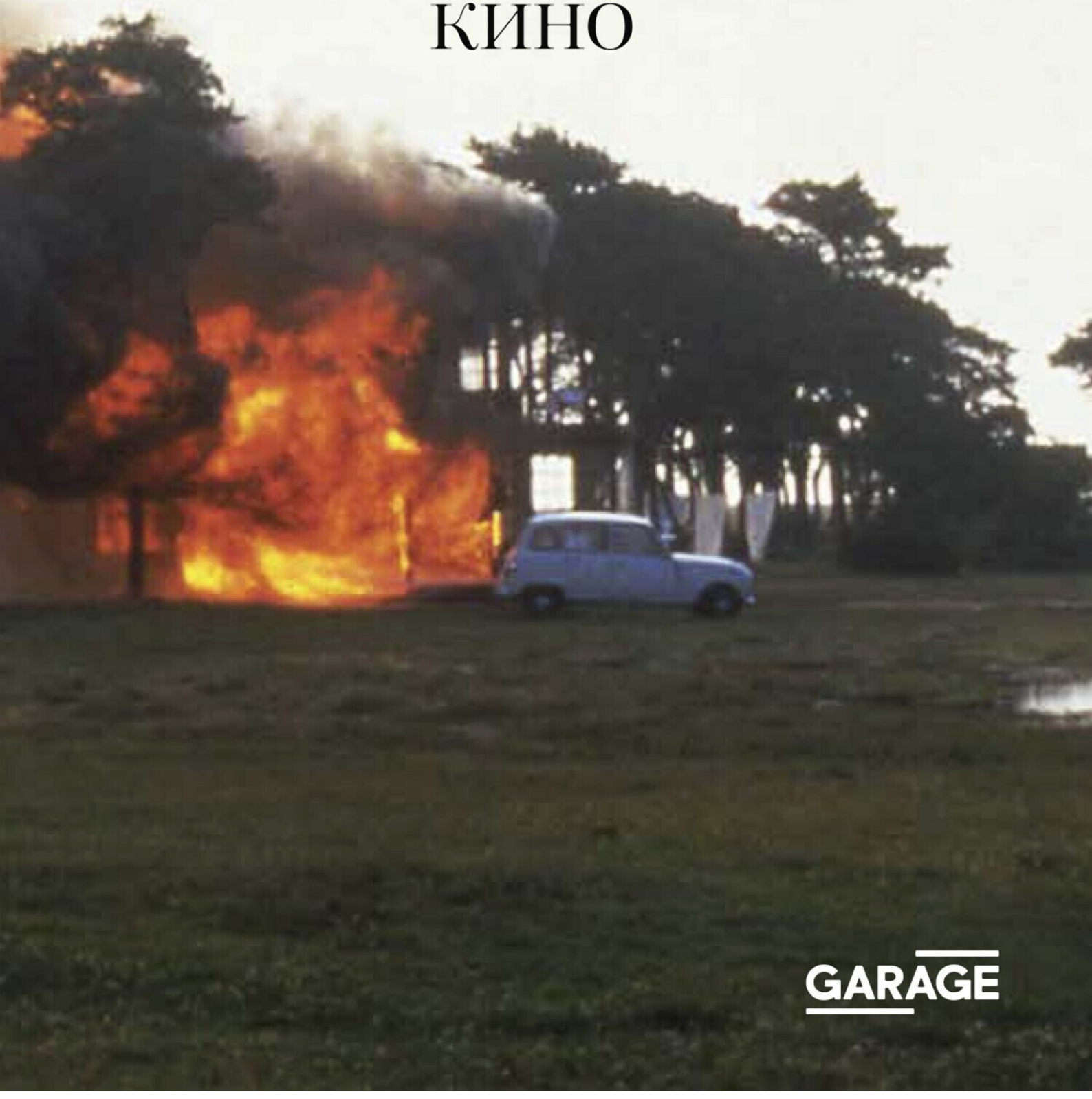


Роберт Бёрд

Андрей Тарковский: СТИХИИ КИНО



GARAGE

Роберт Бёрд

Андрей Тарковский. Стихии кино

«ВЕБКНИГА»

2007

УДК 791.43/.45
ББК 85.374(2)

Бёрд Р.

Андрей Тарковский. Стихии кино / Р. Бёрд — «ВЕБКНИГА»,
2007

ISBN 978-5-9909717-9-0

«...Настоящая книга ставит себе целью заполнить эту лакуну хотя бы частично, предлагая подробный анализ всего «седемифильмня» и других творческих проектов Тарковского. основанный на внимательном изучении как самих произведений, так и всех доступных автору опубликованных и архивных источников. Отчасти появление этой книги вызвано желанием оспорить утвердившийся взгляд на Тарковского как «больше чем режиссера». Да, Тарковский плодотворно работал и в других видах искусства, создавая постановки на радио, в театре, на оперной сцене, выступая в качестве актера, сценариста и автора теоретических и дневниковых текстов. Но из этого не следует, что он был пророком, философом, социологом или чем-то еще в этом роде. В этой книге освещаются все грани творческой личности Тарковского, каждая на своем месте и в контексте целого, однако она предлагает рассматривать Тарковского прежде всего как кинорежиссера, творчество которого может быть осмыслено лишь в стихиях кино, как откровение прежде всего именно об этих стихиях...» В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 791.43/.45
ББК 85.374(2)

ISBN 978-5-9909717-9-0

© Бёрд Р., 2007
© ВЕБКНИГА, 2007

Содержание

От автора	8
Введение: стихии кино	9
Земля	26
1. Система	26
Конец ознакомительного фрагмента.	27

Роберт Бёрд

Андрей Тарковский: стихии кино

Редактор Гелена Сает

Корректор Антон Парамонов

Дизайн и макет Никита Михин

Менеджер проекта Марина Сидакова

Все права защищены

© Роберт Бёрд, текст, 2020

© Никита Михин, макет, 2021

© Музей современного искусства «Гараж», 2021

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2021

* * *



От автора

В процессе исследования творчества Андрея Тарковского (как до, так и после издания англоязычной версии этой книги в 2007 году) мне посчастливилось лично познакомиться со многими спутниками режиссера в его жизненном и творческом пути, которые щедро делились со мной ценными сведениями о его фильмах и корректировали мое представление о них. Хочу выразить особую благодарность Марине Арсеньевне Тарковской и Александру Витальевичу Гордону, Андрею Андреевичу Тарковскому, Евгению Цымбалу, Ирине Браун, Роберту Брайану, Михаилу Лещиловскому, Лейле Александер-Гаррет и Науму Клейману. Также хочу поблагодарить организаторов научных конференций под эгидой кинофестиваля «Зеркало», посвященных Тарковскому, на которых мне удалось познакомиться со многими ведущими специалистами по изучению его творчества. Книга была бы невозможна без содействия сотрудников нескольких архивов: архива киноконцерна «Мосфильм», РГАЛИ и Государственного центрального музея кино. Русскоязычное же издание книги стало возможным благодаря издательской группе Музея современного искусства «Гараж», с которой мы сотрудничали в неожиданно нелегких условиях; я искренне благодарен им всем, в особенности Марине Сидаковой, Ольге Дубицкой и Рут Эддисон. Отдельное спасибо Петру Багрову, всегда готовому поделиться своими познаниями и находками. Посвящается же книга ее ангелу-покровителю Науму Ихильевичу Клейману.

