

Научная статья

УДК 791.43

doi: 10.17223/22220836/51/4

КОСТЮМЫ НЭЛЛИ ФОМИНОЙ К ФИЛЬМАМ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО: СПЕЦИФИКА ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ

Сергей Сергеевич Загребин

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
Челябинск, Россия, drzagrebin@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу образного решения костюмов художника Нэлли Фоминой, сделанных для фильмов режиссера Андрея Тарковского. Автор на основе анализа репрезентативного информативного материала сопоставил исходные теоретические идеи режиссера и практику их воплощения в кинокостюме. Автор доказывает тезис, что костюмы Нэлли Фоминой визуализировали внешние и внутренние характеристики персонажей фильмов режиссера и тем самым занимали свое место в целостном художественном образе как отдельно героя фильма, так и каждой кинокартины в целом.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, Нэлли Фомина, костюм в кино, кинообраз, искусство кино, кинематограф

Для цитирования: Загребин С.С. Костюмы Нэлли Фоминой к фильмам Андрея Тарковского: специфика образного решения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 41–54. doi: 10.17223/22220836/51/4

Original article

NELLY FOMINA'S COSTUMES TO ANDREI TARKOVSKY'S FILMS: THE PECULIARITY OF THE IMAGINATIVE SOLUTION

Sergei S. Zagrebin

*South Ural State Humanitarian Pedagogical University, Chelyabinsk, Russian Federation,
drzagrebin@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the analysis of the artistic peculiarity of costumes made by Nelly Fomina for the films directed by Andrei Tarkovsky: *Solaris* (1972), *Mirror* (1974) and *Stalker* (1979). The author of the article has studied a representative resource of informative sources, including texts by Andrei Tarkovsky and Nelly Fomina; memoirs of their contemporaries; theoretical and critical literature. The article outlines the director's theoretical ideas about the characteristic features of the cinema as a kind of art form and its basic components, including visual expressive means. The article compares the initial ideas of the director and the way of their implementation during the work on particular films. The film “*Solaris*” was created on the basis of the science fiction novel by Stanislaw Lem, whose metaphysical ideas were given new and deep development, turning the fantastic plot into the basis of a philosophical parable about the essence of man and the problems of self-knowledge. Andrei Tarkovsky did not want the film to be overloaded with sci-fi trappings either in the scenery or in the costumes. The director was convinced that the entire external fantastic surroundings would only distract the spectator from the semantic conflicts of the film. Nelly Fomina created a series of laconic and plain costumes where space trappings were only hinted at, and the main attention was paid to the exact traits that corresponded to the personages' characters and their state of mind. The film “*Mirror*” is a confessional and highly autobiographical

film with a complex compositional structure which involved alternating costumes of various cultural traditions: those of a modern urban dweller, Spanish refugees, evacuated children and adults of the war and post-war period and many others. Andrey Tarkovsky set the task to create costumes that did not distract attention. Nelly Fomina found the right image concept for the costumes organically combining historical and cultural authenticity and artistic conventions. The film "Stalker", created on the basis of the fantastic novel by the brothers Arkady and Boris Strugatsky "Roadside Picnic", adapted by the authors into a script, turned into a philosophical parable. All the characters of the film were not only real images but also certain images-symbols that denote the basic semantic dominants of the film. Therefore, the costumes should have been "timeless", extremely generalized and at the same time recognizable, not distracting the viewer in order to decode the visual set. These costumes were created by Nelly Fomina. The article proves that the costumes of Nelly Fomina for Andrei Tarkovsky's films can be considered as an art cycle united by semantic, constructive and aesthetic dominants. Nelly Fomina's costumes visualized the external and internal features of the characters, and thus took their place in the integrated artistic image of both the film's hero and the film as a whole. Nelly Fomina, working on costumes for the films by Andrei Tarkovsky, was not just a companion of the director but she became a full-fledged co-creator of Andrei Arsenievich Tarkovsky, the great director of the 20th century.

Keywords: Andrei Tarkovsky, Nelly Fomina, costume in the cinema, cinema image, cinema art, cinema

For citation: Zagrebina, S.S. (2023) Nelly Fomina's costumes to Andrei Tarkovsky's films: the peculiarity of the imaginative solution. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 41–54. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/4

Нэлли Ефимовна Фомина – известный российский художник-постановщик по костюмам, член Союза кинематографистов России, заслуженный работник культуры России, много и плодотворно работающий в театре и кино. В творческой биографии художника большой опыт сотрудничества с самыми именитыми режиссерами: С. Бондарчуком, О. Ефремовым, М. Калатозовым, А. Кончаловским, Н. Михалковым, А. Птушко, Э. Рязановым, А. Тарковским, В. Фокиным, М. Швейцером и многими другими. С 1999 г. Нэлли Фомина преподает «Историю костюма» на Высших курсах сценаристов и режиссеров и на Курсах по подготовке сценаристов и кинорежиссеров на киностудии «Мосфильм» [1. С. 302]. В данной статье мы рассмотрим лишь один из этапов творчества Нэлли Фоминой – работу над костюмами к фильмам Андрея Тарковского «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974) и «Сталкер» (1979).

В работе над костюмом для театра или кино художник неизбежно опирается на хронологические особенности драматургического материала, поскольку параметры времени и места действия являются основными координатами для исходных художественных поисков. Художник может досконально точно воспроизводить особенности исторических костюмов той или иной эпохи, той или иной культурной традиции или, напротив, прибегать к сознательной стилизации или принципиальному отходу от явных признаков времени, но всегда *время* и *место* остаются исходными позициями, которые либо используются художником, либо отвергаются.

