

Искусствоведение
History of Arts

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-70-290-301>

УДК 7.017

ББК 85.373

Научная статья / Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Л. В. Попова
г. Москва, Россия

А. А. ТАРКОВСКИЙ: ВРЕМЯ, ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ В КАДРЕ

Аннотация: С. Эйзенштейн считал монтаж главным смыслообразующим элементом фильма. С. Эйзенштейн и А. Тарковский придавали большое значение внутрикадровому монтажу, времени внутри кадра. Согласно А. Тарковскому, кино есть «запечатленное время». Он придавал большое значение «атмосфере» фильма, которая возникает во времени. По его мнению, режиссер, создавая фильм, из «глыбы времени» отсекает все ненужное, поэтому между склейками не должно быть временного промежутка. Идеальной формой кинематографа А. Тарковский считал хронику. А. Тарковского принято считать представителем «поэтического», «поэтико-живописного», «поэтико-документального» кинематографа. Отголоски поэтического кино видны в «Ивановом детстве», но после А. Тарковский высказался об опасности «поэтического кино», заключающуюся в том, что оно рождает символы, аллегории, которые не имеют ничего общего с той образностью, которая присуща кинематографу. Монтажный кинематограф, считал Тарковский, задает зрителю загадки и ребусы, заставляет наслаждаться аллегориями, апеллирует к интеллектуальному опыту смотрящего, причем каждая их этих загадок имеет точную отгадку.

С. Эйзенштейн считал, что любой кинематограф является монтажным. А. Тарковский не считал монтаж главным формообразующим элементом фильма. Время есть форма кинематографического произведения. Время как форма ближе всего к музыкальному произведению, поэтому для создания полноценной кинодраматургии нужно изучать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфоний и др. Главным формообразующим элементом фильма А. Тарковский считал ритм, который складывается из временного напряжения внутри кадров. Вопрос о времени он считал главным и краеугольным.

Ключевые слова: С. М. Эйзенштейн, А. А. Тарковский, А. П. Довженко, С. И. Фрейлих, Вяч. Вс. Иванов, кино, монтаж, ритм, запечатленное время, атмосфера.

Информация об авторе: Лиана Владимировна Попова — кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры философии, Государственный университет управления, Рязанский просп., д. 99, ГУ-404, 109542 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9766-7535>

E-mail: pliana@mail.ru

Дата поступления статьи: 19.02.2023

Дата одобрения рецензентами: 06.06.2023

Дата публикации: 25.12.2023

Для цитирования: Попова Л. В. А. А. Тарковский: время, запечатленное в кадре // Вестник славянских культур. 2023. Т. 70. С. 290–301.
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-70-290-301>

Творчеству А. А. Тарковского в настоящее время уделяется достаточно большое внимание. Издаются архивные материалы [1, 38–39]. Выходят монографии таких авторов как А. И. Антипенко [2], Н. Ф. Болдырев [4–5], Л. Бояджиева [6], П. Д. Волкова [8–10], М. И. Туровская [31], А. В. Гордон [11], И. И. Евлампиев [14], Н. Г. Кононенко [15], В. И. Михалкович [18], Л. А. Наумов [19], Д. Салынский [26], О. Е. Суркова [27–29], В. Филимонов [32], М. А. Перепелкин [23] и др. Опубликованы сборники воспоминаний о режиссере его коллег, соратников [16], [20–22]. Творчеству А. Тарковского также посвящены труды иностранных авторов: С. Сальвестрони [25], Т. Понтара [36] и др. Творчество режиссера рассматривается в рамках истории и теории киноискусства, в трудах таких теоретиков как С. И. Фрейлих [33], Н. А. Хренов [34], Н. Е. Мариевская [17]. Данное исследование посвящено проблеме времени в фильмах А. Тарковского, что остается актуальным и сейчас.

Запечатленное время.

Основная заслуга в изучении теории и практики монтажа принадлежит режиссерам Л. В. Кулешову и С. М. Эйзенштейну [24]. А. А. Тарковский полемизировал с С. Эйзенштейном, но, в то же время, признавал законы монтажа, хотя задачи искусства они понимали по-разному. Задача произведения искусства, по С. М. Эйзенштейну, есть задача «связно последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом» [41, с. 156]. Задача, стоящая перед фильмами, — задача не только связного, «но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа» [41, с. 156]. Монтаж есть могучее подспорье в решении этой задачи.