Роберт Бёрд

Чикаго, 20 апреля 2020 года



Введение: стихии кино

В автобиографическом очерке «Охранная грамота» Борис Пастернак рассказывает, как он отказался от карьеры композитора и определился как поэт, когда вдруг осознал, что в отличие от своего кумира Александра Скрябина он не обладает абсолютным слухом. Лет через пятьдесят после этого судьбоносного решения молодой Андрей Арсеньевич Тарковский, поклонник творчества Пастернака и сын видного советского поэта, тоже пожертвовал музыкой, выбрав своим поприщем кинематограф. Тарковский никогда не мог объяснить, чем и когда именно кино привлекло его к себе. Его, скорее, отталкивало многое в фильмах того времени – будь то лакированные сталинские мюзиклы или коммерческий блеск Голливуда. Как и Пастернака, Тарковского ждали немалые мытарства на избранном им творческом пути. Однако именно в кино Тарковский открыл в себе что-то вроде абсолютного слуха, то есть безупречный эстетический вкус и чуткую восприимчивость к культурным импульсам, благодаря которым каждый из его семи полнометражных художественных фильмов становился крупным событием в СССР и по всему миру.

Слава Тарковского началась с «Иванова детства» (1962), осиротевшего сценария, который поручили начинающему режиссеру лишь после того, как потерпели крах первые съемки, проведенные под руководством старшего коллеги. Тарковский снял фильм в плавной манере советской «новой волны», совпавшей с периодом хрущёвской «оттепели». Для Запада дебют Тарковского, наряду с такими картинами, как «Летят журавли» Михаила Калатозова (1957), «Баллада о солдате» Григория Чухрая (1958) и «Два Фёдора» Марлена Хуциева (1958) – на последнем Тарковский проходил практику как ассистент режиссера, – открыл неожиданный взгляд не только на лишения и подвиги советских людей во время Второй мировой войны, но и на возрождающуюся советскую культуру, которая нашла отражение в образах молодых героев фильма и в смелой, самоуверенной эстетической манере его столь же молодых творцов. Как в Советском Союзе, так и за рубежом, «Иваново детство» уловило дух культурного момента: о фильме писали такие властители дум, как Жан-Поль Сартр и Альберто Моравиа, – и тридцатилетний Тарковский оказался предметом восхищения на главных европейских кинофестивалях и на страницах ведущих европейских журналов, что придало ему небывалый авторитет дома.

В отличие от многих своих ближайших соратников, Тарковский не позволил ранней славе заглушить более тонкие запросы его художественного видения. Если иные яркие звезды этого периода вскоре стали едва различимыми винтиками в аппарате советского кино, то Тарковский находился в постоянном конфликте с советской киносистемой, которая больше всего заботилась о своем бесперебойном функционировании, и Тарковский для нее был одновременно источником прибыли, гордости и раздражения. Его второй полнометражный фильм, грандиозный, эпический «Андрей Рублёв» (1966), тут же стал классикой и своего рода евангелием для советской интеллигенции, запечатлевающим ее смутные духовные стремления, чувство угнетенности, тоски и нереализуемых возможностей. Как и следующие картины Тарковского, «Андрей Рублёв» остался вдвойне недоступен рядовому советскому зрителю в силу своей непривычно сложной художественной структуры и жестких ограничений на его показ. Однако попытки системы предотвратить распространение фильма (после многократных задержек и проволочек еще во время подготовки и производства, в контексте начинающегося застоя фильм был положен на полку на три года, пока копия не попала таинственным образом на Запад и не была показана на кинофестивале в Каннах) только усилили резонанс фильма в советской культуре. Во многом «Андрей Рублёв» стал кинематографическим эквивалентом роману Пастернака «Доктор Живаго» (1957), который на десятилетие раньше получил признание на Западе и оказал заметное влияние на эпизодическую повествовательную структуру

фильма: к тому же если роман заканчивается стихами Юрия Живаго, то в конце фильма мы видим рублёвские иконы, причем в ослепительно ярком цвете. Как Пастернак и как Александр Солженицын, который не удовлетворился официальным признанием повести «Один день Ивана Денисовича» (1962) и принялся за грандиозный и дерзкий «Архипелаг ГУЛАГ», за свои испытания Тарковский был награжден несравненным культурным авторитетом как дома, так и за рубежом. Даже будучи запрещенным, «Андрей Рублёв» решительно повлиял на лучшие советские и восточноевропейские фильмы конца 1960-х, а после аншлага в Каннах в 1969 году это влияние мгновенно распространилось по всему миру. Каждая из последующих картин Тарковского – «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979) – сыграла роль барометра общественных настроений и творческих устремлений советской интеллигенции. На Западе каждый фильм Тарковского воспринимался как откровение, подтверждающее его статус единственного после Сергея Эйзенштейна советского кинорежиссера, выдерживающего сравнение с великими русскими писателями и композиторами по масштабу их эпических повествований и формальных поисков, одновременно глубоко национальных и универсальных.

В 1982 году Тарковский уехал из СССР на съемки фильма «Ностальгия» (1983), – совместный советско-итальянский проект, в котором затрагивалась проблема особой тоски, испытываемой русскими людьми вдали от родины. В 1984 году временный разрыв стал окончательным; во многом это событие знаменует последний, трагический отказ советской системы от возможностей возрождения изнутри, силами своих наиболее ярких талантов. Однако нельзя сказать, чтобы Запад предоставил лучшие условия для Тарковского как художника, глубоко чуждого коммерции. В своем последнем фильме «Жертвоприношение» (1986), поставленном в Швеции при поддержке Шведского института кино, Тарковский впервые реализовался в полном отрыве от русско-советской киносистемы, выступая целиком в амплу международного кинематографиста. Его творчество оказало значительное влияние на стиль современного европейского кино, особенно это касается распространения открытых повествовательных структур, отрешенного наблюдения и задумчивого настроения – того, что теперь иногда называют «медленным кино». Переведенная на многие языки книга «Запечатлённое время» закрепила за Тарковским статус режиссера-теоретика, на одном уровне с Эйзенштейном и Жан-Люком Годаром.

При этом, совпав по времени с началом горбачёвской перестройки, смерть Тарковского в конце 1986 года подчеркнула то, насколько неотделимо его творчество от политического контекста. Почти сразу Тарковский был посмертно «причислен к лику святых» русско-советской культуры, как последний исповедник от утраченной советской интеллигенции, и в России его личность и творчество остаются идеологическими знаками едва ли не в большей степени, чем явлениями эстетического порядка. Это лучше всего видно по «Жертвоприношению», в котором нередко видят завещание Тарковского миру, предупреждение о катастрофах, грозящих человечеству от ядерного оружия и капиталистической меркантильности, или же отражение раздробленности и бесприютности современной цивилизации. Подобное прочтение «Жертвоприношения» и всего творчества Тарковского получает крепкое подспорье в виде его текстов, написанных в течение двадцати пяти лет, чаще всего на основе интервью. Постепенно эти тексты приобретали иератическую интонацию, подкрепляющую его духовный авторитет среди его ярых поклонников как на постсоветском пространстве, так и на Западе. Представление о Тарковском как о духовном наставнике получило подтверждение и в его дневнике, опубликованном под характерным названием «Мартиролог». Поэтому неудивительно, что в его фильмах ищут мистические пророчества о Чернобыле, о собственной его смерти, о распаде СССР или о надвигающемся апокалипсисе. Воспринятые в таком духе семь полнометражных картин Тарковского не только ставятся в один ряд с классическими произведениями русских писателей и композиторов – для некоторых они становятся священным «седьмифильмием», сопостави-

мым по вызываемому благоговению с библейским Пятикнижием. Впрочем, во время спиритического сеанса сам Пастернак якобы предрек Тарковскому, что ему суждено будет создать именно семь фильмов¹.

