

На правах рукописи

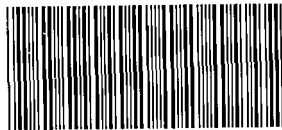


СТОГНИЕНКО Александр Юрьевич

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО
В РЕЦЕПЦИИ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии



005536361

31 ОКТ 2013

Иваново 2013

Работа выполнена на кафедре теории и истории культур ФГБОУ ВПО «Костромской государственной университет имени Н.А. Некрасова»

Научный руководитель	доктор культурологии, профессор Едошина Ирина Анатольевна
Официальные оппоненты	доктор культурологии, профессор Океанская Жанна Леонидовна ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет», Шуйский филиал, профессор кафедры культурологии и литературы кандидат культурологии Иткуллов Сергей Зуфарович ФГБОУ ВПО «Ивановская государственная сельскохозяйственная академия имени академика Д.К. Беляева», старший преподаватель кафедры иностранных языков ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет культуры и искусств»
Ведущая организация	

Защита диссертации состоится «28» ноября 2013 г. в «10» часов на заседании Диссертационного совета Д 212.062.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата культурологии по специальности 24.00.01 – теория и история культуры при ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет» по адресу: 155908, Ивановская область, г. Шуя, ул. Кооперативная, 24, ауд.220.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет», Шуйский филиал.

Автореферат разослан «25» октября 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат культурологии,
доцент



М.Ю. Красильникова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования определяется культурфилософским подходом к пониманию художественного пространства в искусстве второй половины XX века. В этом подходе совмещаются сущность и значение феноменов культуры, в данном случае – авторского кинематографа, что позволяет представить художественное пространство как органическую форму репрезентации «я» художника.

Художественное пространство стало предметом специального (прежде всего, философского – феноменология, экзистенциализм) изучения только в конце XIX века, получив дальнейшее развитие в XX столетии. В результате была выявлена интегративная функция художественного пространства в пределах как отдельного произведения искусства, так и художественной культуры в целом.

Если вспомнить, что П.А. Флоренский определяет культуру как особого рода деятельность по организации пространства, то актуальным становится выявление его структурных элементов. Методологические подходы к обнаружению этих элементов представлены в работах отечественных культурологов - М.С. Кагана, Р.А. Зобова и А.М. Мостепаненко, что делает актуальным использование предложенных ими характеристик при исследовании художественного пространства в фильмах А.А. Тарковского.

Изучение художественного пространства, выявление его структурных элементов, способов их взаимодействия и осмысления в творческом наследии Андрея Тарковского, главная исследовательская цель, определяет актуальность культурфилософской проблематики данной диссертации.

Творческое наследие А.А. Тарковского включает: статьи, эпистолярный, дневниковые записи, интервью, которые можно определить как теоретический аспект его деятельности, а также фильмографию (семь полнометражных и три короткометражных фильмов) как собственно творчество. Актуальным является

исследование соотношения теоретических размышлений Андрея Тарковского с их преломлением в фильмах, что позволяет выявить динамику художественного пространства.

Степень научной разработанности проблемы

Пространство как особый аспект культуры (художественной культуры в том числе) стало предметом специального исследования с конца XIX века. Для проблемного поля диссертации значимыми являются труды О. Шпенглера (теория «морфологической структуры» как ее «души»), Х. Ортеги-и-Гассета (противостояние духовной элиты «массовому обществу»), М. Мерло-Понти («феноменальное тело» как средоточие культурных смыслов), М. Хайдеггера (проблема пространственности)¹.

Значимую роль сыграли работы русского исследователя художественного пространства П.А. Флоренского².

Комплексному анализу особенностей феномена художественного пространства посвящены исследования Н.В. Коптель и И.П. Никитиной³.

При анализе понятия «художественное пространство» автор опирался на культурологические работы И.А. Едошиной, Н.А. Шалимовой⁴.

В рамках культурфилософского подхода к пониманию специфики художественного пространства в отечественной науке второй половины XX века значимыми представляются работы С.А. Бабушкина, Р.А. Зобова, М.С. Кагана, А.М. Мостепаненко, Л.Г. Юлдашева⁵.

1 Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М.: Мысль, 1998; Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. М.: Радуга, 1991; Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991; Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992; Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента: Наука, 1999; Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993.

2 Флоренский П.А. Обратная перспектива: Черты конкретной метафизики. М.: АСТ, 2009.

3 Коптель Н.В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ: Дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2007; Никитина И.Н. Пространство мира и пространство искусства. М.: РГГУ, 2001.

