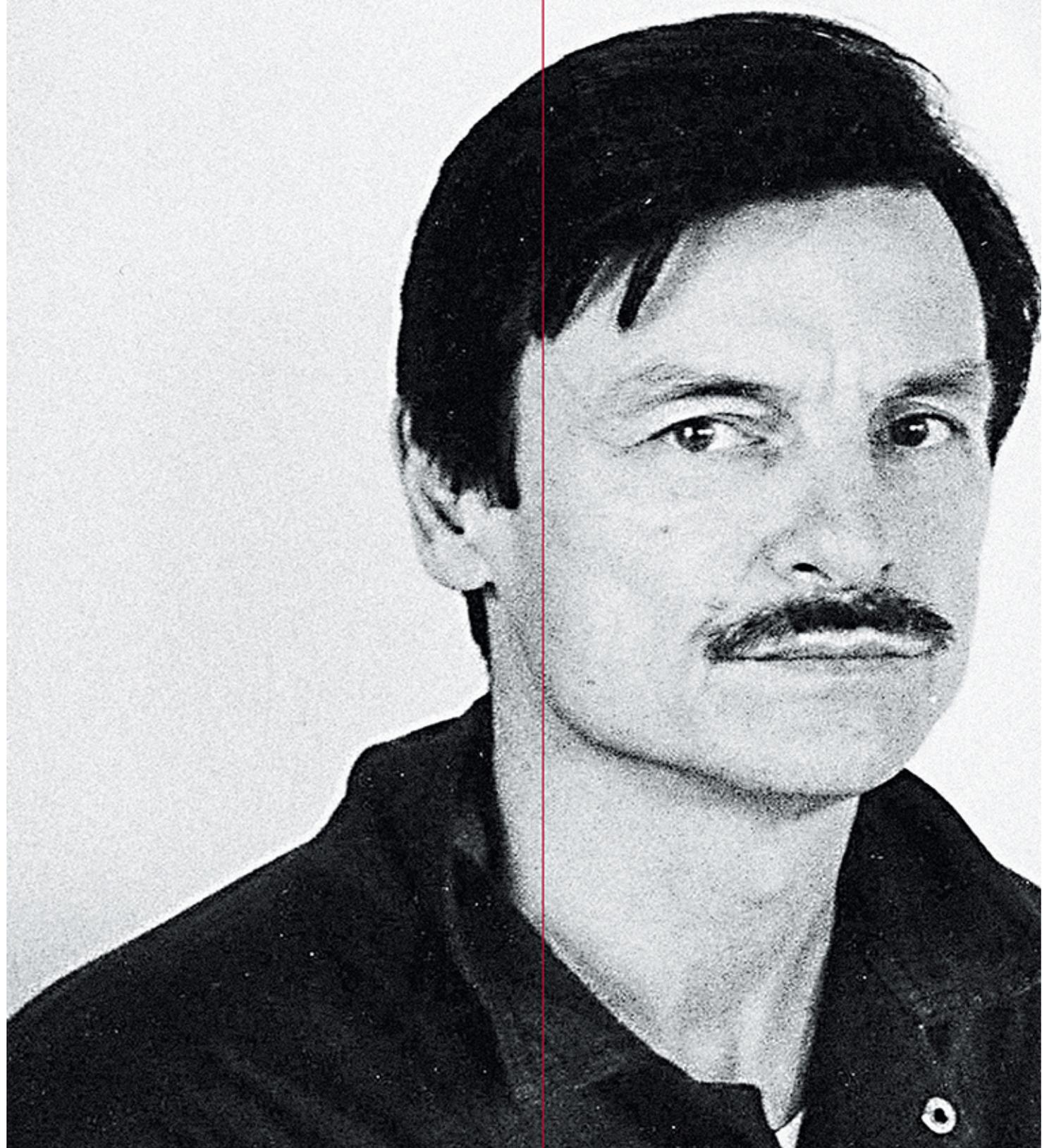


ПОСЛЕ  
ТАРКОВСКОГО



Сборник статей  
**После Тарковского**

«СЕАНС»

2016

## **Сборник статей**

После Тарковского / Сборник статей — «СЕАНС», 2016

ISBN 978-5-905669-27-9

Андрей Арсеньевич Тарковский остается символом не только русско-советского, но и авторского кино как такового. С его наследием продолжают вести диалог – и здесь, и за рубежом. Его по-прежнему воспринимают как одного из последних мастеров высокого киномодернизма. Но в чем конкретно заключается вклад русского гения в развитие киноэстетики? Или его значение обнаруживает себя скорее в области этики и философии? Как соотносились эти категории у Тарковского, и как соотносятся они сегодня? И где пролегает граница между модерном и постмодерном? На эти и многие другие вопросы пытаются ответить участники IV международной научной конференции, посвященной творчеству Тарковского, – ведущие российские и зарубежные киноведы, культурологи и теоретики киноискусства.

ISBN 978-5-905669-27-9

© Сборник статей, 2016

© СЕАНС, 2016

## Содержание

Вступление	6
Доклады	8
Рождение «Сталкера». Первые натурные съемки. Май 1977 года	8
Некоторые любят подлиннее: функция длинного плана как дифференцирующий маркер модернистской и постмодернистской киноэстетики	11
Тарковский после Тарковского. (Кино после пленки)	15
От Тарковского к Нолану через Содерберга	19
Наследие Тарковского	25
Конец ознакомительного фрагмента.	27

**Сборник**  
**После Тарковского**  
*Материалы IV международной научной*  
*конференции, проведенной в рамках*  
*IX международного кинофестиваля*  
*им. Андрея Тарковского «Зеркало»*

© 2016 Мастерская «Сеанс»

## Вступление

Я принадлежу к поколению, у которого с Тарковским отношения складывались непросто. Точнее, не с самим Тарковским, а с его влиянием на молодые умы. Кто учился во ВГИКе в 1980-е годы, прекрасно помнит, что в каждой второй курсовой или дипломной работе в кадре со стуком распахивалась в ливень оконная створка, вздымались занавески, в полях скульптурной группой стояли лошади и травы волнами клонились к земле...

После перестройки влияние Тарковского выражалось уже не в столь простодушном заимствовании атрибутики, но в длине плана, в апокалиптичности туманных пейзажей, в которых задумчивые молодые люди страдали в поисках чего-то заветного и недостижимого. Про авторов таких фильмов тогда говорили: «тарковщина», и это звучало как приговор. Незъяснимая фальшь и пошлость этого «авторского» направления в том числе привела новое поколение российских режиссеров к поискам минималистских решений – и в изображении, и в диалогах, и в монтаже.

Но при чем здесь сам Андрей Арсеньевич Тарковский? Элементы его поэтики можно воспроизвести, проблематику фрагментами позаимствовать, но в отрыве от его личности это будут всего только мертвые элементы величайшей и неповторимой художественной вселенной.

Четверть века я не возвращалась к фильмам Тарковского. Помимо всего, что заново открылось (книгу можно было бы написать, и не одну), он сам, его гордыня, его мучения, без которых не могло бы быть ни одного из этих фильмов.

Раньше я думала, что его альтер-эго в «Андрее Рублеве» – сам Рублев. Но сейчас поняла, что это и Феофан с его многомудрой усталостью, и Кирилл с его трагическим малодушием, и слепцы, но самое главное – Бориска, который наощупь, по запаху ищет глину для колокола и до последнего не знает, живой ли он выйдет или мертвый, беззвучный.

«Батя умер, секрет не сказал». Наверняка, «бате» его батя тоже секрета не сказал, и никто никому во веки веков секрета не сказал, потому что нет и не было никакого «секрета». Секрет в том, что художник был голый на голой земле – в вечном метании между гордыней и страхом, между малодушием и колоколом, через голос которого Бог будет с людьми разговаривать, никак не меньше.

Сейчас сам этот тип личности художника ушел в небытие. «Прервалась связь времен» – это не цитата из «Гамлета», это буквально про нас. Сегодняшний художник отличается от этого типа так же, как понятие «проект» отличается от того, что называется «фильм». Потому что проект выстраивается, а фильм случается. В особенности, когда в одном авторе соединяются поэт, режиссер и мыслитель.

А потому что можно сейчас «взять» у Тарковского?

Пусть унесет, кто сможет, когда время придет.

Нам остается тоска по времени титанов. И тяжба с безъязыким временем за право на собственный голос.

А время Тарковского, мне кажется, не может ни уйти, ни вернуться. Он был, есть и будет – движемся мы сами. В свой час мы уходим от него, и в свой час мы к нему возвращаемся. Иначе с гениями не бывает.

Он свои фильмы не по рецепту снимал, их нельзя просчитать. Поэтому и единой концепции влияния в его случае быть не может. Так и конференция у нас была авторская – темы докладчикам не давали, обозначили только общую – «Модернизм после Тарковского». Возможен ли он? Попробуем разобраться.

