

*А.А. Горных*

**ВЕЩЬ НА ЭКРАНЕ:  
ИСТОРИЧЕСКИЙ СЕНСОРИУМ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО  
(РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ КНИГИ РОБЕРТА БЕРДА  
«АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ. ЭЛЕМЕНТЫ КИНО»)**

*Горных Андрей Анатольевич* – профессор отделения медиа и коммуникаций. Европейский гуманитарный университет. Литва, LT-01114, г. Вильнюс, ул. Тауро, д. 12; e-mail: andrei.gornykh@ehu.lt

Кинематографическая «натурфилософия» Тарковского – его “кино элементов” (Земли, Огня, Воды, Воздуха) – рассматривается Робертом Бердом как эффект “элементов кино”. Такими элементами, прежде всего, являются «поток» и «пленка». Потоки Тарковского – это потоки его знаменитой кинематографической воды, но также и визуализируемые атмосферные «волны» и «флюидные» движения постоянно дрейфующей камеры. Эти потоки, сливаясь друг с другом, образуют «экран» для материализации протекания времени в конкретных сообществах зрителей. Пленка – это материальный носитель фильма (кинопленка), сам фильм (кинолента). Но также и та «водная» пленка кинообъектов, которая возникает как эффект потоков, и та невидимая «пелена», которая создается вокруг предметов флюидной камерой Тарковского. Специфические кинематографические техники советского кинорежиссера, элементы его киностилля порождают особую вещественность кинопредметности. Эта вещественность может быть «прочитана» как эстетический горизонт исторического воображаемого оттепельного поколения. С одной стороны, в качестве утопического импульса обретения эстетического коллективного единства (сообщества с одинаковым опытом протекания времени) в противовес сталинской тоталитарной утопии. С другой, как специфическое проявление общего симптома модерна – угасания Энергии, стирания вещей и опустошения человека, эстетической реакцией на которые и выступает кинематограф Тарковского.

**Ключевые слова:** элементы кино, кинопредметность, Тарковский, Берд, общество

---

Книга Роберта Берда «Андрей Тарковский. Элементы кино» – лучшая книга о Тарковском, которую я держал в руках. По сути она представляет с собой прекрасно изданный альбом со множеством качественных цветных иллюстраций. Это делает книгу настоящим живописным лабиринтом мира Тар-

ковского. В этом лабиринте есть несколько сквозных иконографических тем (воды, огня, книги, дома и др.), к которым постоянно возвращается глаз читателя. В нем есть многочисленные прихотливые боковые ходы самых разнообразных интертекстуальных переключек и исторических ассоциаций – от картин классической европейской живописи до документов советской эпохи.

При погружении в текст это ощущение образного универсума усиливается. Автор обладает поразительным для представителя той жизни, которая кажется инопланетной по отношению к миру Тарковского, чувством культурного и исторического контекста советского кинорежиссера. Берд создает тонкую сеть ассоциаций, в которой улавливает специфику творчества Тарковского. Русская религиозная традиция, поэтика русской формальной школы, европейская философия темпоральности, реалистический живописный канон, советская идеология и бытовые реалии, литература модернизма – таковы лишь некоторые нити этой сети. О самих же фильмах Тарковского автор, кажется, знает практически все, начиная от кадровой памяти на все его картины и заканчивая нюансами их производства и рецепции (особенностей дубляжа, техник съемки, музыкального сопровождения и т. п.).

Не ставя задачу предложить нечто вроде «лучшей интерпретации» Тарковского, Берд осуществляет тщательный формальный анализ «сделанности» его фильмов, параллельно соотнося их с историческими контекстами различной глубины, которые оттеняют элементы киноформы, подчеркивая их «объемы» и «фактуры». Полемизируя с такими авторами, как Фредрик Джеймисон или Славой Жижек, он пытается избежать укладывания кинопоэтики Тарковского в теоретические схемы – при, наверное, неизбежной в таких случаях схематизации самих этих теорий – акцентируя внимание на эстетической стороне, возвращая читателю чувственный мир, «сенсориум» кинематографа Тарковского.

Но это не просто книга, которая втягивает широкого читателя в магический мир Тарковского, позволяет ему осмысленно увидеть неразличимый для неподготовленного зрителя поэтический универсум, складывающийся из множества деталей. Эта книга для исследователей, ибо такое видение Тарковского создает динамику понимания – поиск новых вопросов и продолжение размышлений.

