

Ирина Зыкова
Институт языкознания РАН
irina_zykova@iling-ran.ru

Irina Zykova
Institute of Linguistics, the Russian Academy of Sciences
irina_zykova@iling-ran.ru

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В МОДЕЛИРОВАНИИ ПОЭТИКИ КИНОДИСКУРСА*

INTERMEDIALITY IN MODELING THE POETICS OF CINEMATIC DISCOURSE

Настоящая статья посвящена разработке проблемы интермедальности, исследуемой на материале кинодискурса. В статье прослеживаются пути исторического развития понятий «интермедальность» и «кинематографическая интермедальность» и освещаются современные концепции и методы изучения стоящих за данными понятиями феноменов. Материал исследования составляют фильмы кинорежиссера А. А. Тарковского, одного из ярких представителей авторского (поэтического) кино. В фильмах анализируется специфика трех стратегий реализации интермедальности, предложенных И. Раевски: медиальная транспозиция, медиакомпозиция и интермедальная отсылка. Особое внимание уделяется изучению интермедальных отсылок, которые выступают источниками создания интермедальных образов разной степени структурной сложности. Полученные результаты показывают, что характер взаимодействия всех интермедальных образов обуславливает общую специфику моделирования поэтики фильмов.

Ключевые слова: поэтика кинодискурса, интермедальность, интермедальная отсылка, интермедальный образ, моделирование.

The present paper aims to elaborate the problem of intermediality on the basis of cinematic discourse. The paper focuses on the ways of historical development of the notions of “intermediality” and “cinematic intermediality” and highlights modern concepts and methods of studying the phenomena that stands behind these notions. The research material consists of films by A. A. Tarkovsky, who is one of the brightest representatives

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00040) в Институте языкознания РАН. The research is funded by grant № 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

of the author's (poetic) cinema. The film analysis rests on the approach of I. Rajewsky, who singles out such strategies of intermediality as medial transposition, media composition, and intermedial references. Special attention is paid to the study of intermedial references that serve as sources of creating intermedial images of varying degrees of structural complexity. As is shown in the paper, the nature of the interaction of all the intermedial images determines the general specifics of modeling films' poetics.

Key words: the poetics of cinematic discourse, intermediality, intermedial references, intermedial images, modeling.

A medium is a medium is a medium.

Friedrich A. Kittler

1. Понятие «интермедиальность» в ракурсе исторического развития

Исследование интермедиальности имеет глубокие исторические корни. По мнению Г. Риппл, истоками теории интермедиальности можно считать первые попытки осмысления взаимосвязи поэзии и живописи (Rippl 2015). Одна из таких попыток прослеживается в стихотворном эссе Горация (65–8 до н. э.) «Искусство поэтики» («Ars poetica»). В этом сочинении Гораций приводит следующую формулу, автором которой считается Симонид Кеосский (ок. 556 — ок. 468 гг. до н. э.): *ut pictura poesis* «as in painting so in poetry» («как в живописи, так и в поэзии»). Определенное развитие данная формула получает в эпоху Возрождения, в которой живопись и поэзия впервые определяются как искусства-сестры (*sister arts*) (Там же: 4). В последующие периоды литература и живопись обретают все новые формы взаимодействия, анализ которых меняет оптику восприятия их родственной связи и актуализирует их конкурирующие отношения. В XVIII веке знаковой, предложившей новый подход к пониманию отношений между литературой и живописью, становится литературно-теоретическая работа Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766) (Лессинг 2017). В своем исследовании автор выделяет дифференциальные черты двух видов искусства, указывая на их отличие как двух автономных форм репрезентации мира.

Новый импульс развития исследования интермедиальности на материале литературы и живописи, а также и других видов искусств получают в 1980-х годах, главным образом, в Германии. Существенный вклад в разработку теории интермедиальности вносят работы О. А. Ханзен-Лёве, посвященные анализу русской литературы и культуры (Hansen-Löve 1983; Ханзен-Лёве 2016). Как указывает ученый «за концепцией интермедиальности стоит общекультурное стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности. <...> Великое “Интер” эмфатически живет романтическим притязанием на универсальность “синтеза искусств” в Gesamtkunstwerk, не разделяя при этом веры в лежащий в его основе

принцип единства» (Ханзен-Лёве 2016: 22)¹. Исследователь предлагает модель интермедиальности, в центре которой две трансформации или два перевода — из вербального в невербальное (т. е. музыкальное, изобразительное, кинематографическое, пластическое и т. д.) и наоборот. Значительное внимание О. А. Ханзен-Лёве уделяет разработке таких понятий, как «медиум», «медиаальный жанр» и «интермедиаальный жанр», «медиаальная система» и «интермедиаальная система», «медиаальные доминанты», «интермедиаальная корреляция», составившие основу теории интермедиальности. В ходе создания типологии интермедиаальных корреляций он выделяет три уровня взаимной трансформации между языками художественных форм: 1) «перенос мотивов из одной художественной формы в другую»; 2) перевод конструктивных принципов: например, в «сдвигологии», в «монтажных жанрах», в «фактуре», где определенные приемы, например, из изобразительного искусства, переносятся в словесные жанры; 3) проекция концептуальных моделей, эксплицитно сформулированных в теоретических положениях «или имплицитно реконструируемых из нарративных или имагинативных текстов <...>» (Ханзен-Лёве 2016: 40–42).

