
МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Светлана Сагатчук

ЭКРАННЫЙ МИР И ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

*Мир звуков так же неисчерпаем,
Как неисчерпаема человеческая душа.*
Р. Вагнер

В 2007 г. широко отмечалось 75-летие Андрея Тарковского. Именно сегодня становится особенно заметно, какое значение для отечественного кинематографа и культуры в целом имело творчество гениального мастера, как остро не хватает подобной личности в наше время. Хотя представить себе существование Тарковского в сегодняшнем кинематографе (а если шире – то и в современной действительности) довольно сложно (как сложно представить в сегодняшнем контексте Высоцкого или Шукшина). Интересно отметить и тот факт, что именно в дни Московского кинофестиваля, в июне 2007 г., исполнилось 100 лет со дня рождения отца художника, выдающегося российского поэта Арсения Тарковского, оказавшего на творчество сына огромное влияние. Это не просто художественный тандем отца и сына, это – если угодно – та преемственность и связь поколений, которая еще совсем недавно была основой русской культурной традиции и которая сегодня совершенно исчезла (несмотря на то, что сами династии в кино по-прежнему существуют).

«При встрече с Тарковским нам необходимо привыкнуть к его языку, к манере выражаться, необходимо подготовиться к восприятию, на раннем этапе знакомства даже прибегая к “расшифровке” отдельных кусков произведения...» (7, с. 129).

Так писал об Андрее Тарковском наш великий современник академик Дмитрий Сергеевич Лихачев.

«Для меня кино – занятие нравственное. Мне необходимо сохранить взгляд на искусство как на нечто чрезвычайно серьезное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как, скажем, тема, жанр, форма и т.д.... Искусство дает нам веру и наполняет нас чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, способность не сдаваться. Человеку нужен свет... Искусство дает ему свет, веру в будущее, перспективу... Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность, – дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды. Конечно, все это иллюзорно, но в иллюзии – великий смысл искусства.

Все это давно поняли древние греки и создали самый демократический в истории человечества театр. Поразительно, как они пришли к понятию катарсис – понятию, для меня чрезвычайно важному.

“Очищение путем сострадания и страха” – так определено понятие катарсис у Аристотеля. Веками это толковалось и трактовалось с точки зрения самых разных философских систем и логики.

Мне важно сохранить для кинематографа идею катарсиса. Для кино созрело время решать проблемы, которые история ставит перед человечеством...» (6, с. 15).

Тарковский предложил также новую концепцию кинематографической образности.

Любой художник предпочитает те средства, которые адекватно выражали бы его понимание действительности. Чтобы воплотить свое ощущение мира, Тарковский не стал пользоваться уже готовыми приемами и методами кинорежи, а вырабатывал новые, переделывая тем самым кинематограф.

Мироощущение Тарковского следовало бы назвать динамическим. В наследии мировой культуры Тарковского привлекали те традиции, те направления мысли, которые реальность понимали динамически, полагая подвижным и весь космос в целом, и каждый объект в нем.

Особым знаком в фильмах Тарковского наделен дождь... Он идет в «Ивановом детстве», в одном из снов героя, в первой новелле и в финале «Рублева», затем – в «Солярисе», в «Зеркале», «Нос-

тальгии»... Дождь льется у Тарковского в моменты особо значимые, для действия семантически существенные, потому и сам кажется существенным.

Тем же ощущением динамичности мира, видимо, привлекала Тарковского и живопись Ренессанса. Она воспроизводится во многих картинах режиссера (Дюрер в «Ивановом детстве», Брейгелевы «Охотники на снегу» в «Солярисе», Леонардо в «Зеркале» и «Жертвоприношении», Пьеро делла Франческа в «Ностальгии»). Особняком стоит «Андрей Рублев», однако эпоха, в которую творил великий иконописец, именуется ныне Предвозрождением.

Язык Тарковского неоднороден по своему «словарю». Сюжеты его фильмов не однотипны и не повторяют друг друга: каждый разворачивается в своем, особом пространстве и времени. Оттого неповторим и смысл сюжетных событий. Вместе с тем у Тарковского явственно различается группа мотивов, которые повторяются. Это – дождь, и огонь, и зеркало, и многое другое.