На мой взгляд, искатели этих и подобных им сивиллинских пророчеств ошибаются в жанре произведений Тарковского. Его цель никогда не состояла в том, чтобы навязывать реальности собственные воззрения или заменять реальность воображаемой утопией (или дистопией) собственного изобретения. Вся его творческая установка была рассчитана на то, чтобы запечатлеть реальность вместе со всей ее непредсказуемостью и беспредельными возможностями. В своих картинах Тарковский не ораторствовал; он присматривался и прислушивался к миру, к его стихиям – и к стихиям кино как особому способу познания и выражения.

Абсолютный слух Тарковского в кино, а не агиография или полемическое идеологизирование его творчества, является главной темой настоящей книги. Десять стихий его киноэстетики анализируются на материале его фильмов и других творческих проектов, которые берутся в более или менее хронологическом порядке. Первые три главы составляют рубрику «Земля», где рассматриваются материальные условия кинематографического мира Тарковского: система, в пределах которой он сформировался и работал как художник; пространства, которые он создал на экране; и сам экран, в котором он открыл исключительную выразительную глубину. Разговор в этих главах основан преимущественно на его ранних картинах, в их числе «Каток и скрипка», «Иваново детство» и «Андрей Рублёв». Следующие три главы, объединенные под рубрикой «Огонь», рассматривают дискурсивные аспекты фильмов Тарковского: взаимодействие образа и слова (с особым вниманием к «Андрею Рублёву»), роль повествовательности (особенно в случае «Соляриса») и место социального воображаемого, или образного подсознания (в основном в фильме «Зеркало»). В следующих трех главах («Вода») ведущей темой становится структура образа, который запечатлевает чувственный опыт и время в отдельном кадре. В этом разделе анализируются главным образом «Сталкер» и «Ностальгия», наряду с театральными постановками Тарковского («Гамлет» Шекспира, «Борис Годунов» Мусоргского) и документальным фильмом-эссе («Время путешествия»). В заключительной главе, посвященной «Жертвоприношению», рассматривается неуловимая атмосфера киномира Тарковского, которая пропитывает его пространственные, дискурсивные и эстетические конструкции чувством хрупкой, но бесконечной потенциальности. Итогом этого анализа, смею надеяться, будет более полное представление о подходе Тарковского к кино, которое поможет читателю сформулировать свои мысли по поводу отдельных фильмов и заодно осмыслить стихии его творчества в целом.

Невзирая на всемирную славу Тарковского, его творчество остается во многом непознанной территорией для критического анализа и теоретического размышления о кино; его имя поразительно редко встречается в общей литературе о кино, как популярной, так и академической. На русском языке написано великое множество мемуаров и биографических очерков о Тарковском, но по сей день нет полного и достойного издания его книги «Запечатлённое время» на языке оригинала, не говоря уж о лекциях, статьях и интервью. Существует несколько солидных томов архивной документации о картинах Тарковского и немалое количество тенденциозных истолкований его метафизических и религиозных «учений», но за исключением классической книги Майи Туровской «7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского» (1991) нет ни одного общего путеводителя по его картинам как произведениям киноискусства, которые стремятся скорее ставить вопросы, чем давать четко сформулированные и образно зашифрованные (и легко расшифруемые) ответы.

¹ См.: Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Б. м.: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 82, 88–89, 562. Как видно по разным интерпретациям этого предсказания в разное время у самого Тарковского, не следует преувеличивать его значения.

Настоящая книга ставит себе целью заполнить эту лакуну хотя бы частично, предлагая подробный анализ всего «седьмифильмия» и других творческих проектов Тарковского, основанный на внимательном изучении как самих произведений, так и всех доступных автору опубликованных и архивных источников. Отчасти появление этой книги вызвано желанием оспорить утвердившийся взгляд на Тарковского как «больше чем режиссера». Да, Тарковский плодотворно работал и в других видах искусства, создавая постановки на радио, в театре, на оперной сцене, выступая в качестве актера, сценариста и автора теоретических и дневниковых текстов. Но из этого не следует, что он был пророком, философом, социологом или чем-то еще в этом роде. В этой книге освещаются все грани творческой личности Тарковского, каждая на своем месте и в контексте целого, однако она предлагает рассматривать Тарковского прежде всего как кинорежиссера, творчество которого может быть осмыслено лишь в стихиях кино, как откровение прежде всего именно об этих стихиях.

Хотя многие чувствуют, что Тарковский создал нечто совершенно исключительное в кино и для кино как вида искусства, мнения по поводу их определяющего качества расходятся. Можно по праву считать его картины попытками оправдать его же заявление, сделанное еще в самом начале его творческого пути: «Кино – высокое искусство, а не развлечение»². В частности, по сравнению с жанровым кино, которое преследует цели развлечения, прибыли и идеологической и социальной педагогики, истории и персонажи Тарковского кажутся лишь поводом для показа запачканных земель предметов, горящих зданий, пропитанных водой пейзажей и прежде всего незримой, но чувственно осязаемой атмосферы.

² Тарковский А. Это очень важно // Литературная газета. 1962. 20 сентября. С. 1.



Андрей Тарковский. Фотография Григория Верховского

Идея о том, что творчество Тарковского основано на изучении четырех стихий (земля, огонь, вода и воздух), порой выражается в довольно банальной форме, как, например, в доку-

ментальном фильме Донателлы Бальиво «Андрей Тарковский: Поэт в кино», где кадры с Тарковским, сидящим на дереве, перемежаются с кадрами текущей воды, мха и пушистых животных. Однако осознание некой особой стихийности в картинах Тарковского также служит точкой отсчета в таких блестящих исследованиях, как фильм-эссе режиссера Криса Маркера «Один день Андрея Тарковского» (1999) и статьи теоретиков Славоя Жижека и Фредрика Джеймсона. Джеймсон, например, пишет о том, как у Тарковского «камера выслеживает мгновения, когда стихии говорят», благодаря чему она нам открывает «истины мхов»³. Но и для Джеймсона стихийный характер фильмов Тарковского связан с наивной верой режиссера в объективность киноизображения: «Наиболее глубокое противоречие у Тарковского... заключается в идеализации мира без созданных человеком технологий, достигнутой с помощью самой что ни на есть высокой технологии фотографического аппарата. Нет [у Тарковского] рефлексивного осознания этого второго, потайного присутствия, а это угрожает превратить его мистический взгляд на природу в чистой воды идеологию»⁴.

Прав ли Джеймсон в том, что кино Тарковского – это попытка загнать джинна «духовности» обратно в бутылку современности посредством самого современного и профанного из искусств и что под видом объективного запечатления хода времени с помощью фирменных длинных планов художник лишь щеголяет своей виртуозностью?