В настоящее время интерес к проблеме интермедиальности продолжает неуклонно расти. Колоссальный опыт изучения интермедиальных отношений литературы и живописи способствует разработке понятийно-методологического инструментария, применимого к изучению интеракции других видов искусства и разного рода медиа. Феномен интермедиальности попадает в исследовательское поле целого ряда научных дисциплин и направлений междисциплинарного цикла, в частности, истории искусства, интермедиаологии (interarts studies), киноведения, театроведения, культурологии, философии, филологии и других. Специфические задачи (как обще-, так и частнотеоретического характера), которые ставят перед собой разные науки при анализе интермедиальности характеризуются большим разнообразием. Это приводит к значительному расширению интерпретационного потенциала понятия «интермедиаальность», существенно затрудняя его формализацию, к росту терминологических аналогов и коррелятов, между которыми выстраиваются сложные гиперо-гипонимические отношения (ср., например, *мультимедиаальность*, *кроссмедиаальность*, *медиа-конвергенция*, *трансмедийность*, *медиа-интеграция*, *ремедиация*) и к расширению типологий интермедиаальности, посредством которых осуществляются попытки постичь сущность рассматриваемого феномена

¹ Отдельно заметим, что утверждение установки на синтез искусств, согласно О. А. Ханзен-Лёве, сопровождается становлением и противоположной тенденции к их «выделению», дифференциации и автономизации, тенденции, давшей толчок к формированию концепции «медиаального пуризма» (Ханзен-Лёве 2016: 22). Как отмечает Г. Риппл, в «пуристической» позиции постулируется необходимость осмысления отличительных особенностей искусств или медиа, утверждения их собственных границ и признания возможных творческих пределов, разработки понимания родовой и медиаальной «чистоты» (general and medial purity) и уникальности каждого искусства или медиума (Rippl 2015).

(ср., например, *синтетическая интермедиальность*, *онтологическая интермедиальность*, *первичная* и *вторичная интермедиальность* и проч.) (см., например, СНМ 2019).

В предпринимаемых исследованиях подчеркивается исключительная сложность феномена интермедиальности и невозможность выработки единой позиции в его толковании. Выделяются более широкие и более узкие трактовки. К примеру, по И. Раевски, интермедиальность в широком смысле представляет собой фундаментальную категорию, а в узком смысле — критическую категорию для анализа единичных медиапродуктов или (интер)медиальных конфигураций (Rajewsky 2005). В. В. Плужник считает интермедиальность аналитической категорией, позволяющей исследовать отношения между разными модальностями, режимами и контекстами медиакоммуникации, формы перевода одних медиа в другие (Плужник 2021). В современной научной литературе предлагаются различные пути и способы постижения природы и сущностных свойств интермедиальности. Приведем несколько подходов.

Так, И. Раевски выделяет три стратегии, реализующие интермедиальность. В качестве одной из стратегий рассматривается перевод одного медиапродукта в формат другого медиума. Данная стратегия обозначается как медиаальная транспозиция (*medial transposition*) и ее примерами являются, в частности, экранизация романа или новелизация фильма или сценария. Имеется в виду, что есть некий оригинальный продукт (фильм, литературное произведение и т. д.), который переводится в форму иного искусства, в иную медиасреду с сохранением в той или иной мере его содержания. Если же происходит соединение как минимум двух медиа в ходе создания одного медиапродукта, то мы имеем дело с другой стратегией — медиакомбинацией (*media combination*). Ее особенность характеризует то, что все медиа, сохраняя свою собственную материальность (структурные особенности, медиаальные характеристики), сосуществуют в рамках более общей художественной практики или соединяются с помощью более масштабного технического медиа. Реализациями данной стратегии являются, например, опера, фильм, театральная постановка, иллюминированные рукописи, комиксы. И, наконец, третья стратегия определяется как интермедиаальная отсылка (*intermedial references*). Ее суть состоит не просто в упоминании другого медиума, а в отсылке к его медиаальной специфике, которая создает иллюзию его присутствия. Другими словами, наличие интермедиаальной отсылки говорит не о подлинном воспроизведении элементов некоего медиума в определенном медиапродукте, а только об их имитации в нем. Примерами интермедиальных отсылок являются: подражание в литературных текстах таким кинематографическим приемам, как масштабирование и монтаж; музыкализация литературы, экфрасис, отсылки в фильме к живописным картинам, а в живописи — к фотографии и др. Отдельное внимание И. Раевки обращает на то, что при создании одного медиапродукта может использоваться не только одна стра-

тегия, но и все три стратегии (как, например, в случае с экранизациями) (Rajewsky 2005: 51–52).

В ходе исследования особенностей отношений между литературой и музыкой В. Вульф разрабатывает общую типологию интермедиальности, в которой выделяет четыре основных типа интермедиальных феноменов: 1) трансмедиальность (*transmediality*), под которой понимается объединение разных медиа в силу обнаруживаемых в них общих явлений (например таких, как мотивы, тематическая вариация, нарративность); 2) интермедиальная транспозиция (*intermedial transposition*), представляющая собой «перенос» содержания или формальных признаков из одного медиума в другой (например, экранизация романа); 3) интермедиальные отсылки (*intermedial references*), которые могут быть эксплицитными и имплицитными, косвенными (например, экфрасис, т. е. визуализация художественного текста); 4) мульти- или плюримедиальность (*multi- or plurimediality*), под которой имеется в виду сочетание разных медиа (как, например, в балете, опере, фильме, комиксах, радиоспектакле) (Wolf 2009). Исследователь формулирует широкую трактовку интермедиальности, понимая под ней любое нарушение границ между традиционно различающимися медиа (Там же).

Как отмечает Г. Риппл, термин «интермедиальность» указывает на взаимоотношение между разными искусствами или медиа и поэтому используется для описания значительного количества культурных явлений, в которых задействовано более одного вида искусства или медиума. Исследуя специфику корреляции текста и изображения в англоязычных художественных произведениях она выделяет три категории интермедиальных отношений: а) включение в текст изображений (*the inclusion of images*), примером которого служат картинки на обложке, фронтисписы, книжные миниатюры или иллюстрации; б) типографские эксперименты (*typographical experiments*), в которых текст и изображение составляют единое целое (например, фигурные стихи); в) экфрасис, т. е. описание картин, рисунков, фотографий и скульптур в текстах. Согласно Г. Риппл, в современной теории интермедиальности одним из центральных является вопрос о том, как порождается значение посредством интер-, мульти- или трансмедиальных взаимодействий (*constellations*) и кроссмедиальных пересечений (Rippl 2015: 4).