\* \* \*

Тарковский, как отмечает Берд, это «Евангелие советской интеллигенции» 1960–1970-х. Воплощение новых настроений и идей постсталинского общества. И одновременно «отдушина» для оттепельного поколения – для социального оптимизма и творческой энергии, которые не находили себе выхода в рамках лишь относительно гуманизированной советской системы. Но в истории советской интеллигенции и – шире – оттепельного поколения советских людей можно различить и другой, более общий сюжет. Неудовлетворенность, нереализованность, утрата интереса к жизни. Эта проблема гораздо шире подцензурного существования человека в жестких рамках советской идеологии, которые творческая интеллигенция чувствовала особенно остро, реагируя диссидентством или бытовым пьянством.

Эпоха «лишних людей», отчуждения индивидов от общества (тем более сильное, чем более яркой является личность), угасания жизненных Энергий – по сути это магистральный сюжет искусства модернизма, особенно

литературно-философского. Ницше и Достоевский, Пруст и Гессе, Кафка и Сартр оставили нам впечатляющие картины современности как эпохи декаданса, скуки, тошноты и т. п.

Можно сказать, что еще не растроченная вера советского человека в утопическое будущее и противостояние с политическим режимом (или ловкое маневрирование между временными, как представлялось, идеологическими «отмелями» сталинизма) как раз придавали тот высокий тонус поколению «шестидесятников», продукты которого палимпсестом ложились поверх общей истории модернизации европейского общества.

Но как только этот тонус стал угасать в связи с брежневским «застоем», на поверхности советского модерна стали проступать жирные пятна модерна как такового. Вместе с базовыми аффектами модерна также и в виде последнего цикла великого модернистского проекта Формализма (В. Шкловский и Ю. Тынянов, А. Ричардс и У. Эмпсон, Д. Рэнсом и К. Берк, Ж.-П. Ришар и Р. Барт) – воскрешения «плоти мира», слов и вещей посредством искусства.

Откуда берется это общее ощущение истертости, изношенности, опустошенности слов, чувств, вещей, людей, которое свободно пересекает границы эпох (дореволюционной и советской) и геополитические границы (России и Европы)? Не является ли постсталинская социальная поэтика искренности, требовавшая выбросить на свалку истории вещи и чувства из «крашенной фанеры» идеологических клише, лишь последним цветением высокого модернизма вообще с его ностальгией по настоящим вещам и живым чувствам? Иными словами, не служит ли это неузнавание симптомов модерна под маской «советского» конститутивным фактором формирования большого стиля «оттепели», что объясняет фрустрацию шестидесятников (от идеологически «правоверного» Роберта Рождественского до «диссидента» Андрея Тарковского) в ситуации, когда они оказались по ту сторону советского и «маска» оказалась сброшенной?

Еще одной ловушкой, которая поджидает в проблемном поле Тарковского, является ловушка чрезмерного обобщения. Одни исследователи увлеченно анализируют в качестве источника творчества Тарковского его противостояние с советской системой как представителя некой аутентичной духовной традиции (в крайних случаях – ортодоксально православной), оставаясь таким образом в узком «антисоветском» историческом горизонте нескольких декад XX в. **Другие расширяют исторический горизонт до исчезновения историчности как таковой, говоря о борьбе рационального, абстрактного и эмоционального, эстетического как определяющем контексте киностилистики Тарковского, борьбе, уходящей корнями то ли в хайдеггерианский «поворот в мышлении» позднего средневековья, то ли вообще в извечное манихейское противостояние разума и чувств. Советская система в этом свете предстает как один из вариантов – возможно, наиболее бездушный – техногенной машины цивилизации, попирающей человеком природу и природу в человеке.**

Как возможно избежать этих ловушек? Примером этого может служить виртуозное оборачивание Робертом Бердом стандартной теоретической перспективы. Кинематографическую натурфилософию Тарковского, его «кино элементов» – Земли, Огня, Воды и Воздуха – он рассматривает как эффект «элементов кино», кинематографических техник Тарковского: «Сила воздействия фильмов Тарковского заключается не в том, что в них схватывается мистическое присутствие Природы или России, но в том способе, каким в них элементы кино порождают нечто новое в самом зрителе посредством

экрана (*through the screen's mediation*)»<sup>1</sup>. Эта кинематографическая медиация, центральная функция экрана как опосредующего звена между автором и зрителем выступает лейтмотивом всей книги.