В фильмах Тарковского зритель, движимый энергией воздействия, ищет смысл происходящего, жаждет истины. Поиски трудны и полны сомнений, но когда наступает озарение, когда смысл блеснет в лабиринте экранных событий и действий, тогда зритель верит, что изображение поддавалось его пониманию.

«Сталкер» – последний фильм режиссера, снятый на родине, как-то остался «на обочине» нашего восприятия его творчества: его не вводили в постепенно растущее число публикаций о Тарковском, вообще-то получивших возможность появления уже после его смерти и в нашей изменившейся жизни.

Прежде всего перед нами редчайший случай полного переосмысления литературного оригинала: здесь – необходимость постижения сложнейших закономерностей всех отталкиваний, спора, даже полемики с ним. Сталкер Стругацких – мародер Зоны, торгующий ее загадками, – у Тарковского становится ее апостолом, он ведет сюда заблудшие, несчастные души, чтобы исполнились их сокровенные желания. Он бескорыстный проводник. Здесь он ничего не берет и ничего не может получить для себя, таков закон Зоны (учитель Сталкера пожелал себе – получил и погиб).

Этот измученный, весь словно бы обугленный человек с лицом Ван Гога и, надо отметить, поразительное сходство с ним актера... Он приходит на свидание с Зоной, как на свидание с покоем,

тишиной, одиночеством. Свободой. Он чувствует Зону, как самого себя, ловит ее угрозы, ее снисхождение. Он приходит сюда из промозглого, выродившегося, омертвелого мира, где живут люди, чтобы ловить запахи ее огромных трав, чтобы слушать пульсацию ее воды, чтобы слышать ее таинственные зовы.

Сталкер все водит и водит сюда людей, во всем изверившихся, с пустыми душами и глазами, надеясь, что их желания окажутся высоки и бескорыстны.

Фильм Тарковского – не научная фантастика. Это мистерия. Это опять «страсти». В сущности, все картины режиссера принадлежат к роду «страстей» – древнему, средневековому роду искусства. Первыми здесь были «Страсти по Андрею» (таким и было вначале название фильма, которое хотелось бы вернуть), последним стало «Жертвоприношение». Не потому ли – как знаковый признак жанра – так часто в фильмах Тарковского звучит ария Петра из баховских «Страстей по Матфею»: мучительная исповедь того, кто, предав Учителя, предал самого себя (в «Сталкере» ее небрежно, но очень точно насвистывает Писатель – надорванный, изнурительно многословный, надменный, балованный и абсолютно несчастный).

«Страсти» – это испытание сомнениями, поиски веры, это крестный путь человеческой души, проходящей через ужасы жизни, чужую смерть, искушения, одиночество.

Сталкер у Тарковского – человек, который, подобно нищему священнику Назарину из фильма Бунюэля, становится добровольным проводником по такому вот крестному пути, он водит заблудшие души по Зоне дорогой самопознания, даже не зная о конечном итоге.

Они уходят от чуда, уклоняются от него – и возвращаются из Зоны такими же, какими сюда пришли. Они не достойны «страстей», потому что они, как это сказано в Новом Завете, «не холодны и не горячи», хуже чего для человека быть не может.

Не в «Сталкере» ли тихо поднимается тема двух последних картин Тарковского – «Ностальгии» и «Жертвоприношения» – где во весь свой грозный рост встает тема душевного омертвения? Этой вот ностальгии по собственной утраченной душе, тоскливого страха перед пустотой собственной жизни с утраченной верой, с потерянной надеждой, с этим усилением воскресения?

Андрей Тарковский был поэтом кино. Нет, не «представителем направления поэтического кинематографа», а именно поэтом, во всем киноискусстве если не единственным, то редкостным.

Признак истинного поэта – цельность. И творчество Андрея Тарковского – это непрерывность развития некоего природного, изначального зерна, его потаенное набухание, прорастание, шевеление ищущих корней, прорыв первого ростка, его крепнущий ствол, его листья, его поднимающаяся к небу крона.

«Древо» Андрея Тарковского, подобно живому дереву, органично, односоставно: самое «вещество» всех его произведений – едино.