В настоящее время развитие теории интермедиальности осуществляется, по мнению А. Пето, по следующим магистральным направлениям. Одно из направлений представляют научные работы, в которых интермедиальность определяется как фундаментальная категория и в фокусе внимания находятся вопросы терминологии и классификации интермедиальных отношений. Другое направление составляют исследования, занимающиеся проблемами возникновения разных медиа и их взаимосвязей, вопросами ремедиации (*remediation*) и медиальных конвергенций (*medial convergence*). И, наконец, детальному анализу интермедиальных отношений вну-

три определенных медиа посвящены научные труды, которые можно объединить в третье направление (Pethő 2011). В рамках третьего направления стремительный темп развития набирают исследования интермедиальных отношений между литературой и музыкой, музыкой и живописью, литературой и живописью, архитектурой и музыкой, литературой и кино [см., например, (Hallet 2009; Ryan 2005; Heffernan 2015)].

Отдельная научная линия в исследованиях интермедиальности выделяется в результате изучения кино в широком спектре его интермедиальных связей с другими видами искусства. Как указывают К. Ноулз и М. Шмид, «онтология кино неразрывно связана с другими видами искусства, и стремление постичь его сущность неизбежно приводит нас к пониманию его принципиально гибридной природы» (Knowles, Schmid 2021: 2). В теории интермедиальности постепенно формируется представление о кинематографической интермедиальности.

2. Интермедиальность и кино: к определению понятия «кинематографическая интермедиальность»

Можно сказать, что начало теоретическому осмыслению интермедиальной природы кино было положено первыми попытками понять сущность нового медиума посредством проведения аналогий с другими видами искусства. Данные аналогии позволяли не только эксплицировать разного рода связи и взаимоотношения кино с другими формами и видами творчества. Они служили, прежде всего, своеобразными средствами постижения уникальности кинематографа, совмещающего и преобразующего в себе элементы разных искусств. Так, Р. Канудо в своей известной работе «Манифест седьмого искусства» («Il Manifesto della Settima Arte») определяет кинематограф как искусство тотального синтеза, как всеобщее слияние искусств: кино есть живопись и скульптура, развивающиеся во времени; пластическое искусство в движении (Канудо 1988 <1911>). Среди множества работ первой половины XX века более системное понимание кинематографа как синтеза искусств реализуется у С. Эйзенштейна. В своих теоретических работах выдающийся режиссер и теоретик киноискусства поднимает вопрос о музыкальности кинематографического образа, говорит о смысле цвета в кино и в живописи, о соотношении цвета и сюжета, музыки и цвета в кинопроизведении, рассуждает об общности основ построения архитектурного ансамбля и кинематографического монтажа. Яркой демонстрацией специфики его подхода служит анализ пейзажной «сюиты туманов» в фильме «Броненосец “Потемкин”»; а также сопоставление живописных полотен Эль Греко с кинематографическим монтажом и композицией кадра в фильме; изложение методики внедрения цвета в черно-белый фильм «Иван Грозный», в котором цвет выполняет роль музыкальной темы (Эйзенштейн 1964, т. 3: 256). С. Эйзенштейн разрабатывает понятия «музыкального пейзажа» и «пластической рифмы» в фильме,

а также принципы выхода изображения в музыку в кинопроизведении; в определенном ключе развивает концепцию кино как «музыки для глаз» или «глазной музыки» (Там же). По С. Эйзенштейну, синтетическая природа кинематографа проявляется не столько в объединении выразительных средств разных (пространственных и временных) видов искусства, сколько в их выраженности через друг друга и соизмеримости всех элементов изображаемого в фильме. Специфика понимания С. Эйзенштейном кино как синтеза искусств раскрывается в следующей цитате из его статьи: «Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия: историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра, музыка, шумы и грохоты, мизансцены и взаимная игра фактур тканей, свет и тональная композиция речи и т. д. и т. д. В удачном произведении все это слито воедино» (Эйзенштейн 1964, т. 1: 196).

Согласно Ю. Хайнрихс и И. Шпильманн, исторические исследования интермедиальности показывают, что кино представляет собой первый по-настоящему интермедиальный медиум (*intermedial medium*). Адаптация, конвергенция и объединение в фильме дискретных черт литературы, музыки, танца, театра и живописи доказывают присущую ему (т. е. фильму) интермедиальность (Heinrichs, Spielmann 2002). А. Пето определяет фильм как «плавительный котел разных медиа». Она подчеркивает, что именно благодаря внутренней мультимедийности и интермедиальности кино активизируются возможности выстраивания разных отношений киноискусства с другими искусствами (Pethő 2011: 60). Д. Кузнецов отмечает, что «кино, родившееся на стыке нескольких искусств, использует как средства выразительности смежных искусств (к примеру, законы построения изображения, одинаковые для изобразительного искусства, фотографии и кино), так и собственные уникальные средства, например, монтажный язык» (Кузнецов 2021: 6).

В современных исследованиях понятие кинематографической интермедиальности формируется в результате исследования кино как правило с позиции таких парных отношений, как кино — литература, кино — живопись, кино — музыка, кино — танец, кино — фотография, кино — театр, кино — радио и т. д. (Dalle Vacche 1996; Straumann 2015). Например, оригинальный подход к изучению интермедиальных отношений кино — (радио)голос представлен в работе В. В. Плужник (Плужник 2021).

