

УДК 7.01
ББК 85.374.3(2)



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

© 2017 г. Е. А. Русинова
г. Москва, Россия

ЗВУК ФИЗИЧЕСКОГО И ДУХОВНОГО ПРОСТРАНСТВ В ФИЛЬМЕ «СТАЛКЕР» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Аннотация: Великий российский режиссер Андрей Арсеньевич Тарковский, чей 85-летний юбилей отмечается в 2017 г., оставил глубокое, неисчерпаемое для понимания и интерпретации творческое наследие. Последний из снятых на родине фильм «Сталкер» стал выражением поисков режиссером духовных основ жизни современного человечества, понимания его ошибок в прошлом, заблуждений в настоящем и возможных путей в будущем. Соотношение и взаимодействие между миром физическим и миром духовным выражено в картине прежде всего в формально-структурном и изобразительном решении. Однако не менее важна в фильме и сфера звука в самом широком, философском значении этого слова. Тарковский экспериментировал со звуком в фильме, сближая его шумовые и музыкальные возможности для выстраивания сложных звуковых образов, сред и ландшафтов. В работе с композитором Эдуардом Артемьевым режиссер отказывался от создания привычных для киномузыки мелодий и лейтмотивов в поисках звука, связанного с духовными практиками западной и восточной традиций. Такой подход к фоносфере фильма стал одним из способов выражения сложного взаимодействия физического и духовного пространств в его художественной структуре. Тарковский сознательно убирал из сюжета и аудиовизуального ряда все внешние эффекты, обычно присущие жанру фантастического фильма, чтобы сосредоточить внимание зрителя на главном, передать изменяющееся внутреннее состояние героев по мере продвижения их по сложной дороге Зоны как метафоры трудного пути человека к своему духовному преображению.

Ключевые слова: отечественный кинематограф, Андрей Тарковский, Эдуард Артемьев, духовные традиции в кино, кинопритча, звуковое решение фильма, музыка фильма.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Русинова — кандидат искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: vgik_sound@mail.ru

Дата поступления статьи: 25.08.2017

Дата публикации: 15.12.2017

И приступивши, ученики сказали Ему: для чего притчами говоришь им?

Он сказал им в ответ:

для того, что вам дано знать тайны Царствия Небесного, а им не дано;

Ибо кто имеет, тому дано будет и приумножится; а кто не имеет, у того отнимется и то, что имеет.

Евангелие от Матфея 13: 10–12

В апреле 2017 г. мировое кинообщество отмечало 85-летний юбилей великого российского режиссера Андрея Арсеньевича Тарковского. Более тридцати лет его уже нет с нами, но в течение прошедшего времени не ослабевает интерес как простых зрителей, так и профессиональных кинотеоретиков к жизни и творчеству этого выдающегося художника, свидетельство чему — многочисленные статьи, научные конференции, монографии, публикации архивных документов, книги воспоминаний, регулярно выходящие в свет и всегда находящие своих читателей. Активность авторов совершенно понятна: мало кто из отечественных режиссеров оставил такое глубокое, неисчерпаемое для понимания и интерпретации творческое наследие, не говоря о том, что сама жизнь Тарковского полна событий и документальных материалов для исследований и дискуссий на темы: «Художник и государство», «Свобода творчества и цензура», «Искусство и время»... Но практически все почитатели и исследователи художественного мира Тарковского сходятся в одном: всей своей деятельностью в кинематографе, всеми усилиями своей внутренней духовной жизни режиссер стремился приблизиться к метафизической тайне мироздания, к пониманию онтологических оснований человеческого бытия. Путь этот был сложен, интеллектуально и эмоционально тяжел, подчас даже физически невыносим (о чем говорит его предельно откровенный «Мартиролог» [1]) — но он неуклонно вел художника вверх по духовной вертикали.