*Любовь Аркус*

*киновед, режиссер, главный редактор журнала «Сеанс»*

IV международная научная конференция, посвященная творчеству Андрея Тарковского, прошла в рамках IX Международного кинофестиваля им. Андрея Тарковского «Зеркало» летом 2015 года.

Практика проведения подобных конференций – явление в киномире уникальное, «изобретенное» организаторами кинофестиваля «Зеркало» в 2007 году. Тогда же и был издан сборник материалов I конференции. В 2013 году были опубликованы доклады участников III конференции.

Проведенные конференции собирали ученых со всего мира – среди них киноведы, кино-критики, историки кино и театра, культурологи. И теперь, когда фильмы Тарковского вошли в историю кино, перед их исследователями встают вопросы – какое место занимает его творчество во всемирном кинопроцессе, каково влияние его фильмов на современное кино.

«Модернизм после Тарковского» – такое шокирующее и провокационное название дали IV международной конференции ее организаторы – коллектив журнала «Сеанс» и его главный редактор Любовь Аркус. Участники конференции каждый по-своему отвечают на заявленную тему. Материалы IV конференции особенно интересны тем, что многие ее участники – молодые люди, относящиеся к творчеству Тарковского с позиций нового времени, с его конфликтами и проблемами. Их выступления, порой острые и полемические, подтверждают старую истину: «Искусство вечно!»

*Марина Тарковская*  
*писатель, редактор, критик*

## Доклады

### Рождение «Сталкера». Первые натурные съемки. Май 1977 года

*Евгений Цымбал*

Работа над «Сталкером» с самого начала затянулась: первоначально натурные съемки планировались в Таджикистане, но после катастрофического землетрясения в феврале 1977 года это стало невозможно. Времени оставалось мало, и в качестве замены была спешно выбрана эстонская натура.

В докладе рассказывается о долгой подготовке природы и реквизита и первых десяти съемочных днях.

Натурные съемки, первоначально планировавшиеся в Таджикистане, после катастрофического землетрясения февраля 1977 года стали невозможны. Поиски новой природы, продолжавшиеся два месяца, были малоуспешны. Сроки выбора были продлены еще на месяц. Двенадцатого мая Тарковский был обязан начать снимать или переносить съемки на 1978 год. Нужно было срочно принимать решение. Именно поэтому эстонская натура, на которой снимался «Сталкер», была выбрана так поспешно. Она ничем не напоминала то, что было описано в повести и сценарии Стругацких. Но Тарковский категорически не хотел откладывать съемки. У него наметилась работа в Италии с Тонино Гуэррой, и перед этим проектом он хотел быстро снять проходной для него фильм, который принесет ему деньги и возможность существовать до начала итальянской картины. К 15 апреля Тарковский, Рерберг и Бойм утвердили эстонскую природу. Георгий Рерберг рассказывал:

«Надо сказать, что электростанцию мы нашли нечаянно. Это была неожиданная находка»<sup>1</sup>.

Начало натурных съемок было назначено на 16 мая 1977 года. Пятого мая в Таллин выехали Тарковский, М. Чугунова и я. Художник А. Бойм приехал двумя днями раньше. Сразу после приезда, позавтракав, мы отправились на съемочную площадку в погранзону. Там мы встретили Бойма и двух рабочих, занимавшихся декорированием здания. Место съемок заросло кустарником и лесом, но почки только начали распускаться. В воздухе едко смердело щелочью от протекавшей рядом реки с отходами целлюлозно-бумажного комбината.

Тарковский, Бойм и я обошли место съемок. На поляне некогда находилась трансформаторная подстанция. От нее остались один огромный трансформатор, несколько трансформаторов поменьше, десятка два бетонных фундаментов и большое количество рубильников, энергетических щитов, кабелей, изоляторов и т. п. Тарковский и Бойм говорили, как должно быть декорировано то или иное место. Я записывал. Андрей Арсеньевич впервые сказал, что хочет, чтобы реквизит был максимально безадресным, чтобы по нему нельзя было определить, в какой стране происходят события. Остальные пожелания формулировались фразами: «А здесь лежит что-то ржавое и железное»; «Тут надо проредить кустарники и срубить пару деревьев. Они закрывают дом. Но не сейчас, а по кадру». Когда я попытался задать какие-то уточняющие вопросы о характере реквизита, Тарковский с укоризной посмотрел на меня и сказал: «Женя, проявите немножко фантазии». Это заняло примерно два часа, после чего Бойм

---

<sup>1</sup> Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере» // Искусство кино. 2006. № 4. С. 107–125.

и рабочие остались на площадке, Тарковский вернулся в гостиницу, а я на грузовике отправился на склад металлического лома подбирать реквизит. Вечером приехал на своей машине из Москвы Рерберг. На следующий день проход по местам съемок повторился с его участием. Вечером Тарковский уехал в Москву, а мы стали заниматься обустройством площадки.

Установилась солнечная погода, и работать было бы приятно, если бы не зловоние, исходящее от реки. Потом мы к нему привыкли, принимахались и перестали замечать. Но Бойм, напротив, с каждым днем мрачнел. Вот что говорил он сам об этих днях:

«Пришла весна, и съемочная площадка стала в считанные дни превращаться из места космической катастрофы в место для загородного пикника»<sup>2</sup>.

Тем временем прибыла съемочная группа. Все приходили посмотреть место съемок, но на площадку вход был запрещен – так же, как было запрещено рвать растения и топтать траву. Двенадцатого мая вернулся из Москвы Тарковский, и началось доведение декорации до желаемой кондиции. Того развала, который был на площадке, Тарковскому в этот раз показалось многовато, и мы убрали оттуда большую часть энергетических агрегатов, но добавили немного металлолома и причудливых железок, которых я привез в изобилии. Разруха стала более лаконичной и выразительной.

Тарковский решил снимать путешествие через «Зону» в хронологическом порядке, с движения героев непосредственно к зданию полуразрушенной электростанции. Были выбраны точки съемок, начались репетиции. Камера стояла на четырехметровом кране. Актеры шли по краю поляны, продирались через кусты, поднимались вверх по склону вдоль небольшого сливного желоба к каналу, по которому вода когда-то подавалась к электростанции. Они оказывались у решеток и разрушенных запорных щитов, снова спускались к зданию электростанции – уже с другой стороны – и входили в само здание. Внешне все это выглядело как-то несерьезно и напоминало детскую игру. Три взрослых человека бросали гаечки с привязанными бинтиками и потом следовали за ними, стараясь ступать след в след. Их путь сопровождался остановками, всматриваниями в окружающий пейзаж, новым бросанием гаек, прислушиваниями, принимаживаниями и ругательствами Сталкера, после чего они двигались дальше. Иногда Сталкер шипел и рычал на своих спутников, давал им подзатыльники и оплеухи, которые они покорно сносили. Тарковский утвердил маршрут движения актеров и стал активно заниматься организацией и декорированием кадра. Этому он уделял гораздо больше внимания, чем работе с актерами.

Вилли Геллер (директор картины в 1976–1977 годах):

«Когда я приезжал на площадку, я видел: вся группа трудилась, как муравьи. Вырывали травки определенного сорта, отрезали веточки на деревьях, как-то не так торчавшие, пересаживали кустики. У нас с собой было несколько черных телеграфных столбов. Андрей подолгу двигал их в кадре, переставляя с места на место: „Алик, давай чуть правее“. Алик Бойм с постановщиком двигают столб. Тарковский спрашивает: „Ну как?“ Гоша, сидя на операторском кране, смотрит в камеру и отвечает: „Нормально, только вот знаешь, давай к этому кустику еще моток проволоки положим“. Цымбал тащит моток ржавой проволоки. „Чуть левее. Нет, слишком далеко. Вот так. Хорошо“. Тарковский смотрит снизу на это дело и говорит: „Дай-ка теперь я посмотрю в камеру“. Черные столбы – это было ноу-хау Алика Бойма. С их помощью мы могли соединять снятые в разных местах части эпизода в единое

---

<sup>2</sup> Из личного архива Евгения Цымбала.

кинематографическое пространство. Андрею Арсеньевичу это изобретение пришлось очень по душе»<sup>3</sup>.

Погода стояла прибалтийская, переменчивая, было прохладно и пасмурно, то есть именно так, как нужно для съемок. Они начались 20 мая и продолжались безостановочно десять дней до получения первого материала. Тщательно выстроенные эпизоды снимались очень длинными кусками. К концу декады были сняты почти все проходы, и наши персонажи вошли внутрь электростанции.

