

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Творчество и теоретическое
наследие Андрея Тарковского





Фильмы:

- «Иваново детство»
- «Зеркало»
- «Солярис»
- «Сталкер»
- «Жертвоприношение»

Цель: Познакомить слушателей с эстетическими принципами и основными темами кинематографа Андрея Тарковского.

Основные идеи:

1. Биография и этапы творчества Андрея Тарковского.
2. Пристальное внимание режиссера к изобразительному искусству и религии.
3. Тарковский: «Создавать искусство – это как жить. Невозможно научить кого-либо жить хорошо, но можно подсказать, как не жить плохо. И это прекрасно описано в Библии. Читай Библию».
4. Пафос «Иванова детства» трагичен: смерть мальчика изображена как человеческая катастрофа, это усиливает антифашистскую направленность картины.
5. Фрейлих: «Зеркало» – его главная картина, зеркало – его тема. В плане философском она отражает трагичность существования, смысл которого человек осознает в момент, когда «мир сдвинут с места».
6. Иконы в «Андрее Рублеве» возникают как духовное состояние народа, прошедшего через унижение междоусобицей и татарским игом.
7. Хроника – опорные пункты картины «Зеркало», в них синхронизируется жизнь человека и истории.
8. Тарковский: «Если убрать из человеческих занятий все относящееся к извлечению прибыли, то останется лишь искусство».

Сегодня мы начинаем разговор о творчестве и теоретическом наследии Андрея Тарковского.

Тарковский был чутким к социальным драмам, происходившим в стране, по существу, его картины – зеркало духовного кризиса. «Иваново детство» – о Великой Отечественной войне, «Андрей Рублев» – об истоках русской культуры.

«Зеркало» – его главная картина, зеркало – его тема (в личном плане сюжет картины с таким названием составила жизнь его матери; в плане философском она отражает трагичность существования, смысл которого человек осознает в момент, когда «мир сдвинут с места»). Стоит ли удивляться тому, сколь значительное место заняли в его творчестве проблемы истории, как занимали его нравственные искания, в которых все отчетливее звучали религиозные мотивы.

Об отношении Тарковского к религии говорят его картины; не менее важны его высказывания на эту тему.

С. Фрейлих: «В 1972 г. Тарковский и я проводили семинар со студентами и преподавателями немецкого Государственного института кинематографии в Бабельсберге. Случайно речь зашла об одной картине Куросавы. Выясняется, что Тарковский знал ее по кадрам.

- Неужели так можно помнить не свою картину? – спросил кто-то из слушателей.

Тарковский ответил на это так:

- Я знаю наизусть Третьяковскую галерею и Библию.

Потом я убедился, что эти явления – Третьяковская галерея и Библия – не были случайным совпадением примеров».

Александр Мишарин, друг Тарковского и его соавтор по сценарию фильма «Зеркало», рассказывает: «Однажды мы сидели на ступенях закрывшегося метро «Курская» и перебирали на память всю экспозицию Третьяковской галереи, угадывали, где и какая висит картина:

- Вотходишь в первый зал, что висит по правой стороне?

- Рокотов, Левицкий, Боровиковский, Брюллов, Крамской, Серов, Мясоедов....

Я задал последний, но очень каверзный вопрос:

- Хорошо, а вот тыходишь в зал Врубеля, слева от входа?

- «Демон», справа – «Пан», а в углу слева, в простенке? Ну, что там висит?



Я победно улыбнулся, уверенный, что он не вспомнит.

- «Жемчужина», - ответил он...

Мы расстались в тот вечер, страшно довольные друг другом» [1]. Прочел я потом и о Библии – шведская переводчица, сотрудница Тарковского по картине «Жертвоприношение» Лейла Александер вспоминает сказанное ей Тарковским: «Создавать искусство – это как жить. Невозможно научить кого-либо жить хорошо, но можно подсказать, как не жить плохо. И это прекрасно описано в Библии. Читай Библию». И они, как свидетельствует Александер, читали Библию.

В искусстве, как и в Библии, Тарковский искал ответ на вопрос «как жить?»

В Третьяковской галерее есть собрание икон, их тоже хорошо помнит Тарковский, да и можно ли в этом сомневаться, коль скоро именно рассмотрением икон Рублева завершает Тарковский свой фильм о русском художнике. Иконы в «Андрее Рублеве» возникают как духовное состояние народа, прошедшего через унижение междоусобицей и татарским игом. Иконы в финале – это, так сказать, хэппи-энд картины. К такому финалу ведут все кульминации – отливка колокола и восхождение Христа на Голгофу.