Среди семи полнометражных игровых фильмов Тарковского картина «Сталкер» (1979) примечательна не только тем, что стала последней работой мастера, снятой им на родине, до отъезда в эмиграцию. «Сталкер» во многом отразил душевный и духовный кризис, переживаемый в то время режиссером. Для самого Тарковского фильм стал выражением его поисков духовных основ человечества, понимания его прошлого и будущего. В дневниковых записях он пишет о будущей картине: «Она новая для меня — и потому, что получается простой по форме, и потому, что рвет с традиционным отношением к задачам и функциям фильма как такового. В нем я хочу взорвать отношение к нынешнему дню и обратиться к прошлому, в котором человечество совершило столько ошибок, что сегодня вынуждено существовать как в тумане. Картина о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания ложным знанием» [1, с. 188]. Как видно, разработка темы фильма для Тарковского стала глубоко личным переживанием, долгим размышлением и искренним высказыванием. Не случайно сценарий, написанный по мотивам фантастической повести Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине», переписывался (и писателями, и самим режиссером) более 10 раз: главный герой постепенно становился из «невежественного браконьера» провидцем и мучеником (в первом варианте сценарной заявки Стругацких 1975 г. под условным названием «Машина желаний» даже не было такого слова — «сталкер» [4, с. 318–320]), а жанр картины преобразовывался из «фантастико-приключенческого» в религиозно-философскую притчу.

В отличие от своих предыдущих фильмов, в которых режиссер использовал довольно сложный художественный язык, в частности, соединял в монтаже различные

временные пласты (хроника, сны, суэта повседневности, в которую вовлечены герои), в «Сталкере» происходит своего рода редукция внешне-выразительных кинематографических приемов: все они тщательно выверяются и сводятся к минимуму, при сохранении максимального внутреннего напряжения и смысла. В том числе меняется отношение и ко времени: автор следует принципу единства места, времени и действия, в монтаже действие продолжается без нарушения временной последовательности, несмотря на частое психологическое «растягивание» времени в кадре (длинные планы). В этой простоте повествования, в отсутствии внешних эффектов, подчеркнутым аскетизмом выразительных средств нет ложной многозначительности, туманности, недоговоренности. Хотя и прямого ответа на самые важные, возникающие по ходу развития действия вопросы автор не дает. Ответ этот творится из самой ткани фильма, из его художественных образов, настроений, пейзажей и интерьеров, из предметов, создающих среду в кадре, из актерской интонации, из богатейшей звуковой палитры, передающей неповторимое ощущение материальности и в то же время духовности окружающего человека пространства. Все взаимосвязано и необходимо, ничего лишнего или случайного в фильме нет.

В основе фабулы «Сталкера» лежит тоже довольно простая история, но это лишь видимая, внешняя простота. Таинственная Зона (образовавшаяся то ли после падения метеорита, то ли после посещения Земли инопланетными существами), куда нелегально «водит “экскурсантов” (в данном случае Писателя и Профессора), за деньги Сталкер», становится местом, в котором выявляется подлинная сущность человека, осуществляются его потаенные, настоящие мысли, а не произнесенные вслух мечты. Зона (а точнее, ее мистический центр — «Комната желаний») открывается как пространство для личной, выстраданной исповеди и покаяния, а иногда и страшного воздаяния, но в то же время и для высшего откровения, встречи с Тайной. И в этом смысле Зона — пространство более подлинное, *духовно реальное*, настоящее в сравнении с обыденным земным пространством-временем, в котором слишком много лжи, фальши, условностей, соглашательства, о чем и говорят между собой (а главное — каждый персонаж сам с собой!) Писатель, Профессор и Сталкер. Думается, именно поэтому эпизоды «пребывания в Зоне» поддержаны в кадре цветом, в отличие от преобладающего монохромного решения пролога и эпилога.

Соотношение и взаимодействие между миром физическим и миром духовным выражено в «Сталкере» прежде всего в формально-структурном и изобразительном решении. Исследователь художественной философии Тарковского И. Евлампиев дает описание этого решения как классической трехчастной формы: «...в “Сталкере” выделяются три противостоящих друг другу части: “земной” пролог, основная часть фильма, описывающая путешествие героев в фантастическую Зону, и эпилог, в котором совершается определенное *преображение* земного бытия, изображенного в прологе <...> Только средняя, основная часть является собственно цветной, однако пролог и эпилог уже не могут быть названы просто черно-белыми: Тарковский выстраивает значительно более сложную систему цветовых соотношений внутри фильма» [2, с. 228–229]. (Уточним: в эпилоге цвет символически появляется в кадрах с дочерью Сталкера.)

