью разделяем концепцию Бадурьи и Мишела, согласно которой существует потенциальная позитивная сторона мифологического времени, которая могла бы «выровнять» социальные и культурные искажения: именно мифология способна формировать позитивное мышление человека, разрушая агрессивные социальные модели для подражания. То есть, мифологическое время наделяется способностью созидания культуры, становится главным ресурсом позитивной модернизации общества.

В творчестве Тарковского мифологическое время становится, фактором, который реабилитирует вечные ценности. Поэтому его мифотворчество целесообразно рассматривать, в первую очередь, с «позиций» реставрации утраченных «кирпичиков» духовно и психически здорового общества: профессионализма, возможности активно и спокойно реализовывать себя в существующем социокультурном пространстве; гармонизации отношений между поколениями; правильного понимания долга и свободы; эстетического и художественного вкуса; основных постулатов психического и духовного здоровья.

В параграфе **2.3. «Ваяние из времени» как система координат драматургии А. Тарковского** отмечается, что «ваяние из времени» как монтаж фильма обычно противопоставляется другой системе монтажа, известной в классическом мировом кинематографе. На примере анализа картины «Зеркало» Делез показывает, как построен фильм, котковы его драматургические и композиционные особенности.

Подчеркнем, что в своем анализе этого фильма, философ делает акцент на то, что, по его мнению, основной сюжетной линией и драматургическим стержнем картины становится передача собственных, личных воспоминаний исторических и социальнокультурных событий. Таким образом, «ваяние из времени» становится своего рода прообразом самого времени.

Делез также отмечает, что стиль Тарковского при выборе кадров и их монтаже имеет тенденцию отделять временные события жизни согласно личной системе координат режиссера вне нарушения реальной исторической канвы времени. Важно, что в этой картине воспоминания режиссера драматургически организованы таким образом, что создают впечатление существования на экране двух разных миров: реального и виртуального, однако время смещается таким образом, что и в том, и в другом мире находится место для этих воспоминаний.

Драматургия картины построена таким образом, что два мира, в которых развивается сюжет картины, переплетаются между собой и вызывают сомнения в том, какой же из них является истинно реальным. Делез подчеркивает, что в «Зеркале» воспоминания героя существуют в отдельном от реального времени, при этом, они вполне могут быть материализованы и оказывают влияние на действующих в ситуации «здесь-и-сейчас» персонажей.

Таким образом, само по себе зеркало становится образом, запечатлевающим время и отражающим его, время от времени на экране возникает ощущение и того, что зеркало поглощает время и становится неким магическим способом возвращения обратно и переживания снова и снова некогда пережитых, важных для зрителя и режиссера событий и впечатлений.

Интересно в данной связи отметить, что Делез, анализируя значение во времени самого символа зеркала, отмечает, что это, своего рода, время-образ (time-image), который имеет внутренний образ-структуру, объединяющую в себе реальное и виртуальное.

С этой концепцией Делеза согласен и Донато Тотаро, по мнению которого, в этом образе физические связи разрушают и заново создают изменяющееся пространство и движение-образ (movement-image). Тотаро также отмечает, что в то время как воображаемые связи привязаны к памяти как продолжение воображаемого и времени-образа (time-image), движение-образ становится базовой основой драматургии Тарковского.

В параграфе также дается перевод категории ваяние из времени с языка поэзии на язык физики и отмечается следующее:

- время в фильмах Тарковского особенно значимо и помогает постичь истину;
- ваяние из времени позволяло режиссеру выходить за пределы событий на экране и в данном кадре, а также вести за собой в новое временное измерение зрителя;

- таким образом, время становилось объектом непосредственного восприятия, а не просто механическими монтажными рамками конкретного эпизода;
- ваяние из времени не заставляло зрителей проводить некую интеллектуальную работу, но требовало иного, духовного постижения мира;
- ваяние из времени в фильмах Тарковского позволяло видеть жизнь в ее сущности, в ее движениях в соответствии с личным опытом каждого зрителя, в определенной степени, давало зрителям возможность выйти за пределы намерений художника и создать с помощью экранных образов Тарковского свой собственный мир;
- для Тарковского была важна не теория восприятия, а философия жизни, что стало определяющим фактором при создании им новой теории и практики искусства кино.

В совокупности все это, включая движение-образы и время-образы, рождает новую сущность кино с «открытой структурой», которая не определяется той или иной временной последовательностью ее составляющих элементов.

В параграфе 2.4. «Текстуальный анализ драматургии фильма «Зеркало» Тарковского» подробно рассматривается фильм «Зеркало» как пример реализации образа времени, который возникает на экране благодаря показу мыслей-образов или мыслей-волн (*thought-images or thought-waves*), которые существуют в памяти (*time-memory*) главного героя фильма Алексея, прототипом которого является сам Андрей Тарковский.