Кинематограф Тарковского, таким образом, помещается в рамку базового парадокса модернизма – если что и репрезентируются под лозунгом возвращения «к вещам самим по себе», так это не первозданные стихии мира, но сами техники их репрезентации<sup>2</sup>. И дело даже не в том, что режиссер Тарковский, провозглашающий лозунг съемки «жизни врасплох», во всей ее естественности, стал притчей во языцех за свое искусственное выстраивание кадра (типа выпалывания цветов с луга или окраски кустов, чтобы добиться нужного оттенка листвы в кадре). Дело в самой функции экрана, на поверхности, в «текстуре» которого и выкристаллизовывается вся вещественность мировых стихий.

В чем же состоит чудо овеществления предметности на плоском экране? В том, что киноэкран служит не столько плоскостью, на которой движутся тени авторского воображения, сколько экраном, – в точном смысле этого слова – заслоняющим от некоего внешнего воздействия. Фильмы Тарковского – это не окно в мир – в современный мир растущих, разнонаправленных скоростей, скомканных чувств, непродуманных мыслей и, как бы сказал Виктор Шкловский, «автоматизированных» вещей, вещей, превратившихся в знаки самих себя. Киноэстетика Тарковского служит поверхностью, отстраняющей зрителя от этого внешнего мира, экранирующей его воздействия так, чтобы на ней могла развернуться встречная, противоположенная проекция самого зрительного зала.

В «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше описывает схожую функцию хора в качестве главного «действующего лица» древнегреческой трагедии<sup>3</sup>. Античная театральная сцена – не окно во внешний мир, в котором мелькают драматические или забавные сценки из жизни. Благодаря хоровым «потокам мелоса» между зрителем и его повседневностью опускается занавес, и он погружается как бы в коллективное сновидение и видит на сцене не людей в масках, но самого страдающего бога, Диониса. Видит в той непосредственности видения, которая и выступает для этой «общины бессознательных актеров» самой достоверной реальностью.

Зрители в зале для Тарковского призваны были пережить похожее обращение. Замедление, осязаемость, равномерность «давления» времени на экране – инсценируются ли на нем картины из прошлого автора или его размышления об этике познания – должны были увенчаться квазирелигиозным моментом единства протекания времени в сознании всех зрителей. Это единство протекания времени призвано обратить зрителей в нечто вроде виртуальной эстетической общины<sup>4</sup>. Именно это новое качество, «мысль», рождающаяся на стороне зрительного зала, проецируясь на экран, рождает объемность и вещественность, смысловую «непосредственность» кинопредметности. Или, говоря словами Тарковского: «Кино должно не объяснять, но воздействовать на чувства зрителей так, чтобы разбухшая эмоция могла дать импульс мысли»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Bird R. Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema. L., 2008. P. 12.*

<sup>2</sup> См., например: *Greenberg C. Modernist Painting // Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas. Oxf., 1992. P. 754–760.*

<sup>3</sup> *Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 85–87.*

<sup>4</sup> Не в смысле мнимой, воображаемой, а именно виртуальной – внезапной актуализации самых существенных потенций обычной, «разбавленной» реальности.

<sup>5</sup> Цит. по: *Bird R. Op. cit. P. 13.*

Каковы же элементы кино Тарковского, визуальный «мелос» которых позволяет зрителю отрешиться от повседневности, «синхронизироваться» с другими (стать со-временниками) и увидеть «настоящие» вещи? Берд тщательно анализирует самые разнообразные – живописные, звуковые, монтажные – техники советского кинорежиссера, мы выделим лишь ключевые.

Прежде всего это различные «потoki» (flows), которые, сливаясь друг с другом, образуют «экран» для материализации протекания зрительского времени. Потoki воды – речной, дождевой, «океанической». Атмосферные «волны», превращающие поля и кусты в волнующиеся «моря». Потoki естественных шумов, проникающие границы кадров. «Флюидные» движения постоянно дрейфующей камеры, как бы увлекаемой невидимыми, атмосферными «течениями» в пространстве кадра.