Опираясь на ряд англо- и немецкоязычных исследований интермедиальности и используя понятия «интермедиальная отсылка» (по И. Раевки), «модальность» и «режим» (по Л. Эллестрёму), «трансформационная интермедиальность» (по Дж. Шрётеру) и «риторическая фигура» (по А. Пето), В. В. Плужник разрабатывает подход к изучению интермедиальности как инструменту анализа советской культуры на материале позднесоветских фильмов, представляющих массовое и авторское кино, художественное

(игровое) и документальное кино. Особый интерес представляют результаты анализа режимов интермедиальности, под которыми в работе понимаются не конфигурации, в которые вступают разные медиа, а «связки между режимами восприятия кино и присутствующих в них медиумов (голос, текст и т. д.) и антропологическими режимами, связанными с базовым культурным опытом (восприятие времени и пространства, представление о «норме», частном и публичном и т. д.)» (Плужник 2021: 17). Через интермедиальные режимы в позднесоветском кино В. В. Плужник выявляет структуры культурного опыта «советского». Так, в ходе анализа интермедиальной категории советского (радио)голоса делается вывод, что в документальном кино рассматриваемого периода конструируется режим «авторитетного голоса», а в авторском кино голос становится риторической фигурой, выстраивающей альтернативное понимание исторического коллективного опыта и приводящей к перестройке советской субъективности.

Наиболее системный анализ подходов и методов, используемых при изучении кинематографической интермедиальности, проведен А. Пето (Pethő 2011). На основании сделанных наблюдений и обобщений в ее работе были выделены следующие модели кинематографической интермедиальности:

- корреляционная модель: интермедиальность анализируется как сеть взаимосвязей или система конвергенции и трансформации разных медиа;
- перцептивная модель: интермедиальность осмысливается как рефлексивный опыт, осцилляция, след, «паразитическое третье», промежуточная форма; данная модель базируется на понятиях «фон» и «фигура» из гештальпсихологии;
- перформативная модель: интермедиальность предстает как перформативный акт, действие; в основе модели лежит понимание интермедиальных отношений как *ars combinatoria*, как игры с медиаформами или нарушение границ медиа, как смещение или дислокация медиаформ;
- пространственная модель: интермедиальность рассматривается как взаимопроникновение пространств, как «невозможное место» (impossible place), «гетеротопия» (по М. Фуко);
- фигуральная (образная) модель: интермедиальность понимается как источник фигуральности (образности). Данная модель имеет несколько способов воплощения. Укажем некоторые из них.

Так, одним из способов реализации фигуральной модели являются «живые картины» (tableau vivant). Например, фильм Ж.-Л. Годара «Страсть» («Passion») содержит ряд кинематографически воссозданных живописных полотен, закрепляющих те или иные тематические элементы фрагментированного киноповествования. В качестве другого способа конструирования комплексного интермедиального образа в фильме А. Пето называет перевод вербальных метафор и языковых игр в кинематографические тро-

пы или кинематографический нарратив. Так, в фильме Ж.-Л. Годара «Все на подиум» («On s'est tous défilé») создается сложный кинообраз «*défilé*» на базе разных значений слова *défilé* и выражения *se défiler*. Помимо этого, по мнению исследовательницы, фигуральную модель интермедиальности могут также представлять и кинематографические версии таких риторических фигур, как металепис и экфразис. В частности, к экфрастическому способу проявления интермедиальных отношений А. Пето относит эпизод из двенадцатой сцены фильма Ж.-Л. Годара «Жить своей жизнью» («Vivre sa vie»). Молодой человек читает вслух описание женского живописного портрета из книги Э. А. По «Овальный портрет» («The Oval Portrait»). Литературное описание портрета получает своеобразную репрезентацию посредством кинематографических средств. В ходе чтения в кадре крупным планом изображается лицо главной героини фильма Наны. Позади нее на стене расположен фотопортрет известной актрисы Лиз Тейлор. Между всеми тремя портретными образами устанавливаются сложные экфрастические связи, благодаря которым возникает кинематографический экфразис (Pethő 2011: 46). По мнению А. Пето, особенности, которыми обладают интермедиальные отношения, позволяют говорить о формировании в кино нового типа образности — транс-образности (trans-figuration).

Надо сказать, что фигуральная (образная) модель является одной из наиболее востребованных и разработанных в современных исследованиях кинематографической интермедиальности. Например, анализу роли интермедиальности в создании динамических образов (moving image) в фильмах, относящихся к киномейнстриму и экспериментальному кино, посвящена коллективная научная монография *Кинематографическая интермедиальность: теория и практика (Cinematic Intermediality: Theory and Practice 2021)*. Интермедиальность в данной книге рассматривается и как креативный метод, и как интерпретативная парадигма. В ней показано, как обогащается художественный язык и концептуальный инструментарий кино с первых дней его существования до цифровой эпохи благодаря таким родственным искусствам, как перформанс, скульптура, живопись, фотография, театр, танец.

Используя современный теоретический и методологический инструментарий исследований интермедиальности, мы обратились к изучению стратегий реализации интермедиальности и специфике построению интермедиальных образов в поэтике авторского кинодискурса.

3. Интермедиальность и интермедиальные образы в авторском кинодискурсе: стратегии реализации и структурно-типологические особенности

Авторское кино (или артхаус) противопоставлен массовому кинематографу. Одной из его отличительных черт является установка на свободное экспериментирование со всеми возможными или доступными кинемато-

графу художественными и техническими формами и средствами. Проводимые в авторском кинематографе эксперименты охватывают и область интермедиальности или интермедиального, в которой вырабатываются новые или неконвенциональные, оригинальные принципы синтеза разных искусств и медиа.

Одним из ярких представителей авторского (поэтического) кино является Андрей Арсеньевич Тарковский (1932–1986). За всю свою профессиональную карьеру он создал семь полнометражных фильмов, тематическая связанность которых, а также, как отмечает Д. Салынский, единообразный принцип визуальной организации, восхождение к одинаковой последовательности мифологем, позволяет рассматривать их как составляющие «своеобразного метафильма» (Салынский 2009: 6). Исследователь считает, что искусство и эстетику Тарковского можно отнести к такой формации, как «реликтовый авангард». Кинорежиссер «начал возрождать на ином историческом витке поиск новых онтологий и нового символизма»; он «философствовал как художник — «с кистью в руке»» (Там же: 22).