4 Едошина И.А. Сущностные основания искусства в XX веке (священник П.А. Флоренский и художник В.В. Стерлигов) // Энтелехия. 2011. №24. С. 57-63; Едошина И.А. Пространство как сущностная характеристика художественного сознания в XX веке (о Павле Флоренском и Михаиле Бахтине) // Энтелехия. 2000. №2. С. 38-46; Шалимова Н.А. Обратная перспектива как метод построения художественной реальности: «мнимости в геометрии» и «мнимые величины» // Энтелехия. 2002. №4. С. 91-97.

5 Бабушкин С.А. Пространство и время художественного образа // Проблемы этики и эстетики. Вып. 2. Л., 1975. С. 114-132.; Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в

Особенности художественного пространства кинематографа как самостоятельного вида искусства исследуются в работах Я. Мукаржовского, Ю.М. Лотмана, Н.А. Хренова⁶.

Общие вопросы киноэстетики и художественного языка А.А. Тарковского наиболее полно раскрыты в работах Н.Ф. Болдырева, И.И. Евлампиева, М.И. Туровской, С. Сальвестрони, В.П. Филимонова, С.Н. Филиппова⁷.

Отдельные аспекты творчества Тарковского представлены в работах, посвященных философии фильмов режиссера (В.П. Михалев, В.Л. Петрушенко), их киногогерменевтики (Д. Салынский)⁸.

Исследованию отдельных фильмов режиссера, как самостоятельных и целостных произведений искусства, посвящены работы В. Можегова, Н.Х. Орлова, А. Райчева, Ж.-П. Сартра, А. Тарасова⁹.

Творческое наследие Тарковского исследовалось в диссертациях О.К. Клейменовой, Н.Г. Кононенко, М.А. Перепелкина¹⁰.

сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 11-34.; *Каган М.С.* О философском уровне анализа отношения искусства к пространству и времени // Пространство и время в искусстве. Л., 1988. С. 22-28.; *Каган М.С.* Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: 1974. С. 26-39.; *Юлдашев Л.Г.* Искусство: философские проблемы исследования. М.: Мысль, 1981.

6 *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. / Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича М.: Искусство, 1994.; *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблема киноэстетики. Таллин: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973.; *Хренов Н.А.* Смена эстетической парадигмы в русской культуре XX века: феномен А.Тарковского // Энтелехия. 2003. №6. С. 108-131.; *Хренов Н.А.* «Смерть» и «рождение» автора в зрелищном дискурсе А. Тарковского на фоне реабилитации культуры Серебряного века // Энтелехия. 2007. №14. С. 69-90.

7 *Болдырев Н.Ф.* Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагнус, 2004; *Евлампиев И.И.* Художественная философия Андрея Тарковского. Уфа: ARC, 2012; *Туровская М.И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991; *Сальвестрони С.* Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / Пер. с ит. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009; *Филимонов В.П.* Андрей Тарковский: Сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011; *Филиппов С.Н.* Теория и практика Андрея Тарковского URL: <http://www.tarkovsky.ru/library/Filipov-theory/> (дата обращения 11.12.2012).

8 *Михалев В.* Тарковский о художественно-образной природе киноискусства // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 259-262; *Петрушенко В.* Предельные основания бытия человека в фильмах Андрея Тарковского // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С.263-268; *Салынский Д.* Киногогерменевтика Андрея Тарковского. URL: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/salynskiy.html> (дата обращения 24.05.2012).

9 *Можегов В.* Сталкер: литургия Апокалипсиса URL: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/analitika/liturgAp.html> (дата обращения 30.05.2012); *Орлова Н.Х.* Андрей Тарковский: преодоление временных дистанций // Соловьевские исследования. 2012. № 3 (35). С. 57-67; *Райчев А.* Сталкер как возможная философская точка зрения на потустороннее // Критика и семиотика. М., 2001. Вып. 3-4. С. 134 – 144.; *Сартр Ж.-П.* По поводу «Иванова Детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С.11-22.; *Тарасов А.* «Стена Леонардо» в творчестве А. Тарковского URL: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/analitika/Tarasov.html> (дата обращения 13.07.2012).

10 *Клейменова О.К.* Композиционные построения изобразительного ряда в исторических фильмах

Несмотря на столь обширное количество работ, вне поля зрения исследователей остался целый ряд вопросов культурфилософского содержания. В частности, практически не исследовано осмысление художественного пространства в «письменном» наследии Тарковского, отсутствует анализ влияния советской и западноевропейской культуры на формирование эстетических принципов режиссера, форм и способов их реализации в его кинофильмах.

Цель исследования: постижение специфики художественного пространства (структура, функции, смыслы) в творческом наследии А.А. Тарковского.

Объект исследования: теоретические работы и кинофильмы А.А. Тарковского.

Предмет исследования: – форма, структура и механизмы трансформации художественного пространства в творческом наследии А.А. Тарковского.