Именно особенности цветового, а также композиционного и монтажно-ритмического строения как отдельных кадров, так и целых эпизодов фильма привлекают основное внимание исследователей, открывающих огромное количество смысловых пластов в художественном пространстве «Сталкера». Но есть еще одна сфера, занимающая чрезвычайно важное место в эстетико-семантической структуре фильма: это звук

в самом широком, философском значении этого слова. Тарковский относился к звуку в своих картинах (включающей естественные и технически обработанные шумы, звуковые ландшафты, акустическую и электронную музыку, человеческую речь) с чутким вниманием, придавая звучанию внутрикадрового пространства большое значение, умножая через звук смысловые уровни и усложняя их взаимодействие в картине. Как пишет в своем исследовании Н. Кононенко, «категория *звучащего мира* получает в рамках кинотекста Тарковского уникальную возможность разностороннего рефлексирования через соотнесение структурных уровней звуковой реальности фильма с этапами генетического становления музыкального искусства: звук как “системно-порождающая среда” (Т. Романовская) (в кино — шум, речь), оформленное художественное произведение (в фильме — цитируемая авторская музыка) и вторичное явление, результат коммуникации с иными (не звуковыми) областями творчества (в кино — *визуальная музыка*)» [3, с. 20].

Итак, что же происходит со звуковой палитрой в «физическом» и «духовном» пространствах фильма, а также, что не менее важно, *при переходах* между этими пространствами?

«Сталкер» отразил творческий период, в котором Тарковский экспериментировал со звуком в фильме, сближая его шумовые и музыкальные возможности для выстраивания сложных звуковых образов, сред и ландшафтов. В это время Тарковский практически отходит от работы с композитором как создателем авторской музыки для фильма: в художественный мир режиссера уже не «вписывались» оригинальные музыкальные композиции, темы, лейтмотивы в традиционном для киномузыки смысле. Как рассказывал композитор «Сталкера» Эдуард Артемьев, «Андрею нужен был не композитор, а нечто вроде звукорежиссера с композиторским ухом. Специалист по шорохам, гулам, эхо, шелестам... Нужна была звукомагия, колдовство». И Артемьеву «приходилось заниматься вещами малозаметными либо почти невидимыми — отзвуками, шелестами, перезвонами. Всякой таинственной звукописью» [5].

Более того, перед композитором ставилась еще более сложная задача — поиска звука, связанного с духовными практиками западной и восточной традиций, в то же время объединяющего искусство Запада и Востока. Артемьев вспоминал, что Тарковский во время подготовки съемок «Сталкера» изучал дзен-буддизм и давал читать специальные исследования на эту тему самому Артемьеву. Тарковский много рассуждал о музыке будущей картины как некоем соединении искусства Запада и Востока: «Он говорил примерно так: “Мне нужна “восточная” музыка, но сделанная “западными” руками... Мне нужно <...> слияние духа двух культур...”» [5]

Уже на вступительных титрах звучит таинственная электронная музыка с явным восточным колоритом, которая вводит нас в особую атмосферу фильма. Это тема Сталкера, которая появится в фильме еще несколько раз. Электронная обработка привносит в тему особую тембровую окраску, ритмичную протяженность, необычную внутреннюю энергию. В теме Сталкера символически отразились и соединились культурные традиции Востока и Запада: западно-европейская мелодия XIV в. «*Pulcherrima Rosa*» («Прекрасная роза»), исполненная на средневековой блок-флейте, и азербайджанский мугам «Баяты-Шираз», сыгранный на национальном инструменте тар, в электронной обработке Артемьева зазвучали в стиле буддийских медитаций.

«Земное» (*физическое*) пространство — мир «вне Зоны» — открывается для нас в сцене в доме Сталкера, затем в эпизоде встречи героев в трактире, в кадрах, показывающих близлежащие к городу окрестности, территорию охраняемой границы с Зоной.

Для физического пространства режиссер выбирает средства кинематографической выразительности, способствующие созданию ощущения дискомфорта, пребывания в неуютной среде: монохромное изображение передает ее безжизненность. Звуковой образ этого пространства характеризуется отсутствием звуков живой природы: нет пения птиц, дуновения ветра, шелеста листьев деревьев... Все звуки крайне техничны, их звучание грубое и кажется акцентированным в окружении безжизненной «тишины»¹.