В один из первых дней Тарковский долго смотрел на Профессора-Гринько. Профессор был в хорошей фетровой шляпе, которая ему очень шла, а-ля Хамфри Богарт. Эту шляпу ему утвердил в Москве сам Тарковский. Но в тот день она ему почему-то не понравилась. Он попросил художницу по костюмам Нэлли Фомину подыскать ему что-нибудь другое: «А то в этой шляпе в нем что-то чайльд-гарольдовское появляется». Костюмерша принесла мешок головных уборов, и Андрей Арсеньевич, перемеряв их все на Гринько, выбрал темно-серую кожаную кепку. Он собственноручно водрузил ее актеру на голову и был вполне удовлетворен. Все, что мы снимали, казалось мне выдержанным в стиле то ли гангстерского фильма, то ли вестерна. В последний день мая снимался эпизод, в котором Сталкер давал оплеуху Профессору, позволившему себе какое-то непослушание. Эпизод длился четыре с лишним минуты. Репетировали его два дня. Снимали вечером, когда нужное состояние света длится 20–25 минут. Первые два дубля не устроили Тарковского. Снимаем третий: Сталкер бьет Профессора, но от удара кепка слетает с головы, падает в дырку в полу и исчезает в подземелье. И тут выясняется, что кепка в единственном экземпляре и найти замену невозможно. Бригадир осветителей направил в дыру мощный прибор. Внизу было три-четыре метра пустого пространства, под которым в черно-йодистую воду медленно погружалась кепка Профессора. Художница по костюмам буквально застонала от ужаса. Не отдавая себе отчета почему, я вдруг скомандовал бригадиру осветителей: «Не убирай света!» – и бросился к каналу, выходящему из-под здания электростанции, стягивая свитер, рубашку и майку одновременно. Сбросив остальное, бухнулся в ледяную воду и поплыл в подземелья, где виднелся свет. Когда я оказался там, кепка уже утонула, и мне пришлось нырять. Крепко зажмурившись, чтобы не обжечь глаза щелочью, нырнул, поймал на ощупь под водой кепку и быстро поплыл, не открывая глаз, назад, на голос художницы по костюмам. Меня вытаскивали звукорежиссер, осветители и механики. Кто-то вылил на голову ведро воды, смывая скверну целлюлозно-бумажных отходов, и, одеваясь на ходу, я побежал обратно в здание электростанции. Нэлли Фомина поправляла на голове актера уже отжатую от воды кепку. «Давайте снимать! – рявкнул Рерберг, – свет уходит!» «Все готовы?» – спросил Тарковский. «Да», – ответили все. «Внимание, мотор!»

«Знаете, Женя, – сказал после съемки Тарковский, – мне не нужно на площадке никаких героических поступков». И саркастически добавил: «Когда приедете в гостиницу, сразу помойтесь как следует». Последнее относилось не столько к моей физиономии, покрасневшей от щелочи, сколько к тому неаппетитному запаху, которым я благоухал. Так закончилась первая декада съемок, весь материал которой Тарковский посчитал браком. Все нужно было начинать сначала.

Евгений Цымбал – кинорежиссер, сценарист, актер, киновед. Лауреат премии ВАФТА (1989) и двухкратный лауреат премии «Ника» (2002, 2006).

---

<sup>3</sup> Из личного архива Евгения Цымбала.

## **Некоторые любят подлиннее: функция длинного плана как дифференцирующий маркер модернистской и постмодернистской киноэстетики**

*Алексей Гусев*

Когда после Второй мировой войны само понятие смысла – а значит, и монтаж – оказалось поставлено под сомнение, киномодернизм начал изыскивать иные, «внеэйзенштейновские» способы артикуляции авторской позиции, в первую очередь – с помощью избыточного акцентирования того или иного языкового средства. Длинные и сверхдлинные планы – обратная сторона эстетики коллажа и памфлета, составившая в 1960-1970-е годы тенденцию, пожалуй, не менее мощную и авторитетную, и кинематограф Андрея Тарковского – одно из важнейших явлений внутри этой тенденции. В свою очередь, постмодернизм в кинематографе также отнюдь не пренебрегал длинными планами, – однако по причинам, едва ли не прямо противоположным «модернистским». Более того: именно выяснение функции длинного плана, буде таковой оказывается использован в том или ином фильме, позволяет без колебаний атрибутировать фильм как модернистский или же как постмодернистский – даже в наиболее сложных и «туманных» случаях, когда остальные критерии не дают отчетливых ответов.

В докладе кратко предложен и рассмотрен инструментарий функционального анализа длинного плана и обоснована его связь со стилистической атрибуцией фильма.

Проблема длинного плана у Тарковского, как мне представляется, лежит в основе очень многих из тех проблем, которые уже отчасти были здесь подняты в других докладах. Потому что вопрос о том, влияет Тарковский на современный кинематограф или не влияет, странным образом двойится, и лучше всего это проявилось, вероятно, как раз в вопросе, который был задан господину Ковачу, кажется, про Белу Тарра<sup>4</sup>: что же это такое, работает вроде бы теми же методами, что и Тарковский, а получается нечто совсем другое? «Теми же методами» – то есть теми самыми длинными планами, которые в киноузах мира принято в кинематографе Тарковского изучать в первую очередь. Позволю себе для начала напомнить некоторое количество общеизвестных вещей для того, чтобы на них впоследствии опираться.

Эстетика длинного плана, эстетика «вглядывания» – как антитеза монтажным построениям – была канонизирована вскоре после окончания Второй мировой войны, и, как кажется, в этом есть определенный смысл. Если очень грубо развести средства кинематографа на два лагеря (что делать, конечно, неправомерно, но в качестве отправного пункта все же позволено), то можно сказать, что длинный план отвечает за подлинность того, что увидено камерой, монтаж же отвечает за мысль, идею, то есть сугубо человеческие, внереальные категории, которые в фильм вносятся. Иными словами, если режиссер больше доверяет реальности, то он смотрит себе и смотрит на нее, если же он не может утерпеть и хочет что-то по этому поводу сказать, то ему придется сопоставлять, резать, кадрировать, ограничивать – с тем, чтобы таким кинематографическим образом формулировать то, что он, собственно, подумал о реальности, по ее поводу, отстранившись от нее. В этом смысле кризис монтажных построений после Второй мировой войны очень понятен: это период, когда осознается недостоверность всех наших

---

<sup>4</sup> Имеется в виду доклад Андраша Балинта Ковача «Наследие Тарковского» (см. с. 54). – Примеч. ред.

прежних знаний – о том, как устроен человек, как устроен мир, как устроен Бог. Знаменитая максима Адорно о невозможности поэзии после Освенцима с точки зрения кино означает, что после Освенцима невозможен монтаж. Во-первых, он дискредитирован тем, что именно монтажные построения являются главным орудием любой кинопропаганды; а во-вторых (что, по-видимому, более важно), монтировать можно только в соответствии с какими-то устоями, а у нас их как раз больше нет. Если же мы все-таки пытаемся выяснить, выявить смысл «по новой», отвергнув все предыдущее как недостоверное, то придется начинать с нуля, с длинного плана, с всматривания – с тем, чтобы, может быть, из того, что мы увидим, выкристаллизовались новые смыслы взамен тех, что лежали в основе довоенного монтажа.

Представителей европейского киномодернизма, каким он формируется в середине 1950-х годов и каким пребывает примерно до середины 1970-х, можно (опять же, довольно грубо) поделить на тех, которые насильственно пытаются переизобрести монтаж в намного более виртуозной и интеллектуально усложненной форме, чем раньше (это, скажем так, «годаровская» тенденция), и тех, кто, наоборот, стремится монтировать как можно меньше, вплоть до чистой фобии монтажа: начиная с Росселлини – через Антониони – через Кубрика – до Тарковского и Вендерса.

Предпредпоследнее из произнесенных мною имен представляется мне наиболее важным: имя Кубрика<sup>5</sup>. И потому, что, к примеру, длинный проезд в городе из «Соляриса» слишком уж похож на ответ – пусть и очевидно полемический – на знаменитый полет за пределы вселенной в «Космической одиссее», которую Тарковский видел на Московском кинофестивале и которой был, как известно, во-первых, впечатлен и, во-вторых, недоволен. И потому, что взаимоотношения между статикой и динамикой – то есть между непознаваемостью той основы, которую еще иногда кличут Истиной, и необходимостью ее познания – у Кубрика и Тарковского действительно довольно родственные. Можно попробовать совершить мысленный эксперимент и подменить, например, в «Космической одиссее» Кубрика черный монолит на «Троицу» или, наоборот, в «Рублеве» «Троицу» на черный монолит. Подобная подмена, как нельзя лучше выявив зазор между этими двумя художниками, подчеркнет не просто их сходство, но и родство.