Его фильмы – от «Иванова детства» и до «Жертвоприношения», все семь, – есть ветвящееся, но целокупное высказывание о муке немоты, о необходимости обретения Слова, о взыскании и обретении истины, о бессмертной человеческой душе. «У меня пристрастие – рассматривать героев в момент их кризиса, душевного перелома. Но в итоге видеть человека победившего или по крайней мере не сломленного».

И вот они, герои «Ностальгии» и «Жертвоприношения», из которых один умирает, а второго увозят в психиатрическую клинику.

Но финал «Ностальгии» – это возвращение русского писателя Андрея Горчакова к себе домой. К этому холмистому куску родины, где звучит тихая песня, где неслышно падает легкий снег, где совсем рядом они – родные.

А финал «Жертвоприношения» – это мальчик, который станет поливать сухое дерево, и оно непременно оживет, это посвящение-завещание «сыну моему Андрюше» (4, с. 28–31).

Фильмы Тарковского всегда завершаются аккордом некой гармонии, нотой надежды, просветленным возвращением к тому, что кажется утраченным навсегда.

Странные герои, странные поступки? Да, но всякий раз за ними – нестерпимая мука от причастности к бедам всего нашего мира, желание хоть что-то в нем и в себе изменить, преодолев отчуждение от самого себя.

Говорят, что последний фильм Андрея Тарковского несет на себе печать ухода художника в какую-то иную сторону, что на него властно повлияло творчество Ингмара Бергмана ...

Истинное прощание Мастера с родиной, с жизнью – в «Ностальгии», а здесь, в «Жертвоприношении», он еще, по словам Пушкина, предполагает жить на другой земле, с чужими для него людьми, преодолевая ностальгию – нет, не такую, как у его героя, а простую и вечную на все времена тоску по утраченной навеки, как ему думалось, родине.

Тарковский заканчивал свой последний фильм уже смертельно больным, – не известно, увидел ли он премьеру. Предполагают, что в последние месяцы жизни он собирался начать работу над «Гофманианой» по старому сценарию, написанному им еще дома, и уже думал над своим «Гамлетом».

Тарковский сегодня для нашего кино – и легенда, и насущная необходимость. Он – реальное мерило совестливости, стойкости, верности призванию. Его посмертное возвращение к нам – не только восстановление справедливости, оно больше: оно есть восстановление непреложных критериев искусства.

«Поле» влияния Тарковского сегодня есть прежде всего «поле» нравственное.

В фильмах Андрея Тарковского, при всей их сложнейшей, многослойной образности, присутствует сильное и неослабевающее чувство реальности – реальности бытовой и исторической, психологической и метафизической, реальности переживания и реальности пространства и времени... Усилием собственной субъективности художник угадывает душу предметов; это тоже своего рода «мимезис», подражание, воспроизведение, но не внешних форм, а – через внешние формы – духовных субстанций, совершенно так же, как у Арсения Тарковского курганы уподобляются горбунам, повалившимся в травы и целующим степь, а сквозь это иносказание сквозит другое (человек, влюбленный в природу, но живущий «с миром не в мире»)... (4, с. 39).

Тот, кто не хочет считаться с самостоятельностью природы, с ее «сопротивлением», может тешиться только иллюзией обладания, на деле же обрекает себя на творческое бесплодие. В этой истине искусство нашего века могло убедиться на основании собственного горького опыта. Когда художник перестает видеть в природе одушевленную и самостоятельную субстанцию и начинает видеть в ней лишь «склад» образов, с которыми он волен оперировать по собственному произволу, то и природа оборачивается к нему своим

мертвым ликом. Не это ли имел в виду Арсений Тарковский, когда писал:

*А если это ложь, а если это сказка,
И если не лицо, а гипсовая маска
Глядит из-под земли на каждого из нас
Камнями жесткими своих бесслезных глаз...*

В кино опасность особенно велика, ибо экран, именно в силу своего жизнеподобия, дает лишь слепок с живых вещей.

В фильмах Тарковского всегда есть воздух реальности, каким бы субъективным ни было их предметное содержание. У него деревья качаются, потому что ветер дует, кадр темнеет, потому что облако нашло на солнце, листья облетают, потому что наступила осень, и нет ни одного элемента, который выполнял бы только знаковую функцию.