В фильмах Андрея Тарковского «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер» эти кардинальные параметры оказывались предельно зыбкими, что существенно усложняло работу над костюмом. В фильме «Зеркало» основным являлось пространство Памяти и время Воспоминаний; в «Солярисе» условность хронологических координат расширяется до Земли, Космоса, Будущего; в «Сталкере» Пространство и Время становятся предельно условными в своей

первозданной онтологической основе. Кроме этого, сам режиссер, как правило, не давал четких указаний художнику, побуждая его к сотворчеству, оставляя место для личной творческой свободы. Тарковский мог высказать некие общие пожелания для художника, наметить некие рамки для дальнейшего совместного поиска оптимального художественного решения костюма персонажа. Подобная манера работы вызывала недоумение у западных коллег, привыкших к четкости и определенности режиссерских указаний. Художник по костюмам Ингер Перссон на съемках «Жертвоприношения» приходила в отчаяние от невнятности и расплывчатости пожеланий Тарковского [2. С. 138, 140]. Российским кинематографистам такая манера работать, напротив, представлялась привлекательной. Художник Александр Боим вспоминал: «Андрей никогда не объяснял долго, нудно и конкретно, чего он хочет... Поставить задачу, не влезая в подробности, задать направление Андрей умел прекрасно» [3. С. 122]. Работа над фильмом продолжалась весь «производственный цикл», начиная от замысла, проходя все этапы создания фильма и завершая итоговым монтажом. Тарковский постоянно находился в поиске предельно точных художественных решений. По этой причине и вся съемочная группа становилась сопричастной именно творческому процессу, а не механическому исполнению заранее намеченных планов. Тарковский требовал от художника по костюмам постоянно находиться на съемочной площадке и дорабатывать детали костюмов в зависимости от возникающих по ходу съемок идей или коррекции уже отснятого материала.

«Солярис»

Творческое сотрудничество Андрея Тарковского и Нэлли Фоминой началось с картины «Солярис». Фильм снимался на основе одноименного научно-фантастического романа Станислава Лема. Андрей Тарковский совместно с Фридрихом Горенштейном написал оригинальный сценарий, в котором метафизические идеи автора романа получили новое и глубокое развитие, превратив фантастический сюжет в основу для философской притчи о сущности человека и проблемах самопознания.

Андрей Тарковский не хотел, чтобы фильм был перегружен научно-фантастической атрибутикой как в декорациях, так и в костюмах. Режиссер был убежден, что весь внешний фантастический антураж будет лишь отвлекать зрителя от смысловых коллизий фильма [4. С. 319]. Первый художник по костюмам сделал неудачную попытку использовать самые современные модельные разработки, что категорически не понравилось режиссеру, в результате был приглашен начинающий художник Нэлли Фомина [5. С. 29, 42]. Андрей Тарковский поставил перед Нэлли Фоминой задачу создать костюмы, которые воспринимались бы вневременными, т.е. не соотносившимися с конкретной исторической эпохой, модой или традицией. Фантастическая основа сюжета не должна было превалировать в художественном решении костюмов персонажей. В постоянном диалоге режиссера и художника шла работа над новыми костюмами к фильму, каждый элемент выверялся и уточнялся, чтобы занять свое место в общем художественном решении визуального образа того или иного персонажа картины [6. С. 11].

В «Солярисе» действие разворачивается как в Космосе, так и на Земле, в условном времени «далекого будущего». В творчестве Андрея Тарковского

значительное место занимает образ «дома». В фильме этот образ обретает новое звучание как в планетарном масштабе, так и в локальном, обозначающем родной дом, которым дорожат как непреходящей ценностью все герои картины. Повествование начинается с прощания накануне космического полета главного героя Криса Кельвина с отцом, с домом, с родной планетой. Крис неспешно ходит по старинному саду, вслушиваясь в щебет птиц и шум дождя, отрешенно созерцая плавные колыхания водорослей в прозрачной воде пруда, насыщаясь гармонией окружающего мира, который предстоит оставить на время длительной космической экспедиции. Прохаживается по комнатам простого и уютного дома. Тема полета лишь намечена в интерьере офортами с изображением старинных воздухоплавательных аппаратов. Подробнее о значении интерьера в фильме «Солярис» мы писали в специальной статье [7].

Режиссеру было важно подчеркнуть глубинную связь людей с родной планетой. В костюмах главных героев, предложенных Нэллей Фоминой, нет ничего нарочито «космического». Крис одет с синюю куртку, возможно летнюю, и светлые бежевые брюки. Отец Криса носит простую рубашку и потертую меховую безрукавку. Можно обратить внимание на удлиненные концы ворота рубашки. Мода времени создания фильма сегодня не воспринимается как анахронизм, но как приверженность отца к старым вещам, обношенным, удобным, привычным. Следует подчеркнуть, что костюмы всех персонажей выглядят предельно органично. Андрей Тарковский всегда требовал достоверности в костюме, подчеркивал, что вещи в кино не должны быть новыми. Нэлли Фомина всегда имела на съемочной площадке арсенал средств «старения» тканей, костюмов (зола, мел, уголь, наждачная бумага и пр.) [6. С. 25].