Гипотеза исследования: основана на предположении, что художественное пространство, ставшее в XX веке одной из главных характеристик искусства, обладает культурологическим содержанием, которое позволяет увидеть синтетическую природу творческого наследия Тарковского. Предлагаемый культурфилософский подход способствует постижению структуры художественного пространства, выявлению его композиционных, изобразительных элементов, их смысловому содержанию.

В соответствии с названной целью были поставлены следующие задачи:

- систематизировать представления о художественном пространстве в философии XX века;
- представить особенности культурфилософского подхода в изучении художественного пространства в России второй половины XX века, определить

С.Эйзенштейн и А. Тарковского: Дис. ... канд. искусствоведения. Москва. 2001; Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма: Дис. ... канд. искусствоведения. Москва. 2008; Перепелкин М.А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура: Дис. ... доктора фил. наук. Самара, 2010.

в прикладном аспекте содержание понятия «художественное пространство»;

– выявить специфику художественного пространства кинематографа как самостоятельного вида искусства;

– актуализировать теоретические аспекты в понимании художественного пространства на теоретическом материале наследия А.А. Тарковского;

– установить структурно-функциональные особенности художественного пространства в поэтике фильмов «Солярис» и «Зеркало»;

– определить динамику культурфилософского содержания в художественном пространстве фильмов «Сталкер» и «Жертвоприношение».

Методологической базой исследования является герменевтика, разработанная в трудах П. Рикера и М. Хайдеггера, а также В.П. Океанского и позволяющая исследовать теоретическое наследие Тарковского, его кинофильмы, в аспекте более глубокого проникновения в их смысловое поле.

Диссертационное исследование основано на культурфилософском и системно-комплексном (культурологическом) подходах, которые обеспечиваются использованием соответствующих методов.

Культурно-исторический метод в исследовании используется при осмыслении таких феноменов художественной культуры, как художественное пространство, «глубина» художественного пространства и «слои» художественного пространства. На основании культурно-исторического метода анализируется типология художественного пространства, выявляются его составляющие, их смысловое наполнение.

Культурно-генетический метод применяется при выявлении связей художественного пространства в фильмах Тарковского с исторической ситуацией, в которой находился режиссер в период их создания. Использование данного метода позволяет исследовать динамику взглядов режиссера на природу художественного пространства в кинематографе.

Сравнительный метод необходим при сопоставлении теоретического наследия режиссера с его кинофильмами. С помощью данного метода

открывается специфика художественного мышления драматурга, которая определяет структурные элементы художественного пространства.

Искусствоведческий метод затрагивает проблемы анализа стилистических особенностей кинофильмов Тарковского в ракурсе художественного пространства.

Источниковая база исследования состоит из фильмов и текстов Тарковского, который не только создавал фильмы, но и на протяжении всей своей творческой жизни не переставал их комментировать. Эти комментарии обнаруживаются в книге «Запечатленное время», в дневнике, который сам Тарковский называл «Мартирологом», в лекциях по киноискусству, в многочисленных интервью, а также в сценариях его фильмов, воспоминаниях родных режиссера (Арс. Ал. Тарковский, М.А. Тарковская), друзей (А.В. Гордон, А.С. Михалков-Кончаловский), учителей (М.И. Ромм), актеров, операторов, композиторов, работавших с Тарковским над кинофильмами в СССР (Э.Н. Артемьев, Н.П. Бурляев, С.А. Саркисян, А.А. Солоницын, В.И. Юсов, О.И. Янковский) и за границей (Л. Александр-Гарретт, К. Занусси, С. Нюквист, Э. Юсефсон).

Научная новизна исследования:

– определены и обобщены теоретические основания художественного пространства творческого наследия Тарковского, исследована динамика отдельных составляющих данного пространства;

– на основании выявленных особенностей художественного пространства фильмов Тарковского выделены два периода его творческой деятельности, детализированы особенности каждого из них.

Теоретическая значимость исследования:

1. На основе исследования творческого наследия А.А. Тарковского поставлена и решена проблема культурфилософского содержания художественного пространства как одной из сущностных характеристик в искусстве XX века.

2. Культурологический подход обеспечил комплексное изучение теоретического и практического наследия А.А. Тарковского, выявив их антиномическую природу.

3. Обозначены отдельные составляющие («слои») художественного пространства в фильмах А.А. Тарковского: реальный, концептуальный и перцептуальный. Определено их содержание и функции.

4. Проведен сравнительный анализ художественного пространства в фильмах А.А. Тарковского, позволивший выявить специфику этого пространства.

5. Дана принципиально новая периодизация творческой деятельности А.А. Тарковского, построенная на динамике художественного пространства в его фильмах.