Недостаток подобного скептического отношения к Тарковскому заключается не только в том, что оно игнорирует многочисленные и заметные случаи метакино в таком фильме, как «Зеркало», где пролог начинается с телевизора и заканчивается тенью микрофона, как будто случайно вторгающейся в кадр, и где документальные кадры выдвигают на первый план фигуру кинооператора как особого свидетеля истории. Джеймсон также не замечает авторскую монограмму «АТ» на шлемах полицейских и на пачках сигарет в «Сталкере» или сцены в той же картине, когда жена героя обращается прямо к камере или зрителю, ломая «четвертую стену» чисто по-брехтовски (или даже по-годаровски), держа при этом в руках пачку сигарет с тем же логотипом «АТ». Наряду со многими менее бросающимися в глаза моментами в этих фильмах, эти детали ставят под глубокое сомнение если не искренность, то по крайней мере наивность претензий Тарковского на откровение «истин мхов». Недостаток скепсиса Джеймсона заключается еще пуще в том, что он вообще ошибается в характере кинотворчества Тарковского, которое целиком было направлено как раз не на создание некоего суррогата трансцендентности, а на исследование киноаппарата как «высшей технологии», оказывающей значительное влияние как на чувственный, так и на духовный опыт зрителей. «Мистика» Тарковского раскрывается лишь в технике; его кино о стихиях требует учета стихий самого кино.

Об этом метко писал Вадим Юсов, главный оператор на первых четырех картинах Тарковского (если учесть и дипломную работу «Каток и скрипка»), отмечая, что в современном мире вообще и в кино в частности «научно-технический прогресс коснулся сферы духовной деятельности человека»⁵. Тарковский остро осознавал прецедент, созданный предшествующей историей кино: «За десятилетия своего развития... кино уже завоевало возможность и право формировать и выражать духовный уровень человечества. Убежден, что уже нечего больше изобретать и накапливать: твердь от воды уже отделена»⁶. Из этого следует не только то, что технология обладает духовным смыслом, но и то, что отныне духовность может рассматриваться не иначе, как в свете технологий, и даже то, что «духовность» сама является определенной технологией существования и поведения. Таким образом, принимая всерьез тот духовный потенциал, который многие привыкли искать в фильмах Тарковского, в этой книге я подвергаю

³ Jameson F. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press; London: BFI, 1992. P. 99.

⁴ Jameson F. *The Geopolitical Aesthetic*. P. 100.

⁵ Юсов В. Что такое язык кино? // Что такое язык кино? М., 1989. С. 235.

⁶ Зоркая Н. Возвращение в будущее // Советский фильм. 1977. № 4. С. 21.

его анализу и проверке на основании строгих исторических, эстетических и даже технологических критериев. Фильмы Тарковского не только выдерживают такой анализ – они его требуют.

Сила фильмов Тарковского не в том, что они улавливают «потайное присутствие» природы России или какой-либо еще абстракции, а в том, как они из стихий кино создают условия совершенно нового чувственного опыта, доступного лишь зрителю, находящемуся перед экраном. Уже в 1962 году Тарковский выражал намерение основывать свое творчество на проблеме «отношений между зрителем и художником», тем самым давая понять, что он будет изображать «землю» или «народ» не как зримый ландшафт или конкретную человеческую массу, а как смутные фигуры на плоском экране, которые зрителю приходится дополнять в своем воображении. Правда, Тарковский, в духе своего общества и времени, в самом начале творческого пути рассматривал отношения между зрителем и экраном преимущественно в дидактическом ключе, призывая кинопромышленность браться за «воспитание эстетических вкусов зрителя», для того чтобы создать «самый передовой кинематограф в мире» и выполнить «новые идейно-эстетические задачи, которые ставит сегодня перед искусством кино Коммунистическая партия»⁷. Однако в каком бы дискурсивном мире он ни находился – в Советском ли Союзе эпохи «оттепели» или эпохи застоя, на капиталистическом ли Западе, среди коллег, учащихся или зрителей, – чаще всего Тарковский разрешал проблему чисто эстетически, т. е. посредством чувств и эмоций. Как говорил он сам, «в кино нужно не объяснять, но воздействовать на чувства зрителя, а разбуженная эмоция уже даст толчок мысли»⁸. А по словам кинорежиссера Алексея Германа, Тарковский был не «великим мыслителем», а «великим практиком»⁹. Славой Жижек ехидно отмечает, что «кинематографическая фактура Тарковского подрывает его же идеологический проект»¹⁰, но на самом деле единственным «проектом» Тарковского и было создание этой самой кинематографической фактуры, в которой «идеи» неотделимы от их материального воплощения. «Идеологический проект» Тарковского возник лишь потом, как способ самообороны в мире, требующем идеологической самоидентификации. Тарковский мало высказывался непосредственно по поводу советской системы, за исключением разве что мимолетных кадров с изображениями Сталина в разрушенном доме старика в «Ивановом детстве» и в документальном монтаже «Зеркала». Земля для него была набором пространственных и социальных ограничений, обуславливающих изображение мира на экране. Подобно иконам в «Андрее Рублёве», его фильмы являются горнилом идеологий и всего социального воображаемого, которые сгорают при соприкосновении с реальным временем человеческой жизни и с человеческой телесностью, оставляя лишь негативный отпечаток – или даже рану – от мимолетного прикосновения мира иного. С моей точки зрения, Тарковский никогда не забывал, что он изображает мир лишь сквозь некую преломляющую оптическую среду, как сквозь пленку влаги. Четвертая природная стихия – воздух – наиболее тесно ассоциируется с атмосферой человеческой жизни, протекающей во времени, но по самому своему определению даже в фильмах Тарковского это неперемное условие жизни остается незримым и неизобразимым, хоть и осязаемым почти физически.

Категорию «стихийное кино» (или же «кино стихий») я предлагаю отчасти вместо устаревшего, но устаревшего термина «поэтическое кино». В одном из своих поздних текстов Тарковский назвал себя «поэтом, а не кинематографистом», но тут же отверг «так называемое поэтическое кино, в котором все нарочно делается непонятным, и режиссер вынужден выдумывать оправдания для того, что сделал»¹¹. Но «поэтическое кино» – это не просто фильмы,

⁷ Тарковский А. Это очень важно. С. 1.

⁸ Тарковский А. Искать и добиваться // Советский экран. 1962. № 17. С. 20.

⁹ Герман А. Высокая простота // Искусство кино. 1990. № 6. С. 100.

¹⁰ Žižek S. The Thing from Inner Space // Sexuation. Ed. Renata Salecl. Durham and London: Duke University Press, 2000. P. 242.

¹¹ Tarkovsky A. Sculpting in Time London: The Bodley Head, 1984. P. 221, 224.