В фильме «Сталкер» сложный, метафорический образ Зоны живет не вымышленной жизнью – колыхается травами, журчит потоками, грозит болотами, откликается далекими звуками. В «Ностальгии», венчающий фильм образ русской деревни, «вписанной» в развалины романского храма, при всем своем символизме обладает несомненной конкретностью, подобно тому как в «Вавилонской башне» Брейгеля множество предметных подробностей словно «заверяет» подлинность грандиозного библейского видения.

В «Зеркале» героиня бежит под дождем в типографию действительно для того, чтобы исправить ошибку в наборе, и все ее последующие поступки и душевные состояния реально мотивированы и именно потому становятся выражением некоего наджизненного, метафизического абсурда (4, с. 45).

Актеры у Тарковского не изображают персонажей, а живут в предложенных обстоятельствах. Это относится и к Ивану Николая Бурляева, и к его же Борiske, и к Анатолию Солоницыну, воплощающему Андрея Рублева, и ко многим, многим другим. Для своих фильмов режиссер выбирает исполнителей с повышенной, обостренной нервной реактивностью – Бурляева, Солоницына, Кайдановского, Терехову... Тарковский сближал свой художественный метод с воплощением в поэзии образа лирического героя.

Задачу кино как искусства Тарковский видел прежде всего в победе над временем. В этом смысле философия искусства Тарковского жгуче современна. Время остается центральной темой и основным персонажем не только литературы и искусства, но и всей культуры XX в.

Во многих своих высказываниях о кино Тарковский возвращался к концепции фильма, для него центральной. Он разделял первичный материал кино, который в принципе может быть получен режиссером извне (например, из документального кино), и результат его художественной обработки, которая и составляет основную (а в идеальном случае и единственную) задачу кинорежиссера.

Особенно следует отметить, что Тарковского занимало субъективное переживание героем своей жизни. Поэтому он настаивал на том, что сны или бред героя должны быть даны в кино с такой же ощутимой вещностью, что и другие его впечатления от действительности, они не должны быть стилистически отделены от остальных эпизодов. Начиная с «Иванова детства» и вплоть до последних его фильмов – «Ностальгии» и «Жертвоприношения» – сны занимают важное место в их композиции, и везде он старался следовать этому своему принципу.

По мысли Тарковского, фильм несет на себе «печать» создавшего его человека. Он сам был создателем авторских фильмов, где во всем существенном обнаруживается замысел режиссера.

В «Сталкере» едва ли не всего отчетливее выразилось в высшей степени свойственное Андрею Тарковскому умение создавать непрерывный ряд зрительных образов, которые продолжают жить потом перед глазами посмотревшего фильм.

Для него кино – особое искусство, а не соединение нескольких ранее существовавших. Роль же музыки в кино оценивается им с точки зрения того, что музыка составляет часть звучащего мира. С такой характеристикой согласовалось бы и отношение Тарковского к слову. Для него оно в кино вторично, за исключением поэтического слова, в его фильмах играющего особую роль.

«Каждый художник во время своего пребывания на земле находит и оставляет после себя какую-то частицу правды о цивилизациях, о человечестве. Сама идея искания, поиска для художника оскорбительна. Она похожа на сбор грибов в лесу. Их, может быть, находят, а может быть, нет. На мой взгляд, художник поступает

