

*Дмитрий Салынский,
кандидат искусствоведения (Москва)*

Тарковский — теоретик и практик

В статье показано, что оригинальная теория кино Андрея Тарковского недостаточно изучена. Его символический код — не визуальный (репрезентация символов может быть словесной) и не является индивидуальным языком кино (принадлежит мифопоэтической традиции, возникшей раньше кино). Следуя идее о том, что нельзя искажать мир как «образ Божий» вмешательством художника, Тарковский создал «стиль алиби» и минимизировал свое участие в экспрессивной обработке изображения. «Стилем алиби» продиктована его концепция о хронике как наивысшей форме кино, воссоздающей мир в его подлинности.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, Сергей Эйзенштейн, Андре Базен, Павел Флоренский, язык кино, Абсолют, «стиль алиби»

Мой доклад называется «Тарковский — теоретик и практик», но о том, какой он практик, скажут другие. Но наряду с практикой он — крупный теоретик кино.

На юбилейной конференции, наверное, надо сказать о том, как у нас изучают и применяют его теорию. Но ее никак не применяют и мало изучают. Поэтому я лучше скажу о самой теории. В чем ее суть?

Замечу, что эта теория не зафиксирована в системной, связной концепции и сформулирована в виде фрагментов и намеков, разбросанных по многим текстам Тарковского. Поэтому нам приходится ее реконструировать.

Какие тексты имеются в виду? Во-первых, статья «Запечатленное время», написанная во время монтажа и сдачи «Андрея Рублева». Фильм был сдан в конце лета 1966 года, а весной 1967 статья издана в журнале «Искусство кино» и научном ежегоднике «Вопросы киноискусства». Причем в «Искусстве кино» при редакции был выброшен важнейший кусок текста — абзац об Абсолюте и, следовательно, о религиозной составляющей концепции запечатленного времени. Видимо, в те времена Абсолют

казался идеалистическим понятием. Этот фрагмент вынул из статьи не Сурков Евгений Данилович, который стал главным редактором «Искусства кино» позже, в 1969 году, — он был человек образованный и знающий и не стал бы выкидывать из текста то, что имело важнейшее значение. Они дружили с Тарковским.

В число теоретических работ Тарковского входят также лекции по кинорежиссуре на Высших режиссерских курсах и статья «О кинообразе» в «Искусстве кино». Лекции были отредактированы Константином Лопушанским, который учился у него на курсах, и этот вариант Тарковский авторизовал. Но существует и стенограмма аудиозаписи лекций. В дневниках, в «Мартирологе», тоже есть интересные теоретические идеи. Когда Тарковский уехал на запад, вышла его книга «Ваяние из времени» сначала в Германии, потом в других странах. Она объединила все написанные ранее тексты: тут и «Запечатленное время», и «О кинообразе», и лекции. Плюс — более поздние добавления. В основе книги — записанные Ольгой Сурковой еще в Москве диалоги с Тарковским. Ольга была как Иоганн Петер Эккерман, который беседовал с Гете и потом издал книгу «Разговоры с Гете». Сначала запись разговоров называлась «Книга сопоставлений»: там не сплошной текст Тарковского, а довольно подробные, развернутые вопросы Ольги и ответы Тарковского — сопоставление двух точек зрения. Идеи, которые Тарковский обсуждал с Ольгой, высказаны во всех текстах, которые я выше упоминал; они разным образом структурированы и аргументированы, но по сути — близкие. Проект «Сопоставлений» Тарковский начинал с киноведом Леонидом Козловым, но продолжил с Ольгой. Книгу должно было издать московское издательство «Искусство». Но Ольга уехала в Голландию, Тарковский уехал в Италию, договор на книгу в Москве был расторгнут, и здесь книга вышла только в постсоветское время. В зарубежных изданиях есть несколько глав, написанных по поводу фильмов, снятых за границей. В работе над этими главами Тарковскому тоже помогала Ольга — ездила записывать их разговоры к нему в Италию из Голландии вместе со своими двумя детьми.