Андрей Тарковский говорил, что «костюм – очень важная часть общего художественного решения фильма. Тут важно очень тонкое ощущение фактуры. Я бы сказал: рубашка актера должна быть из того же материала, что и лицо актера... Здесь все должно быть продуктом продуманного в высшей степени отбора. Здесь должна быть высочайшая требовательность, даже к пуговице... Свежесшитый костюм на актере – это всегда катастрофа. Костюм так же, как и любая вещь в кадре, должен иметь свою биографию, связанную с конкретным человеком, актером. Это всегда видно, потому что это такая же часть реальности, измеряемой во времени, как и все остальное» [8. С. 89]. Нэлли Фоминой всегда удавалось найти точное и верное образное решение костюма для каждого персонажа.

Художник Михаил Ромадин вспоминал: «...вся наша работа над фильмом превратилась в борьбу с жанром, попытку заземлить роман... где космическое путешествие – только эпизод фильма» [9. С. 373]. Эта попытка «заземления» представлена и в костюмах персонажей вне Земли, на космической станции, парящей над планетой Солярис. Крис, прибывший на станцию, облачен в белый комбинезон с элементами экипировки, лишь обозначающими специальное снаряжение, не отвлекающее зрителя лишними подробностями, а после Крис переоденется в простую одежду, которой пользовался на Земле.

Костюмы других членов экипажа столь же простые и «заземленные». Кибернетик Снаут одет небрежно, в светлые брюки и джемпер, в бежевый кожаный пиджак. Нэлли Фомина нашла точный визуальный образ костюма Снаута, поглощенного многочисленными фобиями и терзаемого мучитель-

ными комплексами. Астробиолог Сарториус одет еще более небрежно, почти неряшливо. На ученом – синий, заношенный, запачканный химикатами, потрепанный свитер с растянутым воротом и наспех наброшенный на плечи испачканный белый халат. Исследователи настолько погружены в работу, в сложную экзистенциальную ситуацию, что просто не обращают внимания на то, во что одеты.

Лишь однажды, в эпизоде «В библиотеке», поздравляя Снаута с днем рождения, Крис наденет строгий синий костюм, галстук. Снаут появится в элегантном черном костюме с разорванным на плече рукавом. Эта небольшая деталь, задуманная режиссером и воплощенная художником, акцентирует внимание зрителя на нетипичности ситуации, скрытой угрозе среди казалось бы спокойной атмосферы библиотеки, без иллюминаторов и приборов, заполненной книгами и картинами. К праздничному обеду лишь Сарториус приходит не переодевшись, в прожженном кислотами свитере. В своем обычном платье появляется в библиотеке и Хари (материализованный Океаном планеты образ умершей жены Криса).

Сцена в библиотеке является во многом ключевой в фильме, поскольку здесь каждый персонаж формулирует свои жизненные принципы, каждый раскрывается в полной мере, предстает со всеми своими достоинствами и недостатками. Хари осознает себя человеком, способным любить и жертвовать собой. Крис понимает, насколько глубока была его вина перед земной Хари и насколько он дорожит ею в облике Хари космической. Снаут расписывается в собственной слабости и тщетности что-либо изменить в себе самом и в окружающем мире. Сарториус остается верен своим механистическим убеждениям ученого, отвергающего эмоции и чувства как мешающие работе преграды на пути познания. Костюм каждого персонажа в библиотеке ненавязчиво подчеркивают особенности характера и душевное состояние.

Эскиз платья Хари сделал Михаил Ромадин, а Нэлли Фомина подобрала ткани подходящего цвета и фактуры. Андрей Тарковский всегда был предельно внимателен к фактуре, скрупулезно выверял каждую деталь декорации и костюмов, стремясь к абсолютной достоверности. Платье Хари составлено из лоскутов разных тканей в едином колористическом решении, в чем-то созвучным с костюмами Криса. Следует обратить внимание на одну существенную деталь костюма Хари. В одной сцене Хари просит Криса помочь ей растянуть платье. В сценарии написано: «Крис подошел помочь ей. Но тут выяснилась поразительная вещь: платье нельзя было снять, у него не было никакой застежки. Пуговицы на спине были только украшением!» [10. С. 65–66]. Нэлли Фомина предложила заменить пуговицы на шнуровку [6. С. 69]. В результате эта сцена обрела большую эмоциональную силу. Крис привычным движением медленно расшнуровывает платье и с ужасом обнаруживает отсутствие разреза на воротах. Моментально возникает понимание, что это не «настоящая» Хари, что это даже не сновидение, а нечто совершенно непостижимое – материализация памяти о Хари. Крис «помнил», что на платье есть шнуровка, но «не помнил» про разрез. Ученый Вяч. Иванов отмечал, что эта деталь оказала на него необычайно сильное впечатление [11. С. 234–235].

Все персонажи фильма, как «главные», так и «второстепенные», обрели в костюмах Нэлли Фоминой свой неповторимый визуальный образ, органично и ненавязчиво отражающий характер человека и его душевное состояние.

В работе над костюмами к фильму «Солярис» Нэлли Фомина показала свой высокий профессионализм и глубокое понимание идей и замыслов режиссера. Полагаем, по этой причине сотрудничество режиссера и художника продолжилось.