О чем, собственно, речь? Движение камеры – или, если кадр статичный, просто движение пленки в аппарате – как известно, непосредственно, в чистом виде, конституирует категорию киновремени. Происходит это не только потому, что время пленки, время движения камеры и время нашего взгляда странным образом совпадают, а потому, что, исходя из основ теории кино, киноремя является плодом процесса нашего зрения, нашего чтения фильмического текста; это то, о чем задолго до всех описываемых событий говорил еще Бергсон, и что, в частности, лежит в основе эффекта фотогении. «Фотогения» – слово, могущее показаться здесь неожиданным и лишним, но, как вскоре выяснится, – едва ли не ключевое во всем этом сюжете. Иными словами, длинный план позволяет нам смотреть за процессом *становления* (видимо оно или нет, рационализируемо или нет), которое происходит на территории единого монтажного плана. Лучше всего проиллюстрировать это на тех примерах, в которых это движение почему-либо внезапно останавливается, – то есть в такие моменты, когда, согласно драматургии, наступает остановка этого становящегося времени. Мы знаем, что у Кубрика в таких случаях – в каком бы уголке Вселенной и в какую бы историческую эпоху это не произошло – внезапно возникает черный монолит; то есть, метафорически выражаясь (на самом деле, не так уж и метафорически), время сгущается в этот монолит в тот момент, когда движение налетает на поставленную автором преграду. Если вдруг решиться увидеть субстанцию времени, то она будет выглядеть так – как черный монолит. У Тарковского в этих случаях все обстоит несколько, скажем так, лиричнее: появляется дождь или ветер, или, как в «Андрее Рублеве»,

---

<sup>5</sup> На эту тему см. также доклад Василия Степанова «От Тарковского к Нолану через Содерберга». – Примеч. ред.

цвет. Это моменты, когда некий длинный, не оскверненный насилием идеи или мысли процесс зрения почему-либо объявляется законченным. Наверное, самый простой в раннем творчестве Тарковского смысловой аналог категории времени и чистого взглядывания как такового – это обет молчания. Когда обет молчания может свершиться, то время, которое длилось и которое позволяло изображению оставаться нейтральным, строгим, аскетичным, черно-белым, – это время тоже сгущается. Только не в абсолютную черноту, а, наоборот, в цвет.

Как мне кажется, именно на этой основе разумнее всего выяснять противопоставление между модернизмом и теми наследниками (самопровозглашенными или подлинными – в данном случае неважно) модернистов, в первую очередь Тарковского, которыми изобилует современный кинематограф. Это, конечно, вопрос формальный, потому что моральный, и я бы рискнул сформулировать его следующим образом. Когда после войны теоретики во главе с Базеном ставили запрет на монтаж, ибо он означает авторское вмешательство, то речь шла о том, что реальности нельзя навязывать смысл, что режиссер не имеет права со своими отвлеченными, умозрительными построениями вмешиваться в ту реальность, которую объективно фиксирует киноаппарат. И именно поэтому та непрерывность времени, которой мысль как категория вне-временная противоречит, позволяла оставлять смыслы неартикулируемыми. Иначе говоря, вся эта стратегия, вся эта процедура, когда мы заново пытаемся сформулировать смыслы из-за того, что прежние не работают или работают слишком страшным образом, вовлекает сюда и зрителя. Зритель вместе с режиссером, вместе с его камерой смотрит на мир терпеливо, спокойно, внимательно, пытаясь выяснить суть происходящего и не спеша опередить этот процесс какими-то слишком резкими суждениями. Если же однажды (а это всегда происходит у модернистов) этот процесс внезапно стопорится, буксует – будь то трагедийный кризис или, наоборот, луч надежды – то возникает особый концентрат, который с точки зрения теории кино можно рассматривать как время визуализированное. Так, например, даже у Антониони – который является не просто, может быть, главным мастером длинного плана, а притчей во языцех в том, что касается длинных планов, – в фильме «Приключение» реальность однажды начинает откликаться: если, бесцельно бродя, случайно задеть за веревку колокола, с отдаленной колокольни донесется ответный звон. Это естественное следствие (как бы у кого оно не выглядело) того, что на самом деле длинный план используется для слежения за жизнью смысла, скрытого в реальности.

Но в тот момент, когда сама задача и стратегия поиска смысла оказывается отмененной – вкупе с вертикальной иерархией и с верой в какую бы то ни было определенность – в общем, в тот момент, когда наступает постмодернизм, – длинные планы по понятным причинам точно так же остаются в ходу. Когда, допустим, смотришь какой-либо из нынешних фестивальных фильмов, самое страшное, честно говоря, – это понять в первые же пять минут фильма, что следующие девяносто тоже будут построены исключительно на длинных планах, а все монтажные стыки, которые здесь случатся, либо окажутся сугубо фабульного свойства, либо будут тщательно «спрятаны» режиссером – лишь бы не дай Бог что-нибудь не сказать, лишь бы при совмещении двух кадров не образовался какой-нибудь смысл, в котором затем автора можно будет упрекнуть. Понятно, что здесь также идет речь о нежелании навязывать смысл, это тоже жест отказа, просто здесь делается следующий шаг: мы в принципе не верим, что смысл может сконцентрироваться и выкристаллизоваться. Мы наблюдаем за вещами «как они происходят», не считая, что у них могут быть суть, финал, вывод, мораль. Если замедлить или остановить кадр любого современного артхаусного фильма, то не будет там ни черного монолита, ни «Троицы», ни отголоска с далекой колокольни. Мы просто перестанем смотреть на жизнь; да мы и смотрели-то на нее лишь постольку, поскольку сами ведем примерно такую же – лишенную той кинематографической призмы, благодаря которой эта жизнь превращается в образ, а значит, оказывается, по крайней мере, чревата смыслами. Говоря совсем коротко, боязнь навязывания

смысла обернулась боязнью артикулирования смысла, и вполне разумный и резонный страх перед диктатом ответа превратился в страх перед определенностью вопроса.

Это то, почему здесь было не обойтись без упоминания механизма фотогении. Изумительная визуальная взыскательность Тарковского к малейшим мелочам, составляющим кадр, казалось бы, означает тотальный режиссерский диктат, столь нелюбезный послевоенной теории; на деле же она ничуть не противоречит тому догмату доверия, о котором шла речь. Дело в том, что фотогения – по определению, которое в свое время дал еще Деллюк, главный ее теоретик, – заключается в том, что, когда мы видим тот или иной предмет, называя его фотогеническим, мы вчитываем в него множественность вариантов развития. В тот момент, когда вещь недоопределена, недосовершена, когда она находится еще в процессе становления, мы гадаем (это происходит рефлекторно), в какую сторону пойдут эта недопроявленная мимика актера, недообозначенный жест, недоартикулированная интонация. Именно эта множественность вариантов и создает в нас, зрителях, ответную реакцию и специфическую плотность ощущения происходящего на экране. В этом смысле рассказанная Евгением Цымбалом история про вырывание цветов на площадке «Сталкера»<sup>6</sup> очень симптоматична. Ведь в некотором смысле цветок – это итог, финал, предьявленная данность, факт, который именно потому оказывается нефотогеничен – в отличие от еще только завязи, еще только зелени, которая может стать чем угодно. И потенциал, скрытый в ней, мы видим как изобразительный, читаем как сюжетный, а ощущаем, воспринимаем как смысловой.

Иными словами, с практической точки зрения разница между модернистами и большинством их нынешних последователей, пусть даже вполне искренних в своем эпигонстве, заключается в том, что первые – будь то Тарковский, Кубрик или Антониони – несмотря на принципиальную, прокламируемую неуверенность в тех смыслах, которые они намереваются вложить в фильм, чрезвычайно заботятся о том, чтобы реальность на экране была как можно кинематографичнее. Все эти художники производят отбор тех объектов окружающего мира, которые еще не «свершились», которые все еще чреватые дальнейшим развитием, и если мы отбираем только такие сюжеты, только такие объекты, только такие локации, то кадр оказывается сверхплотным; это не то чтобы «компенсирует» скуку от избыточной длины плана, но, напротив, делает эту длину, во всех значениях слова, осмысленной. Тогда как боязнь любого высказывания в современном постмодернистском кино связана именно с тем, что художники – против любого здравого смысла – доверяют реальности больше, чем кинокамере, и не видят связи между осмысленностью первой и устройством второй. Попросту говоря, им свойственно то самое презрение к структурной обоснованности формы, которое как бы оправдано неприятием режиссерского диктата, а на деле же ведет к использованию негодного инструментария для создания художественного мира. Потому что, в конце концов, длинный план – кем бы он ни использовался, – если он используется по существу, является способом выяснить фотогению окружающего мира. То есть выяснить, есть ли у него шанс на продолжение.

Алексей Гусев – киновед, кинокритик, режиссер театра и кино.  
Преподаватель Санкт-Петербургского института кино и телевидения.