в которых создание атмосферы получает приоритет над мизансценой, рассказом или образом, или фильмы, рассчитанные на элитарного зрителя и на престиж студии. Теоретики часто возводят поэтическое кино к самой природе кинематографического искусства. Французские критики Луи Деллюк и Жан Эпштейн, которые первыми начали использовать этот термин в начале 1920-х годов, отождествляли поэтическое кино с «чистым кино», запечатлевающим само течение жизни, словно на катушках киноленты записываются и хранятся не механические оттиски современной реальности, а «движущийся образ вечности» из платоновского диалога «Тимей». На деле даже в эпоху немого кино «поэтическое», или «чистое», обозначало целый ряд разных явлений. В картине Эпштейна 1928 года «Падение дома Ашеро́в» поэтическими могут считаться как рассказ о сверхъестественном, так и цитирование стихов (из рассказа Эдгара Аллана По, который лег в основу сценария). Как и Тарковский, Эпштейн проявил особое увлечение естественным течением воды, дыма и ветра, так что в «Падении дома Ашеро́в» налицо такие характерные черты кино Тарковского, как дышащие занавески, влетающие в комнату, как чужеродный дух, и картина, сгорающая внутри своей рамы. Если эти кадры отражают веру в способность кино уловить стихийные силы человеческой реальности и воспользоваться их властью, чтобы преобразить мир, то они также ограничивают эту способность средствами киноискусства. Ощутимое противоречие между чувством «потайного присутствия» и осознанием его обусловленности материальной, даже механической передачей и создает то, что Деллюк и Эпштейн называли фотогенией – непостижимой прелестью экранного мира.

О том, как ранние теоретические дискуссии о кино в России предвосхитили понятия поэтического кино и фотогении, свидетельствует письмо 1913 года молодого Бориса Пастернака, который поставил вопрос об особенностях кинематографа как средства изображения в терминах повествования (правда, в типичной для поэта головокружительной прозе): «Кинематограф должен оставить в стороне ядро драмы лиризма – он извращает их (так! – Р. Б.) смысл... <...> Но только кинематограф и способен отразить и запечатлеть окружающую систему ядра, его происхождение и туманность, и его ореол. <...> И следовательно, кинематограф может схватить первостепенное в ней потому, что второстепенное ему доступно, и это последнее есть то первое. К счастью, кинематограф извращает ядро драмы потому, что он призван выражать ее истинное – окружающую плазму. Пусть он только фотографирует не повести, но атмосферы повестей. И с другой стороны, пусть его виды будут видами, которые созерцаются драмою в них.

Тогда будет основание искать нам имена для десятой музыки»¹². Подобного взгляда придерживался критик-формалист Виктор Шкловский, который в 1928 году написал, что режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг (известные как Фабрика эксцентрического актера, или ФЭКС) «снимают воздух вокруг предмета»¹³. Более точным было замечание Бориса Эйхенбаума о том, что уникальным достоянием кино является производство особой временной природы рассказа, «как будто после прочтения романа он приснился»¹⁴. В лучших и наиболее характерных произведениях раннего советского кино, таких как «Мать» Всеволода Пудовкина (1926) и фильмы Довженко «Арсенал» (1929) и «Земля» (1930), критик Адриан Пиотровский усмотрел возникновение «эмоционального» и «лирического» кино, в котором доминирует крупный план и план долгой продолжительности¹⁵. Главным «поэтическим» элементом в этих картинах, однако, было не использование того или иного технического приема, а подмеченное еще Пастернаком перемещение смыслового средоточия с изображаемого на экране рассказа на его свободное воссоздание зрителем. Русский эмигрант Александр Бакши видел

¹² Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1992. Т. 5. С. 78.

¹³ Шкловский В. Киноязык «Нового Вавилона» // За 60 лет: Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 144.

¹⁴ Эйхенбаум Б. Литература: теория, критика, полемика. Л., 1927. С. 297.

¹⁵ Пиотровский А. К теории киножанров // Поэтика кино. М.; Л., 1927.

в поэтическом кино отказ от «репрезентации» мира в пользу условий его «презентации»¹⁶. Сходное мнение выражал и Шкловский: «Вообще, дело не в структуре монтажа, а в методе отношения художника к натуре, в том, к какого рода вниманию он приучает зрителя»¹⁷.

Поскольку в поэтическом кино на место прямолинейного рассказа выдвигается свободная временная форма как способ воспитания у зрителя особого отношения к миру, оно часто предрасполагает к философскому осмыслению. Идея чистого, или поэтического кино многим была обязана философии времени Анри Бергсона, хотя Бергсон сам отверг кино из-за того, что оно дробит живую жизнь на череду застывших мгновений. Это мнимое противоречие между иллюзией непрерывного течения и фактом его раскадровки киноаппаратом постоянно всплывает как проблема в истории кинокритики. Новое начало отмечено в труде «Кино» Жюль Делёза, который отказывается от упрощенных дихотомий вроде «прерывность/непрерывность» и «репрезентация/презентация» и проводит феноменологический анализ сложного взаимодействия образа и мира в человеческом восприятии времени. Анализ «времени-образа» у Делёза крайне важен для понимания взглядов Тарковского на кино, основной стихией которого он последовательно называл именно время. Киноаппарат несет в себе фундаментальное эстетическое противопоставление непрерывного течения и дискретного образа, который прерывает и в конце концов сворачивает время в образе. С этой точки зрения в поэтическом кино вместо повествовательной драмы встает драма самой повествовательности как невозможной попытки воспроизвести жизнь одновременно в ее неприкосновенном потоке и в доступном глазу образе, то есть как факт и как смысл. В поэтическом кинематографе драма затрагивает прежде всего стихии кино как средства постижения мира.

Стихийный характер поэтического кино не нужно смешивать с наивным взглядом на возможности кино как средства изображения. В статье 1927 года «Основы кино» Юрий Тынянов сравнивает кино с развитием письменности из схематических тотемических рисунков: «“бедность” кино, его плоскостность, его бесцветность оказались средствами положительными, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму»¹⁸. Так, плоский экран – это не только ограничение технологии, но и «положительное» средство для достижения «симультанности» изображения, например в кадрах «из наплыва», которые превосходят возможности материального тела и заодно иллюстрируют беспрестанное сообщение между телесным бытием и воображением¹⁹. Немота и черно-белая палитра также могут считаться положительным фактором, поскольку они освобождают кинохудожников от иллюзии правдоподобности и создают условия для свободной игры масштабом и перспективой. Согласно Тынянову, после введения цветного изображения в кино крупный план станет невозможным, поскольку иллюзорная изобразительность («репрезентация») возьмет верх над композицией кадра («презентация»). Таким образом, только эксплуатация особых возможностей дистанцирования в кино может обеспечить интимность кинообраза. Это относится и ко времени как предмету изображения: «“киновремя” является не реальной длительностью, а условностью, основанной на соотношенности кадров и соотношенности зрительных элементов внутри кадра»²⁰.

Если в свете вышеизложенного можно говорить о некой русской традиции поэтического кино, то ее следует определить не в терминах той или иной моральной или метафизической позиции, приписываемой ее творцам, а как набор повторяющихся технических приемов. Уди-

¹⁶ Bakshy A. The Path of the Modern Russian Stage. Boston: John W. Luce & Company, 1918.

¹⁷ Шкловский В. О квартире «ЛЕФа» // Жили-были. М., 1966. С. 459.

¹⁸ Тынянов Ю. О сценарии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 324.

¹⁹ Тынянов Ю. О сценарии. С. 334.

²⁰ Тынянов Ю. О сценарии. С. 333.