Причем кинематографическая вода Тарковского – как правило, вода неглубокая, подобно мелкой реке с водорослями или дождевой воде на окнах в «Солярисе». А движения камеры – такие же медленные, но смещенные относительно направления движения внутрикадровых потоков. Эти потоки образуют парадоксальное гетеротопическое кинопространство. В нем качественно различные места – прошлого и настоящего, домашнего и внешнего, чуждого – не замещают друг друга (что же в конце концов выбрал Крис – земной дом или океан Соляриса?), но связаны в нестабильную систему тем особым «перетеканием» (the interflow), которое организует Тарковский на всем протяжении фильма. Перетеканием, имеющим специфическую женскую природу, – чем в конце концов оказывается Хари? – «потоком нейтрино» (как и другие ключевые женские персонажи – конвульсирующие, вибрирующие, нарушающие привычные закономерности гравитации).

Образцовым примером таких потоков может служить знаменитая водная сцена в «Сталкере», когда камера сновидно замедленно движется над сумеречными водами Зоны, омывающими лежащие в ней предметы. Вода тонким слоем затопила кафельный пол какого-то здания (как можно догадаться, комнаты исполнения желаний), но несмотря на это, она не стоит, но течет. Ее спокойное равномерное движение – откуда? куда? связывая какие пространства? – визуализировано движущимися частицами типа ила, находится под углом по отношению к вектору движения камеры. Вместе со своей монтажной позицией в самой «сердцевине» кинопространства, в апогее пути героев, водная сцена приобретает совершенно магическую силу.

Для описания этой силы Берд вводит другой центральный элемент кинематографа Тарковского, используя для этого филигранную игру слов. Пленка (film) – это материальный носитель фильма, основа технической проекции, кинопленка (film-stock). Это сам фильм, «кинолента». Но это также и та пленка, которая возникает как эффект потоков. Водная пленка. А также невидимая «пелена», которая создается вокруг предметов флюидной камерой Тарковского (прежде всего камерой Юсова).

Сама «текстура» экрана, которая «возвращает образу его тактильную материальность», «создает особую плотность жизненного опыта»<sup>6</sup>. Можно сказать, что как различные предметы в кадре увлажняются, намокают, покрываются водной пленкой – излюбленный прием материализации, «зафактуривания» образа у Тарковского – так и сама вода, вместе с другими образами земли, огня и воздуха, наполняющими киномир Тарковского, покрыта кинематографической «пленкой». Как повседневные предметы приобретают особую вещественность от налета стихий – измазанности землей, существо-

<sup>6</sup> Bird R. Op. cit. P. 85, 92.

вания в осязаемом воздухе, «атмосфере» (дымке, тумане), затронутости языками огня. Так и обычные вода, земля, огонь и воздух – которые мы почти не замечаем в городской жизни, – обернутые в кино-«пленку», становятся первоэлементами Природы. Точнее, заслоненные от нас во всей их стертости и непримечательности пеленой кино, они становятся потусторонней поддержкой экрана для зрительских проекций. Как герои «Сталкера» должны приостановить свое неверие в нечто сверхъестественное по отношению к их повседневности, так и зритель «Сталкера» должен приостановить свою невосприимчивость к миру и поверить в то, что вода – это нечто большее, чем вода, земля – чем земля, огонь – чем огонь, а воздух – чем воздух.

На создание этой сотканной из «потоков» пелены экрана работают все техники репрезентации – от тщательного выбора места, освещения, ракурсов съемки, учета киногении предметов до работы художника картины, звукорежиссера, монтажера. Как в воде вещи приобретают магическое мерцание и глубину, так и на экране «те же самые» обычные неодушевленные предметы, которые располагаются по ту сторону экрана, оживают, становятся объектами эстетической веры в них зрителей. Иными словами, той финальной оболочкой, кино-«пленкой» вещей становится само запечатленное время, его осязаемость и единство протекания для всех собравшихся по эту сторону экрана.

Так, согласно логике Берда, реализуется модернистский проект Тарковского по эстетическому воспроизводству «чувственной полноты фильма... неповторимой и непередаваемой жизненной ткани каждого момента настоящего»<sup>7</sup>.

Но вместе с тем натяжкой было бы считать Тарковского еще одним представителем авторского кино, наряду с другими западными представителями кинематографа высокого модернизма, полагает Берд. Кинопоэтика режиссера вплетена в ткань «советского воображаемого».