Согласно А. А. Тарковскому, кино есть, прежде всего, «запечатленное время» [37, с. 69]. В какой форме кинематограф может запечатлеть время? А. Тарковский называет эту форму «фактической», где в форме факта могут выступать событие, человеческое движение, любой реальный предмет, который может «представать в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени)» [37, с. 69]. Недаром, А. Тарковский придавал большое значение «атмосфере» фильма. Термин «атмосфера» был введен в режиссуру К. С. Станиславским и применялся к театру. Атмосфера — материальная среда, в которой живет, существует актерский образ. Сюда входят звуки, шумы, ритмы, характер освещения, мебель, вещи и т. д. Согласно А. Тарковскому, атмосферу не нужно создавать, она «несоздаваема», она вытекает из задачи, которую формулирует для себя режиссер. Для этого необходимо формулировать задачу точно, и по отношению к этой главной ноте начнут «резонировать вещи, пейзаж, актерская интонация» [40, с. 9]. Атмосфера возникнет «как результат, как следствие возможности сосредоточиться на главном» [40, с. 9]. То есть, атмосфера возникает во времени. Именно поэтому А. Тарковский не любил живопись импрессионистов, которые старались запечатлеть мгновение, стараясь передать мимолетное.

Подобно С. Эйзенштейну, А. Тарковский восхищался искусством древних греков, греческим театром, ценил в них то, что они пришли к идее катарсиса, очищения

через переживания другому, то есть, герою. Обращение к классике видится и в том, как А. Тарковский понимал построение сюжета в кино. Для него важно было, чтобы сюжет отвечал требованиям классицистов: единство времени, места и действия. Тем не менее, в «Ивановом детстве», снятом в 1962 г., мы видим флэш-бэки: сны Ивана, воспоминания о матери. В «Андрее Рублеве» Бориска, отливающий колокол, видит в своем сне дерево, увешанное светящимися колоколами. Сны в фильмах А. Тарковского — особая реальность. Недаром, И. Бергман высказывался: «Тарковский для меня самый великий, ибо он привнес в кино новый, особый язык, который позволяет ему схватывать жизнь как сновидение» [7, с. 8]. По поводу реальности, в которой существуют герои А. Тарковского, нельзя не согласиться с Ю. Богомоловым: «Фильмы Тарковского не связаны с физической реальностью, они привязаны к ней» [3, с. 157]. Солярис, Зона — особые виды реальности, где существуют герои А. Тарковского. Казалось бы, мы видим противоречие относительно единства места, времени и действия. С другой стороны, в фильме «Зеркало», снятом в 1974 г., действие длится ровно один день, за который герой успевает вспомнить всю свою жизнь. Единство места, времени и действия необходимы А. Тарковскому, чтобы доказать, что «ограниченное пространство так же бесконечно, как и любое другое, и так же ограничено» [38, с. 590].

В своих лекциях по режиссуре А. Тарковский высказывался: «Раньше мне казалось интересным как можно полнее использовать всеобъемлющие возможности монтировать подряд как хронику, так и другие временные пласты, сны, сумятицу событий, ставящих действующих лиц перед неожиданными испытаниями и вопросами. Сейчас мне хочется, чтобы между монтажными склейками не было временного разрыва. Я хочу, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собой временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации времени» [39, с. 218].

Авторскую работу в кино А. Тарковский уподобил работе скульптора, который, отсекая ненужное, создает из глыбы мрамора свое произведение. Так и кинематографист из «глыбы времени» отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что необходимо для создания образа [37, с. 69]. Время, таким образом, предстает в форме факта, поэтому идеальным кинематографом А. Тарковский считал хронику, видел в ней «не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни» [37, с. 71]. А. Тарковского принято считать представителем «поэтического», «поэтико-живописного», «поэтико-документального» кинематографа. Действительно, в «Ивановом детстве» видится отсылка к А. Довженко. Кадры с Иваном, бегущим по берегу реки в конце фильма, напоминают кадры с мальчиком, бегущим по берегу реки из фильма «Зачарованная Десна», снятом Ю. Солнцевой по сценарию А. Довженко. Позднее, в 1964 г. в статье «Запечатленное время» А. Тарковский высказался об опасности «поэтического кино», заключающуюся в том, что оно рождает символы, аллегории, которые не имеют ничего общего с той образностью, «которая естественно присуща кинематографу» [37, с. 72]. Поэтому А. Тарковский полемизировал с С. Эйзенштейном, он считал, что фильм «Иван Грозный» не только представляет собой иероглиф, но сплошь состоит из иероглифов. Он приводит пример, где на доспехах Ивана изображено Солнце, а на доспехах Курбского — Луна, поскольку сущность Курбского в том, что он «светит отраженным светом» [37, с. 72]. При этом он высоко ценил режиссерский талант Эйзенштейна, отмечал, что картина сильна своим музыкально-ритмическим построением. А. Тарковский отрицательно относился и к «аттракционам» С. Эйзенштейна. Он приводил пример

из «Октября», где Керенский сопоставляется с павлином. По мнению А. Тарковского, зритель лишен возможности самостоятельно конструировать образ, автор ведет тотальное наступление на зрителя, «н а в я з ы в а я ему свое собственное отношение к происходящему» [39, с. 274]. Монтажный кинематограф, считал Тарковский, задает зрителю загадки и ребусы, заставляет наслаждаться аллегориями, апеллирует к интеллектуальному опыту смотрящего. При этом, каждая их этих загадок имеет точную отгадку [39, с. 273].