Эпицентр действия картин Тарковского – сознание человека. Коллизия, которая его постоянно интересует, – это драма сознания.

В первой же своей картине он показал способность (и в этом раскрылась его страсть как художника) обнаруживать и показывать сознание как реальность. Обнаруживая мотивы поступков в глубинах сознания, он затрагивает и немотивированные поступки, т.е. область подсознания.

Иван в картине «Иваново детство» сопоставлен с Историей. Здесь обнаруживается масштаб ленты, ее трагический пафос.

Что и говорить, уже сама по себе гибель мальчика, потерявшего близких и бросившегося в ожесточении мстить фашистским захватчикам, способна вызвать сильные переживания и слезы, которых можно не стыдиться. Но ни в этой картине, ни в других Тарковский к тому не стремится. Не слез каждый раз добывается он от нас, а сострадания, сопонимания. По отношению к судьбе маленького Ивана наше сердце испытывает горечь невыносимую. Но переживание это не сентиментально. Иван максималист, он себя приспособил для войны, но, отдав ей все, он уже не мог бы жить после войны, если бы даже не был казнен.

Мелодрама заставляет нас пережить утрату единичного существа, она поэтому кажется и теплее, и душевнее.

Пафос «Иванова детства» трагичен: смерть мальчика изображена как человеческая катастрофа. Разумеется, это только усиливает антифашистскую направленность картины.

Кино для Тарковского – это «время в форме факта». Идеальным кинематографом ему представляется хроника: в ней он видит не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни.

Хронику, как «матрицу времени», он использует в решающие моменты действия фильма. В картине «Иваново детство» с помощью хроники происходит развязка действия. В развязках картин Тарковского больше всего обнаруживается его манера, способ мыслить. Развязки выдают художника, что говорится, с головой, хочет он того или не хочет. Действие игровой картины вдруг вырывается в историческую хронику поверженного Рейхстага: у его стен мы видим трупы детей Геббельса – их умертвила собственная мать, опасаясь возмездия; видим мы и хронику подписания акта капитуляции. Это производит ошеломляющее впечатление по двум причинам. Рейхстаг – первая массовая сцена в картине. До сих пор действие было локальным, в кадре появлялись лица, лишь связанные с Иваном, при которых он был, которые его провожали на задание или встречали. Массовая сцена, единственная в картине, оказалась к тому же документальной, т.е. для нас исторической.

В «Зеркале», в отличие от «Иванова детства», хроникальна завязка действия. Картина начинается сценой в кабинете женщины-логопеда, которая внушением заставляет своего пациента освободиться от скованности и страха и правильно сказать фразу. Мы больше не увидим ни врача, ни ее молодого пациента. Здесь была заявлена тема картины – преодоление, которая, как считает сам Тарковский, является лейтмотивом его творчества в целом.

Потом нам рассказывают историю семьи, которую оставил отец; у женщины сын, мужа она по-прежнему любит и надеется, что тот вернется; возникают сцены прошлого, жизнь в эвакуации, когда отец сам был еще мальчиком. В его матери мы видим сходство с нашей героиней, сходство в такой степени, что обеих может играть одна и та же актриса – Маргарита Терехова. В чем смысл такого сходства? Человек принадлежит не только самому себе, он в другом, как в зеркале, может узнать себя, т.е. лучше себя понять.

Переживания героев достигают кульминации благодаря хронике: мы видим документальные кадры форсирования красноармейцами Сиваша – режиссер выбирает, может быть, самую неромантическую сцену



нашего военного прошлого: бойцы под огнем противника бредут в тухлой воде, они тащат на себе орудия и боеприпасы – к спинам минометчиков привязаны мины. Хроника идет без музыки и слов, мы наедине с изображением, вживаемся в него настолько, что уже сами как бы преодолеваем это пространство, только в конце, как освобождение, возникают стихи Арсения Тарковского, отца режиссера. Для обеих картина в известной мере биографична; именно здесь мы почувствовали, сколь была бы она лично субъективна без такого рода хроники – в ней тема преодоления приобретает исторический смысл. С такой же целью возникают в картине салют в честь победы над фашизмом, а потом зловещий гриб над Хиросимой.

Выключите хронику из действия, и эпическая картина окажется семейной драмой, субъективность переживаний которой станет для нас нестерпимой; теперь же герои, всматриваясь в себя, начинают видеть контуры истории.