Статья «Запечатленное время» готовилась как часть большой работы, которую Тарковский хотел защищать как диссертацию. У меня нет документальных сведений об этой диссертации, но

разговоры о ней я помню. То есть он вполне мог бы стать киноведом, кандидатом искусствоведения, наряду с режиссурой. Это все происходило в Институте истории искусства в Козицком переулке. Над предполагаемой диссертацией Тарковскому помогал работать Леонид Козлов. Не подсказывал или правил текст — просто они обсуждали какие-то вещи. К тому времени у Тарковского уже сложился основной комплекс представлений о кино и его соотношении с другими искусствами, с окружающим миром и с сотворившими этот мир высшими силами. Эти представления потом почти не менялись. Я об этом с уверенностью говорю не потому, что знаю первые черновики текста и, сравнивая их с поздними текстами, вижу отсутствие изменений. Нет, тут другое. Я знаю его фильмы и вижу, что не менялись основные принципы режиссуры. Не было этапа развития, вызревания идей. Его режиссерские идеи не вызревали и не развивались. Они родились готовыми и не менялись никогда. Я сейчас не буду это доказывать, потому что это был бы разговор о фильмах. А мы говорим о теории, и по аналогии с постоянством режиссерских принципов в фильмах я могу сказать, что и теоретические идеи не менялись. Они даже текстуально почти одинаковы: все его статьи, лекции и т. д. выглядят как варианты одного текста.

Откуда идет это постоянство? Вовсе не от постоянства его натуры. Как вы знаете, человек он был темпераментный, импульсивный, с переменами настроения. Здесь постоянство совсем другого рода. Постоянство в религиозной концепции мира. Отсюда вытекала его манера безмонтажного кино, которое показывает мир в неизменном состоянии. Если на экране происходят какие-то изменения в картине мира, то они идут от перемен в самом мире. Вот это — самое главное.

Лучше всего это видно в сравнении с теорией Сергея Эйзенштейна. Потому что Тарковский, конечно, — крупнейший теоретик в русском кино после Эйзенштейна. Но их теории не просто спорят в каких-то частностях, они противоположны по основной идее, по духу.

Если коротко, в самых главных чертах, то Тарковский был теоретиком безмонтажного кино. Это условно, конечно, потому что он монтировал свое кино, но сохранял на экране постоянство

картины мира. А Эйзенштейн был теоретиком монтажного кино. Иногда говорят, что монтажное кино Эйзенштейна связано с немым этапом кинематографа, а безмонтажное у Тарковского — со звуковым. Это неверно. Смена технических формаций кино тут ни при чем. Дело в другом: менялись эпохи мировой культуры. Эйзенштейн был теоретиком мира, который можно перемонтировать; мира в эпоху революции. Революция перемонтировала Россию и потом весь мир — и монтажное русское кино было рождено революционным сознанием. Эйзенштейн допускал возможность переделки мира и наблюдал эту переделку своими глазами, его монтажная теория в известной мере есть результат этих наблюдений. А Тарковский был теоретиком мира как постоянства; по его представлениям, созданный Богом мир не может быть переделан человеком. Итак, в основе разногласий Эйзенштейна и Тарковского по поводу монтажа кино лежат вовсе не проблемы кино, а разные взгляды на постоянство или изменчивость мира. Мировоззренческие разногласия в самом точном смысле этого слова. И религиозные, естественно. Монтаж или отсутствие монтажа в кино — лишь следствие этих глубинных разногласий.

Весь вопрос в том, кто монтирует мир. У Эйзенштейна человек монтировал действительность. Не физическую, конечно, а лишь социальную. Но в самых дальних мечтах советские теоретики могли замахнуться и на перемонтаж физического мира. Хорошо, что до этого дело не дошло. А у Тарковского, как он писал в статье «Запечатленное время», мир создан Богом — «единожды и навсегда». И не должен меняться. Задача человека в фильмах Тарковского — сохранить неизменность мира как ценность религиозного характера, потому что если мир в таком виде создан Богом, то этот его вид отражает след творения. Поэтому, по мнению Тарковского, режиссер в фильме не должен его искажать, не должен включать в его картину следы своей эмоциональности.

Тут очевидно его расхождение и с таким замечательным теоретиком кино, как Андре Базен. Базен в статье «Эволюция киноязыка» предлагал различать в истории кино «...две большие противоборствующие тенденции: одна из них представлена теми режиссерами, которые верят в образность, другая — теми, кто верит в реальность»¹. Базен говорил так: «Под "образностью" я по-

¹ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 81.

нимаю все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению на экране. Такое "добавление" многосложно, но может быть сведено к двум основным компонентам: пластике кадра и возможностям монтажа. Под пластикой следует понимать стиль декораций и грима, в известной мере игру актеров, а также, разумеется, освещение и, наконец, кадрирование, которое завершает композицию»².