С. Эйзенштейн писал, что кинематограф сменяющейся точки принято называть «монтажным», что «вульгарно по форме и просто неверно по существу», ведь «всякий кинематограф есть монтажный кинематограф» [41, с. 393], по той простой причине, что подвижность фотографии «есть явление монтажное» [41, с. 393].

А. Тарковский не считал монтаж главным формообразующим элементом фильма. Монтаж, по его мнению, сочленяет кадры, наполненные временем, «но не понятия, как это часто провозглашалось сторонниками так называемого “монтажного кинематографа”», так как время есть «форма» кинематографического произведения [39, с. 270]. Время как форма ближе всего к музыкальному произведению. Поэтому для создания полноценной кинодраматургии нужно изучать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфоний и др.

Суть кинообраза заключается не в монтаже понятий. Язык кино, по мнению А. Тарковского, — «в отсутствии в нем языка, понятий, символа» [39, с. 270]. Монтаж есть лишь идеальный вариант склейки планов, который уже заложен внутри материала, снятого на киноплёнку. Соединение частей зависит от внутреннего состояния материала. В монтаже «соединяется само время, протекающее в кадре» [39, с. 272]. В соответствии с характером времени, протекающего в кадре, возникает ритм картины. Именно ритм, считал А. Тарковский, является «главным формообразующим элементом в кино» [39, с. 274], а вовсе не монтаж. По его мнению, ритм не есть метрическое чередование кусков, как считал С. Эйзенштейн.

Ритм слагается из «временного напряжения внутри кадров» [39, с. 274]. Если сопоставить кинематограф с временными искусствами, с балетом или музыкой, то время, фиксируемое на плёнку, обретает форму реального. Зафиксированное на плёнку «всегда и равнозначно будет восприниматься во всей своей непреложной данности» [39, с. 274], в то время как одно и то же музыкальное произведение можно сыграть по-разному. Таким образом, в музыке время носит абстрактно философский характер. В кинематографе время становится основой основ, подобно тому, как в музыке основа основ — звук, в живописи — цвет, в драме — характер. Монтаж, согласно А. Тарковскому, существует в любом искусстве, как проявление отбора, производимого художником. Особенность монтажа в том, что он «сочленяет время, запечатленное в отснятых кусках» [39, с. 274], поэтому не монтируются друг с другом кадры, где время протекает по-разному. Так реальное время не может монтироваться с условным временем. Поэтому, считал А. Тарковский, нельзя разрезать панорамы и монтировать их в разных концах сцены, в противном случае теряется единство состояния картины.

А. Тарковский отрицал искусство монтажа еще и потому, что он не учитывает права зрителя подключить свой опыт при просмотре картины [39, с. 273]. С. Эйзенштейн, наоборот, считал, что сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Художественный образ — образ, который «задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» [41, с. 162]. А. Тарковский же считал, что ощущение режиссером времени всегда высту-

пает «как форма насилия над зрителем» [39, с. 277]. Зритель либо «попадает» в ритм режиссера, либо нет. Так возникает у режиссера «свой» зритель.

Картина, согласно А.Тарковскому, должна быть снята в одном ритме. Для этого режиссеру на протяжении всей съемки фильма следует приходить на работу в одинаковом состоянии. Только так он может держать ритм картины. Самое страшное — энтропия, рассеивание творческой энергии. В этом смысле идеальным режиссером для А. Тарковского был Ф. Феллини: «И это его пульс, который сливается с пульсом картины. И тут как бы в единстве его пульс, ритм жизни и пульс снимаемого материала. Вот это триединство, которое организует личность в кино» [39, с. 280].