Хроника – опорные пункты картины, в них синхронизируется жизнь человека и истории. Тарковский не может обойтись без такого использования документального материала даже в историческом фильме. Действие «Андрея Рублева» относится к XV веку, который, само собой разумеется, не запечатлен кинохроникой, а следовательно, здесь не достать из жестяной коробки «матрицы времени». Режиссер сам ее создает.

Сохранились иконы Рублева – рассматриванием этих гениальных произведений искусства заканчивается картина. Иконы сняты сейчас, но созданы тогда, а потому и изображение их приобретает в драматургии фильма значение хроники. Рассматривание «Троицы» становится финалом, в нем игровая стихия картины переходит в документальную, и мы постигаем смысл прожитой Рублевым жизни.

«Солярис» – научно-фантастический фильм, действие его происходит в XXI веке. Характерно, что замыслом этой картины Тарковский увлекся еще в разгар постановки «Андрея Рублева». Это только на первый взгляд кажется, что художник не имеет цели, мечется, когда обращается то к современности, то к истории, а то вдруг пытается изобразить гипотетическую картину будущего. Тарковский в «Солярисе» досказал многое из того, что было затронуто в «Рублеве». В свою очередь, в «Солярисе» вызрела идея следующей постановки – «Зеркала». «Мы вовсе не хотим завоевывать никакой космос, – говорит в «Солярисе» астронавт Снаут. – Мы хотим расширить Землю до его границ... Мы бьемся над контактом... нам нужно зеркало... Человеку нужен человек!»

Мы еще вернемся к идеям, «сквозным» в картинах Тарковского, а сейчас завершим разговор о «приемах», в частности об обязательном в его картинах использовании хроники, прямо или косвенно, имеющей так или иначе значение документально зафиксированного действия.

Герой «Соляриса» Крис Кельвин перед полетом в космос смотрит хроникальный фильм, снятый 20 лет назад пилотом Бертоном: показывая свои съемки, где зафиксирован трудно различимый в тумане «контакт» с неземным существом, когда Бертон едва не погиб, пилот хочет предостеречь Крису, и, как увидим в дальнейшем, предостережения эти не напрасны.

Потом Кельвин со своей семьей смотрит по телевидению передачу с космической станции, на которой через некоторое время окажется и сам.

Находясь уже на станции, Кельвин прокручивает ролик – в нем зафиксировано (и это заслуживает внимания) тоже прошлое: мы видим Крису мальчиком, его мать, отца.

Психологически зритель воспринимает эти фильмы и прямую телепередачу как документы «другого времени»: возникая в опорных моментах, они как бы реабилитируют, материализуют вымысел.

Но нигде материализация фантастики в «Солярисе» не достигает такой силы, как в сцене проезда Бертона по ночному городу. Панорама проезда машины превращается в урбанистический пейзаж – на экране возникает образ города XXI века: сумерки дают нам возможность видеть лишь очертания воздвигнутых из бетона и стекла зданий; машина движется из туннеля, лишь на время выскакивая на эстакады, где множество мчащихся машин и ни одного пешехода (чтобы снять эту панораму, длящуюся 138 метров – в ней 13 планов – режиссер с оператором В. Юсовым и актером

В. Дворжецким едут в Японию). Это затянувшееся движение по туннелю имеет в «Солярисе» такое же значение, как хроника форсирования Сиваша в «Зеркале». Туннель, как и Сиваш, несет в себе драматическую тему преодоления; туннель – тоже «матрица», только «матрица» будущего времени.

В «Сталкере» не возникает иное время, чем то, в котором происходит действие. Впервые у Тарковского нет ретроспекций и нет хроники. Здесь-то и выясняется, что предназначение ретроспекций и хроники одно и то же. В «Иванове детстве» – память героя, Рейхстаг – память Истории. Различие между ними – различие между видением и видением, они друг без друга не «работают», вместе же они дают «другое», т.е. «историческое» время. Вначале казалось, что именно такое построение усложняет восприятие



фильмов Тарковского, но прошли годы, и сегодня «Иваново детство» и «Андрей Рублев» не представляют сложности для восприятия массовой аудиторией, в то же время «Сталкер» с его простым, линейным сюжетом воспринимается неоднозначно и нуждается в готовности зрителя к диалогу с режиссером.