С первой же сцены фильма в доме Сталкера возникает ощущение напряжения. Место действия — мрачная, полупустая, обшарпанная, неуютная комната, где мы видим спящих Сталкера, его жену и дочь. По звуку (скрип старых половиц и дверей, скрежет водопроводного крана, капающая из крана вода) мы получаем дополнительное представление о бедности, общей разрухе и убогом быте семьи. Дом находится недалеко от железнодорожной станции — это подчеркивается отдаленными гудками проходящих поездов (так исподволь начинается в фильме многозначный образ пути). Слышится неприятно-навязчивое (сначала за кадром, затем в кадре) дребезжание стакана на подносе и (за кадром) приближающийся перестук колес товарного поезда. Потом, совсем рядом по ощущениям, со страшным грохотом («внутри» него мы улавливаем несколько звуков «Марсельезы») пронесется состав и затихает вдали. Надо отметить, что «вкрапления» фрагментов музыкальной классики (из «Болеро» М. Равеля, Увертюры к «Тангейзеру» Р. Вагнера, финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена) в грохочущий звук проходящего поезда будут услышаны в фильме еще не раз. Этот «синтез» может быть трактован по-разному, но, как представляется, основную роль здесь играет не принадлежность данных фрагментов к шедеврам музыкального искусства Западной Европы, а их конкретные звуко-ритмические характеристики, несущие в себе маршевое, волевое начало и, тем самым, семантически относимые к образу «победительного шествия цивилизации», противопоставляемого в «Сталкере» образу одухотворенной природы.

Поезд, сотрясающий в начале фильма убогое жилище Сталкера, остается за кадром, но его присутствие ощущается вполне реально, пробуждая в дальнейшем множество ассоциаций. Стремительное и мощное движение поезда как будто «вносит» нас в не обустроенный мир, где-то на окраине цивилизации, подчеркивая незащищенность спящих людей и в то же время символизируя движение, путь, в который героям (и зрителям) предстоит включиться. И действительно, вскоре Сталкер встает, собирается и тихо уходит из дома, несмотря на ворчания, укоры и причитания жены, умоляющей его не ходить в Зону, не подвергать себя риску, а ее — мучительному ожиданию его возвращения. После ухода мужа она, продолжая посылать в адрес мужа проклятия, падает на пол и корчится в судорогах — и опять близко (за кадром) пронесется товарный состав, сквозь грохот которого едва пробиваются отзвуки вагнеровской Увертюры к «Тангейзеру».

Еще одна «физическая» локация — городская окраина, где оказываются Сталкер, Писатель и Профессор перед отправлением в Зону. Здесь выразительность пространства создается путем соединения и дополнения звука и изображения. Атмосферу периферии промышленного города передают доносящиеся издали негромкие заводские шумы, далекие паровозные гудки подчеркивают картину и настроение серого унылого раннего утра. Затем начинается эпизод прорыва в Зону через выставленные военные

¹ Тишина в звуковом кинематографе понятие относительное, она никогда не представляет из себя звуковой вакуум, но всегда обозначает некое «пространство тишины» благодаря едва заметным звуковым акцентам: гул, пространственные фоны, дискретные фактуры и пр.

кордоны. Мы слышим рев двигателя старого автомобиля (на котором по грязным переулкам пробираются герои), тарахтенье мотора мотоцикла (военная полиция), гулкий лязг, скрежет металла и хруст битого стекла под ногами, отдающийся эхом в гулкой пустоте заброшенного ангара. Все эти звуки, сливаясь в пространстве, создают точную акустическую среду, которая воспринимается как враждебная. На первый план выходят звуки то одного мотора, то другого, напряжение нарастает и достигает кульминации в эпизоде на контрольно-пропускном пункте: экран залит белым светом прожекторов, освещающих ворота с колючей проволокой и автоматчиками на вышках. Уклоняясь от пуль, свистящих совсем близко, отскакивающих рикошетом от металлических поверхностей, герои проникают в Зону «под прикрытием» товарного состава.

После этой динамичной, как в боевике, сцены следующий эпизод проезда на дрезине по Зоне наполнен напряженной статикой. Этот эпизод имеет очень большое значение для понимания смысла всей картины, метафорически показывая значительность *перехода* в иное пространство. Звук здесь выполняет основную драматургическую функцию.

