

ФЕНОМЕН ТАРКОВСКОГО В КУЛЬТУРЕ XXI В.¹

TARKOVSKII'S PHENOMENON IN XXI C. CULTURE

Ланин Б.А.

Заведующий лабораторией дидактики литературы ИСМО РАО, доктор филологических наук, профессор
E-mail: 99bbb@mail.ru

Аннотация. В статье представлены различные подходы к творчеству Андрея Тарковского. В XXI в. значимость его кинематографических открытий становится всё более очевидной. Совместная деятельность с Тарковским по-разному повлияла на жизнь работавших с ним кинематографистов. В работе рассматриваются разные аспекты культурного наследия Тарковского.

Ключевые слова: кинематограф, жанр, кадр, антиутопия, актер, Тарковский.

Lanin B.A.

Head of the Laboratory of Didactics of Literature at the Institute for Content and Methods of Education of the Russian Academy of Education, Doctor of Philology, Professor.
E-mail: 99bbb@mail.ru

Annotation. Various approaches towards Andrei Tarkovskii's oeuvre are in focus. His insights seem extremely valuable in the XXI c. Films creating process changed the lives of every team members of Tarkovskii. Different aspects of Tarkovskii's heritage are discussed in this article.

Keywords: cinema, genre, frame, anti-utopia, actor, Tarkovskii.

Известный кинорежиссёр и историк Евгений Цымбал невероятно плодотворен. Помимо множества фильмов, игровых и документальных, он стал основоположником традиции Тарковских чтений, которые обычно проходят на Ивановской земле. На этот раз в Иваново приехали учёные из Японии и Бразилии, Шотландии, США и Румынии, Эстонии и Литвы... Даже не верится, что я слушал все эти доклады. Как будто вчера тянулась длинная очередь за абонементом на фильмы Тарковского в центральном бакинском кинотеатре «Низами». Мы с одноклассниками стояли полдня, чтобы купить абонемент

¹ Размышления над книгой: Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре : материалы научно-теоретич. конф. (12–14 июня 2013 г.) / ред.-сост. Е. Цымбал. – Иваново : ПресСто, 2014. – 352 с.

на несколько фильмов – от «Иванова детства» до «Сталкера». Достался нам только третий ряд, вот и сидели, задрал голову. Мы были счастливы: успели досмотреть, Тарковский остался за границей, и только после невозвращения его фильмы перестали показывать в советских кинотеатрах. Тогда у нас, подростков, впервые проявился вкус к настоящему кино. Ничего мы не знали о самом художнике кроме того, что его отец – известный поэт.

Сейчас великолепно изданный сборник собранных и отредактированных Е. Цымбалом работ лежит на столе. В нём есть даже карта – результат скрупулезного исследования итальянских маршрутов Тарковского, предпринятое Львом Наумовым. Получивший докторскую степень в Амстердамском университете, Лев Наумов придумал собственную технологию реставрации кинофильмов. Он же провёл полную ретроспективу режиссёрских работ А. Кайдановского, оставшегося для всего кинематографического мира Сталкером.

Евгений Цымбал пишет сейчас свою книгу о Тарковском. Он работал у Тарковского вторым режиссёром на «Сталкере». Зрители пытаются разгадать символику видеоряда Зоны, расшифровать коды Тарковского. Совсем иначе читаешь эти коды, когда узнаёшь от Цымбала, что задания Тарковского были крайне общими. Он делился своими интуициями, предоставляя съёмочному коллективу воплощать их в зримый поток сознания. «Нужно что-то грязное, мокрое и неприятное» – вот порой и всё задание. Остальное приходилось делать второму режиссёру и оператору. «Сталкер» – вообще самый загадочный фильм Тарковского. Чего стоит хотя бы история с бракованной плёнкой, которая то ли сама испортилась, то ли её испортили, то ли брака не было вовсе...

В 1976 г. Тарковский подписывает с «Мосфильмом» договор на создание фильма «Идиот» по роману Ф.М. Достоевского. Кроме того, он планирует поставить «Гамлета» в Театре имени Ленинского Комсомола. И тут неожиданно он уезжает в деревню: слишком много впечатлений, эмоциональная усталость. «Сталкер» откладывается. «Мне не хватает размаха! – пишет в дневнике Тарковский. – В этой мёртвой атмосфере разлагаются остатки культуры, и создавать здесь, прежде всего, следует атмосферу – очищать мертвенную, выгрызать буржуазность, тупость, непонимание!