Интермедиальность в фильмах Тарковского проявляется многопланово и разноаспектно. Прежде всего, она прослеживается как в проведении им прямых аналогий кинематографического искусства, в частности, с поэзией, музыкой и скульптурой, так и в непосредственном использовании законов, принципов и средств последних. По словам Тарковского, в кино его чрезвычайно прельщали поэтические связи, логика поэзии, которая, как ему казалось, более соответствует возможностям «кинематографа как самого правдивого и поэтического из искусств». Поэзия, по выражению кинорежиссера, была ему более близка, чем традиционная драматургия, «где связываются образы путем прямолинейного, логически-последовательного развития сюжета» (Тарковский 2002: 111–112). При этом он также пишет и о том, что «для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т. д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. <...> В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как кода в музыкальном произведении. При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т. д.» (Тарковский 1989: 61). Примечательно и то, что, задаваясь вопросом о сути авторской работы в кино, Тарковский определяет ее как «ваяние из времени». Он поясняет, что «подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из “глыбы времени”, охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых кинематографического образа» (Тарковский 2002: 163). С. Федоткин подчеркивает, что

«желание организовать композицию фильма по принципу музыкальных и поэтических произведений сближает Тарковского с модернистскими идеями о синтезе искусств» (Федоткин 2019: 53). Согласно исследованию Д. Салынского, «Композиционный канон Тарковского воспроизводит геометрическое отражение умозрительного идеала, который по-своему воспроизводится и в планировке христианского храма» (Салынский 2009: 462).

Еще одним важным планом проявления интермедальности в фильмах Тарковского является необычайная насыщенность цитатным материалом. Его источниками являются литературные, поэтические, философские и религиозные тексты, классическая живопись и графика, архитектура и скульптура, музыка, иконография. Все используемые цитаты, как отмечает Д. Салынский, «кроме содержательной информации, вводили в фильмы и новые художественные фактуры. <...> Чуждые основному киноматериалу, они превращали фильмы Тарковского в нечто подобное авангардным контррельефам и коллажам» (Салынский 2009: 231).

В настоящей статье мы представим результаты, полученные в ходе анализа фильма «Солярис» (1972). В своем исследовании мы опирались на подход И. Раевски, которая выделяет три стратегии реализации интермедальности: медиальную транспозицию, медиакомбинацию и интермедальную отсылку (см. п. 1 настоящей статьи).

В фильме «Солярис» применяются все три стратегии реализации интермедальности.

Рассматривая стратегию медиальной транспозиции, необходимо отметить, что фильм «Солярис» основан на литературном произведении. Он был снят по научно-фантастическому роману с одноименным названием «Солярис» (1960/1961 гг.) польского писателя Станислава Лема. Несмотря на то, что изначально фильм задумывался как экранизация, оригинальный текст романа был значительно переработан Тарковским. По замечанию Н. Зоркой, это было неизбежно потому, что в фильме «включился еще один творческий источник — личность другого художника», обладающая «явно выраженным авторским началом» (Зоркая 1973: 3). В отличие от романа действие фильма «Солярис» начинается на планете Земля. По сюжету, главный киноперсонаж — Крис Кельвин, психолог, готовится к отправке на планету Солярис, чтобы решить судьбу околоорбитальной станции. Со станции посылаются путанные данные, вызывающие тревогу в отношении состояния здоровья работающих там исследователей — астробиолога Сарториуса, кибернетика Снаута и физиолога Гибаряна. По прибытии на Солярис Крис узнает о самоубийстве Гибаряна, причиной которого стали действия единственного жителя этой планеты — Океана. Оказалось, что Океан материализовывал воспоминания сотрудников станции, которые заставляли их испытывать глубокие душевные переживания. Как указывает Л. Д. Бугаева, Тарковский отходит от сайентизма, от фантастики космических путешествий и «обращается к фантастическому в человеке и фантастике как

форме философствования» (Бугаева 2010: 15). Давая пояснения внесенным в оригинальный текст изменениям, Тарковский писал: «У Лема совершенно нет Земли, у него совершенно иначе решен финал... <...> Мы же сделали финал, в котором Океан исторгает из себя новые трансформации, в основе которых — феномен того, как становятся человеком, — а именно мечту Кельвина: возвращение в свой дом. <...> В определенном смысле, в отличие от Лема, нам хотелось не столько посмотреть на космос, сколько из космоса на Землю. То есть, преодолев какой-то новый рубеж, взглянуть опять на самое начало — в духовном и моральном, нравственном аспекте» (Тарковский 1992).

О реализации в «Солярисе» стратегии медиакомбинации свидетельствует, главным образом, звукоряд. В фильме воспроизводятся, сохраняя «свою собственную материальность» (в терминологии И. Раевски), природные звуки и шумы, музыка — фа-минорная хоральная прелюдия И. С. Баха и текст сценария, озвученный в кадре и за кадром, или изображенный в письменной форме (в титрах, на предметах). Рассматриваемая интермедиальная стратегия отличается не вполне конвенциональным применением в «Солярисе», на которое указывает тот факт, что произведение Баха дается в электроакустической обработке. Как представляется, использование новых технических средств способствует углублению взаимодействия двух медиа — фильма и музыкального произведения. Преобразованная посредством синтезатора АНС музыка Баха, «насыщая смысловую сферу фильма специфической барочной семантикой, все более утверждает музыку композитора в качестве глубинной составляющей режиссерского замысла» (Кононенко 2011: 51). С учетом меры, способа и характера внесенных в оригинальное музыкальное произведение изменений его можно рассматривать и как случай применения стратегии интермедиальных отсылок.