Практическая значимость исследования:

– результаты работы, ее выводы и разработки могут быть использованы для дальнейших исследований в области философии искусства в аспекте роли и значения художественного пространства для культуры в целом, произведения искусства – в частности;

– исследование художественного пространства в наследии А.А. Тарковского открывает возможности для дальнейшего изучения особенностей данного понятия в фильмах режиссера;

– материалы диссертационного исследования могут быть использованы в образовательном процессе при подготовке специальных курсов по культурологии, истории искусства и кинематографа.

Апробация результатов диссертационного исследования

Материалы и результаты работы обсуждались на заседаниях кафедры теории и истории культур Костромского государственного университета (2010 – 2013 гг.), апробировались в докладах и тезисах на международных, региональных и межвузовских научных конференциях: «Рождение культурологии в России» (Шуя, ШГПУ, 2011 г.); «Костромская земля:

памятники малых городов» (Кострома, КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011 г.); «Русская провинция и театр» (Иваново, ИвГУ, 2011 г.); «Гуманитарная экология в системе комплексного исследования человека» (Киров, ВГУ, 2011 г.); «Женские мотивы и образы в культуре русской провинции» (Кострома, КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012 г.); «Культура земли Костромской: традиции и современность» (Кострома, КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012 г.); «Актуальные вопросы современного российского общества: традиции и новации» (Кострома, КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012 г.); «Сапоговские штудии 2012. Современное гуманитарное знание в России» (Кострома, КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012 г.); «Художник в провинции: актуальные проблемы публикации, изучения жизни и творчества» (Кострома, ОГБУК «Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник», 2012 г.); «Актуальные вопросы культурологии, истории и филологии» (Кострома, КГУ им. Н.А. Некрасова, 2013 г.).

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественное пространство в аспекте культурфилософии обладает единством сущности и значения, что обеспечивает ему формальную цельность, а в аспекте культурологии открывает его интегративную природу, соотносимую с природой искусства кино в целом.

2. Художественное пространство фильма является структурно организованным целостным феноменом культуры, отражающим «я» сознания режиссера (авторский кинематограф), которое одновременно включено в общемировой процесс бытия и его разновременные географические локусы (хронотопы);

3. Художественное пространство в произведении искусства условно может быть разделено на три находящихся в соподчинении «слоя»: реальный, концептуальный и перцептуальный. Каждый из этих «слоев» определяет отдельные элементы в художественном пространстве, которые в своей совокупности придают ему внутреннее единство и завершенность, наделяя

свойствами эстетического явления.

4. В теоретическом аспекте художественное пространство определяется А.А. Тарковским как форма отражения образов «самой жизни». Режиссер полностью отказывается от идеи рационального конструирования пространства своих фильмов. Напротив, Тарковский стремится построить художественное пространство таким образом, чтобы у зрителя не создавалось впечатления искусственности и нереальности происходящего на экране. Поэтому художественное пространство фильма никогда не является антропоцентричным. Мир героев вписывается в окружающую их природу, что, в свою очередь, расширяет онтологические границы произведений режиссера («Солярис», «Сталкер»).

5. Художественное пространство фильма «Зеркало» организовано не на сюжете и его развитии, а сообразно чувственному проживанию режиссером эпизодов из собственной жизни. Потому вместо хронологической последовательности режиссер выстраивает «объемное сверхчувственное» пространство, где взгляд на одно и то же событие дан из «мира времени» и одновременно из «мира вечности».

6. Последний фильм А.А. Тарковского – «Жертвоприношение» - в аспекте используемых им изобразительных средств, необходимых для построения художественного пространства, является наиболее «аскетичным». Мир дан как условное бытие, все внимание режиссера сосредоточено на главном герое, который также лишен подробных личностных характеристик. Художественное пространство строится по законам притчи, что определяет его специфику, смысловое содержание которой сведено к ответственности каждого человека за судьбу всего мира.

Личный вклад автора работы заключается в том, что впервые монотематически исследовано художественное пространство творчества одного кинорежиссера. При этом диссертант отошел от традиционного подхода к постижению творческого наследия А.А. Тарковского: анализа всех фильмов

режиссера в порядке их хронологического появления. Напротив, в данном исследовании творческое наследие режиссера было разделено на две части: теоретическую и практическую. Теоретическая часть была исследована как самостоятельный элемент творческого наследия А.А. Тарковского, а не как совокупность комментариев к созданным им фильмам. В отличие от принятого хронологического подхода диссертантом были выбраны фильмы, которые в аспекте построения их художественного пространства находятся в оппозиции друг другу. Сравнительный анализ позволяет экстраполировать итоговые наблюдения на строение художественного пространства всех фильмов А.А. Тарковского.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Работа соответствует специальности 24.00.01 «Теория и история культуры» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальностей ВАК РФ: 1.6 – культура и цивилизация в их историческом развитии; 1.14 – возникновение и развитие современных феноменов культуры; 1.23 – личность и культура.