И здесь американский исследователь обращает внимание на в высшей степени поучительную деталь. Отец Андрея, Арсений Тарковский, принимал активное участие в формировании этого воображаемого на самых ранних его стадиях. Поэт-лирик был пионером советского радиовещания, осуществляя экспериментальные радиопостановки, посвященные борьбе на трудовых фронтах. «Повесть о сфагнуме» (1931), «Стекло» (1932) – в этих трудовых маршах-повествованиях Арсений вносит значительный вклад в артикуляцию одного из ключевых образов советской утопии – образа Энергии (возникшего еще на стадии разработки ленинского плана электрификации страны Советов – ГОЭЛРО). Сквозь энтузиазм первых пятилеток проходит тема преобразования природы в энергетическую сеть, полностью покрывающую потребности человека. Идеологическим нервом этой темы выступает преобразование самого общества, в котором энергии индивидов сливаются в социальную Энергию, качественно превосходящую их сумму. Энергию, субстанцией которой является освобожденное время коллективного, неотчужденного труда. Овладев этой энергией, люди станут способны не только производить необходимые количества экономической продукции, но и придавать им новые качества, способные принести удовлетворение каждому, а в конечном счете – приблизить будущее, то есть поставить под социальный контроль само время истории. Время социалистического труда в таком воображаемом – нечто вроде напора водного потока в гидроэлектростанции, вырабатывающей самую чистую форму энергии – Электричество, которое сторицей возвращает людям затраченные усилия. Тем самым очерчивается ядро советской утопии – построение такой «энергосистемы», расходование человеческой энергии в которой приводило бы к еще

<sup>7</sup> Bird R. Op. cit. P. 123.

большему ее накоплению. «Идеалом советского воображаемого была закрытая система динамической стабильности, в которой природные потоки и индивидуальные желания объединились бы для максимальной [производственной] эффективности»<sup>8</sup>. То есть коллективный физический труд увенчивался бы ростом творческого потенциала каждого индивида, а промежуточным эффектом этого стала бы принципиально новая экономическая система, полностью преобразующая природу.

У современников Андрея Тарковского ключевые элементы этого воображаемого еще вполне жизнеспособны (взять, например, повесть Василия Аксенова «Любовь к электричеству: повесть о Леониде Красине» (1969)<sup>9</sup>, в которой сущность большевика представляется как заряд «электричества в жилах», способный передаваться другим и породить общий революционный Ток). Сам же Тарковский явственно чувствует исчерпание этого проекта – энергия уходит из природы и из людей. В этом смысле «Сталкер» служит завершающим советскую эпоху фильмом. В нем сгущенные образы советской власти первых пятилеток – прежде всего образы гигантских гидроэлектростанций – превращаются в камерные руины «сухого тоннеля» (не говоря о других картинах индустриального распада). А иконографический мотив «лампочки Ильича» (голой лампочки, свисающей с потолка на проводе) меняет семантику нового солнца социализма на противоположную – истощения ресурсов, угасания. Лампочка не выдерживает накала какого-то непредсказуемого, последнего всплеска электричества и перегорает в кадре. Как минимум дважды – в начале и в конце пути в Зону. Но кадры самого «вещественного», эстетского перегорания лампочки – когда нить накаливания крупным планом наливается бронзовым свечением и как бы замедленно «лопается», оставляя после себя едкий дым, – не вошли в фильм.

Герои погружаются в сумерки поисков истин собственного желания. Но в кадре все еще звучат стихи Арсения Тарковского, поэтическая монтажная система фильма поддерживает давление времени внутри кадров – утопический импульс приобретает сублимированный, деиндустриализованный вид – сам фильм с помощью душевного труда зрителей вырабатывает Энергию. И в этом производстве экономическое сливается с эстетическим как более всеобъемлющей и продуктивной инстанцией.

Экран в этом случае не является «третьим лишним» между зрителем и миром, которые по прихоти злой судьбы не могут встретиться. Опосредование – единственный и поэтому «прямой» способ их встречи<sup>10</sup>. Но функция медиации отнюдь не напоминает переводчика для двух людей, говорящих на разных языках. Наоборот, здесь неправильный перевод становится условием понимания. Что-то извне пленка-мембрана фильма пропускает, что-то экранирует, отбрасывает назад, но по большей части фильтрует, искажает – и именно оказывается тем, что находится на острие наших поисков реальности, абсолютной гарантией которой выступает потустороннее пространство, учреждаемое самим присутствием экрана.