Стратегия *интермедиальных отсылок* имеет для нас наибольший интерес. Разного рода интермедиальные цитаты или аллюзии, обнаруженные в анализируемом кинопроизведении, ложатся в основу создания особой разновидности образно-выразительных единиц его поэтики — интермедиальных образов.

В фильме «Солярис» были обнаружены интермедиальные отсылки к разным видам искусства. Их систематизация привела к выделению следующих основных групп:

- *Интермедиальные отсылки к живописи, графике, рисунку*: серия копий картин Питера Брейгеля Старшего, особое внимание из которых в фильме уделяется картине «Охотники на снегу»; серия гравюр с монгольфьерами; репродукция иконы Андрея Рублева «Троица»; графические изображения лошади и собаки; детский рисунок; книжный рисунок с изображением волка и охотничьих собак; схемы и чертежи (например, чертеж, представляющий вертикальный разрез крестовокупольного храма); иллюстрация П. Г. Доре «Дон Кихот и Санчо отправляются в путь». Сюда также относятся и «ста-

тичные» изображения мизансцен, строящихся по композиции живописных картин, в которых угадываются художественные направления разных эпох (например, Брейгель, Рембрандт, Рёйсдаль, Веласкес, Магритт).

- *Интермедиальные отсылки к литературе*: роман Мигеля де Сервантеса *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*; научная литература по соляристике, Библия, книги художественной литературы и трактаты по философии на разных языках. В эту группу включаются также речь киноперсонажей и предметы, отсылающие к сюжетам, мотивам или проблематике литературных произведений, мифам (например, произведениям Толстого, Достоевского, миф о Сизифе).
- *Интермедиальные отсылки к музыке*: хоральная прелюдия И. С. Баха; музыкальные инструменты (скрипка, горн, валторн).
- *Интермедиальные отсылки к фотографии*: фотопортреты Хари, жены Криса, и его матери; фотографии ученых Снаута, Сарториуса и Гибаряна; серия фотопортретов маленького ребенка; фотографии интерьера комнат; фотография армянского монастыря святого Апостола Фаддея.
- *Интермедиальные отсылки к кино и телевидению*: официальная документальная видеосъемка расследования инцидента, произошедшего на планете Солярис; семейная видеохроника; телевизионная трансляция о работе сотрудников космической станции на Солярисе; прощальная видеозапись доктора Гибаряна.
- *Интермедиальные отсылки к архитектуре и скульптуре*: скульптурные бюсты Сократа и Венеры Милосской; маленькая черная конная статуэтка венецианского кондотьера; посмертные маски Пушкина и Бетховена; витражи.
- *Интермедиальные отсылки к флористике*: букеты из полевых цветов, композиции из веток деревьев; гербарий.

Между всеми интермедиальными отсылками можно обнаружить разного рода формальные пересечения и множественные смысловые переклички. Например, копия картины Брейгеля «Охотники на снегу», отличающаяся многократным показом в фильме, пере-репрезентируется средствами других медиа. Ее отдельные детали появляются в интерьерах дома Криса (в частности, охотничий рог), ее фрагменты воспроизводятся в кадрах семейной видеохроники или находят отражение в мизансценах фильма, обретая новое содержание и устанавливая новые интермедиальные связи. Так, Д. Салынский замечает, что картины Брейгеля в фильме размещаются в нише библиотеки космической станции. Полукруглая форма этой ниши «выглядит как алтарная апсида в православном храме, а картины в ней — как Богородица Оранта, Спасительница, чьи изображения помещались в алтарных апсидах». Такое местоположение картины воспринимается метафорически и позволяет увидеть в этой живописи спасительную память

о Земле (Салынский 2009: 270). Таким образом, мы можем наблюдать здесь действие принципа, который был описан в работе Дж. Шрётера (Schröter 1998). Репрезентация одного медиума в другом, в данном случае репрезентация живописного произведения в фильме, делает его «остраненным», наделяет иным восприятием, дает мощный импульс развитию определенных образных представлений или фигуральных проекций. По замечанию Д. Салынского, «У Тарковского не столько содержание картины перекладывается в фильм, сколько суть фильма формульно выражена картиной, появляющейся в нем» (Салынский 2009: 243).

В анализируемом фильме интермедиальные отсылки к произведениям представителей разных искусств, художественных направлений и эпох образуют своеобразную ризому сплетающихся, сращивающихся идей и символов мировой культуры, которые «возрождаются» в ином (кинематографическом) медиапространстве. Своей совокупностью и множественными ассоциативными связями все интермедиальные отсылки образуют в «Солярисе» несколько глобальных интермедиальных образов. Это образы времени и вечности, образ культурной памяти и образ человеческих ценностей. По своему масштабу, сложности и преимущественно метафорическому характеру представляется возможным их определить как интермедиальные макро-кинометафоры данного фильма.

Помимо установленных макро-кинометафор на базе интермедиальных отсылок формируются и другие интермедиальные образы, имеющие в основном метафорическую природу и отличающиеся по степени своей структурной сложности. Например, через ассоциативную связь между интермедиальными отсылками к музыке Баха, к живописи Брейгеля, к определенным флористическим композициям, к семейным видеозаписям в рассматриваемом фильме формируется многомерный интермедиальный образ дома и Земли, метафорически противопоставленный образу космического или инопланетного. Посредством интермедиальных отсылок к иллюстрации Доре «Дон Кихот и Санчо отправляются в путь» и к самому роману Сервантеса, отсылкой к Библии и к репродукции Рублева «Троица», перевезенных Крисом на космическую станцию, а также отсылкой к отдельному фрагменту картины Брейгеля «Охотники на снегу», на котором изображен церковный храм, осуществляется формирование комплексного интермедиального образа путешествия как нравственного восхождения. Как показало проведенное исследование, интермедиальный образ может формироваться посредством одной конкретной группы интермедиальных отсылок. К примеру, группа интермедиальных отсылок к литературе, осуществляемых посредством визуальной манифестации различных книг в анализируемом фильме, создает интермедиальный образ материализации мысли и памяти. Литература (печатное слово) метафорически осмысливается как способ материализации и сохранения мыслей человека. В «Солярисе» выстраивается метафорическая параллель между этим способом, доступным человеку, и способом, доступным Океану планеты Солярис.