Структура диссертационного исследования:

Работа состоит из введения, двух глав, включающих 6 параграфов, заключения и списка использованных источников, содержащего 219 наименований. Общий объем работы 168 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации, достоверность результатов; сформулированы гипотеза исследования и положения, выносимые на защиту; определены его цели, задачи, объект и предмет, обозначены теоретико-методологические ориентиры, охарактеризован личный вклад диссертанта, апробация и внедрение; отражена структура работы.

В первой главе «Художественное пространство как структурно

организованный феномен культуры в XX веке: историко-типологический аспект» определяются особенности исторической динамики понятия «художественное пространство», специфика его типологии и содержания, а также особенности построения художественного пространства в кинематографе как феномене культуры.

В параграфе 1.1 «Культурфилософия художественного пространства в первой половине XX века» автором исследуются основные подходы к пониманию сущности художественного пространства представителями различных философских направлений. Диссертант приходит к выводу о том, что расхождения в определении природы художественного пространства обусловлены, в первую очередь, различным осмыслением искусства как феномена культуры. Несмотря на расхождения, в философии первой половины XX века были определены фундаментальные свойства художественного пространства.

Так, по Х. Ортега-и-Гассету, художники изначально копировали реальный мир (в терминологии Аристотеля, подражали реальному миру), позднее стремились передать свои ощущения, а далее – идеи¹¹. Художественное пространство не сводилось только к законам перспективы, а стало восприниматься как сложное явление, в котором изображение обладает глубокими, подчас скрытыми смыслами. В результате сущность искусства стала соотноситься с осознанием его значения в жизни общества, что определило общие очертания культурфилософии (термин немецкого романтика Адама Мюллера) художественного пространства.

Анализ и систематизация работ по исследованию художественного пространства позволили выявить наиболее значимые для проблематики диссертации итоговые наблюдения: во-первых, художественное пространство является одной из главных характеристик произведения искусства; во-вторых,

11 Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 200-201.

художественное пространство нетождественно реальному пространству, так как его формируют либо ощущения, либо размышления художника о реальном мире; в-третьих, структура художественного пространства не исчерпывается математическими или геометрическими элементами; в-четвертых, художественное пространство определяется как личностью художника, так и временем.

В параграфе 1.2 «Статус художественного пространства в культурно-философских концепциях второй половины XX века» выявляется структура художественного пространства, его содержание.

На основе анализа культурно-философских концепций автором в художественном пространстве выделяются три условных «слоя»: реальный, концептуальный и перцептуальный.

Реальный слой (или реальное пространство) – это некий первоисточник, который служит режиссеру основой для создания художественного пространства. В свою очередь, реальное пространство определяется теми социальными, экономическими и историческими условиями, которые сопутствовали режиссеру в период создания фильмов. Происходящие в жизни общества события формируют личность художника, определяют его отношение к ним, а подчас ограничивают его в средствах изобразительности, в возможности высказывать свои мысли. Реальный слой есть своеобразная встреча «я» художника с внешним миром.

Концептуальный слой (или концептуальное пространство) - это, в первую очередь, та часть фильма, которая может быть вербализована и рационально осмыслена. На вербализации построен сюжет фильма, то есть выстроенная режиссером последовательность в развертывании событийной канвы. Помимо развития сюжета, концептуальный слой позволяет выявить и другие особенности художественного пространства: специфику использования цвета в фильме, его влияния на осмысление происходящих событий, роль звука в этом процессе. Хотя звук, как органическая часть кинофильма, может

обладать собственной эстетической и смысловой нагрузкой. Частным случаем звука в фильме является слово, которое не всегда существует в форме речи героев фильма. Оно может быть также представлено и «поэтическим» словом, которое отражает самостоятельную «грань» художественного пространства.

Перцептуальный слой (или перцептуальное пространство) - это понимание художественного пространства на чувственном или даже сверхчувственном уровнях. В данном «слое» автор выделяет две составляющие: смыслы или ощущения, которые вкладывает (иногда интуитивно) художник, а также отношения «художник-зритель», которые определяют восприятие художественного пространства.

Таким образом, художественное пространство включает три «слоя», каждый из которых, в свою очередь, обладает собственной структурой и одновременно находится в сложных отношениях с другими «слоями».

В параграфе 1.3 «Трансформация художественного пространства в кинематографе как явления культуры» автор выявляет особенности зарождения и становления кинематографа в его культурологическом содержании. По причине того, что кинематограф как феномен культуры оформился только в конце первой четверти XX века и не имел собственной эстетической традиции, его художественное пространство формировалось на основе заимствования элементов из разных видов искусств. В результате кинематограф обрел интегративную природу культурологическую по своему содержанию. Такое содержание определяется установлением сущностных связей между разными явлениями, которые связываются в единое целое. Диссертант выделяет четыре искусства, повлиявших на формирование художественного пространства в кинематографе: живопись, театр, музыка и поэзия. Живопись дала кинематографу цвет, театр – пространство, музыка – звук, а поэзия – слово в его не только физике (говорении), но и метафизике (смысле).