<sup>8</sup> *Bird R.* Op. cit. P. 132.

<sup>9</sup> *Аксенов В.* Любовь к электричеству: повесть о Леониде Красине. М., 2008.

<sup>10</sup> Роберт Берд находит трагикомические иллюстрации принципа социального опосредования в сталинском кино, в котором фигура Сталина – настоящего или картинного – может функционировать как необходимая медиация между желанием советского человека и объектами его желания (для образования гетеросексуальных пар или выбора в пользу влечения к революционному делу).

Но отсюда следует, что и сам внешний мир по сути устроен точно таким же образом. Кино лишь продельвает работу дополнительного фильтра «очистки» в условиях, когда настоящий Экран – собственно реальность – перестает с этим справляться. Классическая работа Дюркгейма и Мосса «О некоторых первобытных формах классификации» (1902)<sup>11</sup> дает нам неоценимый ключ к пониманию природы этой дисфункции. Первобытный «экран» есть карта социальной тотальности сообщества, «легендой» которой является миф.

Тотальность – это общество как целое, как структура, в которой каждый элемент (термины родства, социальные роли, живые и мертвые) связан с каждым другим по определенным правилам субституции и коммутации. Иными словами, каждый индивид представляет свою соотнесенность с любым индивидом группы и место в общественном целом. В силу того, что внутри общества такая цельность практически недостижима (хотя «примитивные» группы стоят к ней гораздо ближе современных обществ), она существует как бы вонне самого общества, как экран, на который проецируются групповые фантазмы, заслоняющие Иное противостоящей человеку природы. В итоге мир по ту сторону экрана предстает продолжением социального мира. Природные вещи и феномены исчерпывающим образом распределяются по четко соотнесенным друг с другом классам, которые являются слепком системы социальных классов, образующих примитивное сообщество. А само общество ретроактивно получает онтологическую гарантию собственного воспроизводства – необходимого и недостижимого Единства.

Именно эта экранирующая функция социальной тотальности радикальным образом подрывается во все более массовой и все более фрагментирующейся социальной системе модерна. В результате чего вещи внешнего мира воспринимаются как лишенные жизненных энергий. Человек модерна вынужден изобретать свои системы защиты вместо демонтированных религиозно-мифологических форм. Модернизм – это невиданный в истории взрыв разнообразия стилей в искусстве, за которым стоят попытки конструирования своего «экрана» со стороны отдельных социальных групп. Попытки возвышенные и обреченные – ибо в результате этих поисков единства и общезначимости художники в конечном счете лишь сами замыкались в своих «приватных языках»<sup>12</sup>, теряя связь с миром. Подобно тому, как Горчаков, лирический герой Тарковского в «Ностальгии», в поиске новых впечатлений и средств выражения замыкается в последнем отчаянном усилии немого жеста смерти (несения свечи). Почему даже красоты Италии оставляют его бесчувственным? Те самые, фотографическими изображениями которых он восхищался вместе со своими близкими в России. Потому что он не может разделить этот опыт с «тем самым сообществом друзей и любимых, которое он жаждал бы оживить»<sup>13</sup>. Мир предстает для него чем-то вроде плохого, плоского кино. Но роль кино самого Тарковского в качестве особого полноценного мира, воображаемого экрана для своего «оттепельного» поколения, трудно переоценить. И пафос книги Роберта Берда в общем заключается в том, чтобы научиться относиться к фильмам Тарковского как к эстетическому горизонту конкретного исторического опыта. Например, как к иконографическому мотиву небесного свода в классической живописной традиции, уходящей корнями в позднее средневековье. Книга Камиля Фламариона

<sup>11</sup> См. в кн.: Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М., 2011. С. 55–124.

<sup>12</sup> См.: Jameson F. The Prison-house of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton (N.J.), 1972.

<sup>13</sup> Bird R. Op. cit. P. 190.