Термин «триединство» А. Тарковский, с его христианским самосознанием, использует неспроста. В 1966 г. он снял фильм «Андрей Рублев» об иконописце, авторе иконы «Троица», но не только «Андрей Рублев», а все его фильмы, начиная с «Иванова детства» проникнуты идеей христианства. С другой стороны, он уподобляется демургу, создавая новый мир, в чем сам для себя видит опасность. Вообще, он видит опасность в свободе, которая предоставлена человеку XX в., атеисту и властителю мира. Ограничительные рамки художникам раньше давал канон: «Религия преуказывала художникам формы их творчества» [40, с. 6]. Для А. Тарковского, кино — «занятие нравственное, а не профессиональное» [40, с. 6]. Он считал, что кино способно создавать произведения, равные тому, что значили для XIX в. романы Толстого и Достоевского. Искусство порождает иллюзию, но в иллюзии заключен величайший смысл искусства. Человеческое существо, считал А. Тарковский, создано, чтобы жить на пути к истине. Цель искусства — «всегда правда, истина» [40, с. 5]. Что же такое искусство, в понимании А. Тарковского? В одном из интервью он высказался: «Что же такое, собственно говоря, искусство? Добро или зло? Оно — от Бога или от черта? От силы человеческой или слабости? Может быть, оно есть гарантия человеческой общности и картина социальной гармонии? Не состоит ли в этом его функция? Оно — нечто вроде объяснения в любви. Оно — как признание собственной зависимости от других людей. Оно — признание. Неосознанный акт, который, однако, отражает смысл жизни — любовь и жертву» [12, с. 223].

В свое время В. В. Иванов отмечал отличие А. Тарковского от С. Эйзенштейна, состоявшее, прежде всего, в религиозности А. Тарковского и атеизме С. Эйзенштейна [13, с. 230], но главное отличие он видел в том, что А. Тарковский не считал монтаж основным приемом построения в кино [13, с. 235]. Разница заключалась лишь в теории. Фильмы А. Тарковского всегда монтировались с соблюдением правил монтажа и четкой композиции кадра, чему уделял особое внимание С. Эйзенштейн. По мнению А. Тарковского, режиссеру нужно знать законы монтажа, законы профессии, но творчество «начинается с момента нарушения, деформации этих законов» [39, с. 282]. «Научиться быть художником невозможно, как не имеет никакого смысла просто изучать законы монтажа — всякий художник-кинематографист открывает их для себя заново» [39, с. 291]. В данном случае нельзя не согласиться с С. И. Фрейлихом: «Эйзенштейн и Тарковский говорили то, что нам нужно, но что нам еще неизвестно. Их противопоставляют критики, не осознавшие принцип несходства сходного, но без этого невозможно сколько-нибудь удовлетворительная концепция кинопроцесса» [33, с. 483]. Недаром, после успеха «Андрея Рублева» во Франции именитый киножурналист Жан де Баронсели писал 21 ноября 1969 г. в газете «Монд», что «“Андрей Рублев” превосходный фильм, который делает честь советскому киноискусству. И если у Андрея

Тарковского останутся свободными руки, то Эйзенштейн и Довженко возможно найдут в нем своего последователя» [30, с. 177].

Эсхатологическое время.

Открытие С. Эйзенштейном и Л. Кулешовым горизонтального и вертикального видов монтажа привело к открытию горизонтального и вертикального времени. Н. Е. Мариевская в своей книге «Время в кино» выделяет также циклическое и эсхатологическое время. По ее мнению, эсхатологическое время может иметь «важное формообразующее значение для кино» [17, с. 310].

Эсхатологическое время связано с мотивами о конце света, которые возникают в «Сталкере», Ностальгии» и, наконец, в «Жертвоприношении». Эсхатологическое время связано и с надеждой на спасение, связано оно и с космическим временем. Согласно М. Элиаде, отличие человека архаического от современного заключается в том, что первый ощущает себя «неразрывно связанным с космосом и космическими ритмами» [35, с. 29], а второй связан с «историей» [35, с. 29]. Космическое время есть Вечность, историческое время линейно. Возвращение человека к Вечности возможно с помощью ритуала. Человеческое действие, его значение, его ценность связано не с их «прямой физической давностью, а с присущим им качеством “быть воспроизведением прадействия” повторением мифического образца» [35, с. 34]. Ритуал есть воспроизведение прадействия. Ритуал присутствует во многих фильмах А. Тарковского.