Однако в силу специфики (восприятие мира через камеру)

художественное концептуальное пространство в кинематографе определяется и собственными, присущими только ему особенностями, в частности, изменением точки обзора на происходящие в фильме события, «выходом» пространства за рамки изображения, представленного в кадре.

Специфика перцептуального «слоя» в художественном пространстве определяется диссертантом на основе отнесения творческого наследия А.А. Тарковского к авторскому кинематографу. Отличительной чертой данного вида кинематографа является представление «режиссера как единоличного творца кинопроизведения, по аналогии с писателем или художником»¹². Поэтому режиссер имеет почти неограниченное количество средств и приемов, которыми он может пользоваться при создании перцептуального «слоя» в художественном пространстве кинофильма.

Во второй главе «Динамика художественного пространства в фильмах А.А. Тарковского» автор анализирует особенности осмысления художественного пространства режиссером в его письменном наследии, а также исследует художественное пространство фильмов А.А. Тарковского, выявляя их антиномические отношения.

В параграфе 2.1 «Художественное пространство в фильмах А.А. Тарковского: теоретический аспект» автор выявляет две базовые составляющие в творческом наследии А.А. Тарковского. К первой относятся художественные произведения режиссера, а ко второй - теоретическое их осмысление, которое зачастую экстраполируется на эстетику кинематографа в целом. Диссертант приходит к выводу, что теоретическое наследие является тем материалом, с помощью которого открываются особенности художественного пространства, свойственные фильмам режиссера.

В то же время теоретические размышления А.А. Тарковского о художественном пространстве в кинематографе или его отдельных элементах не

¹² Веснин А.А. Мотив «бегущего человека» в авторском кинематографе второй половины XX века : диссертация ... кандидата культурологии. Кострома, 2003. С. 5.

всегда реализуются режиссером в фильмах, а комментарии к фильмам не всегда раскрывают их сущность. Однако сравнение фильма и комментария позволяет уточнить смыслы, раскрыть способы организации художественного пространства конкретного фильма, определить составляющие его элементы, более полно раскрыть его концептуальный и перцептуальный «слой».

Становление А.А. Тарковского как кинорежиссера происходило в период «оттепели» - после развенчания «культы личности». Тем, кто трудился в кинематографе, стали доступны работы крупнейших представителей европейского авторского кино. Кроме того, советский кинематограф начал отходить от киноэстетики, разработанной С. Эйзенштейном, суть которой заключалась в создании кино, апеллирующего не к чувствам, а к разуму зрителя. Названные причины определили совокупность внешних факторов, повлиявших на формирование творческой личности А.А. Тарковского, что отразилось на художественном пространстве его фильмов.

Концептуальный «слой» художественного пространства не содержит самостоятельной смысловой нагрузки, выполняя, скорее, функцию лишь внешней «оболочки», в которой происходит действие, определяемое не внешними событиями, а психологическим состоянием героев фильма. В фильмах А.А. Тарковского не всегда можно с уверенностью сказать, что зритель видит на экране: мир, существующий в реальности, или рефлексию, идущую от подсознания героев, искаженную их внутренними переживаниями.

При построении перцептуального «слоя» в художественном пространстве А.А. Тарковский полностью отказывается от прямого воздействия на зрителя. Режиссер, скорее, обозначает проблему, нежели дает четкий ответ на нее, тем самым побуждая зрителя искать ответ самостоятельно в собственном жизненном опыте и воспоминаниях.

В параграфе 2.2 «Особенности организации художественного пространства в фильмах “Зеркало” и “Солярис” А.А. Тарковского» автор определяет причины выбора для анализа фильмов режиссера, обусловленные

специфической динамики в строении художественного пространства.

Причины выбора указанных в названии параграфа фильмов заключаются в следующем: во-первых, анализ художественного пространства в «Солярисе» и «Зеркале» позволяет наглядно выявить специфику концептуального «слоя»; во-вторых, съемкам этих фильмов предшествовал долгий процесс подготовки, который заключался в трансформации идеи фильма, что позволяет понять нюансы в развитии представлений А.А. Тарковского о художественном пространстве и его организации, а также его эстетических воззрений на кинематограф в целом и фильм - в частности.

Съемки фильма «Солярис», начавшиеся по не зависящим от режиссера причинам раньше, чем фильма «Зеркало», позволили А.А. Тарковскому определить основные составляющие концептуального «слоя» в художественном пространстве будущего автобиографического фильма. Таким образом, диссертант приходит к выводу, что «Солярис» в значительной мере определил особенности в построении художественного пространства фильма «Зеркало».