---

<sup>6</sup> Имеется в виду доклад Евгения Цымбала «Рождение „Сталкера“. Первые натурные съемки. Май 1977 года». – Примеч. ред.

## Тарковский после Тарковского. (Кино после пленки)

*Джей Хоберман*

*Перевод с английского Андрея Карташова*

Доклад посвящен кинематографу и теории Андрея Тарковского, его посмертному влиянию на амбициозных режиссеров за пределами России, включая Белу Тарра и Ларса фон Триера, и релевантности его философии для постцифрового кино.

Допустим, мы согласны с тем, что Андрей Тарковский был модернистом, но какой модернизм он воплощал? Тарковский не был наивным модернистом, как Д. У. Гриффит. Он не был представителем той традиции советского модернизма, которая связана с именами Эйзенштейна и Вертова, хотя, как и они, он был теоретиком кино. Не был он и популярным модернистом, как коммерческие режисеры наподобие Альфреда Хичкока и Стэнли Кубрика, действовавшие сразу на двух уровнях – для массовой аудитории и для гипотетической интеллигенции от кинематографа. Тарковский не является и постмодернистом, как его современники Жан-Люк Годар и Душан Макавеев, изобретатели кинематографа радикально неправильного и бескомпромиссно антиклассического.

Можно было бы провести параллели между Тарковским и его коллегами из других стран социалистического лагеря, а именно Миклошем Янчо и Анджеем Вайдой, но мне кажется более продуктивным связать модернизм Тарковского с такими уникальными и маргинальными фигурами, как немецкий режиссер Ганс-Юрген Зиберберг и американский авангардист Стэн Брэкидж: пророками от кинематографа, видящими свое искусство (и искусство вообще) как квазирелигиозное призвание, а себя – как племенных шаманов. «Лес, описанный в японской книге, не имеет ничего общего с сицилийским или сибирским лесом, – сказал однажды Тарковский. – Я не могу увидеть лес теми же глазами, что автор или его соотечественники».

Как и Брэкидж с Зибербергом, Тарковский был в равной мере консерватором и авангардистом. Зиберберг или Брэкидж могли бы, подобно Тарковскому, сказать, что «кино так же достойно защиты законами, как окружающая среда». Что это значит? Хочет ли он защитить сам медиум или принцип художественного творчества?

На взгляд внешнего наблюдателя, значимость Тарковского для российских режиссеров очевидна. Я имею в виду Алексея Германа, Александра Сокурова и Андрея Звягинцева. За пределами России он стал источником влияния и примером для двух режиссеров из числа самых значительных европейских постановщиков после 1960-х годов – Ларса фон Триера и Белы Тарра. Фон Триер начинал с прямой имитации Тарковского в своих террариумных мизансценах; Тарр перешел от подражания Джону Кассаветису к подражанию Тарковскому. Тем не менее оба режиссера через влияние Тарковского вышли к созданию сильных, оригинальных картин.

Кажется, ясно, что для них Тарковский воплощает идею героического художника от кино – ту идею, которую, наверное, воплощал для предыдущего поколения Карл-Теодор Дрейер. Даже у нас в Америке есть подражатели Тарковского. Терренс Малик, наверное, – самый очевидный пример, но можно вспомнить, что периодически независимый режиссер Стивен Содерберг сделал ремейк «Соляриса», а всегда независимый Джим Джармуш создал шедевр, который можно было бы назвать тарковскианским вестерном, – «Мертвец».

Если мы принимаем утверждение (я его принимаю), что цифровой поворот, произошедший примерно тогда же, когда кинематограф праздновал свое столетие, глубоко изменил природу кино, то можно сказать, что Тарковский за десятилетия, прошедшие после его смерти,

приобрел статус последнего мастера пленочных фильмов – хотя, если судить по видеоролику, который мы сейчас посмотрим, он вряд ли стал бы противником цифровой обработки изображения.

Это последний кадр «Ностальгии» – первого фильма Тарковского, сделанного за пределами его родины, в котором это обстоятельство становится главным предметом. Этот план можно трактовать по-разному, но мне кажется, что Тарковский здесь повторно подчеркивает устремление фильма замкнуть время и пространство на само себя, найти дом во вселенной кинематографа. Я не знаю в точности, как он снял этот план, но достаточно сказать, что сейчас это было бы гораздо проще сделать при помощи компьютерной генерации изображения (CGI).

Вскоре после Второй мировой войны французский кинокритик Андре Базен предложил свою концепцию в противовес актуальной тогда идее о том, что кино развивается благодаря духу научного исследования. Базен представил кино как идеалистический феномен, его производство – как предприятие с изначально иррациональной мотивацией, как навязчивое желание найти ту полную репрезентацию, которую он назвал тотальным кино.

«Не было такого изобретателя, который не стремился бы сочетать звук и объем с движущимся изображением», – писал Базен. Каждое технологическое нововведение – синхронный звук, цвет, стереоскопическое (3D) кино, технология Smell-O-Vision – служит тому, чтобы приблизить кино к его воображаемой сущности. Иными словами, «кино еще не изобретено!» Более того, как только подлинное кино будет создано, сам медиум перестанет существовать – как государство при коммунизме!

Базен считал, что это произойдет уже к 2000 году. На деле случилось нечто другое: развитие CGI разрушило особенные отношения, существовавшие между фотографией и миром. Миф тотального кино<sup>7</sup> – «воссоздание мира по его же подобию» – для Базена был элементом сущности кино: неотъемлемый реализм медиума был обеспечен беспристрастным взглядом камеры, а также химической реакцией, благодаря которой свет оставлял след на фотографической эмульсии. В эссе «Онтология фотографического образа», опубликованном в 1945 году, он отмечал:

«Фотография воздействует на нас, как естественный феномен. <...>  
Существование [сфотографированного предмета] зависит от существования модели».

Из-за онтологической связи между фотографией и объектом съемки кинематограф производил почти автоматическое изображение, не нагруженное художественной интерпретацией. Как тень или след от пули, фотография была формой доказательства, факта. Более того, каждая фотография была производной от собственного материального свидетельства в виде негатива – результата фотохимической реакции. Негативы можно было изменить, кадрировать во время печати или даже уничтожить, но – по крайней мере, в самом начале своего существования – изображение было физической единицей, в отличие от бесконечно гибкого бинарного кода, пусть и произведенного индексальным способом при помощи цифровой камеры.

В то время как подверженная цифровой манипуляции фотография заменила природу в качестве исходного материала для производства изображений, кризис в кинематографе оказался еще более сущностным. Базен представлял кино как объективное «воссоздание мира». Однако в производстве цифрового изображения мир, да хотя бы просто существующий предмет, помещенный перед камерой, перестает быть необходимым, не говоря уже о самой камере. Фотография, если не само желание производить движущиеся изображения, оказалась вытеснена. Чаплин стал примечанием к Микки Маусу, и тем же стали «Рождение нации» и «Броне-

---

<sup>7</sup> Так называется статья Андре Базена, к которой Джей Ховерман отсылает в своем докладе. – Примеч. ред.

носец „Потемкин“» по отношению к «Истории игрушек 3». С появлением CGI история кино стала историей анимации.

Не думаю, что это бы расстроило Тарковского, все-таки относившегося к числу художников, для которых изображения были самоценны: в одном интервью он сказал, что его образы значат не больше, чем то, что в них можно увидеть; слова он, что удивительно для сына поэта, охарактеризовал как «шум, производимый человеком». В своем гиперреализме некоторые фильмы Тарковского, в особенности «Сталкер» и «Ностальгия», – не только кинематографические произведения, но и виртуальные вселенные, хотя, как описывает «Миф тотального кино» Базена, здесь всегда есть чувство того, что сам мир пытается прорваться сквозь экран.

Сущность постфотографического кино можно обнаружить у Тарковского в понятии «запечатленного времени». Говоря о значении первых кинохроник Люмьеров в своей одноименной книге, он пишет:

«Впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил матрицу реального времени. Увиденное и зафиксированное время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически – бесконечно). <...> Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, – вот в чем заключается главная идея кинематографа как искусства».

Недавнюю иллюстрацию этой идеи мы можем обнаружить в инсталляции Кристиана Марклея «Часы» (2010) – цифровом видео, собранном из фрагментов фотографических (снятых на пленку) кинокартин: поминутно фиксируя время хронологически смонтированными кадрами из фильмов, оно служит круглосуточным, синхронизируемым с реальным течением времени хронометром. В Лондоне, Нью-Йорке, Лос-Анджелесе и любом другом месте «Часы» демонстрируют мысль Тарковского, хотя и в упрощенном виде, заставляя зрителей завороченно наблюдать за ходом времени.

