

5. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Музыка, 1979. — 536 с., нот.

6. Хангельдинова Н.Г. Музыка в синтетических видах искусства. — М.: Знание, 1987. — 162 с.

Н.А.Царик

### **Трактовка образа художника в авторском кинематографе**

Фильм о художнике являет собой произведение, выстроенное по модели “автор—персонаж”, где обе составляющие этой модели сливаются, взаимообогащаются, подчиняясь воле автора и где личность персонажа обновляется, отражаясь в личности режиссера. Поэтика живописи органично вплетается в поэтику кинофильма. Степень сближения героя и автора варьируется от взаимосопоставления до взаиморастворения.

В художественной практике существуют четыре способа трактовки образа художника в авторском кинематографе.

1. *Экскурс* во времена художника, в его творчество, в его жизнь. Этот способ наиболее распространен при создании кинопортрета художника как в игровом, так и документальном кино. Например, в кинокартине “Этюды о Врубеле” Л.Осыка, поставив в прологе вопрос о судьбе эскизов росписей для Владимирского собора в Киеве, совершает экскурс во времена Врубеля. Он показывает нам киевский период творчества художника, обозначая те факты из его жизни, которые повлияли на мировоззрение, отразившееся в полотнах, и на судьбу его работ. Кроме того, режиссер создает психологический портрет Врубеля из

эпизодов, постепенно разворачивающих картину душевного состояния художника.

2. *Репродуцирование*, т. е. воспроизведение в кинополотне как работ живописца, так и его художественной эстетики. В фильме Д. Джармена “Караваджо” мы видим, как режиссер кропотливо воспроизводит магический процесс творчества живописца. Отдельные кадры — стилизованные картины Караваджо, построенные на мозаике из его цвета, фактуры, светотени, ракурсов. В фильме есть и эпизоды с геральдической внутрикадровой композицией. Например, эпизоды в мастерской — натурные постановки, как бы в объеме воссоздающие холсты художника, а фоном для этих холстов предстают сами картины на мольберте. Кроме того, джарменовской киноэстетике свойственна попытка соединить в произведении жизнь с ее витальностью и эфемерность искусства. Эту же попытку он почувствовал и в живописи Караваджо. Но, несмотря на такую близость поэтики живописца, которую почувствовал режиссер, он не проецирует себя на него и, конечно, не отождествляет себя с художником, а, наоборот, предлагает нам взгляд из современности.

3. *Проецирование*. В данном случае режиссер сопоставляет свою личность, судьбу, творчество с личностью, судьбой, творчеством художника. Такую модель предлагает А.Тарковский в фильме “Страсти по Андрею”. Автор исходил из духа творений Андрея Рублева, так близкого духу самого Тарковского. Режиссер, чувствуя причастность к культурному прошлому, все явления этого прошлого проецировал на себя. Он получил возможность через образ Рублева рассказать о себе как о художнике. Андрей Рублев, как и Андрей Тарковский, в фильме — олицетворение судьбы художника, его поисков и страданий. Драма Рублева — драма творца, сталкивающегося в своих идеалах с реальным миром. Тарковский полагает, что в

преодолении этой суровой реальности ради высокого духовного деяния и состоит предназначение художника. В кинокартине не только идея родства душ великих творцов Рублева и Тарковского. Режиссер использует в фильме средства выразительности, присущие произведениям живописца и иконописи в целом.

*4. Идентификация*, т. е. полное взаиморастворение автора и персонажа. Оно возможно в двух вариантах: поглощении автора личностью художника или, наоборот, замещении персонажа личностью автора. Так, П.-П.Пазолини в фильме “Декамерон” отождествляет себя с Джотто, героем кинопроизведения. Сам Пазолини объясняет это тем, что, во-первых, он органично чувствует себя в живописной эстетике, а во-вторых, процесс работы над фильмом показался ему аналогичным работе Джотто над фресками. И режиссер в буквальном смысле замещает художника, сам исполняя эту роль.

В фильме “Чонтвари” З.Хусарика также происходит идентификация автора с персонажем, но совершенно иным, противоположным способом. Если Пазолини заменяет героя собой, то здесь, наоборот, персонаж, живописец Тивадар Чонтвари, как бы заменяет автора, поглощает его, и фильм строится как автобиография художника. В течение картины мы погружаемся в сны, видения, образы, мысли Чонтвари. Объектив камеры как бы перемещается во взгляд художника, отражая его мир, мир воображаемый и вступающий с ним в контакт.

Итак, в процессе творчества автор любое объективное явление пропускает через субъективное “я”. На примерах конкретных кинокартин мы рассмотрели варианты авторской трактовки образа художника: экскурс, проецирование, репродуцирование, идентификацию.

1. *Андроникова М.* Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. — М., 1980.
2. *Колчицкая М.К.* Фильмы об искусстве. — М., 1987.
3. *Михалкович В.И.* Андрей Тарковский. — М., 1989.
4. *Пазолини П.-П.* Теорема. — М., 2000.
5. *Суркова О.* Книга сопоставлений. — М., 1991.

*С.Ю.Смульская*

### **Образ времени в фильме Тома Тыквера "Беги, Лола, беги"**

Героине фильма Т.Тыквера "Беги, Лола, беги" необходимо за 20 минут найти 100 000 немецких марок, чтобы спасти своего возлюбленного Манни. Таким образом, она оказывается ограниченной во времени, и ее задача — остановить его, выйти из его пределы. Для этого ей даются три попытки. В конце первой из них героиня гибнет, в конце второй погибает Манни, третья попытка завершается счастливо.

К концепции цикличности времени и жизни нас отсылают эпиграфы картины: "Мы не прервем наших исканий, в конце наших исканий мы окажемся там, с чего начали, и узнаем это место в первый раз" (Т.С.Элиот) и "Конец игры — это начало игры" (Хербергер). Образная структура фильма с первых кадров подчиняется мотиву времени. Первый звук, который мы слышим, это тиканье часов, по экрану скользит маятник, камера наклоняется и поднимается, взгляд зрителя движется по маятнику, циферблату и ныряет в черную дыру рта Хроноса. Следующие кадры представляют персонажей фильма. Человек в униформе охранника, держа в руках футбольный мяч, говорит: "Мяч