«Зеркало»

В работе над фильмом «Зеркало» Нэлли Фомина выступала в более высоком статусе художника-постановщика по костюмам. Приступая к съемкам, Андрей Тарковский высказал Нэлли Фоминой пожелание, «чтобы костюмов не было видно». Нэлли Ефимовна точно поняла поставленную художественную задачу: «не привлекать внимание к деталям костюма, к его цветовому решению» [12]. И действительно, в пространстве человеческой памяти, особенно отягченной угрызениями совести и осознанием бессилия что-либо изменить в себе самом и в окружающем мире, детали костюма или интерьера стираются. Лирический герой «Зеркала», на протяжении всего фильма остающийся «за кадром», обременен именно такими воспоминаниями и переживаниями. Вместе с тем сама композиция картины, ее многослойная структура предполагала чередование костюмов различных культурных традиций: современного городского жителя, испанских беженцев, эвакуированных детей и взрослых военного и послевоенного времени и многое другое. На эскизах Нэлли Фоминой хорошо просматривается художественное решение костюмов героев фильма, где нет основных и второстепенных персонажей, а есть череда образов, всплывающих в разрозненных ассоциативных воспоминаниях лирического героя.

Костюмы в фильме «Зеркало» действительно получились «неприметными», внимание зрителя на них практически не фиксируется за исключением тех моментов, когда режиссер и художник осознанно акцентируют ту или иную деталь костюма для визуального подкрепления эмоционального состояния персонажа или образного решения целой сцены или сюжетной линии.

В сцене продажи серег, непрощенных гостей – оголодавших и продрогших сына с матерью, холодно встречает хозяйка богатого дома. Эта спокойная в своей защищенности достатком особа облачена в темно-фиолетовое платье, мягко облегающее дородную фигуру хозяйки. Нарядное платье из лоснящейся дорогой ткани резко контрастирует с убогими бесцветными одеяниями измученных голодом и долгой дорогой людей, сумевших сохранить человеческое достоинство в тяжких испытаниях.

В новелле «Военрук» с первых кадров обращает внимание летняя гражданская фуражка отставного военного. Клубится замерший зимний воздух. Военрук в открытом тире вдальблывает промерзшим мальчишкам азы начальной военной подготовки. На военруке ладно сидит старая шинель, подчеркивая солдатскую выправку. А на мальчишках как-то неказисто натянуты старые фуфайки, нахлобучены драные шапки, весь вид этих ребят говорит о неприкаянности, какой-то заброшенности и бесприютности. Костюмы точно создают образ «детей войны».

В многомерном смысловом мире фильма «Зеркало» особое место занимает образ Матери. Картина, исповедальная и во многом автобиографичная, построена как череда ассоциативных воспоминаний лирического героя, страдающего от глубинного непонимания, разобщенности с близкими людьми, с матерью. Андрей Тарковский предложил Нэлли Фоминой создать костюмы

для матери, опираясь на старые фотографии, сделанные другом семьи Тарковских Львом Горнунгом. По воспоминаниям современников, мать режиссера Мария Ивановна Вишнякова всегда одевалась очень скромно [13. С. 175]. Нэлли Фомина предложила стилизованный светлый сарафан с орнаментом по подолу и черную вязаную кофту, что полностью устроило режиссера и исполнителей [6. С. 107]. Опираясь на фотографии отца режиссера – поэта Арсения Александровича Тарковского, был воссоздан военный мундир, в который облекли актера, исполнившего роль возвратившего с фронта отца лирического героя.

Арсений Александрович ушел из семьи в 1937 г., оставив Марию Ивановну с двумя маленькими детьми – Андреем и Мариной. В фильме «Зеркало» детские переживания отразились глубоко и объемно. Мария Ивановна отказалась от «личной жизни», посвятив себя детям. Сестра режиссера Марина Тарковская вспоминала: «Когда я как-то ее спросила, почему она больше не вышла замуж, мама ответила, что ни один человек не смог бы заменить нам отца. Никогда мы не видели возле мамы мужчины. Проблема „друга жизни“ была решена ею раз и навсегда» [14. С. 70]. В фильме эта тема деликатно и поэтично отражена в эпизоде встречи Матери с Прохожим. Киновед Ольга Суркова очень точно обозначила эмоциональное настроение этой сцены: «Жестковатый педантизм в характере Матери сталкивается с теплой, раздумчивой странностью Прохожего» [15. С. 162].

Случайный прохожий, обыденный разговор обозначили возможную глубинную духовную связь незнакомых людей, странное притяжение и нерешительность сделать шаг навстречу. «Это все оттого, что мы природе, что в нас, не верим. Все какая-то недоверчивость, торопливость, что ли... Отсутствие времени, чтобы подумать» [16. С. 431], – с сожалением произносит Прохожий и уходит навсегда. В этом эпизоде костюмов персонажей действительно «не видно», т.е. зритель не фиксирует на них своего внимания. Однако если взглядеться, очевидным станет стилистическое единство костюмов. На Матери – темная вязаная кофта и белый сарафан, на незнакомце – темный костюм, белая рубашка с небрежно повязанным галстуком.

В планы Андрея Тарковского входила сцена «Куликовская битва», которая не вошла в фильм «Андрей Рублёв» и по ряду причин не была снята и для фильма «Зеркало». Андрей Тарковский вспоминал: «Я маниакально хотел снять этот эпизод. Для меня очень важно было передать какое-то соединение сегодняшнего дня с тем, что было, то, что теперь у нас называется традицией, связь времен, культуры» [8. С. 68]. Нэлли Фомина создала для этой сцены эскизы костюмов, стилизованно и изобретательно обозначающих древнерусский ратный костюм [6. С. 152–155]. Следует заметить, что и без сцены «Куликовская битва» фильм «Зеркало» отразил глубинную связь отдельных человеческих судеб с глобальными историческими процессами; пространства человеческой памяти с культурной памятью народа; локального времени отдельной биографии с временем как метафизической категорией.