«Атмосфера: популярная метеорология» (1888) содержит гравюру с одним из самых известных вариантов этого мотива: человек заглядывает за небесный свод, как если бы он был тонким проницаемым куполом, накрывающим землю, и видит за великолепным звездным «занавесом» небесную механику. Это похоже на то, как если бы зритель во время спектакля заглянул за декорации и увидел бы механику сцены за кулисами вместо живописных картин, в которых разворачивается действие на сцене. Берд приводит это в качестве аллегории того, к чему может привести увлечение абстрактным знанием, – к «застреванию» головы в пространстве потусторонней жизни, к забвению земного, телесного, чувственного, против чего направлена вся эстетическая программа Тарковского. Но то же самое можно отнести и к самим фильмам Тарковского – не нужно спешить заглядывать по ту сторону их эстетики, в поиске идеологических установок или религиозных истин. Не нужно разрывать ту исполненную чувственной красоты пленку, образующую небесный свод воображаемого «экрана, который содержит возможность восстановления самих условий опыта [жизни], восстановления самого времени»<sup>14</sup>.

### Список литературы

*Аксенов В.* Любовь к электричеству: повесть о Леониде Красине. М.: Эксмо, 2008. 384 с.

*Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. Т. 1 / Ред.-сост. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. 831 с.

*Мосс М.* Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / Пер. с фр. А.Б. Гофмана. М.: КДУ, 2011. 416 с.

*Bird R.* Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema. L.: Reaktion Books, 2008. 255 p.

*Greenberg C.* Modernist Painting // Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / Ed. by Ch. Harrison, P. Wood. Oxf.: Blackwell Publishers, 1992. P. 754–760.

*Jameson F.* The Prison-house of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1972. 230 p.

### **The thing on a screen: the historical sensorium of Andrei Tarkovsky (some considerations about Robert Bird's Andrei Tarkovsky: *Elements of Cinema*)**

*Andrei Gornykh*

European Humanities University. 12 Tauro Str., Vilnius, LT-01114, Lithuania; e-mail: andrei.gornykh@ehu.lt

Tarkovsky's cinematographic 'natural philosophy' – the 'cinema of elements' (Earth, Fire, Water, Air) – gets considered by Robert Bird as an effect of the 'elements of the cinema'. Such elements are, in the first place, 'flow' and celluloid 'film'. In Tarkovsky, flows are the streams of his famous cinematographic water, but also the visualized atmospheric 'waves' and no less the fluid motion of his constantly drifting camera. These flows merge with one another to form the 'screen' where the flow of time can get materialized for the particular communities that the spectators of Tarkovsky's films are meant to become. The 'film' is a material substance, the film as such; it is also that specific 'water film' which appears around the cinematographic objects as an effect of flows; at the same time it is that invisible 'veil' which Tarkovsky's fluid camera creates around the objects. The specific cinematic techniques employed by the Soviet director, the elements of his cinema-style generate the

<sup>14</sup> *Bird R.* Op. cit. P. 223.

characteristic ‘materiality’ of screen images. This materiality can be ‘read’ as an aesthetic horizon of the historical imaginary of the Thaw generation, or, to put it in other words, on the one hand it can be regarded as a utopian impulse toward the aesthetic collective unity (community sharing the same experience of time flow) as opposed to the Stalinist totalitarian utopia, and, on the other hand, as a specific manifestation of the general symptom of modernity: the extinction of Energy, emptiness of things and human beings. Tarkovsky’s cinema can be viewed as part of the late modernist reaction against it.

**Keywords:** cinema, philosophy, society, history, modernity, the imaginary, aesthetic surface

### References

- Aksenov, V. *Ljubov' k jelektrichestvu: povest' o Leonide Krasine* [Love for Electricity]. Moscow: Eksmo Publ., 2008. 384 pp. (In Russian)
- Bird, R. *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*. London: Reaktion Books, 2008. 255 pp.
- Greenberg, C. “Modernist Painting”, *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, ed. by Ch. Harrison & P. Wood. Oxford: Blackwell Publishers, 1992, pp. 754–760.
- Jameson, F. *The Prison-house of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972. 230 pp.
- Nietzsche, F. *Sochinenia* [Selected Works], Vol. 1, ed. by K. Svas'yan. Moscow: Mysl Publ., 1990. 831 pp. (In Russian)
- Mauss, M. *Obshhestva. Obmen. Lichnost'.* *Trudy po social'noj antropologii* [Essays in Social Anthropology]. Moscow: KDU Publ., 2011. 416 pp. (In Russian)