Дрезина едет, кажется, целую вечность, слышен равномерный монотонный перестук колес. Герои, снятые поочередно крупным планом с разных ракурсов, притихли и задумались каждый о своем. Движение подчеркнуто только звуком: ритмичный стук колес дрезины на стыках рельсов постепенно переходит в электронную музыку, которая точно повторяет ритмический рисунок, но изменяет отзвук. Эта необычная по выразительности шумо-музыкальная фактура создает ощущение пространства иного мира. К финалу сцены остается только электронная музыка, и впервые в кадре появляется цвет.

Вот как рассказывал о работе над этим эпизодом Эдуард Артемьев: «Три минуты. И на экране ничего не происходит. Просто вагонетка с героями несется вперед. А вот зритель должен почувствовать, что что-то меняется. Меняется сама действительность, возникает как бы новая реальность. Я долго думал, за что тут зацепиться? Потом догадался: стук колес. А что если как-то поиграть с ним? Сначала я просто добавил реверберации — в одном месте побольше, в другом поменьше. Потом заменил естественный акустический перестук “искусственным”. Потом подложил под это звучание мужской хор (да еще транспонировал его на октаву вниз). Прибавил — мельчайшими, буквально гомеопатическими дозами — другие акустические фоны. В результате стук колес звучит сначала естественно, а затем, с каждым новым десятком секунд, все более фантастично, отстраненно, “нездешне”» [5].

Тарковский сознательно убирает из сюжета и аудиовизуального ряда все внешние эффекты, обычно присущие жанру фантастического фильма, чтобы сосредоточить внимание зрителя на главном, передать изменяющееся внутреннее состояние героев по мере продвижения их по сложной дороге Зоны. Ведь Зона — это понятие не географическое, а экзистенциальное, и простого, краткого пути в ней нет. «В Зоне вообще прямой путь не самый короткий, — говорит Сталкер. — Это Зона... В каждый момент она такова, какой мы ее сами сделаем, своим состоянием... Все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас».

Встреча с Зоной (*духовное пространство*) происходит в тишине, но это не безжизненная, мертвящая тишина, а психологическое состояние ожидания встречи с неизведанным, таинственным. Первые звуки Зоны — отдаленный вой собаки и какой-то «космический» ветер. Зона и внешне отличается от оставленного героями «физического мира». Там — темные, грязные, узкие улицы с масляными лужами, множество

бесформенных конструкций, промышленного мусора, а в Зоне появляются природные дали, цветущие поля с высокой травой, зеленые деревья; здесь щебечут птицы, течет река... Это особое пространство, живое и неживое одновременно, манящее и в то же время представляющее угрозу для всех, рискнувших ступить на его территорию. Для Сталкера Зона — его «место силы», куда более реальное, чем то, в котором находится его дом. Зоне принадлежит его сердце, все его существо. «Здесь достоинство мое, гордость моя... Это все, что у меня есть», — говорит он и, словно свершая священный ритуал, припадает к земле.

Зона как иное, *духовное* пространство обнаруживает свою связь с миром физическим, и в то же время сущностное отличие от него, благодаря своеобразным «звуковым переключкам» между этими мирами. Так, звук механической кукушки в часах, который мы слышим в доме Сталкера, переключается с голосом живой птицы в Зоне; мелкий морозящий дождь в городе становится очищающим (очистительным) ливнем... Неожиданно затрезвонивший в Зоне старый телефон, такой бытовой и узнаваемый, привносит еще большую неоднозначность в происходящее. Фактура каждого внутренне сложного звука была точно выверена звукорежиссером В. Шаруном, использовавшим целый ряд приемов для создания на экране напряженного, тревожного мира. Благодаря разнообразию шумов, их психологически точной временной длительности и ритмической организации мы ощущаем пространство, таящее в себе опасность, но манящее своей непостижимостью: шаги по разбитому стеклу, падающие капли воды, скрип раскачивающегося фонаря, звоны, отдаленные голоса птиц.