«Жертвоприношение», последний фильм режиссера, снятый в 1986 г., начинается с притчи, с легенды о монахе Иоанне Колове, жившем в V в. Старец Памва воткнул в пустыне сухое дерево и приказал Иоанну, своему ученику, поливать его, пока дерево не оживет. Три года Иоанн каждый день подряд на заре поливал это дерево, вечером возвращался в монастырь. В один прекрасный день дерево покрылось цветами. Эту историю рассказывает уже в XX в. своему маленькому сыну герой фильма Александр, бывший актер, журналист и писатель, который в последние годы своей жизни болен раком. Александр приходит к выводу, что «если каждый день точно в одно и то же время совершать одно и то же действие, как ритуал — систематически и непреложно, ... то мир изменится, не может не измениться». Поэтому он сажает засохшее дерево и начинает его поливать. Гости съезжаются на празднование дня рождения Александра, по телевизору передают, что началась ядерная война. Александр готов принести в жертву все, что имеет, чтобы предотвратить войну: дом, семью, Малыша, который стал немым после операции на гландах. Отто, друг Александра, предлагает ему переспать с горничной Марией, которую считает ведьмой, чтобы отвести беду. Александр ночью посещает Марию, а на следующий день поджигает свой дом, после того, как все разъезжаются. Александра забирают в больницу, а Малыш продолжает поливать сухое дерево. К Малышу возвращается речь, он произносит первые строки из Библии: «В начале было Слово... Почему, папа?». Жертва оказывается необходимым условием ритуала. Согласно М. Элиаде, жертвоприношение не только воспроизводит первоначальное жертвоприношение, явленное богом *ab origine*, в начале времен, но «оно и происходит в этот самый мифический изначальный момент» [35, с. 56], т. е. любое жертвоприношение «повторяет первоначальное жертвоприношение и совпадает с ним во времени» [35, с. 56]. Человек переносится в мифическую эпоху. Остальную часть жизни человек проводит в мирском времени — в становлении. «Жертвоприношение» начинается с кадра картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», написанной в 1481 г. и оставшейся незавершенной, где на заднем плане изображено дерево. Это дерево символизирует Древо познания и, в то же время, мифическое мировое

дерево, соединяющее Небо и Землю. Мировое дерево связано с мифическим, космическим временем. Мифическое время плавно перетекает в реальное, историческое время: следующим кадром А. Тарковский дает реальное сухое дерево, которое высаживает герой — Александр, воспроизводя тем самым древний ритуал.

В «Ностальгии», фильме, снятом в 1983 г., также воспроизводится ритуал. Сумасшедший Доменико, рассказывает Андрею Горчакову, писателю из России, что нужно пройти через источник св. Екатерины с зажженной свечой, чтобы спасти мир, что Доменико ни разу не удавалось, свеча гасла. После краха фашизма он держал свою семью взаперти семь лет, чтобы спасти ее от конца света. В финале Доменико совершает саможжение, а Андрей Горчаков, далеко не с первой попытки, все же проходит через источник с зажженной свечой, после чего умирает. Кадры Италии сменяются кадром русской деревни.

Мотив жертвы присутствует и в «Андрее Рублеве». Андрей убивает топором насильника, который пытался надругаться над блаженной Дурочкой, и в искупление тяжкого греха принимает обет молчания. Бориска, отливающий колокол, является, с одной стороны, антиподом Андрея Рублева, с другой — его двойником. Увидев, какое чудо сотворил Бориска, Андрей нарушает обет молчания и создает свой шедевр — «Троицу». В фильмах А. Тарковского вырисовывается следующая схема: ритуал — жертва — сотворение нового мира.

Понимал ли А. Тарковский искусство как жертву, которую совершает художник? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно понимать, как он строил концепцию искусства: «Для того, чтобы строить концепцию искусства, следует прежде всего, ответить на вопрос гораздо более важный и общий: “В чем смысл нашего существования?”. По-моему, смысл нашего здесь на земле существования в том, чтобы духовно возвыситься. А значит, и искусство должно этому служить...» [39, с. 298]. Может ли искусство изменить мир? На этот вопрос он отвечал: «Прежде чем что-либо менять, я должен сам измениться, я должен стать глубже, только после этого я смогу принести пользу» [39, с. 300]. Люди и общество, по его мнению, должны развиваться гармонически, духовно. «Чтобы преобразить не только себя, надо принести жертву — только тогда ты сможешь послужить людям» [39, с. 300].

Вплоть до самой смерти А. Тарковского волновал вопрос о времени. Он записал в своем дневнике 25 сентября 1986 г.: «Невозможность в кино выразить единовременные действия иначе, чем в последовательности, символизирует невозможность существования человека и его истории без времени, которое мыслится как последовательность. Такая же условность и примитивно материальная форма времени» [38, с. 590].

Выводы.

Таким образом, мы видим, что С. Эйзенштейна и А. Тарковского роднит подход к внутрикадровому монтажу, к времени внутри кадра, но задачи кино они понимали по-разному. Для С. Эйзенштейна она заключалась, прежде всего, в последовательном изложении темы, сюжета, действия. А. Тарковский не отрицал приемы и принципы монтажа, но не считал монтаж формообразующим элементом фильма. Для А. Тарковского, кино — занятие, прежде всего, нравственное и только во вторую очередь профессиональное. Искусство он понимал как искупительную жертву. Вопрос о времени он считал главным и краеугольным.