Тарковский не пишет о фотографии как таковой, но в «Запечатленном времени» он замечает, что «кино <...> родилось, как способ зафиксировать само *движение* (выделено мной. – Дж. Х.) реальности» – что отличается от простой фиксации реальности. Мы можем обнаружить это в фильмах тех художников, чей способ работы с цифровой технологией подчеркивает реальное время и длительность, делает, так сказать, кинематографический медиум в еще большей степени собой; в их числе – «Русский ковчег» Александра Сокурова.

«Русский ковчег» – фильм, представляющий собой путешествие по Эрмитажу в одном 95-минутном срежиссированном движении, – вошел в историю благодаря сразу нескольким достижениям: это первый полнометражный фильм, снятый без монтажа единым планом; самая длинная сцена, снятая на Steadicam; первый фильм, записанный в несжатом видео высокого разрешения на мобильный жесткий диск. Тем не менее некоторые теоретики называли его антикинематографическим.

Отметив, что «информация, собранная при помощи цифровых технологий, онтологически не отличается от синтезированной цифровым путем продукции, которая составляет виртуальные миры», американский теоретик Дэвид Родовик утверждает, что достоверное наблюдение абсолютной, непосредственной длительности более невозможно. Кроме того, он замечает, что «Русский ковчег» подвергся значительной обработке на постпродакшне. В некоторых моментах изображение было кадрировано, чтобы удалить нежелательные объекты, подогнана скорость движения камеры, изменено освещение, скорректированы цветовые температуры. В одной из сцен имитируется съемка широкоугольным объективом, а в финале мы видим отрисованные на компьютере снежный буран и туман.

Можно сказать, что, как и последний кадр «Ностальгии», «Русский ковчег» представляет собой анимационный фильм, созданный из фотографического материала. «Фильмический объект» Сокурова, созданный цифровым способом, разрушает оппозицию постановочного вымысла и документальной правды. Режиссер вызвал к жизни нечто и заставил это произойти в реальности. Этот фильм – базенианский в перформативном аспекте, то есть в режиссировании соединения камеры и события, происходящего перед камерой.

Хотя «Русский ковчег» можно трактовать как консервированный театр, Сокуров использовал цифровую технологию для производства того, что является квинтэссенцией кино. Единственный план «Русского ковчега» Тарковский назвал бы «запечатленным временем», хотя он и использует ресурсы постфотографической технологии – для того чтобы ввести кинематограф в двери, открытые «Ностальгией».

Джей Хоберман – кинокритик, автор двенадцати книг, преподаватель истории кино в Университете Нью-Йорка и Гарвардском университете.

## От Тарковского к Нолану через Содерберга *Василий Степанов*

В 2002 году в мировой прокат вышел фильм «Солярис» Стивена Содерберга. Станислав Лем предположил, что Содерберг снял не экранизацию романа, а фильм по мотивам ленты Тарковского. Так же восприняли фильм и критики.

Некоторые кадры и сцены фильма Содерберга позволяют предположить, что он выстраивает диалог не только с «Солярисом» Тарковского, но и с «Космической одиссеей» Кубрика. Неизвестно, читал ли Содерберг «Мартиролог», в котором Тарковский негативно высказывается о фильме, или он сумел разглядеть следы борьбы Тарковского с Кубриком именно в самом кинематографическом устройстве «Соляриса». Создание второй экранизации романа Станислава Лема стало для Стивена Содерберга своего рода лабораторной работой, ведь он не только режиссер, но и теоретик, известный своими алхимическими монтажными опытами последних лет – в их числе и сокращение «Космической одиссеи». В своем «Солярисе» он впускает Тарковского в пространство Кубрика, прививает Кубрику Тарковского. И более того – вводит Тарковского в мир американского фантастического фильма. Не благодаря ли Содербергу другой картиной последнего времени, неожиданно сближающей Кубрика и Тарковского в их заочном споре, стал на шумевший «Интерстеллар» Кристофера Нолана?

В конце 2002 года на киноэкраны США, а затем в 2003 году и на экраны всего мира, включая Россию, выходит экранизация романа Станислава Лема «Солярис», снятая режиссером Стивеном Содербергом. В титрах – указание на то, что фильм снят по роману, но ни один из критиков по понятным причинам не отказывает себе в удовольствии вернуть в рецензию замечание о том, что режиссер снял свою версию шедевра Тарковского. Некоторые (особенно отчаянные) пишут, что Стивен Содерберг снял ремейк классического фильма. Особенно усердствует российская критика: в глазах наших соотечественников вину американца усугубляет тот факт, что с момента выхода картины Тарковского прошло ровно тридцать лет. По конспирологической привычке некоторые видят в этом злой умысел: новый «Солярис» кажется подрывной акцией к юбилею.

Можно долго перечислять, что именно вменялось в вину американскому режиссеру, но мне, прежде всего, хотелось бы отметить то, что критики особенно остро реагировали на детали и мелочи, не утруждая себя комплексным анализом фильмов. Скажем, болезненно было воспринято превращение позитивиста и научного сухаря Сарториуса в чернокожую женщину по фамилии Гордон, которое трактовалось как проявление превратно понятой политкорректности. Призраки идеологии в кинематографе российскую прессу 2000-х годов еще смешили. За всем этим смехом мало кто дал себе труд заглянуть в роман Лема. Иначе оппоненты Содерберга со всей ясностью осознали бы, что Тарковский отступил от буквы романа не меньше американца. Доктор Гибарян, например, стал у Тарковского армянином, хотя едва ли Лем закладывал именно такую национальную характеристику. «Гостья» Гибаряна у Тарковского – тонкая русоволосая девушка с колокольчиком. А в романе к нему приходит «огромная негрятянка в желтоватой, словно сплетенной из соломы, набедренной повязке». Впрочем, цель этого доклада не сводится к удивлению странными выводами и акцентами рецензентов, посмотревших фильмы Тарковского и Содерберга. Всех, кто хочет подробнее познакомиться с историей экранизаций романа Станислава Лема, я хотел бы адресовать к докладу Юлии Анохи-

ной «Солярис: до и после Тарковского», прочитанному на одной из прошлых конференций, посвященных кинематографу Андрея Тарковского. В нем очень детально анализируется история экранизаций и постановок «Соляриса»: от Ниренбурга до Содерберга<sup>8</sup>.

Для меня связь фильма Стивена Содерберга с экранизацией Андрея Тарковского несомненна. Но вопрос, почему он так настойчиво оберегает себя титром «По роману Станислава Лема», кажется принципиально важным. Что нужно знать о Содерберге? Во-первых, этот режиссер – не копириггер и не ловец чужой славы. Его карьера началась в самом конце 1980-х годов, когда вышел его дебютный фильм «Секс, ложь и видео», очень успешно показанный на фестивале Sundance и затем получивший «Золотую ветвь» в Каннах. Это во многом дало старт новейшей истории Каннского фестиваля, в следующем десятилетии превратившегося в смотр, диктующий свои правила всему миру, единолично пишущий историю кино и поставляющий киноиндустрии самых актуальных авторов. Отсюда начнется и возвышение американского независимого кинематографа, одним из апостолов которого станет Содерберг. После каннского приза перед этим молодым режиссером, которому нет еще и тридцати, встанет вопрос «что дальше?». Все вершины покорены, горизонты достигнуты – следующие несколько фильмов, отчаянно неформатных, авторских, в полной мере отражают его непонимание того, куда двигаться. Содерберговский «Кафка» как будто плывет в общем мировом арт-фарватере. В следующем «Царе горы» режиссер погружается в уютное ретро (предвосхищая другие популярные опыты в этом жанре). А снятый посреди десятилетия «Шизополис» будет предварен следующей тирадой:

«Дамы и господа, дети и пенсионеры! Возможно, это покажется странным – обращаться к вам перед тем, как начнется фильм, но у нас тут довольно необычный случай. Перед вами – самый важный фильм из всех, что вы когда-либо увидите в своей жизни. Я говорю это, исходя не из финансовых интересов, а из твердой уверенности в том, что та тонкая материя, которая соединяет всех нас, порвется, если каждый мужчина, женщина или ребенок в этой стране не увидит этот фильм и не заплатит полную стоимость билета. Если какие-то эпизоды или идеи этого фильма покажутся вам странными, пожалуйста, имейте в виду, что это ваша вина, а не наша. Так что вам придется пересматривать его снова и снова до тех пор, пока все не поймете сами. В заключение хотелось бы сказать, что я не потратил ни цента на то, чтобы этот фильм сейчас шел в ваших кинотеатрах»<sup>9</sup>.