Но как?!» [1, с. 159].

Тарковский долго не приступал к съёмкам. В сценарии братьев Стругацких говорилось о космической катастрофе. Нужно было показать её загадочные следы. Планировались неожиданные спецэффекты, нужен был лунный пейзаж. Нашли что-то похожее возле Исфары, в пустыне, где на фоне лунного ландшафта мрачно зияли заброшенные угольные шахты. Всем реквизитом занимался Цымбал: «Были нужны танки, бронетранспортёры, грузовики, тягачи, пушки, миномёты, пулемёты, автоматы, полевые кухни, маскировочные сети, стереотрубы, снаряды, патроны, снарядные и патронные ящики, солдатские ранцы, каски, сапёрные лопаты, шинели-скатки, фляги, портупей, полевые сумки, военные карты и прочее... На этих предметах должна была лежать печать военного времени, прошедшего с момента вторжения пришельцев, после которого прошло около двадцати лет. Всё должно заржаветь, вылинять, покрыться коррозией, зарости травой, мхом, кустами, быть занесено землёй, пылью и грязью. Среди этого хаоса должны были возникать настоящие чудеса» [2, с. 323].

Планировали снимать в пустыне, а сняли в конце концов в Эстонии, неподалёку от Таллинна. Арво Ихо, работавший вместе с Тарковским в качестве оператора-стажёра, мистическим образом оказался «прикован» к Зоне. С 1994 г. он водит в Зону гостей: сначала финского композитора, потом норвежского художника, французского фотографа, русского журналиста... Зона долго оставалась неизменной, только с 2006 г. начала меняться: деревья выросли, зашумели травы, цветы засверкали. Зато туристы-одиночки сменились целыми группами: теперь Зона – «намоленное место», к которому стремятся с разных уголков земли... Арво Ихо водит их по Зоне, подобно Сталкеру, которого помогал когда-то снимать.

Многие работы в собранной Евгением Васильевичем книге предлагают новые интерпретации фильмов Тарковского. Олег Аронсон пишет об «экономике длинного кадра», Наталия Кононенко – о звуковом мифе Тарковского, Шон Мартин – о восточной эстетике у Тарковского, японский профессор Ацуси Саканива, который перевёл более трёхсот стихотворений Арсения Тарковского на японский – об образах дома и стола в его фильмах, Лидия Михеева – о проблеме Дара, Андрей Горный – о Долге и долгах, Дмитрий Салынский – о поисках Тарковским новой образной системы...

Мы как-то оказались с Дмитрием Салынским, профессором ВГИКа, за одним столом в ивановской гостинице. Я рассказал поразившую меня историю, которую прочитал накануне. Оказывается, Фёдору Абрамову, во время войны служившему в СМЕРШе, а после войны работавшему в Ленинградском университете, предложили переехать в Москву, в центральный аппарат НКВД. Посоветовавшись, Абрамов отказался, а вместо себя порекомендовал заместителя, некоего Рюмина. Тот согласился, получил в Москве роскошную квартиру, быстро продвинулся, сделав карьеру на разоблачениях космополитов, врачей-«убийц» и Еврейского антифашистского комитета. Когда дело врачей-«убийц» забуксовало, Рюмина расстреляли. Абрамов дожил до писательской славы, стал знаменитым писателем-деревенщиком, произведения которого изучают в школе спустя десятилетия после смерти автора. Салынский же помнил роскошную рюминскую квартиру очень хорошо: их семью поселили в ней после расстрела следователя-садиста...

Тарковский перевернул наше представление о кино даже на технологическом уровне. Помните «Русский ковчег» Александра Сокурова, снятый *одним непрерывным кадром*? Возможно, не было бы этого фильма без 10-минутного, рекордного по тем временам, кадра из «Жертвоприношения».

Иной род новаторства проявляется на уровне жанра. В само существование жанрового задания автора самому себе поверить нелегко. Вроде бы можно задумать комедию... Но ведь иногда и великие мастера задумывают комедии, а получается «Вишнёвый сад». Автор ли создаёт текст, или Великий Некто создаёт текст посредством автора...