Список литературы

Исследования

- 1 Архив А. А. Тарковского, Юрьевец: опыт научной и проектной презентации. Иваново: А-Гриф, 2016. 146 с.
- 2 *Антипенко А. И.* Андрей Тарковский в объективе Александра Антипенко. М.: Русь-Олимп, 2007. 224 с.
- 3 *Богомолов Ю.* «Я свеча, я сгорел на пиру...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1990. С. 156–172.
- 4 *Болдырев Н. Ф.* Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск: Урал-LTD, 2003. 384 с.
- 5 *Болдырев Н. Ф.* Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004. 528 с.
- 6 *Бояджиева Л.* Андрей Тарковский — жизнь на кресте. М.: Альпина нон-фикшн, 2012. 317 с.
- 7 Великие о великом // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1990. С. 8–12.
- 8 *Волкова П. Д.* Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, Эксмо, 2002. 464 с.
- 9 *Волкова П. Д.* Арсений и Андрей Тарковские. М.: Зебра Е, 2004. 384 с.
- 10 *Волкова П. Д.* Цена «Nostos» — жизнь. М.: Зебра Е, 2013. 544 с.
- 11 *Гордон А. В.* Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. 400 с.
- 12 *Демант Э.* В поисках утраченного времени // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М.: Алгоритм, 2002. С. 218–270.
- 13 *Иванов Вяч. Вс.* Время и вещи // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, С. 229–237.
- 14 *Евлампиев И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. 348 с.
- 15 *Кононенко Н. Г.* Андрей Тарковский: Звучащий мир ФИЛЬМА. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
- 16 Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1991. 397 с.
- 17 *Мариевская Н. Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.
- 18 *Михалкович В. И.* Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006. 320 с.
- 19 *Наумов Л. А.* Итальянские маршруты Андрея Тарковского. М.: Выргород, 2022. 1024 с.
- 20 Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино. М.: Эксмо, Алгоритм, 2012. 304 с.
- 21 Ностальгия по Тарковскому (Антология). М.: Алгоритм, 2007. 304 с.
- 22 О Тарковском. Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус, 2002. 560 с.
- 23 *Перепелкин М. А.* Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания. Самара: Самарский ун-т, 2010. 480 с.
- 24 *Попова Л. В.* Художественный образ в понимании С. Эйзенштейна и П. Флоренского // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 242–250.
- 25 Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М.: ББИ, 2007. 237 с.
- 26 *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. 576 с.

- 27 Суркова О. Е. Книга сопоставлений. М.: Киноцентр, 1991. 176 с.
- 28 Суркова О. Е. С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. 464 с.
- 29 Суркова О. Е. Тарковский и я: Дневник пионерки. М.: Зебра Е, Деконт+, ЭКСМО, 2002. 487 с.
- 30 Тенейшвили О. Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев» // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. М.: Алгоритм, 2002. С. 161–181.
- 31 Туровская М. И. 7 с ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 256 с.
- 32 Филимонов В. Андрей Тарковский. Сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011. 498 с.
- 33 Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2013. 512 с.
- 34 Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
- 35 Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. 311 с.
- 36 Pontara T. Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema: Music and Meaning from Solaris to The Sacrifice. New York: Routledge, 2019. 206 p.

Источники

- 37 Тарковский А. А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4. С. 68–79.
- 38 Тарковский А. Мартиролог: дневники, 1970–1986. М.: Международный ин-т им. Андрея Тарковского, 2008. 620 с.
- 39 Тарковский А. Ностальгия [Архивы и документы; воспоминания и статьи]. М.: АСТ, Хранитель: Зебра-Е, 2008. 494 с.
- 40 Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: Всероссийский ин-т переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии, 1992. 92 с.
- 41 Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 568 с.

© 2023. Liana V. Popova
Moscow, Russia

A. A. TARKOVSKY: TIME CAPTURED IN THE FRAME

Abstract: S. Eisenstein considered editing the main semantic element of the film. S. Eisenstein and A. Tarkovsky attached importance to intra-frame editing, time inside the frame. According to A. Tarkovsky, cinema is a “captured time”. He attached great importance to the “atmosphere” of the film, which arises in time. In his opinion, the director, creating a film, cuts off everything unnecessary from the “block of time”, so there should be no time gap between the gluing. A. Tarkovsky considered the chronicle an ideal form of cinema. A. Tarkovsky is considered to be a representative of “poetic”, “poetic-picturesque”, “poetic-documentary” cinema. Echoes of poetic cinema are visible in “Ivanovo Childhood”, but after A. Tarkovsky spoke about the danger of “poetic cinema”, which consists in the fact that it gives birth to symbols, allegories that

have nothing to do with the imagery inherent in cinema. Editing cinema, Tarkovsky believed, sets riddles and puzzles for the viewer, makes him enjoy allegories, appeals to the intellectual experience of the viewer. At the same time, each of these riddles has an accurate guess.

S. Eisenstein believed that any cinema is editing. A. Tarkovsky did not consider editing to be the main formative element of the film. Time as a form is closest to a musical work, therefore, to create a full-fledged film drama, you need to study the form of musical works: fugues, sonatas, symphonies, etc. The main formative element of the film A. Tarkovsky considered the rhythm, which is composed of temporary tension within the frames. He considered the question of time to be the main and cornerstone.