Океан, который являлся огромным мозгом, материализовывал умерших людей, о которых хранили память сотрудники космической станции, и давал этим «воскрешенным» людям бессмертие.

Подводя итог, подчеркнем, что все интермедиальные отсылки в фильме «Солярис» вступают друг с другом в разного рода взаимосвязь и взаимодействие, которые приводят к формированию разнообразных интермедиальных образов, основанных на множественных метафорических проекциях и конфигурациях. С учетом их метафорического характера данные интермедиальные образы представляется возможным квалифицировать как интермедиальные кинометафоры разного уровня сложности. Специфика их актуализация в анализируемом кинопроизведении задает определенный ритм раскрытию фабульной и сюжетной линии данного кинопроизведения, наделяет его особым образным колоритом, смысловой многослойностью и насыщенностью, семантической плотностью, представляя, по выражению Д. Салынского, диегезис (внутрифильмовый мир) Тарковского как «обширный мезокоcosм с собственной ноосферой, сферой идей и образов».

4. Заключение

Проведенное исследование выявило значительную сложность в формализации понятия «интермедиальность». Эта сложность обусловлена расхождениями во взглядах на природу интермедиальности, выработанных в разных науках с привлечением в качестве исследовательского объекта разных видов искусства и медиа. История развития киноискусства убеждает в том, что интермедиальность — одна из его основополагающих категорий, посредством которой кино осмысливается как «медиум медиумов» и определяется его особое положение в общем пространстве художественной культуры. Формирующаяся сегодня теория кинематографической интермедиальности представляет собой разветвленную сеть подходов с определенными наборами понятий и методов для постижения характера взаимодействия кино с другими видами искусства. Проведенное исследование установило специфику трех стратегий реализации интермедиальности в авторском (поэтическом) кинодискурсе. Согласно полученным данным, особую роль в моделировании поэтики фильмов Тарковского играет стратегия интермедиальных отсылок. Установленные интермедиальные отсылки к музыке, литературе, живописи, фотографии и т. д., используемые в его фильмах, выступают источниками интермедиальных образов разной степени структурной сложности. Наиболее сложный интермедиальный образ можно рассматривать как особую разновидность кинометафоры — интермедиальную макро-киномефору. На материале фильма «Солярис» показаны особенности такого рода образований, а именно — интермедиальных образов времени и вечности, интермедиального образа культурной памяти и интермедиального образа человеческих ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

- Бугаева Любовь. «Поверх барьеров: Павел Вежинов». *Вестник СПбГУ* 9/3 (2010): 12–18.
- Зоркая Ней. «“Солярис” Андрея Тарковского». *Советский экран* 5 (1973): 3.
- Канудо Риччото. «Манифест семи искусств». Ямпольский Михаил (сост.). *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг.* Москва: Искусство, 1988.
- Кононенко Наталия. *Андрей Тарковский. Звучающий мир фильма.* Москва: Прогресс-Традиция, 2011.
- Кузнецов Данила. *Язык кино. Как понимать кино и получать удовольствие от просмотра.* Москва: Эксмо, 2021.
- Лессинг Готфрид. *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии.* Пер. с нем. Москва: РИПОЛ классик, 2017.
- Плужник Виктория. *Режимы интермедальности в советской культуре 1970-х — первой половины 1980-х гг. (на материале кино).* Диссертация. Москва: РГГУ, 2021.
- Сальнский Дмитрий. *Киногерменевтика Тарковского.* Москва: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.
- СНМ: *Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века* (ред. Екатерина Сальникова). Москва: Издательские решения, 2019.
- Тарковский Андрей. *Лекции по кинорежиссуре.* Ленинград: Ленфильм, 1989.
- Тарковский Андрей. «Пояснения к фильму “Солярис” (выступление перед зрителями; Восточный Берлин, март 1973 г.)». *Киноведческие записки* 14 (1992). <https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=47313> 02.03.2022
- Тарковский Андрей. «Запечатленное время». Волкова Паола (сост.). *Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания.* Москва: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002: 95–348.
- Федоткин Степан. *Лейтмотивы «Зеркала».* Москва: Канон-плюс. 2019.
- Ханзен-Лёве Оге. *Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду.* Москва: РГГУ, 2016.
- Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения.* В 6 т. Том 1. Москва: Искусство, 1964.
- Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения.* В 6 т. Том 3. Москва: Искусство, 1964.
- Cinematic Intermediality: Theory and Practice* (eds. Kim Knowles, Marion Schmid). Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2021
- Dalle Vacche Angela. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film.* Austin: University of Texas Press, 1996.
- Hallet Wolfgang. “The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration”. Ed. Heinen Sandra and Sommer Roy (eds). *Narratology in the Age of Interdisciplinary Narrative Research.* Berlin and New York: De Gruyter, 2009: 129–153.
- Hansen-Löve Aage A. “Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne”. Wolf Schmid and Wolf-Dieter Stempel (ed.). *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität.* Vienna: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983: 291–360.
- Heffernan James. “Ekphrasis: Theory”. Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 35–49.
- Heinrichs Jürgen, Yvonne Spielmann. Editorial to the special issue: “What is Intermedia?”. *Convergence* 8 (2002): 5–10.
- Knowles Kim, Schmid Marion. “Introduction”. Knowles Kim, Schmid Marion (eds.). *Cinematic Intermediality: Theory and Practice.* Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2021: 1–8.
- Pethő Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Rajewsky Irina. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialities* 6 (2005): 43–64.
- Rippl Gabriele. “Introduction”. Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music.* Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 1–31.