Концепция Базена рациональная, позитивистская. Добавим, что Базен понимал образность в традиции не старорусской, которая отсылает к византийскому пониманию, где за образом подразумевалось наличие прообраза, а во французской — как средство выразительности. Впрочем, у нас сейчас тоже образность понимается как нечто декоративное, как метафоричность.

Трудно найти в истории кино дихотомию более влиятельную, чем базеновская. При всей ее простоте она доминировала более полувека, на ней воспитаны несколько поколений кинематографистов (хотя они могли и не знать о ней — ее влияние было опосредованным) с середины 1950-х годов, когда опубликованы работы Базена в Европе, и у нас с начала 1970-х, когда вышел русский перевод его книги. Ведь кажется, это так ясно, так убедительно: одни верят в реальность, другие — в образность...

И все же сейчас она теряет актуальность. Изменилась культура, оспорены философские концепции и кинематографические правила. Сегодня возможны иные, чем у Базена, представления о соотношении реальности и кино. Реальность в кино уже не одна. Реальностей много. Католический суровый мир Робера Брессона — одно. Другое — мир глазами социалистического реалиста, приукрашенный, как в мечтах. Или мир американского мейнстрима, своеобразный вариант соцреализма, только без советских лозунгов, цензурированный и насильственно оптимистичный. Добавим сюда агрессивные миры ужасиков и экспрессионизма. И так далее. Сейчас на экране перед нами то, что можно назвать «пост-базеновской мультиреальностью».

Если в авангардистских фильмах деформированная картина мира приписывалась сознанию психопата («Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине) или поэта («Кровь поэта» Жана

² Там же. С. 81–82.

Кокто) и отличалась от «нормальной», «достоверной» реальности, то какой из нескольких пластов воображаемой жизни считать реальностью в «Беги, Лола, беги» Тома Тыквера, «Пачале» Кристофера Нолана или «Реконструкции» Кристофера Боз? Никакой точки отсчета «нормы» там нет. Нет единственной достоверной реальности и в других фильмах, показывающих деформированный мир, где соединены реальность и фантазия (творческая, паническая, психоделическая, маниакально-депрессивная, сновидческая и т. п.). Так же как нет ее в рассказах Хорхе Луиса Борхеса, Хулио Кортасара и рисунках Маурица Корнелиса Эшера.

Еще один вариант, отличающийся от базеновской «реальности», — мир Тарковского, по его убеждениям, созданный Богом и представляющий собой образ Божий.

Вслед за Павлом Флоренским Тарковский полагал, что мир — икона, и поэтому в фильме недопустимы его деформации. За них полагается «уголовное наказание», он так шутил, и вместе с тем «нет, это не просто шутка», как говорил в его вгиковской короткометражке «Убийцы» обреченный боксер об угрозах преследователей. Никакие тропы киноязыка не должны нарушать облик мира, убежден Тарковский. Эта уверенность породила его своеобразный стиль, который я называю «стилем алиби», подразумевая под «алиби» неучастие в базеновской «образности». Пусть даже формулировки этого стиля у Тарковского не вполне отвечают реальным обстоятельствам его работы над фильмами, ведь известно, как тщательно он и его сотрудники работали над фактурами кадра. Важно другое — принцип неучастия в стилевых поисках основывался на религиозной концепции. А если углубляться в то, что конкретно он менял в фактурах снимаемых объектов и локаций, то мы столкнемся с совершенно особой проблемой: он вносил в объекты и в снимаемую натуру такие особенности, которые превращали эти объекты в язык, в тексты, записанные языком самой природы, а не языком кино. Я подчеркиваю, язык спрятан в самих объектах, а не в их изображении.

Это непростая проблема, очень мало исследованная, поэтому поясню, что я имею в виду. Иногда говорят, что Тарковский был единомышленником Базена и верил в «реальность», противопоставленную «образности». Но это не так. Он не следовал ни од-

ной, ни другой базеновским «противоборствующим тенденциям». В его фильмах представлен третий вариант реальности. Не та реальность, которая, по Базену, объективна и независима, и не та, которая искажена включениями в ее экранное отражение элементов так называемого киноязыка. Реальность в третьем варианте, в варианте Тарковского, такая, что в нее включен язык ее автоописания. Реальность, которая сама себя описывает.