Keywords: S. M. Eisenstein, A. A. Tarkovsky, A. P. Dovzhenko, S. I. Freilich, V. V. Ivanov, cinema, editing, rhythm, time, atmosphere.

Information about the author: Liana V. Popova — PhD in Culturology, Senior Lecture, Department of Philosophy, State University of Management, Ryazansky Avenue 99, GU-404, 109542 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9766-7535>

E-mail: pliana@mail.ru

Received: February 19, 2023

Approved after reviewing: June 06, 2023

Date of publication: December 25, 2023

For citation: Popova, L. V. “A. A. Tarkovsky: Time Captured in the Frame.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 70, 2023, pp. 290–301. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-70-290-301>

References

- 1 *Arkhiv A. A. Tarkovskogo, Iur'evets: opyt nauchnoi i proektnoi prezentatsii* [Tarkovsky, Yuryevets: Experience of Scientific and Design presentation]. Ivanovo, A-Grif Publ., 2016. 146 p. (In Russ.)
- 2 Antipenko, A. I. *Antipenko A. I. Andrei Tarkovskii v ob'ektive Aleksandra Antipenko* [Andrey Tarkovsky in the Lens of Alexander Antipenko]. Moscow, Rus'-Olimp Publ., 2007. 224 p. (In Russ.)
- 3 Bogomolov, Ju. “‘Ia svecha, ia sgorel na piru...’.” [“‘I Am a Candle, I Burned at a Feast...’.”] *Mir i fil'my Andreia Tarkovskogo* [The World and Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. pp. 156–172. (In Russ.)
- 4 Boldyrev, N. F. *Stalker; ili Trudy i dni Andreia Tarkovskogo* [Stalker; or Works and Days of Andrei Tarkovsky]. Cheljabinsk, Ural-LTD Publ., 2003. 384 p. (In Russ.)
- 5 Boldyrev, N. F. *Zhertvoprinoshenie Andreia Tarkovskogo* [Sacrifice of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Vagrius Publ., 2004. 528 p. (In Russ.)
- 6 Bojadzhieva Ljudmila. *Andrei Tarkovskii — zhizn' na kreste* [Andrey Tarkovsky — Life on the Cross]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2012. 317 p. (In Russ.)
- 7 “Velikie o velikom” [“The Great of the Great”] *Mir i fil'my Andreia Tarkovskogo* [The World and Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. pp. 8–12. (In Russ.)
- 8 Volkova, P. D. *Andrei Tarkovskii: Arkhivy, dokumenty, vospominaniia* [Andrey Tarkovsky: Archives, Documents, Memoirs]. Moscow, Podkova Publ.; Jeksmo Publ., 2002. 464 p. (In Russ.)
- 9 Volkova, P. D. *Arsenii i Andrei Tarkovskie* [Arseny and Andrey Tarkovsky]. Moscow, Zebra-E Publ., 2004. 384 p. (In Russ.)