«Сталкер»

В фильме «Сталкер» эта глубинная взаимосвязь людей, явлений и событий обозначена особенно объемно, выходит с уровня бытового на уровень бытийный, метафизический. Фантастическая повесть братьев Аркадия и Бо-

риса Стругацких «Пикник на обочине» была существенно трансформирована в философскую притчу самими авторами в сценарии, претерпевшем многочисленные изменения по ориентирам, определенным Андреем Тарковским. Аркадий Стругацкий вспоминал, что в итоге они «написали не фантастический сценарий, а сценарий-притчу... В Зону за исполнением заветных своих желаний идут модный Писатель и значительный Ученый, а ведет их Апостол нового вероучения, своего рода идеолог». Тарковский прочитал новый вариант и сказал: «Первый раз в жизни у меня есть мой сценарий» [17. С. 373]. Все персонажи фильма стали являть собою не только конкретные образы, но и некие образы-символы, несущие базовые смысловые доминанты картины. Следовательно, и костюмы должны были стать «вневременными», предельно обобщенными, и в то же время узнаваемыми, не отвлекающими зрителя на дешифровку визуального ряда. Такие костюмы создала Нэлли Фомина.

Сталкер одет небрежно, отчасти неряшливо, в поношенные, потертые светлые брюки, старый свитер-«водолазку» с растянутым воротом, истертую по вмятинам и складкам куртку неопределенного цвета и фасона. При этом весь облик Сталкера предельно четок и графичен. Резкие изломы куртки подчеркивают угловатость движений, светотонные переходы четки и контрастны. Такой костюм может принадлежать человеку волевому и решительному. Вместе с тем грязная бинтовая повязка на горле создает ощущение незащищенности и уязвимости. Нэлли Фомина вспоминала, что первоначально была идея обмотать шею Сталкера шарфом, но Андрей Тарковский предложил именно бинт как знак «Зоны», прикрывающий незаживающую рану [18. С. 307]. В этой связи вспоминается мотив из сценария фильма «Андрей Рублёв», в начале которого появляется один персонаж – беглый крепостной, обмотавший горло тряпичной повязкой, скрывающей железный ошейник узника. Внутренне независимый человек обретает свободу, неся на себе знак преодоленного насилия, знак отрицания несвободы... Не в этом ли во многом заключается сущность личности Сталкера?

Спутники Сталкера Писатель и Профессор также одеты неприметно. Писатель появляется в распахнутом элегантном черном пальто, в легком джемпере, в белой рубашке с небрежно растегнутым воротом, обмотанным темным шарфом. Возникает ощущение, что Писатель всю ночь просидел в каком-нибудь клубе или баре и воспринимает поход в Зону как утреннюю прогулку. Путешествие по Зоне существенно изменяет мировосприятие Писателя, меняется костюм. Пальто становится мятым и испачканным, как-то обвисает, теряет лоск и форму, чем подчеркиваются душевное смятение Писателя, растущая неуверенность в себе, растерянность и отрешенность. Облик Профессора несколько иной. По всей видимости, этот человек готовился к походу в Зону и оделся соответственно: в добротную теплую куртку болотного цвета, плотные коричневые вельветовые брюки, удобные прочные ботинки, захватил рюкзак. Единственная деталь изменяет облик Профессора: вязаная шапочка с помпоном обозначает беззащитность казалось бы сурового и резкого человека.

Следует сказать и о других персонажах фильма. Сталкера провожает и встречает Жена. В финале фильма Жена в продолжительном монологе обращается к невидимому собеседнику, что создает впечатление обращения напрямую к зрителю. Женщина с горестным достоинством повествует о сво-

ей нелегкой жизни, полной опасности и лишений, но дающей нечто более значимое, чем материальный достаток и житейское благополучие, – душевную сопричастность к Сталкеру, их мучительную любовь и взаимную необходимость. Нэлли Фомина предложила для этой сцены свою дубленку со светлой меховой оторочкой. Обыденная повседневная одежда, умело «отфактуренная», точно вписалась в созданный образ.

Весьма интересна деталь костюма дочери Сталкера – Мартышки. Головка девочки туго стянута платком, окутывающим маленькую хрупкую фигурку. Возникает ощущение золотистого кокона, скрывающего нечто неведомое. Мартышка в финале картины приоткрывает перед зрителем глубину своей души, мысленно произнося строки не детских стихов, долгим пристальным взглядом двигая тонкие прозрачные стаканы на шершавой каменной столешнице. Эту старинную шелковую шаль подобрала и окрасила в золотисто-охристые тона Нэлли Фомина [6. С. 175, 179].

Все костюмы Нэлли Фоминой в «Сталкере» предельно художественно обобщены, глубоко и подробно «обжиты» героями фильма, несут на себе характеристики персонажей, следы их характеров и судеб. Подобный эффект режиссер очень любил. Киновед Ольга Суркова вспоминала, что Андрей Тарковский ценил в предметах то, «что несет на себе, как говорят японцы, знак „патины“, т.е. следы существования вещи во времени, зазубрины долгой судьбы...» [13. С. 254]. В «Сталкере» и декорации, и костюмы несут в себе этот «знак патины», следы времени, которые в фильме более воспринимаются как нечто вневременное. Все костюмы «Сталкера» обладают стилистическим и колористическим единством, отражают характеры персонажей и перипетии сюжета, обладают индивидуальными особенностями и слагаются в единстве художественного решения каждого образа.