- Ryan Marie-Laure. "Media and Narrative". Herman David, Jahn Manfred, Ryan Marie-Laure (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005: 288–292.
- Schröter Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs". *montageAV* 7/2 (1998): 129–154.
- Straumann Barbara. "Adaptation — Remediation — Transmediality". Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 249–267.
- Wolf Werner. "Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Internediality". *Comparative literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity*. Vol. I. (2009): 133–155.

REFERENCES

- Bugaeva Lyubov'. «Poverh bar'ero: Pavel Vezhinov». *Vestnik SPbGU* 9/3 (2010): 12–18.
- Cinematic Intermediality: Theory and Practice* (eds. Kim Knowles, Marion Schmid). Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2021
- Dalle Vacche Angela. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Ejzenshtejn Sergej. *Izbrannye proizvedeniya*. V 6 t. Tom 1. Moskva: Iskusstvo, 1964.
- Ejzenshtejn Sergej. *Izbrannye proizvedeniya*. V 6 t. Tom 3. Moskva: Iskusstvo, 1964.
- Fedotkin Stepan. *Lejtmotivy «Zerkala»*. Moskva: Kanon-plyus. 2019.
- Hallet Wolfgang. "The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration". Ed. Heinen Sandra and Sommer Roy (eds). *Narratology in the Age of Interdisciplinary Narrative Research*. Berlin and New York: De Gruyter, 2009: 129–153.
- Hansen-Löve Aage A. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne". Wolf Schmid and Wolf-Dieter Stempel (ed.). *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Vienna: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983: 291–360.
- Hansen-Lyove Oge. *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: ot simvolizma k avangardu*. Moskva: RGGU, 2016.
- Heffernan James. "Ekphrasis: Theory". Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 35–49.
- Heinrichs Jürgen, Yvonne Spielmann. Editorial to the special issue: 'What is Intermedia?'. *Convergence* 8 (2002): 5–10.
- Kanudo Richchoto. «Manifest semi iskusstv». Yampol'skij Mihail (sost.). *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoje kino 1911–1933 gg*. Moskva: Iskusstvo, 1988.
- Knowles Kim, Schmid Marion. "Introduction". Knowles Kim, Schmid Marion (eds.). *Cinematic Intermediality: Theory and Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2021: 1–8.
- Kononenko Nataliya. *Andrej Tarkovskij. Zvuchashchij mir fil'ma*. Moskva: Progress-Tradiciya, 2011.
- Kuznecov Danila. *Yazyk kino. Kak ponimat' kino i poluchat' udovol'stvie ot prosmotra*. Moskva: Eksmo, 2021.
- Lessing Gotfrid. *Laokoon, ili o granicah zhivopisi i poezii*. Per. s nem. Moskva: RIPOL klassik, 2017.
- Pethó Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Pluzhnik Viktoriya. *Rezhimy intermedial'nosti v sovetskoj kul'ture 1970-h — pervoj poloviny 1980-h gg. (na materiale kino): dissertaciya*. Moskva: RGGU, 2021.
- Rajewsky Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialities* 6 (2005): 43–64.
- Rippl Gabriele. "Introduction". Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 1–31.

- Ryan Marie-Laure. "Media and Narrative". Herman David, Jahn Manfred, Ryan Marie-Laure (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005: 288–292.
- Salynskij Dmitrij. *Kinogermenevika Tarkovskogo*. Moskva: Prodyuserskij centr «Kvadriga», 2009.
- Schröter Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs". *montageAV* 7/2 (1998): 129–154.
- SNM: Starje i novye media: formy, podhody, tendencii XXI veka (red. Ekaterina Sal'nikova). Moskva: Izdatel'skie resheniya, 2019.
- Straumann Barbara. "Adaptation — Remediation — Transmediality". Rippl Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015: 249–267.
- Tarkovskij Andrej. *Lekcii po kinorezhissure*. Leningrad: Lenfil'm, 1989.
- Tarkovskij Andrej. «Poyasneniya k fil'mu "Solyaris" (vystuplenie pered zritelyami; Vostochnyj Berlin, mart 1973 g.)». *Kinovedcheskie zapiski* 14 (1992). <https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=47313> 02.03.2022
- Tarkovskij Andrej. "Zapechatlennoe vremya". Volkova Paola (sost.). *Andrej Tarkovskij. Arhivy, dokumenty, vospominaniya*. Moskva: Podkova, Eksmo-Press, 2002: 95–348.
- Wolf Werner. "Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Internediality". *Comparative literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity*. Vol. I. (2009): 133–155.
- Zorkaya Neya. «"Solyaris" Andrey Tarkovskogo». *Sovetskij ekran* 5 (1973): 3.

Ирина Зикова

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ У МОДЕЛИРАЊУ ПОЕТИКЕ ФИЛМСКОГ ДИСКУРСА

Резиме

Овај рад посвећен је разматрању питања интермедијалности, која се проучава на материјалу филмског дискурса. У раду се прати пут историјског развоја појмова „интермедијалност“ и „кинематографска интермедијалност“ и осветљавају се савремени концепти и методе проучавања феномена који се крију иза ових појмова. Материјал истраживања чине филмови режисера А. А. Тарковског, једног од изузетних представника ауторског (поетског) филма. У филмовима се анализира специфика три стратегије реализације интермедијалности које даје И. Рајевски: медијална транспозиција, медијакомпозиција и интермедијална реминисценција. Посебна пажња се поклања проучавању интермедијалних реминисценција, које представљају изворе стварања интермедијалних слика различитог степена структурне сложености. Добијени резултати показују да карактер узајамног утицаја свих интермедијалних слика условљава општу специфику моделирања филмске поетике.

Кључне речи: поетика филмског дискурса, интермедијалност, интермедијална реминисценција, интермедијална слика, моделирање.