Внутреннее напряжение передается и через прерывистое дыхание героев, тембр и интонацию их речи. В голосе Писателя (актер А. Солоницын) все время слышится сарказм, цинизм и ирония, смешанные с нервозностью. Перед началом пути в Зону Писатель говорит с напускным пренебрежением: «Зона? Тоже, наверное, скука. Тоже какие-нибудь законы, треугольники... И уж конечно, никакого Бога». Насвистывает, словно популярную песенку, арию альта «Erbarme dich» («Смилуйся») из «Страстей по Матфею» И.-С. Баха. Профессор (Н. Гринько) в своих репликах рассудочен и конкретен, но и в его интонациях слышится какая-то внутренняя неуверенность. Сталкер (А. Кайдановский), отдающий, казалось бы, четкие приказы и указания, делает это голосом, в котором слышна странная слабость и как будто даже вина... Писатель и Профессор проходят мучительный (как физически, так и морально) путь к заветной комнате, чтобы произнести исповедальные слова и... остаться в шаге от заветной цели. Сознание каждого переворачивается, точнее, обнаруживается то сокровенное, что таилось на его дне. Профессор говорит: «Я всю жизнь чего-то боялся. Теперь мне совсем не страшно». А Писатель признается самому себе: «Какой же из меня, к черту, писатель, если я ненавижу писать? Если для меня это мука, болезненное, постыдное занятие?» На слова Сталкера: «Ну и везет же Вам. Теперь Вы сто лет жить будете!» Писатель отвечает с безнадежной иронией (уже по отношению к самому себе): «А почему не вечно? Как Вечный Жид...»

Герои садятся спиной к спине посреди таинственного, разрушенного человеком, а не временем помещения у входа в Комнату (расположение трех фигур отсылает к христианской символике, напоминая композицию рублевской «Троицы» как бы в «вывернутом» виде: лица персонажей обращены не друг к другу, а вовне). Камера медленно удаляется от них, и вдруг начинается сильный ливень (один из постоянных в фильмах Тарковского образов нравственного очищения и духовного преображения). Дождь льет

стеной, мы слышим целую водную симфонию, акустика помещения усиливает звучание потока и отдельных звенящих капель, постепенно дождь прекращается, а Профессор кидает в образовавшиеся лужи камешки — то ли вспоминая о беззаботном детстве, то ли прощаясь со своей прошлой жизнью.

Сталкер предупреждал, что в комнате исполняются самые заветные, самые выстраданные желания, для этого нужно только сосредоточиться и *верить*. Писатель и Профессор останавливаются в шаге от возможного исполнения своих желаний, уже потерявших всякий смысл. Но пойдут ли они дальше по новому *духовному* пути? Воплотятся ли слова Сталкера, звучащие и как молитва, и как исповедь, и как проповедь, и как поэтический пересказ слов Христа («Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное», Матф. 18: 3): «Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят. И пусть посмеются над своими страстями, ведь то, что они называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром. А главное, пусть поверят в себя и станут беспомощными как дети. Потому что слабость велика, а сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает — он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко — оно умирает. Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому что отвердело — то не победит».

Тарковский не дает прямого ответа. Но финал картины показывает позицию самого режиссера, его убежденность в непреложных основах духовного пути человека. Мы опять видим изобразительные и звуковые связи между прологом и эпилогом фильма, но эпилог показывает персонажей другими, *преображенными*. Ведь в конце картины Сталкер — в первом эпизоде, как мы помним, *встающий* и уходящий в Зону, убежденный в правоте своего дела — ломается, *падает* под грузом внутренней усталости («Никто не верит, не только эти двое... Никому не нужна эта комната! Все мои усилия ни к чему!»). В то же время его жена *встает и поддерживает* мужа словами: «Хочешь, я пойду в Зону с тобой?» Ее истерический «припадок» из начала фильма переходит в исповедальный, но эмоционально сдержанный монолог (прием разговора с невидимым собеседником, прямо в камеру), заканчивающийся словами: «Если бы горя не было, то и счастья не было бы, и надежды». Тарковский завершает картину признанием мучительной, но непреклонной *любви* этой женщины к «жалкому смертнику» и «вечному арестанту», потому что ее слова выражают то, к чему *на самом деле* стремятся все, то, о чем сказал еще Апостол Павел (в Первом послании к Коринфянам): «Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так-что *могу* и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто... Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится».