«Простота без пестроты»

В кинематографе художественные особенности костюма определяются двумя основными параметрами: пространственно-временными и художественно-эстетическими. Поскольку Андрей Тарковский имел собственные, оригинальные представления об названных исходных параметрах, то и художественная выразительность костюмов полностью подчинялась этим исходным доминантам.

Пространственно-временные характеристики слагаются из двух основных составляющих: пространства-времени создания фильма и исторического пространства-времени, в которых разворачивается действие фильма. Андрей Тарковский расширял координаты пространства на весь культурный универсум, включая страны и эпохи, культурные артефакты которых привлекали внимание режиссера, резонировали с его ощущениями художественной правды, подчас выводились в качестве камертонов, по которым сверялась внутренняя шкала ценностных ориентиров режиссера.

Особыми качественными характеристиками в понимании Андрея Тарковского обладало Время. Режиссер рассматривал Время не в качестве хронологической последовательности и даже не в качестве исторического процесса, но в ином метафизическом смысле. Андрей Тарковский писал: «История – еще не Время. И эволюция тоже. Время – это состояние. Пламя, в котором живет саламандра человеческой души. Время и память растворены

друг в друге... Память – понятие духовное! Мне хочется сосредоточить внимание на обратимости времени в этическом его значении... мы при помощи совести возвращаем время вспять» [4. С. 156–158].

Соответственно, все визуальные компоненты кинофильма определялись особым пониманием Времени режиссером. Поэтому и от художника по костюмам Андрей Тарковский не требовал исторической достоверности, но стремился направить мысль художника в русло интуитивной саморефлексии, созвучной ощущениям режиссера. Однажды Андрей Тарковский так определил художественную задачу Нэлли Фоминой: «Сделай так, чтобы мне понравилось» [6. С. 87]. Нэлли Фомина очень хорошо чувствовала и понимала идеи режиссера, воплощая их в костюмах персонажей фильмов. В костюмах Нэлли Фоминой историко-культурная достоверность соединялась с художественной условностью, обобщенностью, сочетающей лаконизм выразительных средств и полифонию таящихся смыслов. Достаточно привести лишь один пример – платье Хари. Разрез на рукаве, обнажающий след от рокового укола; отсутствие разреза за шнуровкой на воротах платья действуют эмоционально сильнее самых драматичных слов!

Художественно-эстетические характеристики костюма в кино складываются из двух основных составляющих: фактуры и цвета. Младший сокурсник Андрея Тарковского Андрей Кончаловский вспоминал: «Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино... Первым и главным нашим желанием было добиться правды фактуры... Нас волновали трещины на асфальте, облупившаяся штукатурка, мы добивались, чтобы зритель не ощущал грима на лицах и видел грязь под ногтями героев» [19]. Андрей Тарковский подчеркивал: «Костюм – очень важная часть общего художественного замысла фильма. Тут важно очень тонкое ощущение фактуры. Я бы сказал: рубашка актера должна быть из того же материала, что и лицо» [8. С. 89].

В каждом фильме Андрей Тарковский добивался художественной правды изобразительных средств: «обжитыми» были декорации, «обношенными» костюмы. Режиссер постоянно требовал от Нэлли Фоминой «отфактуривать» каждый костюм или деталь костюма. Поэтому все костюмы выглядят предельно естественно и органично. Андрей Тарковский подчеркивал, что «художник должен учитывать фактурную неповторимость мизансцены в каждый момент действия и временное развитие, изменение самой фактуры» [Там же. С. 88]. Нэлли Фомина всегда пристально следила за точным соответствием фактуры времени и места действия фильма. Андрей Тарковский вспоминал, что на съемках «Зеркала» у героини было три варианта одного и того же платья, но разных цветовых оттенков, чтобы можно было снимать в разное время суток, с различным освещением [Там же. С. 92]. В «Сталкере» у Писателя были дубли пальто для «грязных» и «мокрых» сцен [6. С. 187].

Совершенно особое отношение у Андрея Тарковского было к цвету. Режиссер утверждал: «Цвет надо стараться нейтрализовать, избегая активного его воздействия на зрителя... в механически точно воспроизведенном цвете отсутствует точка зрения художника... несмотря на то, что окружающий мир цветной, черно-белая пленка воспроизводит его образ ближе к психологической, натуралистической и поэтической правде искусства» [4. С. 254–255]. Андрей Тарковский половину фильмов (если включать учебные) снял черно-белыми: «Убийцы», «Сегодня увольнения не будет...», «Каток и скрипка»,

«Иваново детство», «Андрей Рублёв». В последующих картинах «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение» цветные эпизоды чередуются с черно-белыми, или монохромными. Как правило, исчезновение цвета происходит в моменты метафизического перехода в инобытие (сновидения, воспоминания, пространство трансцендентного) либо на границе этого перехода. «Нейтрализация» цвета достигалась и путем колористического единства цветовой партитуры, слагающейся из приглушенных, иногда пастельных тонов. Насыщенный цвет использовался лишь в моменты абсолютного погружения персонажа в красоту и гармонию природы. Например, в «Солярисе» в сцене прощания Криса с Землей, или в «Зеркале» в эпизоде с «брейгелевским пейзажем», или в «Сталкере» при встрече с Зоней. В костюмах Нэлли Фоминой цвет был подчинен общему художественному замыслу. «Нейтрализация» цвета в костюме получалась посредством точной светотоновой разработки, когда при переходе от изображения цветного к монохромному сохранялись контрастность, определенность объемов и форм общего облика костюма.