Одной из главных особенностей этого фильма является его автобиографичность. Все фильмы режиссера в той или иной степени по своей природе автобиографичны, но именно «Зеркало» стало фильмом, в котором история собственной жизни была положена в его основу, а жизненный опыт режиссера определил специфику художественного пространства.

Концептуальный «слой» художественного пространства в фильме «Зеркало» можно складывается из трех элементов: сцены из жизни главного героя, кадры кинохроники и «сны» главного героя, а также представленный как экспозиция ко всему фильму - пролог. Эти элементы в своей совокупности определяют художественное пространство фильма, которое очерчивается границами человеческой жизни, включающей в себя личный опыт, опыт поколения и опыт всего человечества. В художественном пространстве фильма личностные сцены продолжают «снами» героя, которые, в свою очередь, сменяются кадрами кинохроники, а их построение отражает процесс

понимания собственного «я» героем фильма.

В параграфе 2.3 «Смысловое поле художественного пространства в фильмах А.А. Тарковского “Сталкер” и “Жертвоприношение”» даются комментарии к выбору фильмов, определяется их общечеловеческое содержание. В фильмах «Сталкер» и «Жертвоприношение» раскрывается перцептуальный «слой» художественного пространства. «Сталкер» стал первым фильмом-притчей, которому свойственны характерные признаки: закольцованность событийного ряда, архетипичность образов, открытость финала. Те же черты присущи и художественному пространству «Жертвоприношения», с той лишь разницей, что здесь концептуальный «слой» условен в большей степени, нежели в «Сталкере». Образы героев определяют художественное пространство, делая перцептуальный «слой» доминирующим в картине.

Автор приходит к выводу, что в социокультурном аспекте последний фильм Тарковского – «Жертвоприношение» - является единственным фильмом, который режиссер снял полностью в европейской традиции, что нашло отражение в концептуальном «слое» художественного пространства.

В аспекте построения художественного пространства «Жертвоприношение» оказалось полной противоположностью снятому режиссером на родине «Зеркалу». Поэтические образы не просто определяют особенности построения кадров в фильме «Зеркало», но и наполняют их порой противоположными смыслами, актуализируя изменчивость бытия человека не только в отношении личности главного героя, но и всей его семьи, дополняя воспоминания главного героя о своей жизни воспоминаниями его родителей и детей, объединяя тем самым их судьбы в единое целое. «Жертвоприношение» является вторым после «Сталкера» фильмом-притчей. Художественное пространство этого фильма строится как своеобразный «пучок» смыслов. Зритель должен воспринимать происходящее на экране не как нечто уже свершившееся, но прочитывать на трех различных уровнях: событийном,

тропологическом и анагогическом, которые в своей совокупности раскрывают главную мысль об ответственности каждого человека за все происходящее в мире.

Художественное пространство «Жертвоприношения» (как и пространство «Сталкера») построено по законам классического рондо, где начало фильма тождественно его завершению. Между этими точками располагается история главного героя, которая складывается из предчувствия войны, ее реального или мнимого наступления, обещания искупительной жертвы, ее принесения. В результате должна быть достигнута цель полного изменения сущности мира, который вступит в новую историческую эпоху, и олицетворять ее уже станет не Александр, а его сын.

Таким образом, мотив движения объединяет художественные пространства фильмов «Сталкер» и «Жертвоприношение» с той разницей, что в первом – это движение к мнимому преобразению, а во втором – к подлинному.

В **Заключении** подведены итоги исследования, намечены возможные перспективы дальнейшего изучения затронутых в диссертационной работе вопросов.

Художественное пространство в фильмах А.А. Тарковского имеет ряд особенностей, которые частично были заимствованы им у других авторов и трансформированы сообразно его пониманию эстетики кинематографа, а частично - разработаны самим режиссером. Это пространство интегративно по своей природе.

Диссертантом были выявлены три существенные особенности в понимании и строении художественного пространства режиссером. Первая особенность сформирована на его стремлении приблизить происходящее на экране к тем формам бытия, которые знакомы зрителю в жизни. Вторая особенность заключается в том, что режиссер строит художественное пространство, которое никогда не бывает полностью антропоцентричным. Третья особенность художественного пространства в фильмах А.А. Тарковского

заключается в том, что оно складывается из синтеза элементов разного содержания: визуального, звукового, диалогичного, музыкального. Все эти элементы в кадре играют равноправные роли в создании художественного пространства фильма.

Художественное пространство фильмов А.А. Тарковского неотделимо от его собственной жизни. Автобиографичность происходящего на экране заключается не только в схожести эпизодов из жизни режиссера и героя. Художественное пространство «вечности» также творится А.А. Тарковским сообразно его сверхчувственному ощущению происходящего в мире, поэтому любой кадр в фильме является рефлексией режиссера на собственную внутреннюю жизнь. Связь «я» художника с происходящим на экране не всегда поддается рациональному осмыслению, зачастую эта связь угадывается лишь интуитивно.