В «Солярисе» герои играют с отмыканием-замыканием пространства. Космическая станция «Солярис» и есть утопический остров. Мы улетим, обоснуемся так, что и возвращаться не надо, как Снауту, да ещё и рентгеном всех помучаем.

«Солярис» излишней занимательностью не попрекнёшь. Три критерия занимательности остались в искусстве со времён романтизма: 1) путешествие; 2) привлечение внимания; 3) открытие нового мира, явления, предмета, чувства, ощущения.

Романтическая поэтика у Тарковского целиком ушла в экзотические пейзажи, пусть даже урбанистические. Так появляется в «Солярисе» токийская трасса «Сюто-ко» от аэропорта Ханеда до центра.

Крис Кельвин исполнен гуманистического пафоса, который возвращен на логику. Любопытно, что консультантом фильма был И.С. Шкловский. Он строил философскую стратегию поиска внеземных цивилизаций на «презумпции естественности». Коротко её можно сформулировать так: «Все возможные сигналы от внеземных цивилизаций следует трактовать как проявления естественной земной жизни, пока не будет доказано противоположное». Так и Крис Кельвин поначалу весьма скептичен. В разговоре с вернувшимся с орбиты пилотом Крис иронично отзывается о его видениях или, лучше сказать, о его визуальном опыте.

В «Солярисе» фактически даже нет путешествия: Крис прибывает с обычным багажом и сразу же пытается внести рациональный гуманизм в жизнь «Соляриса». Его миссия не исследование, а спасение. На станции происходят непонятные события. Оказывается, что обитатели «Соляриса» высокомерно ошиблись: в исследовательском раже они принялись облучать мыслящий Океан. Эта агрессия повлекла за собой изощрённое наказание.

Казалось бы, перед нами визуализированный философский диалог, причём банальный, весьма поверхностный. Однако всё меняет подлинное путешествие: возвращение Хари из Мира мёртвых. Она-то и становится антиутопическим героем, ведь обитатели станции даже не задумываются о смерти, они причисляют себя к сонму бессмертных.

Снаут празднует день рождения. Ему только 52, он много лет прожил на станции, собирается пожить там ещё. Из жизни обитатели станции уйдут только тогда, когда им надоест жить, как Гибаряну. Жизнь на станции безопасна и устойчива. 30-секундная невесомость потому и показана драматизированной анимацией картин Шагала с летающими любовниками, что она – исключение. Снауту и Сарториусу кажется, что визиты «гостей» – расплата за бессмертие. Муки совести – это только регулярная плата. Однако подлинные муки выпадают на долю Хари. «Какой именно Хари?» – спрашивал циничный Сарториус. Той, что пыталась покончить с собой и вернуться в небытие. Станция – это нагромождение серебрястых и чёрных ящичков с мигающими лампочками. Не очень-то привлекательная утопия. Неожиданно технология возвращения в Мир мёртвых оказывается существенной для сюжета. Не только учёные не могут избавиться от гостей: вот и гостя не может избавиться сама от себя. Отправить на служебной ракете в космос не значит избавиться от неё. Выпить жидкий кислород тоже оказывается недостаточным. Технический аспект возвращения в Мир мёртвых оказывается существенным. Как же связаны утопический и антиутопический миры? Их связь мимолетна: всего лишь дуновение ветерка. «Аннигиляция – вспышка света и ветер», – говорит Снаут. «Ветер поднимается», – вторит ему Сталкер, когда Писатель пытается войти в дом исполнения желаний по прямой.

Зона является утопическим островом внутри враждебной жизни. «Для меня эта работа – выражение силы слабого человека, человека веры, человека высшего духа. Его действия могут быть непрактичными и абсурдными. Но непрактичность поступков для меня признак высокого духа. У него есть идея. Никакой зоны нет. Это просто он сам выдумал,

чтобы взять двух-трёх несчастливых людей, отвести туда и внушить им идею какой-то надежды во имя счастья. Но в конечном счёте ни один из них не хочет войти в эту комнату», – писал, как известно, сам Тарковский. Хотел, чтобы Зоны не было. Однако Зона есть, она существует, составляет визуальный ряд, она наказывает, и время от времени возникающие на экране трупы – тому доказательство.

