

# ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

«Запечатленное время» Андрея  
Тарковского





**Фильмы:**

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

**Цель:** Познакомить слушателей со статьей Андрея Тарковского «Запечатленное время».

**Основные идеи:**

1. Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире.
2. С «Прибытием поезда» братьев Люмьер родился новый эстетический принцип. Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время.
3. Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как фактическую. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представлять в неподвижности и неизменности.
4. Тарковский: «Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за временем — за потерянным ли или за необретенным доселе».
5. В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как выание из времени. Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа.

На прошлой лекции мы говорили об основных темах, которые затрагивал в своих фильмах Андрей Тарковский. Сегодня мы сосредоточимся на его эстетических принципах, как он понимает и видит кинематограф. Все это отражено в его программной статье «Запечатленное время».

А. Тарковский: «В нашей профессии и вокруг нее существует масса предрассудков. Я имею в виду не традиции, а именно предрассудки, штампы мышления, общие места, которые обычно возникают вокруг традиций и которыми любая традиция постепенно обрастает. Но достигнуть чего-либо в области искусства можно только в том случае, если ты свободен от этих предрассудков. Следует выработать собственную позицию, свою точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется, и хранить ее во время работы как зеницу ока».

Кинорежиссура начинается не в момент обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должно быть воссозданным на экране».

Кинематографист, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки чистой профессиональности, за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искусство не может осуществить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем, как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство.

Когда говорят о специфических закономерностях искусства кино, то чаще всего кинематограф сопоставляют с литературой. На мой взгляд, необходимо как можно глубже понять и выявить взаимодействие литературы и кино, чтобы яснее отделить одно от другого и больше уже их не смешивать. В чем сходны и родственны литература и кинематограф? Что их объединяет? Вернее всего, несравненная свобода, с какой художники имеют возможность обращаться с материалом, предоставляемым действительностью,



последовательно организовывать этот материал. Каждый из нас может по-своему понимать, ставить и решать вопрос о специфике кино. Но в любом случае возникает необходимость в строгой концепции, которая позволила бы сознательно творить. Ибо творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно.

А. Тарковский: «Что же такое кино, какова его специфика, как я ее себе представляю и как я, исходя из нее, представляю кино, его возможности, его средства, его образы — не только в формальном отношении, но и, если угодно, в нравственном?»

Мы до сих пор не можем забыть гениальный фильм, показанный еще в прошлом веке, фильм, с которого все и началось, — «Прибытие поезда». Этот всем известный люмьеровский фильм был снят просто в силу того, что были изобретены съемочная камера, пленка и проекционный аппарат. В этом зрелище, длящемся всего полминуты, изображены освещенный солнцем участок вокзального перрона, гуляющие господа и дамы и поезд, приближающийся прямо на камеру из глубины кадра. По мере того как поезд приближался, в зрительном зале начиналась паника: люди вскакивали и убегали. Мне кажется, что в тот момент и произошло рождение киноискусства. Не просто кинотехники и не только нового способа репродукции мира, нет.

**Родился новый эстетический принцип.** Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время. И одновременно — возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил в свои руки матрицу реального времени. Увиденное и зафиксированное время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — бесконечно). Именно в этом смысле первые люмьеровские фильмы таили в себе гениальность эстетического принципа. А сразу после них кинематограф пошел по мнимохудожественному пути, который был ему навязан, по пути, наиболее верному с точки зрения обывательского интереса и выгоды. В течение двух десятилетий была «экранизирована» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища. Кино пошло тогда по ложному пути, и нам нужно отдать себе отчет в том, что печальные плоды этого мы пожинаем до сих пор. Я даже не говорю о беде иллюстративности, главная беда была в отказе от художественного использования самой ценной возможности кинематографа: возможности запечатлеть реальность времени.

**Итак, кино есть прежде всего запечатленное время.** Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как фактическую. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представлять в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени). В этом, по-моему, и нужно искать корень специфики киноискусства. Из других искусств, относительно близким к кино, оказывается музыка: в ней проблема времени также принципиальна. Но решается она там совершенно иначе: жизненная материальность в музыке находится на грани своего полного исчезновения. А сила кинематографа как раз в том и состоит, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно.

Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, о его колоссальном будущем. Исходя из нее, я и строю свои рабочие гипотезы, практические и теоретические.

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они сидят и в течение полутора часов наблюдают игру теней на полотне? Поиск развлечения? Потребность в наркотике? Действительно, во многих странах существуют тресты и концерны развлечений, эксплуатирующие и кинематограф, и телевидение, и многие другие виды зрелищ. Но не из этого следует исходить, а из принципиальной сущности кино, связанной с человеческой потребностью в освоении и осознании мира. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за временем — за потерянным ли или за необретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом, потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, но при этом он его не просто обогащает, а делает длиннее, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино, а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекательности.



В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как выание из времени. Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа. Говорят, что кино есть искусство синтетическое, что оно основано на соучастии многих смежных искусств: драмы, прозы, актерского творчества, живописи, музыки и т. д. Но на деле оказывается, что эти искусства своим «соучастием» способны так страшно ударить по кинематографу, что он может мгновенно превратиться в эклектическую неразбериху или (в лучшем случае) в мнимую гармонию, где нельзя найти действительную душу кинематографа, потому что она именно в этот момент и погибает. Стоит раз и навсегда уяснить, что кино не должно быть простым сочетанием принципов разных смежных искусств, и уже после этого можно решать вопрос о том, что же такое синтетичность киноискусства.