И опять прогрохочет поезд за кадром. Но одновременно мы услышим в этом грохоте торжествующие звуки «Оды к радости» Л. ван Бетховена. И опять увидим стеклянный стакан. Но он не будет дребезжать на подносе, а плавно проскользит по столу под взглядом необычной дочери Сталкера, упадет, но не разобьется. И прозвучат из ее уст, просто и естественно, стихи Тютчева, утверждая неразрывное единство любви, поэзии и искусства как основ существования человеческой души, бесконечных и прекрасных, как сама жизнь.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Андрей Тарковский. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Международный Институт им. Андрея Тарковского, 2008. 623 с.

- 2 *Евлампиев И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. 349 с.
- 3 *Конonenко Н. Г.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
- 4 *Косинова М. И., Фомин В. И.* «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...». История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. 528 с.
- 5 *Петров А.* Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна...») // Electroshock.ru. URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/retrov3/index.html> (дата обращения: 31.07.2017).

© 2017. Elena A. Rusinova
Moscow, Russia

THE SOUND OF PHYSICAL AND SPIRITUAL SPACES IN THE FILM “STALKER” BY ANDREY TARKOVSKY

Abstract: The great Russian director Andrei Arsenievich Tarkovsky, whose 85th anniversary is celebrated in 2017, has left a rich artistic heritage, always leaving a place for further understanding and interpretation. The last one of his films shot in USSR, “Stalker”, became an expression of the search for spiritual foundations of the life of modern mankind, understanding of its past mistakes, delusions of the present and possible path of its development in the future. The relationship and interaction between physical and spiritual spaces are expressed in “Stalker”, especially in its formal-structural and visual design. No less important is the sound in its broadest, philosophical sense of the word. Tarkovsky experimented with the sound a lot, bringing together its noise and music capabilities to build complicated sound images, environments and landscapes. Working with composer Eduard Artemyev, the director refused to create melodies and leitmotifs common for film music in search of the sound associated with spiritual practices of the Western and Eastern traditions. This approach to phonosphere of the film became one of the means to express a complex interaction between physical and spiritual spaces in its artistic structure. Tarkovsky consciously removes all the external effects usually inherent in the genre of fiction film from the narrative and audio-visual line to draw attention of the viewer to the essential and to portray changing state of the characters on a difficult road of Zone as a metaphor for the path of man to his spiritual transformation.

Keywords: Russian cinema, Andrei Tarkovsky, Eduard Artemyev, spiritual traditions in the cinema, film parable, sound design in film, film music.

Information about author: Elena A. Rusinova — PhD in Arts, Associate Professor, All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Wilhelm Pieck St., 3, 129226 Moscow, Russia. E-mail: vgik_sound@mail.ru.

Received: August 25, 2017

Date of publication: December 15, 2017

REFERENCES

- 1 Andrej Tarkovskij. *Martirolog. Dnevniki 1970–1986* [Andrei Tarkovsky. Martyrology. The diaries of 1970–1986]. Mezhdunarodnyj Institut imeni Andreja Tarkovskogo Publ., 2008. 623 p. (In Russian)
- 2 Evlampiev I. I. *Hudozhestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo* [The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky]. St. Petersburg, Aletejja Publ., 2001. 349 p. (In Russian)
- 3 Kononenko N. G. *Andrej Tarkovskij. Zvuchashhij mir fil'ma* [Andrei Tarkovsky. Resonant world of the film]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2011. 288 p. (In Russian)
- 4 Kosinova M. I., Fomin V. I. “*Muzyka Baha zvuchit kak-to nepo-sovetski...*”. *Istorija sozdanija fil'mov Andreja Tarkovskogo, snjatyh v SSSR* [“Bach's music somehow does not sound in Soviet way ...”. The history of creation of Andrei Tarkovsky's films shot in the USSR]. Moscow, Kanon+ ROOI “Reabilitacija” Publ., 2017. 528 p. (In Russian)
- 5 Petrov A. Jeduard Artem'ev i Andrej Tarkovskij (“*Muzyka v fil'me mne ne nuzhna...*”) [Eduard Artemiev and Andrei Tarkovsky (“I need no music in the film...”). *Electroshock.ru*. Available at: <http://www.electroshock.ru/eduard/interview/petrov3/index.html> (accessed 31 August 2017). (In Russian)