Феномен А.А. Тарковского является уникальной для российского кинематографа квинтэссенцией восприятия различных культур, влияние которых обуславливает формирование специфики художественного пространства, придавая ему уникальный облик. В дальнейшем изучении художественного пространства в фильмах А.А. Тарковского представляется целесообразным обратиться к когнитивным методикам. Например, используя концепт «русский европеец», выявить дополнительные особенности в организации художественного пространства фильмов А.А. Тарковского и фильмов других представителей авторского кино.

Основное содержание диссертации

отражено в следующих публикациях:

Публикации в реферируемых журналах и изданиях списка ВАК

Минобрнауки РФ

1. Стогниенко, А.Ю. Цвет как сущностная характеристика фильма Андрея Тарковского «Сталкер» [текст] / А.Ю. Стогниенко // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Т. 17. – Кострома: КГУ

им. Н.А. Некрасова, 2011. №1. – С. 57–60.

2. Стогниенко, А.Ю. Апокалиптические мотивы в художественной репрезентации фильма А.А. Тарковского «Жертвоприношение» [текст] / А.Ю. Стогниенко // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Т. 17. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. №5-6. – С. 102–106.

3. Стогниенко, А.Ю. К вопросу об особенностях концептуального слоя художественного пространства фильма А.А. Тарковского «Солярис» [текст] / А.Ю. Стогниенко // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Т. 18. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012. №. 2 – С. 79–82.

*Статьи в сборниках научных трудов и тезисы докладов
на научно-практических конференциях:*

4. Стогниенко, А.Ю. Кинохроника как отражение личного опыта главного героя фильма А.А. Тарковского «Зеркало» [текст] / А.Ю. Стогниенко // Рождение культурологии в России (сборник научных трудов). – Иваново; Шуя: Центр кризисологических исследований ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2011. – С. 244–246.

5. Стогниенко, А.Ю. Образ малого города в «Зеркале» А.А. Тарковского [текст] / А.Ю. Стогниенко // Костромская земля: культура малых городов: сб. науч. тр. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. – С. 33–39.

6. Стогниенко, А.Ю. Провинция как художественный образ в фильме «Зеркало» А.А. Тарковского [текст] / А.Ю. Стогниенко // Русская провинция и театр: сб. науч. ст. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2011. – С. 60–65.

7. Стогниенко, А.Ю. Художественное пространство как фактор формирования экокультурного ландшафта [текст] / А.Ю. Стогниенко // Гуманитарная экология и мир человека: материалы Всероссийской научной конференции с международным участием. Киров, 2011 г. – Киров: ООО «Коннектика», 2011. – С. 82–87.

8. Стогниенко, А.Ю. Метафизика женского образа в сцене распятия

художественного фильма А.А. Тарковского «Андрей Рублев» [текст] / А.Ю. Стогниенко // Женские мотивы и образы в культуре русской провинции (К 155-летию со дня основания первой женской гимназии в России): сб. науч. ст. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012. – С.119–134.

9. Стогниенко, А.Ю. «Обратная сторона мира» в поэтике снов «Жертвоприношения» А.А. Тарковского [текст] / А.Ю. Стогниенко // Культура земли Костромской: традиции и современность. Личность в культуре Костромского края (посвящено 80-летию со дня рождения А.А. Тарковского): сб. науч. ст. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012. – С. 11–16.

10. Стогниенко, А.Ю. «Слово о Тарковском (к 80-летию со дня рождения режиссера)» [текст] / А.Ю. Стогниенко // Актуальные проблемы современного российского общества: традиции и новации: сб. науч. ст. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012. – С. 29–34.

11. Стогниенко, А.Ю. «Физика и метафизика: Тарковский и Эйнштейн» [текст] / А.Ю. Стогниенко // Сапоговские штудии 2012. Современное гуманитарное знание: сб. науч. ст. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012. – С. 28 – 32.

12. Стогниенко, А.Ю. «Перцептуальное пространство в фильме "Зеркало" А.А. Тарковского» [текст] / А.Ю. Стогниенко // Актуальные вопросы культурологии, истории, филологии: сб. науч. ст. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2013. – С. 28 – 33.

6

Подписано к печати 24.10. 2013 г. Формат 60x84/16.
Бумага ксероксная. Печать ризография. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. листов 1,5. Тираж 100 экз. Заказ № 3460.

Издательство Шуйского филиала ИвГУ
155908, г. Шуя Ивановской области, ул. Кооперативная, 24

Отпечатано в типографии Шуйского филиала ИвГУ
155908, г. Шуя Ивановской области, ул. Кооперативная, 24