вительно, что такую традицию констатировал уже в 1924 году юный Константин Федин, заведующий отделом кино в журнале «Жизнь искусства», где русские формалисты публиковали свои первые работы о кино: «Пока заграничная фильма будет поражать нас фраками на фоне песков Сахары и тиграми, катающимися в автомобилях по пятой авеню, русское кино может успеть завязать на экране такой крепкий узел из линии, плоскости, жеста, что его не раскусит никакой американский Чаплин. Не простое приложение пластического опыта живописи, скульптуры, цирка и театра к экрану, а *создание пластики экрана*. Не приспособление “подходящего” из литературы, истории и крымского побережья, а *поиски кинематографической формы*. Вот каким рисуется мне путь русского кино»²¹.

В какой-то степени настоящая книга рассматривает Тарковского как представителя именно этой традиции, предлагая мерить его аутентичность не тем, что оно дает в изображении, а тем, что задает зрителю в виде формальной и эмоциональной задачи. Как пишет поэт Роберт Келли об американском кинохудожнике-экспериментаторе Стэне Брэкидже (с которым, как ни странно, Тарковского многое роднит), такое кино «заглушает рассказ, чтобы мы могли слушаться»²².

На русском языке слово *стихия* родственно со словом *стихи*; и то и другое восходит к древнегреческому слову *стойхейон*, «элемент». Это родство подсказывает определение поэзии, по крайней мере в европейской традиции, как произвольного самоизъявления языка как стихии. Аналогичным образом творчество Андрея Тарковского «поэтично» постольку, поскольку оно является исследованием в области зримого посредством технологического аппарата, в котором обыденно-зримый мир уступает место более остро осязаемой реальности, а беспрестанный поток аудиовизуальной информации кристаллизуется в чувственный опыт более интенсивного свойства. Как однажды заявил Сергей Эйзенштейн (по поводу стереокино, еще одного проявления пластичного экрана), «живучи только те разновидности искусства, сама природа которых в своих чертах отражает элементы наших наиболее глубоких устремлений»²³. У Тарковского стихии кино создают условия для нового бытия в стихиях мира.

²¹ Федин К. // Жизнь искусства. 1924, № 1. С. 26.

²² Kelly R. Notes on Brakhage // *Chicago Review*. 2001/2002. Vols. 47/4 and 48/1. P. 170.

²³ Эйзенштейн С. Нравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. С. 337. Эти слова цитирует Вадим Юсов, главный оператор на первых четырех фильмах Тарковского, в одном из самых осведомленных и тонких разборов кинопоэтики Тарковского: Из творческого опыта. // Что такое язык кино. М.: Искусство, 1989. С. 239.



«Собирающаяся толпа». Фотография Дэвида Бейта из серии «ZONE». © 2001. c-Type
Print

Из-за кажущегося консерватизма многих высказываний Тарковского об искусстве, особенно в последние годы его жизни, например в последних главах книги «Запечатлённое время», не вызывает удивления тот факт, что многие критики чувствуют себя обязанными применять к его фильмам такие же консервативные методы анализа, как будто он как художник более родственен Брейгелю и Баху, чем, скажем, киномастерам Борзейги и Брэкиджу. Исключительность же Тарковского как художника можно оценить, лишь включая его произведения в художественный процесс и контекст. При относительном молчании критиков до сих пор кино Тарковского встречало наиболее острый отзыв у других художников, как, например, в документальных этюдах кинорежиссёров Александра Сокурова и Криса Маркера, в музыкальных приношениях композиторов Тору Такэмицу и Франсуа Кутюрё, в песне Александра Башлачёва «Время колокольчиков», в романе Кэндзабуро Оэ «Тихая жизнь» и у Дэвида Бейта в серии фотографий «Зона» (2001), снятых на месте съёмок «Сталкера» в Эстонии. В своей фотографии «Собирающаяся толпа», например, Бейт улавливает то, как у Тарковского экранная поверхность обнаруживает неожиданные наслоения фактуры и цвета, озадачивая наше зрение и вызывая у нас более активный встречный взор.



Кадр из фильма «Солярис» (1972), режиссер Андрей Тарковский

Подобное можно сказать и о единственном голливудском ремейке фильма Тарковского – фильме «Солярис» режиссера Стивена Содерберга (2002). Истые поклонники Тарковского отнеслись к фильму Содерберга с легкой насмешкой. Даже Станислав Лем, который, как автор романа, всегда выражал недовольство экранизацией Тарковского, якобы был вынужден признать преимущество фильма Тарковского над ремейком. Однако хотя можно сомневаться в самой идее повторения сюжета виртуозно выполненных фильмов Тарковского, даже «Солярис»-2 обогащает оригинал, напоминая нам, что фильм Тарковского тоже был своего рода повторением первой советской экранизации романа режиссером Борисом Ниренбургом (1968), снятой для телевидения, и что все три фильма повторяют роман Лема, который, в свою очередь, драматизирует конфликт между клонами и их человеческими оригиналами. Подобно Хари-2 (как герой Крис Кельвин ее называет), «Солярис»-2 Содерберга обязан оригиналу своей памятью, своим умом, и подвержен «опискам» невнимательного копииста: если платье Хари-2 повторяет подробности оригинального покроя без учета их функционального значения, что приводит, например, к появлению неразвязывающихся шнурков, то у Содерберга всплывают произвольные и, по всей видимости, бессмысленные реминисценции из фильма

Тарковского (без формального признания самого факта заимствования – имя Тарковского отсутствует в титрах). Так же как Крис пытается уберечь Хари от саморазоблачения, так и зритель пытается оградить фильм Содерберга от стыда разоблачения как потока энергии, потраченной вхолостую. Оказавшись на пересечении взоров Океана и Криса, Хари начинает себя вести как человеческий индивид. Подобным же образом фильм зависит от качества взоров, которые погружают изображение в живое время и «стабилизируют» пустой поток пленки как образ, способствующий контакту между зрителем и отсутствующим оригиналом. При всех своих недостатках, даже в силу их, ремейк Содерберга повторяет и даже усиливает то жуткое ощущение узнавания и утраты, которое лежит в основе и неповторимого фильма Тарковского. К тому же Содерберг напоминает нам, что, как истинный художник кино, Тарковский ближе к студиям Голливуда, нежели к мастерским старых голландских мастеров, и наше понимание как Тарковского, так и истории кино, требует их интеграции в едином анализе²⁴.