Здесь не один герой – Сталкер, – а целых три. Писатель идет в заветную комнату с пистолетом, Профессор приготовил бомбу в 20 килотонн. С бомбой против утопии... 20 килотонн – вот уж, действительно, весомое мерило жанра!

Эскапизм Сталкера разделяет его жена. Она обо всем знала заранее: и о его вечной неприкаянности, и о пятилетней тюремной отсидке, и о риске родить больного ребёнка. И всё сбылось. Только она никогда не жалела ни о чём. Вот черта антиутопического героя, который убеждён в отсутствии альтернатив и в правоте своих поступков. Бунт жены Сталкера – это бунт повседневности, молчаливого страдания, хотя она никогда не молчит в кадре. Появление в кадре и обращение к зрителю – исповедальный момент.

Поразительна история о том, как Алиса Фрейндлих получила эту роль. Она снималась в другом фильме. Приехала уставшая на пробы, попросила сигарету, начала говорить. Уставшая, запинаящаяся и задыхающаяся от усталости жена Сталкера. Позже эта кинопроба так и войдёт в фильм: больше эту сцену и не надо было переснимать. Но роли нужно было дожидаться. На неё претендовала будущая жена Тарковского Лариса. Тарковский тянул с назначением на роль, пока наконец оператор Рерберг не спросил в сердцах, мол, кого же брать будем: «актрису или Ларису?» Тарковский взял Фрейндлих, актрису, но Рерберга из команды изгнал...

Съёмка стала моментом взросления для многих людей вокруг Тарковского, изменила их жизни. В самом же «Сталкере» инициацией является каждая ловушка Зоны, ловушка реальная или рассказанная Сталкером. Каждая брошенная гайка, каждый пройденный поворот, вытягивание длинной спички, прямой путь к дому, «сухой тоннель», «мясорубка» – всё это инициации на пути героев к самим себе, к своему достоинству, к возрожденному статусу.

Однако Писатель отрицает сам механизм инициации. Его путь представляется ему более публичным и неформальным: жажда славы или хотя бы публичного успеха привела его в Зону. Конечно, само слово «зона» в советском культурном тексте отягощено дополнительными коннотациями. Хотел стать знаменитым писателем, а оказался в зоне, мечтал стать успешным профессором – судьба привела туда же. Это ощущение гложет обоих. Писатель начинает распускать руки: ему гораздо комфортнее думать, что инициации подстроены Сталкером, чем представлять себя ещё одним человеком, которому предстоит сдать ритуальный экзамен. Он живёт предвкушением успеха, а Профессор сразу же его осаживает: «Вот и не суйте нос в чужие подштанники».

Как всегда у Тарковского, сквозь события просвечивает «достоевский» фон. Уж слишком мерзким оказывается «предбанник» заветной комнаты. Он ассоциируется со свидригайловской «банькой с пауками», только вместо пауков – приبلудный чёрный пёс, вечный охранник Царства мёртвых Цербер, но не трёхглавый, а обычный бездомный пёс. Трёхглавым оказывается антиутопический герой Сталкер-Писатель-Профессор.

Когда Писатель звонит в свой институт, звонок призван увековечить его бессмертие. Ведь комнату невозможно взорвать без самоубийства. Рублёвская Троица, символизирующая единение, распадается в этом фильме на тройку неудачников, прошедших ряд инициаций, но так и не решившихся пройти финальную, самую важную.

Экспедиция началась в пивнушке неподалёку от колючей проволоки – в той же пивнушке она и заканчивается. Только пёс Цербер уже никому не нужен: кончились инициации, нечего охранять.

Зона показана очень подробно: сгоревшие танки, остовы сгоревших автомобилей, обуглившиеся останки сгоревших в автомобилях людей, шприцы, гайки на бинтиках, монеты, пуговицы, расплзающаяся одежда на женском трупе у самого входа в комнату... Да, здорово Цымбал поработал, трудно даже представить себе, как ему всё это удалось!