Таким образом, этот режиссер, хоть и отчаянно кривляясь, но постулирует себя как тотального автора, подступающего к горлу зрителя с ножом уникального, не терпящего компромиссов замысла. Данный автор требует от зрителя внимания, повиновения и понимания, которое, безусловно, будет достигнуто при соблюдении первых двух условий. Именно таким автором Содерберг остается до сих пор. К концу 1990-х годов режиссер вырабатывает уникальную стратегию, которая превращает его в одного из самых успешных постановщиков американского кино. Он один из немногих, кто способен полностью контролировать креативный процесс, работая даже в безусловно коммерческих жанрах<sup>10</sup>. Даже снимая «Одиннадцать друзей Оушена», этот автор тотален, он участвует в продюсировании, пишет сценарий, сам komponует кадр, сам монтирует прямо на съемочной площадке, при этом работая с невероятной скоростью и продуктивностью. (Главный страх Содерберга – потерять интерес к собственной работе до ее завершения.)

---

<sup>8</sup> Опубликовано в журнале «Киноведческие записки» (2011. № 98).

<sup>9</sup> Цитируется по переводу, приведенному в статье Анны Сотниковой «Форменное искусство» («Сеанс». 2013. № 53/54).

<sup>10</sup> Содерберг не только продюсирует фильмы, но также снимает их как оператор (в титрах фигурирует под именем Питер Эндриус) и монтирует (в титрах – Мэри Энн Бернанд).

При таком объеме возможностей для явления авторского видения Содерберг постоянно находит возможности для самоограничения, минимизации своего влияния на фильм. Это модернист, который привык работать в постмодернистской парадигме, используя любые возможности превозмочь собственную авторскую волю. Он любит рамки. Прежде всего, жанровые. Он снимает криминальные фильмы («Вне поля зрения»), триллеры («Англичанин»), судебные драмы («Эрин Брокович»), комедии и ремейки («Одиннадцать друзей Оушена»).

Именно с таким бэкграундом он подошел к постановке «Соляриса» и к Тарковскому. На реализацию этого проекта Содербергом был затрачен огромный бюджет в 50 миллионов долларов, еще порядка 30 миллионов будет вложено в маркетинг и продвижение картины. Все эти деньги в коммерческом смысле выброшены в пустоту. «Солярис» 2002 года – это эксперимент, лабораторная работа, сродни тем, что Содерберг публикует на своем собственном сайте, работая с чужими классическими кинематографическими текстами. Он любит перемонтировать чужие фильмы: сокращать длину, менять последовательность сцен, внедряя свое авторское видение в рамки уже сделанного произведения. Один из последних примеров такого партизанского труда не для сайта, а в большом кино – фильм Спайка Джонса «Она» (2013), который Содерберг умудрился сократить почти вдвое, получив на руки авторский трехчасовой вариант. Джонс совершенно искренне считает Содерберга одним из лучших монтажеров современности. Не все, впрочем, с этим согласны. Например, Пол Шредер, которому Содерберг настойчиво предлагал свою помощь в работе над «Каньонами» (2013), резко ее отверг.

Погружаться в эти детали меня заставляет желание прояснить, с кем мы имеем дело. Содерберг – искусный толкователь чужих текстов и режиссер-аналитик, который уже на монтаже способен переработать чужой материал и полностью присвоить его себе. Чтобы понять это окончательно, достаточно посмотреть его фильм «Англичанин», коллажная структура которого такова, что ни одному зрителю не пришлось бы в голову рассматривать его как обычную криминальную драму (которой он все-таки является<sup>11</sup>). В этот коллаж совершенно естественно, на правах воспоминаний одного из героев, инкорпорируются фрагменты чужого фильма, «Бедной коровы» Кена Лоуча. Прошлым мирового кинематографа Содерберг оперирует как своей собственной памятью. В свободное от работы время он делает немые версии «Индианы Джонса», сращивает «Психоз» Хичкока с версией Гаса Ван Сента, перемонтирует и сокращает на полчаса «Космическую одиссею» Стэнли Кубрика.

Чем же стал «Солярис» для этого стихийного модерниста, по-постмодернистски фиксирующего смерть автора своими перемонтажами и громкими заявлениями?<sup>12</sup>

В первую очередь, это, конечно, экранизация романа, новая его интерпретация<sup>13</sup>. Содерберг предлагает прочесть «Солярис» как готическую историю. Историю о посещении героем странного загадочного места, например замка<sup>14</sup>. В этом убеждает и история доктора Сноу (у Тарковского – Снаут), к которому в качестве «гостя» приходит «брат-близнец», то есть классический двойник (доппельгангер), и поглощает своего «близнеца», избавляется от него, занимая его место. Отдельный вопрос фильма: кто настоящий, а кто копия?

Содерберг тоже хотел бы если не вытеснить фильм предшественника, то хотя бы войти с ним в диалог, сопоставить себя с Тарковским. Океан Солярис подсовывал ученым с Земли образы, в которых они безошибочно узнавали фальшивку – что не мешало им наслаждаться собственной ностальгией. В ту же игру Содерберг играет с осведомленным зрителем. Он достает из зрительской памяти тень фильма Тарковского и убивает ее, заставляя вновь и

---

<sup>11</sup> Скажем, в статье Film Comment Джексон Арн описывает его как фильм «Убить Картера», снятый Аленом Рене.

<sup>12</sup> В 2012 году Стивен Содерберг, например, объявил, что уходит из кино. Сделав это заявление, он сосредоточился на сериалах.

<sup>13</sup> Замахиваясь на фильм, Содерберг обещал быть ближе к тексту романа, чем его предшественник.

<sup>14</sup> Вспомним о цикле фильмов Роджера Кормана (который, кстати, тоже любил перемонтировать чужие фильмы) по произведениям Эдгара Аллана По.

вновь возвращаться к классической ленте в пространстве собственной картины. В «Солярисе» Содерберга есть сцены, которые буквально повторяют то, что мы видели в фильме Тарковского. Но, не перечисляя их, я бы хотел акцентировать внимание на том, как их подает американский постановщик. В докладе, прочитанном днем ранее на этой конференции<sup>15</sup>, профессор Ковач говорил о важности фактур в кино Андрея Тарковского. Я соглашусь с ним и обращу внимание на то, как Тарковский «очеловечил», наделил историей упоминавшегося выше доктора Гибаряна. Содерберг же, напротив, зачищает свой фильм от предметности и человечности. Руинированная исследовательская станция Тарковского приобретает у Содерберга функциональный аскетизм, который пошел бы кухне или операционной. Станция отделана блестящим металлом. По опыту мы знаем, что нержавеющая сталь не впитывает запахи, она санитарна. То есть фактуры Содерберга не только зачищены от наследия Тарковского, но еще и не могут ничего впитать в себя, приобрести хоть какие-то свойства. Это голая сталь, которая избавлена от истории и неспособна ее обрести.

Несмотря на амбициозность затеи, «Солярис» 2002 года исполнен специфического юмора. Например, Содерберг переигрывает финал фильма 1972 года: там, где Тарковский цитировал «Возвращение блудного сына» Рембрандта, он прибегает к другой визуальной рифме – «Сотворению Адама» из Сикстинской капеллы. Герой Кельвина лежит, а к нему протягивает руку ребенок. Кельвин Содерберга – это новый Адам, которого создает Бог Соляриса, явившийся в виде ребенка. Поддельная жена Кельвина, которую у Содерберга зовут Рея, становится Евой нового Эдема. Таким образом, многозначность и сложность финала Тарковского у Содерберга снимается. Его «Солярис» – это фильм о любви, история новых Адама и Евы, которых творит чужая планета. И кончается эта история вполне американским хэппи-эндом.

Лабораторную работу нельзя было бы считать полностью успешной, если бы Содерберг не решился смонтировать Андрея Тарковского со Стэнли Кубриком. Широко известна реакция Тарковского на фильм «Космическая одиссея». Он видел картину и, признавая ее техническое совершенство, раскритиковал холодное безразличие этой визуальной роскоши. Прямым свидетельством внутреннего спора, который Тарковский ведет с Кубриком в своем «Солярисе», можно считать длинный проезд пилота Бертонна по бесконечной автостраде, который точно рифмуется с полетом в неведомое в финальной части «Одиссеи». Мучительное перемещение по жужжащему улью Земли будущего у Тарковского занимает намного больше времени, чем полет в космическом пространстве. Это важно. Центр проблематики своей картины Тарковский переносит именно на человека и человеческий мир, сознательно отказываясь от кубриковского «торжества бутафории»<sup>16</sup>. Да и океан Солярис интересен ему лишь до той поры, пока он может говорить с человеком о человеческом, порой слишком человеческом. Стивен Содерберг, напротив, искренне преклоняется перед точной визуальной холодностью Кубрика и технологичными достижениями «Одиссеи»<sup>17</sup>. Этот «холодный» стиль абсорбирует и его фильм. Он воспроизводит точную симметрию в сценах стыковок, крупный план упакованного в скафандр Клуни и прочее. Эту близость способен оценить даже самый неискушенный зритель. Через десять лет Содерберг, перемонтировав для собственного удовольствия легендарный фильм Кубрика, сделает главным героем картины бортовой компьютер hal 9000. Красный глаз он смонтирует с черным обелиском, рифмуя таким образом искусственный интеллект, порожденный человеком, с космическим разумом. Солярис Содерберга смотрит на героев так же, как

---

<sup>15</sup> Имеется в виду доклад Андраша Балинта Ковача «Наследие Тарковского». – Примеч. ред.