вовсе не как искатель, он никоим образом не действует эмпирически («попробую сделать это, попытаюсь то»). Художник свидетельствует об истине, о своей правде мира. Художник должен быть уверен, что он и его творчество соответствуют правде. Я отвергаю идею эксперимента, поисков в сфере искусства. Любой поиск в этой области, все, что помпезно именуют «авангардом», – просто ложь. Никто не знает, что такое красота. Мысль, которую люди вырабатывают у себя о красоте, сама идея красоты изменяются в ходе истории вместе с философскими претензиями и просто с развитием человека в течение его собственной жизни. И это заставляет меня думать, что на самом деле красота есть символ чего-то другого. Но чего именно? Красота – символ правды. Я говорю не в смысле противоположности «правда и ложь», но в смысле истины пути, который человек выбирает. Красота (разумеется, относительная!) в разные эпохи свидетельствует об уровне сознания, которое люди данной эпохи имеют о правде. Было время, когда эта правда выражалась в образе Венеры Милосской. И само собой разумеется, что полное собрание женских портретов, скажем Пикассо, строго говоря, не имеет ни малейшего отношения к истине. Речь идет здесь не о красивости, не о чем-то красивеньком – речь идет о гармоничной красоте, о красоте потаенной, о красоте как таковой. Пикассо, вместо того чтобы прославлять красоту, действовал как ее разрушитель, хулиитель, изничтожитель. Истина, выраженная красотой, загадочна, она не может быть ни расшифрована, ни объяснена словами. Но когда человеческое существо, личность оказывается рядом с этой красотой, сталкивается с этой красотой, стоит перед этой красотой, она ощущает ее присутствие, хотя бы по мурашкам, которые пробегают по спине. Красота – словно чудо, свидетелем которого невольно становится человек. В этом все дело.

Мне кажется, что человеческое существо создано для того, чтобы жить. Жить на пути к истине. Вот почему человек творит. В какой-то мере человек творит на пути к истине. Это его способ существовать, и вопрос о творчестве («Для кого люди творят? Почему они творят?») суть вопрос безответный. На самом деле у каждого художника не только свое понимание творчества, но и свое собственное вопрошение о нем. Основополагающую роль здесь играет инстинкт, инстинкт творца. Художник творит инстинктивно, он не знает, почему именно в данный момент он делает то или дру-

гое... В некотором роде творчество есть выражение духовного существа в человеке в противоположность существу физическому.

В высшем смысле этого понятия – свобода, особенно в художественном смысле, в смысле творчества, не существует. Да, идея свободы существует, это реальность в социальной и политической жизни. В разных регионах, разных странах люди живут, имея больше или меньше свободы; но вам известны свидетельства, которые показывают, что в самых чудовищных условиях были люди, обладающие неслыханной внутренней свободой, внутренним миром, величием. Мне кажется, что свобода не существует в качестве выбора: свобода – это душевное состояние...

Что же касается свободы творчества, то о ней вообще нельзя спорить. Ни одно искусство без нее не может существовать. Отсутствие свободы автоматически обесценивает художественное произведение, потому что это отсутствие мешает последнему выразиться в самой прекрасной форме. Отсутствие этой свободы приводит к тому, что произведение искусства, несмотря на свое физическое существование, на самом деле не существует. В творчестве мы должны видеть не только творчество. Но, к сожалению, в XX в. господствующей является тенденция, при которой художник-индивидуалист, вместо того чтобы стремиться к созданию произведения искусства, использует его для выпячивания собственного «я». Произведение искусства становится выразителем «я» его создателя и превращается, как бы сказать, в рупор его мелких претензий.

Подлинный художник, а более того – гений являются рабами дара, которым они наделены. Они обязаны этим даром людям, питать которых духовно и служить им были избраны. Вот в чем для меня заключается свобода.

Видимо, идеальный кинозритель – это зритель, способный погрузиться в беспредельность образа, как в природу, как в космос. Подобное понимание контакта зрителя с образом закономерно вытекает из динамического мироощущения режиссера. Оно не только выразилось в сюжетах его картин, но преобразило поэтику кинематографа, начиная с самого нижнего ее уровня – слова – и кончая самым высоким – образом.

Именно эта обычность необычного, реальность ирреального, с одной стороны, позволяет зрителю ирреальное постигать как правду самого бытия, дорожа эмоциональным содержанием происходящего

более, чем всем остальным; с другой стороны, позволяет режиссеру быть интересным разному зрителю, задать далекое расположение друг от друга полей зрительской интерпретации...» (6, с. 10–14).

Здесь проявляется еще одна важнейшая особенность кинообраза – пульсация противоположностей, как, например, пульсация реального и ирреального, конечного и бесконечного. Об этой специфике кинообраза писал Тарковский, с ней связывал свое кино и вообще кино поэтическое. Когда внимательно вдумываешься в определение поэтического кино, данное Тарковским, понимаешь, как оно верно, каким эвристическим потенциалом обладает. Поэтическое кино действительно имеет в своей основе образ, который не означает, а выражает жизнь, то есть подает мир во всей его выразительности, а следовательно, во всем объеме его противоречий, предполагающем как многозначность его толкований, обусловленных личным опытом зрителя, так и бескорыстное любование им.