И в «Сталкере», и в «Солярисе» событий непривычно мало. Событий, пожалуй, вообще почти не видно: о большинстве из них герои лишь рассказывают. Эти рассказы воссоздают утопическую мифологию. Первый такой миф – отчётный рассказ пилота в «Солярисе», второй, в «Сталкере», – это жизнь и смерть Дикобраза. Осталась притча о нем: мол, жил да был Дикобраз, пробрался в комнату, нарушил сталкерскую этику, разбогател, но вскоре покончил с собой. Осталась лишь гайка с бинтиком над бывшей ловушкой («Дикобраз оставил!» – восклицает Сталкер), но и ловушки уже никакой нет. Был ли Дикобраз вообще, существовал ли когда-либо – неизвестно, приходится верить Сталкеру на слово. А когда старожилам верят на слово – это и есть миф.

Словно к «Сталкеру» обращены слова П. Вяземского, написанные о романе Б. Констана «Адольф»: «Автор не прибегает к драматическим пружинам, к многосложным действиям, к сим вспомогательным пособиям театрального или романического мира. В драме его не видать ни машиниста, ни декоратора. Вся драма в человеке, всё искусство в истине. Он только указывает, едва обозначает поступки, движение своих действующих лиц. Всё, что в другом романе было бы, так сказать, содержанием, как-то: приключения, неожиданные переломы, одним словом, вся кукольная комедия романов, здесь оно ряд указаний, заглавий. Но между тем во всех наблюдениях автора так много истины, пронизательности, сердцеведения глубокого, что, мало заботясь о внешней жизни, углубляешься во внутреннюю жизнь сердца» [3, с. 127].

Сам по себе жанр не может быть ни плохим, ни хорошим. Обращение к тому или иному жанру никак не связано с успехом или неуспехом. Жанр – каркас дома на колёсах, стиль – внутреннее убранство, сюжет – мотор этого дома на колёсах. Но в кино мы поверяем своим воображением актёрскую игру и видим в «Солярисе» и «Сталкере» игру на разрыв. Антиутопии Тарковского – воронки, которые затягивают зрителя в экранное действие и заставляют прочувствовать боль и судороги, терзающие героиню Бондарчук после неудачной попытки самоубийства; побуждают протянуть руки к плачущему Сталкеру Александра Кайдановского после очередного неудачного похода в Зону; выворачивают наизнанку душу во время финального монолога жены Сталкера, великого монолога, в который превратились, как мы сейчас знаем, пробы Алисы Фрейндлих на роль.

16 апреля 1979 г. в два часа ночи (это точно задокументировано) Тарковский сделал запись в своём дневнике: «А «Сталкер», кажется, получился лучшим из всех моих фильмов».

Мы всегда видим у Тарковского много личного: стихи, дождь, ветер, зеркало, подмену... Рублёвская Троица в «Сталкере» пародируется и превращается в тройке морально несостоятельных искателей странного неведомого счастья. Любящая и страдающая женщина оказывается ожившим воспоминанием, гостьей из Мира мёртвых, оборачивается вспышкой света, ветром... Фильмы Тарковского не похожи на другие, не похожи и друг на друга. После его фильмов люди стали другими: повзрослело человечество. После книги Евгения Цымбала мы понимаем это куда лучше.

Список литературы:

1. *Тарковский, А.* Мартиролог. Дневники. 1970-1986 / А. А. Тарковский. – М. : Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008.
 2. *Цымбал, Е.* Рождение «Сталкера» / Е. Цымбал // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре : материалы научно-теоретич. конф. (12-14 июня 2013 г.) / ред.-сост. Е. Цымбал. – Иваново : ПресСто, 2014. – 352 с.
 3. *Вяземский, П. А.* Эстетика и литературная критика / П. А. Вяземский. – М. : Искусство, 1984.
-

Spisok literatury:

1. *Tarkovskij, A.* Martirolog. Dnevnik. 1970-1986 / А. А. Tarkovskij. – М. : Mezhdunarodnyj institut imeni Andreja Tarkovskogo, 2008.
2. *Symbal, E.* Rozhdenie «Stalkera» / E. Symbal // Fenomen Andreja Tarkovskogo v intelektualnoj i hudozhestvennoj kulture : materialy nauchno-teoretich. konf. (12-14 ijunja 2013 g.) / red.-sost. E. Symbal. – Ivanovo : PresSto, 2014. – 352 s.
3. *Vjazemskij, P. A.* Jestetika i literaturnaja kritika / P. A. Vjazemskij. – М. : Iskusstvo, 1984.

Интернет-журнал
«Проблемы современного образования»
2014, № 5