Простота «Сталкера» – простота притчи. Может быть, нигде так близко к самому себе не приблизился Тарковский, как в этой картине. Недаром он впервые выступает не только как режиссер, но и как художник. Думаю, что и в создании сценария его участие не пассивно, правда, он не обозначен рядом с авторами Аркадием и Борисом Стругацкими, тем не менее перед нами не столько экранизация их повести, сколько повод для авторского кино, всегда отстаивающего свое право на самовыражение.

То, что раньше было содержанием ретроспекций, теперь занимает все пространство картины. Это пространство – наше воображение.

Фантастический фильм требует способности «запечатлеть время», которое еще не наступило, событие, которое не произошло.

Конфликт не произошел в историческом плане, но в моральном он психологически достоверен. Отсюда правдоподобие чувств в фильмах и «Солярис», и «Сталкер».

У Тарковского пластическое выражение получает не только факт, но и переживание, и даже мысль. Именно здесь коренится своеобразие его поэтики.

И у самого Тарковского можно найти немало примеров, когда образ не только живет во времени, но и время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра.

Однако вернемся к натюрморту в кадре финального эпизода «Сталкера». В натюрморт (стол – стул – стакан) вписывается Мартышка – так Сталкер и его жена называют свою дочку: безмолвная мутантка, жертва Зоны, она сидит длительное время неподвижно с раскрытой книгой. Двигается только камера на этот натюрморт; камера остановилась, девочка закрывает книгу, за этим жестом тотчас начинает звучать ее внутренний монолог.

Девочка кладет голову на стол, касаясь щекой его голой поверхности. На столе три предмета – два стакана и банка. Она смотрит на стакан – тот под ее взглядом движется от нее и останавливается у края стола. Потом она взглядом «отодвигает» банку, и та также останавливается лишь в последний момент, на краю; потом смотрит на второй стакан – тот отодвигается до самого края, падает и разбивается.

Не будучи фабульно связанным с происходящим ранее действием, эпизод является его смысловым и музыкально-ритмическим завершением.

В картинах Тарковского обязательно возникает вода (это река или дождь), огонь, трава; в каждой картине возникает лошадь, прекрасная, необузданная, изначально свободная, как природа.

Река в зависимости от обстоятельств может нести радость (сны Ивана), а может сулить стужу и гибель (явь юного героя в том же «Ивановом детстве»); огонь может быть испепеляющим (поджог храма с росписями Рублева), а может быть животворным (когда плавит медь для отливки колокола в том же «Андрее Рублеве»).

Природа в картине – не пейзаж, не лирическое отступление. Пейзаж – действие. Перемены в природе означают перемены в человеке.

Очищающий человека дождь гасит и пожар: Огонь – дождь – белый, белый день.

В последнем интервью, данном парижскому еженедельнику «Фигаро-магазин», Тарковский сказал: «Если убрать из человеческих занятий все относящееся к извлечению прибыли, то останется лишь искусство».

Через все картины проходит тема дома. В «Солярисе» после космических странствий Кельвин возвращается в отчий дом и, как блудный сын, становится на колени перед своим отцом.

В «Рублеве» в результате варварского нашествия сжигается дом – храм.

В «Зеркале» образ дома и семьи возникает как первооснова человеческого существования.

В «Ностальгии» герой, оказавшись в Италии, вспоминает русскую избу, туманы, стелющиеся по реке. В финале мы видим этот дом внутри разрушенного итальянского храма.

В «Жертвоприношении» герой сжигает свой годами ухоженный дом. Почему? Потому что он жил в разладе с женой? Или это именно жертва, приношение за то, что зацветет дерево, и за то, что заговорит молчащий сын. Остров, где живет герой, все время гудит от летящих самолетов и непонятных толчков. В исповедальном монологе, обращенном к богу, герой просит сохранить человечество. Он это просит со слезами на глазах, как просят о сыне.

Семь с половиной картин Андрея Тарковского – это глубокое размышление над судьбами страны, нации, да и всего человечества.



Книга: Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского

Лекция: Творчество и теоретическое наследие Андрея Тарковского

Сегодня мы размышляли о творчестве Тарковского в свете его тем и киноязыка. В следующей лекции мы сфокусируемся на его теоретическом наследии – статье «Запечатленное время».

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Тарковский А. Уроки режиссуры / Лопушанский К., Чугунова М., Тенейшвили О. — М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1993. — 90 с.
 2. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. -М.: Международный институт им. Андрея Тарковского, 2008.
 3. Туровская М. И. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — 256 с.
 4. Суркова О. Е. Книга сопоставлений. — М.: Киноцентр, 1991.
- Филимонов В. Андрей Тарковский. Сны и явь о доме. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 498 с.