Поэт Федор Иванович Тютчев (Тарковский цитировал его в «Сталкере») говорил о природе: «В ней есть душа, в ней есть язык». Тарковский обладал врожденной способностью чувствовать язык природы. Вся окружающая реальность была для него языком, не таким, который внесен в нее режиссером, а тем, который жил в ней изначально.

Носителями значений этого языка служат обыденные вещи, наполняющие повседневный мир вокруг нас. Символика реальности, как мы все сейчас знаем благодаря культурологическим исследованиям хотя бы в популярных пересказах, всегда использовалась в архаичных и традиционных ритуальных практиках. Тарковский оригинален тем, что построил на ней семиозис своих фильмов.

Действие его фильмов шло внутри языка.

Он жил внутри языка.

Часто приходится читать и слышать о киноязыке Тарковского. Авторам текстов кажется, будто символические коды в его фильмах являются киноязыком и это его индивидуальный визуальный язык. Сейчас в интернете можно найти много заметок и даже лекций на тему «Визуальный киноязык Тарковского».

Но это чепуха, потому что тут в определении темы в трех словах — три ошибки.

На самом деле перед нами нет ни того, ни другого, ни третьего: это не визуальный язык, не язык кино и не индивидуальный язык Тарковского.

Во-первых, нельзя называть эти символы визуальными. Они не только визуальные. Режиссер иногда давал представление о них через текст. Например, в фонограмме «Зеркала» герой говорит: «Керосинка коптит». Разумеется, эта фраза равнозначна изображению коптящей керосинки в кадре, но сама по себе она не визуальна. Угасание огня означает уменьшение жизненного потенциала

героев. Символический объект может быть виден или не виден — важно его присутствие, а репрезентация его может быть визуальной или словесной.

Во-вторых, киноязык возможен только в экранных искусствах, а символические коды в фильмах Тарковского задолго до появления кино существовали в литературе, живописи, архитектуре, а еще раньше — в фольклоре, орнаментах, ритуалах, бытовых обычаях. Даже еще глубже — они заметны в психических явлениях, например в ощущениях связи между мыслями человека и происходящими вокруг него событиями, — а ведь эти ощущения составляют символические пары «сигнал и его значение», то есть выглядят своего рода языком или кодом, на котором человек общается с миром. Герои Тарковского общались с окружающим миром с помощью именно такого кода. В двух последних фильмах Тарковского этот код настолько овладел сознанием героев, что стал определять их действия и вошел в сюжеты фильмов. Эти сюжеты как раз и состоят в том, как душа человека сливается с миром. Но ведь именно это слияние и образует то, что мы называем языком; поэтому эти фильмы в какой-то мере — фильмы о языке. О языке мира.

Это и есть настоящее погружение в язык и в стиль, когда, парадоксальным образом, то и другое почти исчезают. По мере того как язык уходил из дискурса в нарратив, экспрессивные средства уступали «стилю алиби».

Язык мира говорит в его фильмах о жизни и смерти — только об этих двух вещах, и ни о чем другом. Но не как о моментах, а как о состояниях (состояниях души человека и окружающего его мира), в той или иной степени приближенных к тому или другому полюсу, то есть о движении человека между тем и другим. Поэтому в его фильмах физически ощутимо дышит или кончается жизнь.

Наконец, в-третьих: символический код Тарковского не изобретен им. Он внеиндивидуален и безличен, принадлежит бесчисленному числу людей. Никто не может предъявить права на его использование. Его понимают без перевода зрители в разных странах, что отличает его от индивидуальных, требующих комментариев, символических языков сюрреалистов, например раннего Бунюэля.

Все эти особенности понимания реальности и кинематографического кода прямо следовали из его религиозной концепции.

Не будем выяснять какой — православной, католической, протестантской, гностической, теософской, антропософской, буддийской, дзенской. Скажем так: просто религиозной. Если педантично исследовать, почему все эти концепции близки, то мы подойдем к теософским поискам общей основы религий, наподобие «Тайной доктрины» Елены Блаватской и антропософии Рудольфа Штайнера, но мне сейчас вовсе не хотелось бы в это углубляться. Замечу только, что возможность поставить фильм по «Хронике Акаши» Штайнера Тарковский всерьез обсуждал с немецким режиссером Александром Ключе.

В общем, очевидна разница теорий Тарковского и Эйзенштейна. Сравнение напрашивается, помимо всего прочего, еще и в связи с тем, что других теоретиков такого класса среди кинорежиссеров у нас просто нет.