«Простота без пестроты» – цитирует Епифания Премудрого один из персонажей «Андрея Рублёва». Полагаем, что эта характеристика в полной мере применима к циклу костюмов, созданных Нэлли Фоминой к фильмам Андрея Тарковского. Представляется возможным говорить именно о цикле костюмов, поскольку при всем разнообразии тем и образов костюмы всех фильмов составляют художественно-смысловое единство, сопричастное с идейно-смысловыми доминантами фильмов Андрея Тарковского. Следует отметить, что понимал Андрей Тарковский под художественным образом.

В книге «Запечатленное время» Андрей Тарковский цитирует рассуждения русского поэта-символиста Серебряного века Вячеслава Иванова: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многословен и всегда темен в последней глубине... Он – органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада – и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом». Здесь же Андрей Тарковский подчеркивает: «...то, что он называет символом, я отношу к образу» [4. С. 213]. Следовательно, можно говорить об образно-символической природе кинематографа Андрея Тарковского.

Многозначность и многомерность образно-символической природы фильмов режиссера предполагали целостность каждого конкретного художественного образа, и эта целостность достигалась единством замысла режиссера, индивидуальностью актера, музыкальным (звуковым и шумовым) сопровождением, предметно-пространственными визуальными (грим, декорации, реквизит, костюмы) средствами изобразительной выразительности. В этом ряду важное место занимали костюмы, которые визуализировали внешние и внутренние характеристики персонажей и тем самым занимали свое место в целостном художественном образе как отдельно героя фильма, так и картины в целом. Костюмы Нэлли Фоминой не акцентируют на себе внимание зрителя, напротив, уходят на периферию зрительского внима-

ния, дополняя и конкретизируя восприятие отдельного образа и фильма в целом.

Нэлли Фомина в киноcostюме воплощала полифоничность режиссерского замысла, визуализируя его идеи, мысли или смутные ощущения, предчувствия, выражала этот замысел в образно-символической конструкции костюма. Костюмы Нэлли Фоминой сочетают в себе историко-культурную конкретику и художественную условность, отличаются колористическим единством, лаконизмом и цельностью образного решения. Нэлли Фомина, работая над костюмами для фильмов Андрея Тарковского, являлась не просто соратником режиссера, но стала полноправным сотворцом великого режиссера XX в. Андрея Арсеньевича Тарковского.

Список источников

1. Фомина Нэлли Ефимовна // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: материалы науч.-теорет. конф. (12–14 июня 2013 г.) / ред.-сост. Е. Цымбал. Иваново : ПресСто, 2014. 352 с.
2. *Александр-Гарретт Л.* Андрей Тарковский: собиратель снов. М. : АСТ : Астрель, 2009. 509 с.
3. Цымбал Е. Рождение «Сталкера»: первый выбор натуры // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: сб. ст. / ред.-сост. Е. Цымбал, В. Океанский. Иваново : Талка, 2008. 224 с.
4. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / авт.-сост. П.Д. Волкова. М. : Изд. дом «Подкова» : Эксмо-пресс, 2002. 464 с.
5. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Флоренция, 2008. 624 с.
6. Фомина Н. Костюмы к фильмам Андрея Тарковского. London : Cygnnet, 2015. 280 с.
7. Загребин С.С. Интерьер как смыслообразующий фактор кинотекста // Дизайн. Искусство. Промышленность: междунар. сб. науч. тр. Челябинск, 2012. Вып. I. С. 160–167.
8. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л., 1989. 118 с.
9. Ромадин М. Тарковский и художники // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / сост. А.М. Сандлер. М. : Искусство, 1991. 398 с.
10. Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы : сборник / сост. и автор вступ. статьи Д.А. Салынский. М. : Астрель, 2012. 416 с.
11. Иванов Вяч. Время и вещи // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / сост. А.М. Сандлер. М. : Искусство, 1991. 398 с.
12. Художник Нэлли Фомина провела мастер-класс на фестивале «Полный артхаус». URL: <http://www.cheltv.ru/region/fnews.html?id=741041&iid=268961&rid=2239> (дата обращения: 01.09.2013).
13. Суркова О. Тарковский и Я. М. : Зебра Е : Деконт+ : ЭКСМО, 2002. 487 с.
14. Тарковская М.А. Осколки зеркала. М. : Вагриус, 2006.
15. Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М. : Радуга, 2005. 464 с.
16. Мишарин А., Тарковский А. «Зеркало». Киносценарий // Тарковский А.А. Ностальгия. М. : АСТ : ХРАНИТЕЛЬ : Зебра Е, 2008. 494 с. (Актёрская книга).
17. Косинова М.И., Фомин В.И. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски». История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. 2-е изд., исправ. и доп. М. : Канон+ РОИИ «Реабилитация», 2018. 527 с.
18. Фомина Н. Костюм как важнейший элемент образно-смысловой структуры фильмов Андрея Тарковского // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: материалы науч.-теор. конф. (12–14 июня 2013 г.) / ред.-сост. Е. Цымбал. Иваново : ПресСто, 2014. 352 с.
19. Кончаловский А.С. Низкие истины. Семь лет спустя. М. : Эксмо, 2006. 544 с.