Делез, ставший родоначальником подобного анализа, рассматривает, с помощью каких приемов происходит запечатление в памяти героя и отражение на экране событий, которые произошли с Алексеем, его семьей, его надеждами и ощущением времени. В этой картине зафиксированы духовные автобиографические моменты режиссера, а также фрагменты исторического периода нашей страны. Делез подчеркивает, что картина «Зеркало» становится своего рода памятью мечты (*dream-memory*), которая позволяет драматургии фильма развиваться в пределах личной истории главного героя Алексея. Переводя это на язык Эйзенштейна, придем к тому, что на первый план выходят обертоны, иными словами, такие ностальгические настроения, в которых объединяются фрагменты истории главного героя. Снятые подоб-

ным образом «обертональные кадры» образуют своеобразную кинестетическую интенсивность давления времени (time-pressure), усиление которой ощущается от кадра к кадру и продолжается в течение всей картины.

Подобным образом организованная структура картины способствует тому, что время переходит в честность, навсегда запечатлевая в себе чувства и переживания героя, и одновременно, создавая этим новую реальность. Делез называет эти ощущения и переживания «кристалл-образами» (crystal-images).

Тарковский смешивает и смещает время, не обращая внимания на ощущение его привычных для восприятия ритмов. Время становится виртуальным, события в нем разворачиваются параллельно реальному, историческому, которое охватывает период, запечатленный режиссером. Таким образом, становится очевидно, как с помощью архетипических образов, воздействующих на подсознание и имеющих кодовое значение, создаются толчки времени, за которыми следует давление времени, являющееся определяющим при построении режиссером драматургии создаваемых им картин.

В **Заключение** работы подводятся выводы проведенного исследования. Отмечаются решенные цели и задачи, которые были намечены во Введении исследования.

Публикации по теме исследования

Публикации в журналах ВАК

1. Основной конфликт эпохи Тарковского и его реализация в творчестве режиссера. Постановка проблемы // Социальные, гуманитарные и экономические науки, Ростов-на-Дону, 2012, № 1, 0,3 п.л.

2. Основной конфликт эпохи Тарковского и его реализация в творчестве режиссера. Продолжение // Социальные, гуманитарные и экономические науки, Ростов-на-Дону, 2012, № 2, 0, 27 п.л.

3. Конфликт в экранном творчестве А. Тарковского. Постановка проблемы и перспективы ее разрешения // Социальные, гуманитарные и экономические науки, Ростов-на-Дону, 2012, № 3, 0,3 п.л.

4. Типы и виды конфликта в экранном творчестве А. Тарковского // Социальные, гуманитарные и экономические науки, Ростов-на-Дону, 2012, № 4, 0, 29 п.л.

*Статьи в электронных изданиях,
Зарегистрированных в ФГУП НТЦ Информрегистр:*

5. Философия конфликта в экранной культуре А. Тарковского // Аналитика культурологии. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2011. – № 3 (21). <http://analculturolog.ru>. Номер гос. рег. 0421100022/0122; ISBN1990-4045. (1 п. л.).

6. Экранная культура А. Тарковского как отражение специфики социокультурных конфликтов // Аналитика культурологии. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2011. – № 3 (21). <http://analculturolog.ru>. Номер гос. рег. 0421100022/0123; ISBN1990-4045. (0,8 п. л.).

7. Философия конфликта эпохи Тарковского // Аналитика культурологии. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2011. – № 3 (21). <http://analculturolog.ru>. Номер гос. рег. 0421100022/0124; ISBN1990-4045. (0,7 п. л.).

8. Кризис культуры и цивилизации и его отражение в экранном творчестве А. Тарковского // Аналитика культурологии. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2012. – № 1 (22). <http://analculturolog.ru>. Номер гос. рег. 0421100022/045; ISBN1990-4045. (1 п. л.).

9. Физика драматургии А. Тарковского: традиции и новаторство. Постановка проблемы // Аналитика культурологии. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2012. – № 1 (22). <http://analculturolog.ru>. Номер гос. рег. 0421100022/046; ISBN1990-4045. (1 п. л.).

10. Физика драматургии А. Тарковского: традиции и новаторство. Продолжение // Аналитика культурологии. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2012. – № 1 (22). <http://analculturolog.ru>. Номер гос. рег. 0421100022/047; ISBN1990-4045. (0,5 п. л.).

Отпечатано ИП Першиным Р.В.
Тамбов, Советская, 21, а/я №7.

Подписано в печать 17.02.2012. Заказ № 170212-01.
Печать электрографическая. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Формат 60х90/16. Объем 1,5 усл.печ.л. Тираж 100 экз.