Подлинная диалектичность образа выражена художником не столько в длинных рассуждениях, сколько в короткой и точной метафоре. Кинообраз – это омут. Конечно же, омут, в котором «на поверхности воды» появится уникальное и сразу за этим уникальным видится «в глубине» всеобщее, типичное; появится конкретное, единичное, а за ним чудится уже возможность постижения чего-то абсолютного, вечно достигаемого и никогда не достижимого: идеи, духа, истины; морщится гладь воды, живая, как сама жизнь, а сквозь эту рябь угадываешь нечто... Омут! Многие, не искушенные в кино, видят только круги на воде, другие проникают в глубины, обнаруживая там «высоты духа». Разве не схвачены здесь особенности зрительского восприятия, как если бы мы их исследовали в вертикальном и горизонтальном срезе? И всей этой необыкновенной сложности бытия образа, считал Тарковский, необходимо придать самую простую форму выражения (2, с. 45–47).

Тарковский, как и все, понимал, что фильм живет во времени, и, конечно, стремился уловить его ритмы, его течение, но он понимал и то, о чем все говорят, но мало кто понимает, – что время живет в фильме, и выводит его за пределы актуальной всеобщности во всеобщность вечности, свойственную большому искусству.

Тарковскому суждено было пережить до конца ту драму, которую разрабатывал как художник: драму индивида, теряющего почву под ногами. Он провел индивида через космический холод в

«Солярисе» и через экономический ужас в «Сталкере», он мучительно разгадывал в «Зеркале» смысл одиночества художника, в «Ностальгии» он оплакал его гибель, в «Жертвоприношении» проклял пустоту, которая остается после него в мире. Кто же он – Андрей Тарковский? Бог? Гений? Революционер?..

Родину можно любить по-разному. Бывает любовь, растворенная в гордости, в преданности, в верности. А бывает любовь – боль. Думается, это и имел в виду автор статьи о режиссере, немецкий кинокритик К. Краймайер, отвечая на вопрос, кто он, Тарковский? Кратко и емко: **русский человек.**

Болью о России – вот чем отзываются в нашем самосознании фильмы А. Тарковского и чем навсегда останутся в нашей памяти. Мотив уникальной судьбы, собственного и единственного предназначения, важного и решающего жизненного акта отчетливо звучит в последних фильмах режиссера – в «Ностальгии» и «Жертвоприношении». Его герои – герои поступков во всех фильмах без исключения. Один зарубежный коллега Тарковского заметил, сколь счастлив художник, сумевший сберечь на чужбине образ родного дома. «Ностальгия» для Тарковского – это фильм-предчувствие: собственной судьбы, судьбы человека, для которого разлука с родиной и домом еще сильнее сближает их, только в ином измерении, очищенном светом духовности (4, с. 25).

Фильмы его, многие фрагменты которых, – предвестье Страшного суда, отзвук апокалипсиса, искания и драма интеллигента, за которой встает трагедия народа. Тот самый кризис, о котором 20 лет спустя заговорят все...

Он всегда шел своей дорогой, и он был на ней одинок: независимый в суждениях, идущий против течения, равнодушный к моде, никогда не изменявший своим убеждениям.

Список литературы

1. Аннинский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. – М., 1991. – 255 с.
2. Гращенкова И.Н. Советская кинорежиссура: История и современность. Проблемы и имена. – М., 1982. – 120 с.
3. Кино Италии: Неореализм. – М., 1989. – 431 с.

4. Краймайер К. Советское кино сегодня. – Баден, 1990. – 285 с. – Из содерж.: Андрей Тарковский и его влияние на советский кинематограф. – С. 19–47.
5. Советское кино. 70-е годы: Основные тенденции развития. – М., 1985. – 344 с.
6. Тарковский А. Меня больше всего удивляет...: Интервью // Искусство кино. – 1987. – С. 10–17.
7. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск, 1993. – 487 с.