Бесспорно, фильмы Тарковского также занимают важное место в истории современного искусства, в котором видео-и цифровые технологии создают все новые эстетические ситуации. Речь идет не только о произведениях современных художников, которые так или иначе используют фильмы Тарковского, например *Psi Girls* Сьюзан Хиллер (1999) или *Ajapeegel* Джереми Миллара (2008)²⁵. В видеоинсталляции Дугласа Гордона *24-Hour Psycho* (1993) классический фильм Альфреда Хичкока показывается на диагонально подвешенном экране при радикально замедленном темпе; каждый кадр длится приблизительно две секунды, при этом зритель может обходить экран и смотреть с обеих сторон, меняя свою точку зрения, буквально обживая пространство изображения. По мнению критика Марка Хансена, приостановление рассказа Хичкока в инсталляции Гордона «лишает произведение изобразительного “содержания”... так что то, что составляет содержание произведения, может быть создано лишь через телесный опыт и аффект зрителя, как квазиавтономное произведение»²⁶. Согласно Хансену, отказ от репрезентации и перенесение смысловой оси на тело зрителя характеризуют новое понимание образа в видеоискусстве; образ «помечает процесс, посредством которого тело... дает форму или *ин-формирует* информацию»²⁷. Хотя, с точки зрения Хансена, этот процесс характеризует именно цифровые технологии, в которых образ лишен материального бытия; на мой взгляд, фильмы Тарковского показывают наличие этого процесса и в старых аналоговых технологиях: когда течение рассказа прерывается, зритель или читатель встает – или «случается», по слову Роберта Келли, – в центре композиции. Главным различием между Тарковским и Дугласом Гордоном является не та или иная медиатехнология, но то, что Тарковский, как художник кино, все же сохранял видимость единого рассказа внутри своего произведения, тогда как Гордон, как художник видео-арта, заимствует рассказ у Хичкока и целиком опирается на широкую известность фильма и его исторического контекста. Заостренная диалектика между течением рассказа и его радикальным замедлением у Тарковского и Гордона роднит поэтическое кино с теми течениями внутри современного видеоискусства, которые также смещают смысловой центр с самого изображения на его активное, творческое воссоздание зрителем.

²⁴ Как это и сделано в кн.: *Dillon S. The Solaris Effect: Art and Politics in Contemporary American Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

²⁵ См.: *Bird R. Tarkovsky and Contemporary Art: Medium and Mediation // Tate Papers*. 2008. N. 10: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/robert-bird.shtml>.

²⁶ *Hansen Mark B. N. New Philosophy for New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004. P. 29.

²⁷ *Hansen Mark B. N. New Philosophy for New Media*. P. 10.



Кадр из фильма «Солярис» (2002), режиссер Стивен Содерберг

Понятие образа у Тарковского проступает наиболее ясно в лице неудачливого подмастерья Фомы в картине «Андрей Рублёв». Фома – плохой иконописец не только потому, что нерадив и необоснованно амбициозен, но и потому, что склонен к пустому фантазированию: «Придумываешь ты, брат, без конца», – корит его Андрей. Если отнести на счет его воображения такие сцены, как полет камеры высоко над землей (после того, как Фома находит в лесу мертвого лебедя) и «русская Голгофа» (которая начинается и заканчивается крупным планом замечтавшегося Фомы), мы видим, что замечание Андрея выражает его собственную озабоченность – и озабоченность Тарковского как автора картины – проблемой реалистического изображения, свободного от искажений и ограничений индивидуального воображения художника. В отличие от Фомы Андрей восприимчив; прежде чем взять в руки кисть, он наблюдает, размышляет и по-настоящему переживает. Хотя изображение как таковое не является делом благочестия, оно требует от художника отрешения от собственного воображения – и проверки образа временем.

В этом подходе к образу как к процессу постепенного приближения к невозможному оригиналу можно усмотреть параллель между фильмами Тарковского (особенно «Андреем Рублёвым») и видеоинсталляцией британского художника Марка Воллинджера *Via Dolorosa* (2002), в которой отрывки из фильма Франко Дзеффирелли «Иисус из Назарета» (1977) проецируются на экран, почти вся центральная часть которого, кроме тонкой рамки вдоль всех четырех краев, затемнена как будто наложенным на экран черным квадратом. В основном видно лишь ноги и руки персонажей, передвигающихся по пыльной земле, но по ним можно безошибочно узнать, как Иисус движется по пути на Голгофу, как его распинают и как он висит на кресте. В отличие от «Черного квадрата» Малевича, к которому Воллинджер, несомненно, отсылает, *Via Dolorosa* не отрицает возможности изображения, лишь отказывая зрителю в быстром и легком визуальном удовлетворении.

Сказанное дает представление о теоретических проблемах, затрагиваемых в настоящей книге, и о подходе автора к их решению, но вместе с тем эта книга задумана как руководство к историческому и смысловому пониманию семи полнометражных фильмов и многочисленных других творческих проектов Андрея Тарковского. По мере возможности я отстраняюсь от расхожих мнений и присматриваюсь к специфике каждого произведения, так что, например, я игнорирую устоявшееся мнение, что Тарковский недолюбливал «Солярис». Порой он жестко отзывался и об «Ивановом детстве», и об «Андрее Рублёве», но эти позднейшие сомнения не ущемляют достоинств этих фильмов. Его настойчивое определение кино как искусства времени по преимуществу кажется мне оправданным и продуктивным. Однако, не отрицая зна-

чения текстов, созданных Тарковским на протяжении всей его карьеры, – наоборот, привлекая к делу даже самые малоизвестные публикации в газетах и журналах и вчитываясь в них как можно более внимательно, – я учитываю конкретные условия создания и публикации каждого текста. Примечательно, что каждый из наиболее важных текстов Тарковского возникал вскоре после завершения того или иного фильма как размышление (или, скорее, как беседа) о проделанной работе. Позднее эти тексты переписывались, порой до неузнаваемости, для включения в состав книги «Запечатлённое время». В самых морализаторских и даже помпезных своих высказываниях, особенно в книге «Запечатлённое время», Тарковский нечаянно давал повод «читать» его фильмы как некие мистические басни, в которых динамическое кино подменено статическими вечными ценностями. Как и Александр Сокуров, Тарковский иногда крайне негативно отзывался о самом искусстве кино. При этом, как и Сокуров, Тарковский оставался именно художником кино, поэтому я предлагаю читать его тексты сквозь его фильмы, а не наоборот. Вехами на этом пути служат четыре стихии творения, через которые раскрываются материальные стихии, обуславливающие работу Тарковского в кино, от «системы» и социального воображаемого до «экрана», «рассказа» и «кадра». По ходу дела рассматриваются и теоретические наблюдения и размышления Тарковского в контексте мировой теории кино, особенно в заключительной главе «Атмосфера», в которой анализируется понятие глубоко спорное, но почти неизбежно привлекаемое при обсуждении поэтического кино.

Начинаю с первой стихии – с земли. В последней новелле «Андрея Рублёва» Бориска долго ищет нужную глину и находит ее, лишь когда случайно сваливается вниз по откосу под сильным осенним дождем. Из этой глины создают форму, в которой отливается колокол – образец красоты и источник надежды. По аналогии у Тарковского земля является стихией, в которой формируется «замысел» фильмов. (Примечательно, что Тарковскому тоже пришлось долго искать натуру для съемки этой сцены, подтверждая параллелизм между ним и Бориской²⁸.) Земля окружает и поддерживает дом, который покидают в тревоге (в «Ивановом детстве», «Сталкере», «Ностальгии» и «Жертвоприношении»), в который возвращаются с раскаянием («Солярис») или к которому подходят босиком, чтобы чувствовать каждый шаг приближения («Зеркало»). Земля – это народ, родина и (в «Солярисе») родная планета. Все эти понятия носят печать ретроградства, не только потому, что отсылают нас к безвозвратно ушедшим временам, но и потому, что их значение стерлось и может быть обновлено лишь в очистительном огне, подобно образу св. Георгия на колоколе Бориски.