<sup>16</sup> По словам Майи Туровской. Подробнее: Туровская М. Нет, в согласии с замыслом фильма // Литературная газета. 1973. 7 мар.

<sup>17</sup> В комментарии к собственной монтажной версии «Космической одиссеи» режиссер объясняет, почему он решился на нее только после появления качественной цифровой копии. Все дело в стабильности проекции, достичь которой невозможно, если демонстрировать фильм с аналогового носителя (то есть кинолентки).

nal 9000 у Кубрика. Он их изучает. Для меня это странная рифма. Здесь стоит вспомнить о словах Снаута из фильма Тарковского:

«Мы не хотим завоевывать космос, мы хотим расширить Землю до его границ. Мы не знаем, что делать с другими мирами, нам не нужно других миров, нам нужно зеркало. Мы в глупом положении, мы ищем контактов и боимся их. Человеку нужен человек».

Для Содерберга этим человеком оказывается механический разум, компьютер, настолько человеческий, что он может даже ошибаться (вспомним сюжет Кубрика).

Так или иначе, своим лабораторным опытом Содерберг помог перенести поэтику, проблематику и глубокомысленность взгляда Тарковского в современный контекст и внедрить ее в американское фантастическое кино XXI века. Тем самым, возможно, была отсрочена гибель жанра, о которой много говорили в начале нулевых. Без Тарковского и его смыслов, воспринятых через Содерберга (впрочем, равно как и без метафорического финала «Гравитации» Альфонсо Куарона), скорее всего, был бы невозможен и главный космический хит последнего времени – «Интерстеллар» Кристофера Нолана. Несмотря на то, что режиссерские обыкновения Нолана едва ли хоть в чем-то напомнят о Тарковском (чтобы понять это, достаточно вспомнить, как хаотично этот режиссер монтирует и до какой степени он не любит длинные планы), Нолан сознательно играет в современном коммерческом кино роль Автора с большой буквы в старом, модернистском понимании. Он исключительно серьезен в восприятии себя и тех, с кем он работает, он всегда обращается к большой аудитории, манифестируя себя как человека, способного ставить большие вопросы. Впрочем, «Интерстеллар» роднят с «Солярисом» не только масштаб, общие черты концепта (это фильмы о том, как человек приходит к самому себе через встречу с космосом), органичный строй саундтрека или очевидные визуальные рифмы. Подчас неумело и прямолинейно, но Нолан так же, как и Тарковский, желает облучить космос человеческим духом, пропитать его человеческой памятью и горечью чисто человеческого восприятия пространства и времени. Путешествие главного героя «Интерстеллара», пилота Купера, в неведомое приводит его к самому себе, в тот родной дом, который он оставил много лет назад. Теперь, правда, его ферма превратилась в памятник, отстроенный посреди гигантской космической станции, несущей человечество к новым рубежам. Трудно не увидеть в этом финале отражение финала «Соляриса» Тарковского. Тот же отчий дом, но смоделированный чужой планетой, видит и Кельвин. А звучащие в «Интерстеллар» стихи Дилана Томаса:

«Do not go gentle into that good night,  
Old age should burn and rave at close of day;  
Rage, rage against the dying of the light.  
Though wise men at their end know dark is right,  
Because their words had forked no lightning they  
Do not go gentle into that good night»

– откликаются в памяти строчками, прочитанными Арсением Тарковским в «Зеркале»:

«Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.  
Мы все уже на берегу морском,  
И я из тех, кто выбирает сети,  
Когда идет бессмертье косяком».

Спустя почти полвека космос на киноэкране снова превращается в зеркало, в которое человек смотрит, чтобы разглядеть самого себя.

Василий Степанов – кинокритик, шеф-редактор журнала «Сеанс».

## **Наследие Тарковского**

### ***Андраш Балинт Ковач***

*Перевод с английского Андрея Карташова*

Важнейшее наследие работ Тарковского состоит в его умении наделять физическую, естественную среду силой спиритуализации драматических сцен в повествовании. В истоках этого подхода – русские православные обряды, и приемы, которые Тарковский разработал для их отображения, оказались сильнейшим стилистическим решением для многих, в особенности российских, режиссеров, начиная с 1990-х годов. В докладе будет показано, как наследие Тарковского использует самый признанный венгерский режиссер современности Бела Тарр.

Когда в 1982–1983 годах я писал магистерскую работу об «Андрее Рублеве» Тарковского, он уже был прославленным автором в изгнании, и при этом его видение мира и культуры было совершенно уникальным и нетипичным как минимум для современного ему кинематографа. Традиционные культурные мифологии в этот период появлялись в кино только в качестве предмета критического анализа. Ни один режиссер 1970-х годов не обращался к духовной культурной традиции из той же точки, что Тарковский. После демифологизирующих тенденций модернизма появился режиссер с отчетливым мифологическим видением, выраженным методами модернистского кино – саморефлексивным, фрагментированным и субъективным повествованием; визуальным миром и диалогами, наполненными множеством культурных цитат. Уникальность кинематографа Тарковского высоко ценили во всем мире, и он считался художником, заполняющим огромный пробел в кинокультуре – место по-настоящему духовного зрения за пределами модернистской критики.

С тех пор прошло тридцать лет, и уникальный взгляд Тарковского лег в основу целой школы, благодаря чему он совершенно перестал быть нетипичным. В особенности это касается российского кино, где я могу заметить длительную, начинающуюся по меньшей мере с 1990-х годов, тенденцию к заимствованию – возможно, иногда неосознанному – видения Тарковского даже в тех фильмах, которые не имеют ничего общего с религиозной духовностью, как, например, «Левиафан». Долгие, как будто не имеющие никакой функции, кадры природы в начале и конце этой картины напоминают то, как Тарковский использовал пейзажи, всегда служившие ему контрапунктом к жестокому и развращенному миру истории и политики.

В этом выступлении я хотел бы сформулировать основные модернистские характеристики стилистического и философского подхода Тарковского и показать, что именно благодаря этим характеристикам Тарковский не только остался одним из великих мастеров модернизма, но и, как и его предшественники Антониони, Брессон и Годар, стал одним из важнейших источников влияния на современное глобализированное кино постмодерна. Я продемонстрирую это на примере Белы Тарра, одного из важнейших современных режиссеров арт-кино.

Наверное, в этой аудитории необязательно объяснять в подробностях, как спиритуализм Тарковского укоренен в традиции русского православия. Эту идею я развил в своей книге о Тарковском 1987 года. Мне неизвестно, чтобы с тех пор кто-то предложил противоположное мнение, и так как после переиздания книги в 1997 году я не продолжал свое исследование, сейчас я могу только повторить основные положения.

Согласно православной традиции отношения к образу (иконе), представленные в нем персонажи реально духовно присутствуют в изображении, что, таким образом, оказывается не просто их символической репрезентацией. Та же концепция используется и в простран-

ственной организации православного храма, где иконостас отделяет профанное пространство от сакрального, которое мыслится как физически присутствующее в церкви и видимое только сквозь иконостас; тот служит своего рода экраном, позволяющим заглянуть в сакральное. В связи с чем взгляд сквозь изображение, восприятие трансцендентного за материальным – в центре православного ритуала; это образ мышления, необходимый для этой культурной традиции. Зрение «сквозь» или трансцендентное восприятие требуют изменения поведения по отношению к материальному миру, для чего, в свою очередь, необходимо время. Потому в этом типе культурного поведения ключевыми ингредиентами являются размышление и медленность. Тарковский перенял этот тип поведения в своих фильмах, не используя прямого религиозного содержания, благодаря чему его кинематограф стал подлинной альтернативой профанной, мирской, приземленной культуре, распространившейся по всему миру вне зависимости от политических и экономических моделей. Радикальное трансцендентное мировоззрение Тарковского как альтернатива материализму стало сильнейшим выражением желания духовной осмысленности, которое испытывают и религиозные, и далекие от религии люди. Но сила воздействия его фильмов связана не только с репрезентацией этого спиритуализма как такового. Причина того, что спиритуализм у Тарковского так легко воспринимается каждым, в изображении его не как данности, а как кризиса, и в том, что он показывает усилие, необходимое для его достижения. Так фильмы Тарковского смогли стать личными и служить – в особенности «Сталкер» – инициацией в спиритуальное состояние ума и поведения.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.