References

1. Tsymbal, E. (ed.) (2014) *Fenomen Andrey Tarkovskogo v intellektual'noy i khudozhestvennoy kul'ture* [The Phenomenon of Andrei Tarkovsky in Intellectual and Artistic Culture]. Ivanovo: PresSto.

2. Aleksander-Garrett, L. (2009) *Andrey Tarkovskiy: sobiratel' snov* [Andrei Tarkovsky: Dream Gatherer] Moscow: AST: Astrel.
3. Tsymbal, E. (2008) Rozhdenie "Stalkera": pervyy vybor natury [The birth of "Stalker": The first choice of nature]. In: Tsymbal, E. & Okeanskiy, V. (eds) *Fenomen Andrey Tarkovskogo v intellektual'noy i khudozhestvennoy kul'ture* [The Phenomenon of Andrey Tarkovsky in Intellectual and Artistic Culture]. Ivanovo: Talka.
4. Tarkovskiy, A. (2002) Zapechatlennoe vremya [Captured time]. In: Volkova, P.D. (ed.) *Andrey Tarkovskiy. Arkhivy. Dokumenty. Vospominaniya* [Andrey Tarkovsky. Archives. Documents. Memories]. Moscow: Podkova: Ecsmo-press. pp. 464.
5. Tarkovskiy, A. (2008) *Martirolog. Dnevnik* [Martyrology. Diaries]. Florence: International Tarkovsky Institute.
6. Fomina, N. (2015) *Kostyummy k fil'mam Andrey Tarkovskogo* [Costumes for Andrei Tarkovsky's films]. London: Cygnet.
7. Zagrebin, S.S. (2012) Inter'er kak smysloobrazuyushchiy faktor kinoteksta [Interior as a meaning-generating factor of film text]. *Dizayn. Iskusstvo. Promyshlennost' – Design. Art. Industry*. 1. pp. 160–167.
8. Tarkovskiy, A. (1989) *Leksii po kinorezhissure* [Lectures on filmmaking]. Leningrad: Krasnyy matros.
9. Romadin, M. (1991) Tarkovskiy i khudozhniki [Tarkovsky and artists]. In: Sandler, A.M. (ed.) *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo. Razmyshleniya, issledovaniya, vospominaniya, pis'ma* [The world and films of Andrey Tarkovsky. Reflections, studies, memories, letters]. Moscow: Iskusstvo.
10. Salynskiy, D.A. (ed.) (2012) *Fil'm Andrey Tarkovskogo "Solyaris."* *Materialy i dokumenty. Sbornik* [Andrey Tarkovsky's "Solaris." Materials and documents. Collection]. Moscow: Astrey.
11. Ivanov, Vyach. (1991) Vremya i veshchi [Time and Things]. In: Sandler, A.M. (ed.) *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo. Razmyshleniya, issledovaniya, vospominaniya, pis'ma* [The world and films of Andrey Tarkovsky. Reflections, studies, memories, letters]. Moscow: Iskusstvo.
12. Chelvtv.ru (n.d.) *Khudozhnik Nelli Fomina provela master-klass na festivale "Polnyy artkhaus"* [Artist Nelly Fomina held a master class at the Full Arthouse Festival]. [Online] Available from: <https://www.chelvtv.ru/region/mnews.html?id=741041&iid=268961&rid=2239> (Accessed: 1st September 2013).
13. Surkova, O. (2002) *Tarkovskiy i Ya* [Tarkovsky and I]. Moscow: Zebra E, Dekont+, EKSMO.
14. Tarkovskaya, M.A. (2006) *Oskolki zerkala* [Shards of the Mirror]. Moscow: Vagrius.
15. Surkova, O. (2005) *S Tarkovskim i o Tarkovskom* [With Tarkovsky and about Tarkovsky]. Moscow: Raduga.
16. Misharin, A. & Tarkovskiy, A. (2008) "Zerkalo." Kinostsenariy ["Mirror." A movie script]. In: Tarkovskiy, A.A. *Nostal'giya* [Nostalgia]. Moscow: AST: KhRANITEL.
17. Kosinova, M.I. & Fomin, V.I. (2018) *Istoriya sozdaniya fil'mov Andrey Tarkovskogo, snyatykh v SSSR* ["Bach's music somehow does not sound Soviet". The story of the creation of films by Andrei Tarkovsky, shot in the USSR]. Moscow: Kanon+ROII "Reabilitachia."
18. Fomina, N. (2014) Kostyum kak vazhneyshiy element obrazno-smyslovoy struktury fil'mov Andrey Tarkovskogo [Costume as the most important element of the figurative and semantic structure of Andrei Tarkovsky's films]. In: Tsymbal, E. (ed.) (2014) *Fenomen Andrey Tarkovskogo v intellektual'noy i khudozhestvennoy kul'ture* [The Phenomenon of Andrei Tarkovsky in Intellectual and Artistic Culture]. Ivanovo: PresSto.
19. Konchalovskiy, A.S. (2006) *Nizkie istiny. Sem' let spustya* [Low Truths. Seven Years Later]. Moscow: Eksmo.

Сведения об авторе:

Загребин С.С. – доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Этнография народов Южного Урала» Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. Заслуженный работник культуры Российской Федерации (Челябинск, Россия). E-mail: drzagrebin@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Zagrebin S.S. – South Ural State Humanitarian Pedagogical University (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: drzagrebin@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.07.2020;
одобрена после рецензирования 23.12.2020; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 14.07.2020;
approved after reviewing 23.12.2020; accepted for publication 05.08.2023.*