- 10 Volkova, P. D. *Tsena "Nostos" — zhizn'* [*Price "Nostos" — Life*]. Moscow, Zebra-E Publ., 2013. 544 p. (In Russ.)
- 11 Gordon, A.V. *Ne utolivshii zhazhdy: Ob Andree Tarkovskom* [*Not Satisfied Thirst: About Andrei Tarkovsky*]. Moscow, Vagrius Publ., 2007. 400 p. (In Russ.)
- 12 Demant, Je. "V poiskakh utrachennogo vremeni" ["In Search of Lost Time"] *Andrei Tarkovskii. Iubileinyi sbornik* [*Andrei Tarkovsky. Anniversary collection*]. Moscow, Algoritm Publ., 2002. pp. 218–270. (In Russ.)
- 13 Ivanov, Vjach. Vs. "Vremia i veshchi" ["Time and Things"] *Mir i fil'my Andreia Tarkovskogo* [*The World and Films of Andrei Tarkovsky*]. Moscow, Iskusstvo Publ., pp. 229–237. (In Russ.)
- 14 Evlampiev, I. I. *Khudozhestvennaia filosofia Andreia Tarkovskogo* [*Art Philosophy of Andrei Tarkovsky*]. St. Petersburg, Aletejja Publ., 2001. 348 p. (In Russ.)
- 15 Kononenko, N. G. *Andrei Tarkovskii: Zvuchashchii mir FIL'MA* [*Andrey Tarkovsky: The Sounding World of the FILM*]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2011. 288 p. (In Russ.)
- 16 *Mir i fil'my Andreia Tarkovskogo: Razmyshleniia. Issledovaniia. Vospominaniia. Pis'ma* [*Andrei Tarkovsky's World and Films: Reflections. Research. Memories. Letters*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 397 p. (In Russ.)
- 17 Marievskaja, N. E. *Vremia v kino* [*Time in the Cinema*]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2015. 336 p. (In Russ.)
- 18 Mikhalkovich, V. I. *Izbrannye rossiiskie kinosny* [*Selected Russian Cinema Dreams*]. Moscow, Agraf Publ., 2006. 320 p. (In Russ.)
- 19 Naumov, L. A. *Ital'ianskie marshruty Andreia Tarkovskogo* [*Italian Routes of Andrei Tarkovsky*]. Moscow, Vyrgorod Publ., 2022. 1024 p. (In Russ.)
- 20 *Neizvestnyi Tarkovskii: Stalker mirovogo kino* [*Unknown Tarkovsky: Stalker of World Cinema*]. Moscow, Jeksmo Publ., Algoritm Publ., 2012. 304 p. (In Russ.)
- 21 *Nostal'giia po Tarkovskomu (Antologiiia)* [*Nostalgia for Tarkovsky (Anthology)*]. Moscow, Algoritm Publ., 2007. 304 p. (In Russ.)
- 22 *O Tarkovskom. Vospominaniia v dvukh knigakh* [*About Tarkovsky. Memories in Two Books*]. Moscow, Dedalus Publ., 2002. 560 p. (In Russ.)
- 23 Perepelkin, M. A. *Slovo v mire Andreia Tarkovskogo. Poetika inoskazaniia* [*Word in the world of Andrei Tarkovsky. Poetics of Allegiance*]. Samara, Samarskii universitet Publ., 2010. 480 p. (In Russ.)
- 24 Popova, L. V. "Khudozhestvennyi obraz v ponimanii S. Eizenshteina i P. Florenskogo" ["Artistic Image in the Understanding of S. Eisenstein and P. Florensky"] *Vestnik slavjanskikh kul'tur*, no. 43, 2017. pp. 242–250. (In Russ.)
- 25 Sal'vestroni, S. *Fil'my Andreia Tarkovskogo i russkaia dukhovnaia kul'tura* [*Films by Andrei Tarkovsky and Russian Spiritual Culture*]. Moscow, Izdatelstvo BBI Publ., 2007. 237 p. (In Russ.)
- 26 Salynskii, D. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [*Kinogermeneutics of Tarkovsky*]. Moscow, Prodjuserskij centr "Kvadriga" Publ., 2009. 576 p. (In Russ.)
- 27 Surkova, O. E. *Kniga sopostavlenii* [*Book of Comparisons*]. Moscow, Kinocentr Publ., 1991. 176 p. (In Russian)
- 28 Surkova, O. E. *S Tarkovskim i o Tarkovskom* [*With Tarkovsky and About Tarkovsky*]. Moscow, Raduga Publ., 2005. 464 p. (In Russ.)
- 29 Surkova, O. E. *Tarkovskii i ia: Dnevnik pionerki* [*Tarkovsky and I: Diary of a Pioneer*]. Moscow, Zebra E, Dekont+, JeKSMO Publ., 2002. 487 p. (In Russ.)

- 30 Teneishvili, O. “Kannskie i parizhskie tainy fil'ma ‘Andrei Rublev’.” [“Cannes and Parisian Secrets of the Film ‘Andrei Rublev’.”] *Andrej Tarkovskij. Jubilejnyj sbornik* [*Andrei Tarkovsky. Anniversary Collection*]. Moscow, Algoritm Publ., 2002, pp. 161–181. (In Russ.)
- 31 Turovskaia, M. I. *7 s ½, ili Fil'my Andreia Tarkovskogo* [7 with ½, or Films by Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 256 p. (In Russ.)
- 32 Filimonov, V. *Andrei Tarkovskii. Sny i iav' o dome* [*Andrey Tarkovsky. Dreams and Coming out About the House*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2011. 498 p. (In Russ.)
- 33 Freilikh, S. I. *Teoriia kino: Ot Eizenshteina do Tarkovskogo* [*Film Theory: From Eisenstein to Tarkovsky*]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ.; Gaudeamus Publ., 2013. 512 p. (In Russ.)
- 34 Khrenov, N. A. *Obrazy “Velikogo razryva”*. *Kino v kontekste smeny kul'turnykh tsiklov* [*Images of the “Great Break”*]. *Cinema in the Context of Changing Cultural Cycles*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2008. 536 p. (In Russ.)
- 35 Eliade, M. *Kosmos i istoriia* [*Cosmos and History*]. Moscow, Progress Publ., 1987. 311 p. (In Russ.)
- 36 Pontara, Tobias. *Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema: Music and Meaning from Solaris to The Sacrifice*. New York, Routledge, 2019. 206 p. (In English)