Земля – это больше, чем пустой сосуд для ностальгии. Земля играет огромную роль в ранних картинах Тарковского, например в фильме «Сегодня увольнения не будет» (1958), в котором невзорвавшиеся бомбы находят под городом, только что отстроенным после войны. Та самая земля, которая сохранила город, которая носит раны, полученные при его защите, предательски становится его врагом. Понимая опасность взрыва, угрожающего городу, молодые солдаты аккуратно, даже нежно выкапывают бомбы и несут их на руках, как новорожденных младенцев, к грузовику, на котором их отвозят за город, где взрывают без опасности для горожан. В этом фильме Тарковский сам играл роль солдата, который зажигает фитиль и ранит землю, заполняя воздух дымом и пылью. Земля находится под постоянным натиском других стихий, и, хотя она формирует истинное содержание фильмов Тарковского, она чаще всего появляется в виде ранимого, порой просто разрушенного укрытия от тех катастрофических событий – потопов, гроз, пожаров, – которые на самом деле занимают внимание художника. В более конкретном смысле земля – это вещественные и пространственные условия киномира Тарковского: система, внутри которой он работал, место съемок его фильмов («натура») и экран, на котором они проецируются.

²⁸ Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 72.

Огонь – это стихия мысли Тарковского как убежденного иконоборца и библиомана. Его фильмы представляют ряд образов, которые делают мир зримым и в то же время затмевают его вещественную реальность произвольным и иллюзорным изображением; как иконы в «Андрее Рублёве», эти изображения должны сгореть, прежде чем стать образом. По собственному признанию Тарковского, он хотел, чтобы его тщательно выстроенные образы сгорали в «атмосфере живой действительности», создавая всё новые смыслы и новые чувства²⁹. Образ – это след, оставленный на пленке неизобразимой стихией огня. В конце «Андрея Рублёва» иконы возникают из тлеющих углей. Огонь – это слова, рассказы и вся жизнь человеческого и социального воображения, которые обозначают не столько данную реальность, сколько заданную нам возможность ее бесконечного осмысления.

Вода – стихия искусства, отражающая и преломляющая свет вокруг изображаемых предметов, отрешая их от обыденной функциональности и усиливая их визуальное восприятие. Особое восхищение стихией воды очевидно у Тарковского начиная уже с фильма «Каток и скрипка» (1961), где после внезапного весеннего ливня камера пристально изучает следы людей и предметов, будто они рисуют на земле. Как писала Майя Туровская, «ливень... становится самостоятельным эпизодом в картине, он “значит” не меньше, чем ее перипетии»³⁰. Со временем вездесущая вода у Тарковского приобретает коннотации крещения, например когда чудом уцелевшие рыбы плавают в затопленном мире «Сталкера». Как и другие стихии, вода прежде всего служит основой для изображения, фундаментальным условием эстетики, средством, превращающим мир в образ и делающим его доступным для осмысления. Три главы под рубрикой «Вода» рассматривают центральные вопросы в эстетической презентации материального и идеологического мира у Тарковского: чувственность, время и кадр.

Остается стихия воздуха, которой Тарковский посвятил свой последний фильм «Жертвоприношение». В качестве ветра воздух становится неуправляемым потоком, разрушая человеческие обитатели и человеческий порядок.

В «Сталкере» и «Жертвоприношении», невзирая на множество сверхъестественных элементов, именно ветер констатирует материальное присутствие тайны. Однако отсутствие ветра в космосе также является источником наибольшего дискомфорта на космическом корабле, находящемся на орбите над планетой Солярис; чтобы воссоздать характерное шуршание воздуха в листьях, космонавты приклеивают полоски бумаги к вентиляционным люкам. Подобным образом атмосфера делает фильм человеческим и заодно открывает в нем место для вторжения таинственных, порой зловещих сил. Атмосфера – та стихия, в которой соприкасаются художественный и теоретический миры Тарковского. Основная задача этой книги – определить и объяснить эту неуловимую стихию, которая воодушевляет кинообраз, сама оставаясь незримой.

²⁹ Тарковский А. Архивы, документы, воспоминания. М.: Эксмо-Пресс, 2002. С. 195.

³⁰ Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 31.



Саша выходит в мир. Кадр из фильма «Коток и скрипка» (1960), режиссер Андрей Тарковский

Земля

1. Система

Когда открывается дверь в первом кадре фильма «Каток и скрипка», словно поднимается занавес над всем будущим творчеством Андрея Тарковского. Через эту дверь Тарковский выходит на авансцену советского и мирового кино. Вслед за ним через нее пройдет целая вереница персонажей, от древнерусского иконописца Андрея Рублёва до апокалиптических духовидцев Доменико («Ностальгия») и Александра («Жертвоприношение»). Через эту дверь откроются виды на родные пейзажи и чужие миры, на древние сцены разрушения и виды исторического опустошения, а также на самые сокровенные области сознания, подсознания и совести. Но пока, ненадолго, неуклюжим и неуверенным шагом выходит пухленький школьник Саша (Игорь Фомченко), еле справляющийся со скрипкой и большой папкой нот под мышкой, попадая в знакомый, но враждебный двор сталинской застройки.

Семь полнометражных фильмов Тарковского достигли такого исключительного статуса в советском кино, что легко недооценить то, насколько Тарковский, подобно юному Саше, был плоть от плоти той самой системы, которая столь последовательно противостояла ему и в итоге извергла его из себя. Иначе он и не мог бы реализовать свое призвание в СССР, где все необходимые ресурсы выпускались согласно ежегодному плану Государственного комитета по кинематографии (Госкино). Хотя отношения Тарковского с властью никогда не были простыми, трудности научили его добиваться своих целей внутри системы. В годы, когда иные картины подвергались тотальному запрету, например «Комиссар» Александра Аскольдова (1967) и «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа (1985), и выпускались только в годы перестройки, все картины Тарковского были приняты для проката как в СССР, так и за рубежом, и все они стали предметом живой дискуссии не только в частном общении, но и в официальной печати. Будучи неудобным для системы человеком, Тарковский тем не менее был ее наиболее яркой звездой, лучшей рекламой и источником международного престижа и валютного дохода. Таким образом, на протяжении двадцати лет Тарковский и система советского кино находили взаимную выгоду в сохранении перемирия, каким бы напряженным оно ни было. Порой история взаимоотношений Тарковского и системы достигала эпических масштабов, особенно в годы борьбы вокруг «Андрея Рублёва» и «Зеркала», которые все же были закончены и получили международную славу, невзирая на жесткое сопротивление чиновников. Но главные очертания этого противостояния наметились уже при первых шагах Тарковского в кино, когда он еще был малоизвестен за пределами узкого круга профессионалов, а его исключительно высокая самооценка еще не получила подтверждения делом и не разделялась безусловно даже его учителями и ближайшими коллегами.

Андрей Арсеньевич Тарковский родился 4 апреля 1932 года близ приволжского города Юрьевец, в известной интеллигентной семье. Его отец был признанным, несколько рафинированным поэтом и переводчиком, который позже храбро служил военным корреспондентом на Великой Отечественной, где после ранения лишился ноги. Арсений покинул семью вскоре после рождения сына, а будущего режиссера и его младшую сестру Марину растила мама, Мария Вишнякова. Андрей поступил в Институт востоковедения, но ушел после первого курса и устроился в геологическую экспедицию. В 1955 году, не без помощи семейных связей, Тарковский поступил во Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК) в Москве.

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.