Сейчас режиссерам теория неинтересна. Мне кажется, они теорию презирают. Даже если об этом не говорят. И при обучении режиссуре ей уделяется немного внимания.

Но мы сейчас говорим не о тех, кто пользуется теорией, изучает ее или не изучает.

Мы говорим о тех, кто ее изобретает. Тарковский и Эйзенштейн создавали теорию.

Легче всего сказать, и у нас принято было говорить, что всякая теория — отражение практики. Но на самом деле теории Тарковского и Эйзенштейна не были отражением практики. Как и их практика не была отражением их теорий. В их случае произошло странное слияние: их практика и теория были не отражением одного в другом, а неким единым видом деятельности, которая, строго говоря, в основе не очень кинематографическая.

Эйзенштейн следовал идее исправления человечества путем революционных преобразований общества. Я уже выше немного сказал об этом, и сейчас скажу более подробно, поскольку это важно: филологи в разных странах давно уже прямо говорят, что теория русских формалистов, а в их круг можно включать всех — от футуристов до ранних теоретиков киномонтажа, — была следствием революционного мышления. Мир революционным путем перестраивался на их глазах, и они сами принимали участие в перемонтаже материала, из которого была выстроена Россия, в какую-то

другую страну, и зрелище этих преобразований не могло не породить идею о том, что весь мир строится путем монтажа, а следовательно, и кино тоже строится путем монтажа. То есть не монтажа как технической склейки снятых кадров, а монтажа как новой логики действительности на экране.

Отсюда следуют и семиотические интерпретации действительности, у истоков которых стоял Эйзенштейн (наряду с другими авторами, и в особом российском варианте). Монтаж как семиотизация кинообраза не случайно развивался в послереволюционной России, ведь семиотизация восприятия связана с характерным для революции превращением прямого высказывания в иносказательное. Попытки свести мир к языку неслучайны в революциях, не признающих целостность мира и допускающих возможность его ломки, переписывания.

Но здесь же лежит и причина недоверия Тарковского к семиотическим концепциям кино, которое следовало из его убеждения в том, что мир есть образ Божий и не подлежит искажениям. Тарковский хотел мир не переделывать, а сохранять. Собственно, об этом все его фильмы. О попытках сохранить тот мир, в котором мы живем. Отсюда же его сюжеты самопожертвования и все остальное, что вы хорошо знаете и понимаете.

Вот так его теория связана с практикой...

Можно сказать еще о некоторых ключевых моментах в его теории. Например, идея о том, что основной материал кино — время. Отсюда все эти словосочетания: «запечатленное время», «ваяние из времени» и так далее. Время — единственный элемент реальности, который переходит в экранный мир целиком в неизменном виде. Все остальное сочиняется или пересоздается сценаристом, оператором и режиссером — а время остается самим собой и вносит внутрь экранного мира свою подлинность. Но оно пластично и может немного меняться, так что через эти особенности видно положение человека в кадре на шкале между жизнью и смертью, то есть оно может становиться одним из инструментов рассказа о герое и даже частью самого рассказа. Человек в кадре во всем своем бытии отражает какое-то определенное состояние времени. Как и почему это происходит, долго рассказывать, не успею. Но это вещи очень логичные и взаимосвязанные с основами теории

и практики Тарковского. Ощущение подлинности было для него важно не само по себе, а как свидетельство о создании мира Творцом. Он часто говорил, что наивысший вид кино — хроника, но важно осознавать, что хроника в его понимании — не просто показ действительно происходивших событий, а свидетельство о творении, то есть хроника для него относилась к сфере религиозных представлений. Звучит это довольно странно и парадоксально, но это правда. И будет еще более странным, наверное, если я добавлю, что подлинность показанного на экране мира означала его воссоздание, а воссоздание служило его спасению: согласно гностической доктрине, мир обречен погибнуть, но может быть спасен постоянным воссозданием. Отвлеченная философская идея спасения мира совпадала с сюжетикой его фильмов, где герои так или иначе спасают мир.

Фильмы Тарковского ценятся в разных странах не только за сюжеты самопожертвования, но и за удивительное состояние действительности в них, которое зрителя буквально гипнотизирует. Каждый кусочек изображения, буквально каждый сантиметр экрана говорит с нами на древнем языке жизни и смерти, и мы все понимаем этот язык одинаково. Я имею в виду не операторское качество изображения, а именно режиссерское, выстроенное режиссером, у которого его теоретические концепции немедленно и адекватно перевоплощались в экранные образы.