Кинематографический образ не получится из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой — возникнет эклектичность либо невыразительная, либо высокопарная. Так же и законы движения, и организация времени в фильме не должны подменяться законами сценического времени. Время в форме факта! — я снова напоминаю об этом.

**Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни.** Я однажды записал на магнитную ленту случайный диалог. Люди разговаривали, не зная, что их записывают. Потом я прослушал запись и подумал: насколько же это гениально «написано» и «сыграно»! Логика движения характеров, чувства, энергия — как это все ощутимо! Как звучат голоса, какие прекрасные паузы. Никакой Станиславский не мог бы оправдать эти паузы, а Хемингуэй выглядит претенциозным и наивным в сравнении с тем, как был «построен» этот диалог. Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь человека от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получает две с половиной тысячи метров, то есть полтора часа экранного времени. (Интересно также представить себе, что эти миллионы метров побывали в руках у нескольких режиссеров, и каждый сделал свой фильм, — насколько они будут отличаться один от другого!) И хотя в действительности иметь эти миллионы метров невозможно, «идеальное» условие работы не так уж нереально, к нему можно и следует стремиться. В каком смысле?

Дело заключается в том, чтобы отбирать и соединять куски последовательных фактов, точно зная, видя и слыша, что между ними находится, что за непрерывность их связывает. Это и есть кинематограф. А в ином случае мы легко сойдем на путь привычной театральной драматургии, на путь создания сюжетной конструкции исходя из заданных характеров. Кино не должно быть свободно в отборе и соединении фактов, взятых из сколь угодно протяженной и широкой «глыбы времени».

Здесь я хотел бы сделать еще одно необходимое уточнение. Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме прямого, непосредственного наблюдения над ним. Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение. Всем нам известен традиционный жанр старой японской поэзии — хокку. Примеры хокку приводил Эйзенштейн:

Старинный монастырь. Холодная луна. Волк лает.

В поле тихо. Бабочка летает. Бабочка уснула.

Эйзенштейн видел в этих трехстишиях образец того, как три отдельных элемента в своем сочетании дают переход в новое качество. Меня же привлекают в хокку чистота, тонкость и слитность наблюдения над жизнью. Удочки в волнах. Чуть коснулась на бегу Полная луна.

Выпала роса, И на всех колючках терна Капельки висят.

Ведь это чистое наблюдение! Его меткость, его точность заставляют людей даже с самым неизощренным восприятием почувствовать силу поэзии и ощутить тот, простите за банальность, жизненный образ, который был схвачен автором. И хотя я очень настороженно отношусь к аналогиям, связанным с другими искусствами, данный пример из поэзии кажется мне близким к истине кинематографа. Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии. Потому что кинообраз по сути своей есть наблюдение над фактом, протекающим во времени.



Итак, кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временными законами. Наблюдения подлежат отбору; ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемыми образа. При этом кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди всех прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра. Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, — взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени. Отступление от этого условия сразу же создает возможность тащить в фильм огромное количество орудий и атрибутов любого соседнего искусства.

**Ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в той силе, точности и жесткости, с какими он передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени.** И поэтому меня особенно раздражают претензии нынешнего «поэтического кино», приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность. Современный кинематограф имеет внутри себя несколько основных тенденций развития формы, но не случайно так выделяется и так привлекает умы та из них, которая тяготеет к хроникальности. Она очень важна, она многое обещает, и потому ей часто стремятся подражать вплоть до прямых подделок и передразниваний. Но не в том смысл настоящей фактичности и настоящей хроникальности, чтобы снимать с рук, трясущейся камерой, нерезко даже (оператор, видите ли, не успел поставить объектив на фокус) и так далее в том же роде. Суть не в том, как поставлена или не поставлена камера, суть в том, чтобы то, что вы снимаете, передавало конкретную и неповторимую форму развивающегося факта. Нередко кадры, снятые как будто бы небрежно, по существу своему не менее условны и не менее напыщенны, чем тщательно выстроенные кадры «поэтического кино» с их нищенской символикой: и там, и здесь пресекается конкретное жизненное и эмоциональное содержание снимаемого объекта.

Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических, натуральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем литературоведческом смысле слова (то, что вокруг Золя, и тому подобное), я подчеркиваю характер чувственно воспринимаемой формы кинообраза. Мне могут сказать: «А как же тогда быть с авторской фантазией, с миром внутренних представлений человека, как воспроизводить то, что человек видит «внутри себя» — всякого рода сновидения, ночные и «дневные»?.. Я отвечаю: «Это вполне возможно. Но только при одном условии: «сновидения» на экране должны складываться из тех же четко и точно видимых натуральных форм самой жизни. У нас же поступают так: снимают нечто рапидом или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты — и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: «ага, это он вспоминает! это ей снится!» Но ведь такими способами таинственного размазывания мы не достигнем настоящего кинематографического впечатления снов или воспоминаний.

Кинематографу нет дела, не должно быть дела до заимствованных театральных эффектов. Что же нужно? Нужно прежде всего точно знать, какой сон приснился вашему герою. Нужно точно знать реальную, фактическую подоплеку этого сна: видеть все те элементы реальности, которые преломились в бодрствующем среди ночи слое сознания (или которыми оперирует человек, воображая себе какую-то картину). И нужно точно, без затуманиваний и без внешних ухищрений, передать все это на экране. Мне снова могут сказать: «Как же быть со смутностью, неясностью, невероятностью сна»? Я отвечаю: «Для кинематографа так называемая «смутность» и «несказанность» сна не означает отсутствия четкой картины; это есть особое впечатление, которое производят логика сна, необычность и неожиданность в сочетании и столкновении вполне реальных элементов. Их же нужно видеть и показывать с предельной точностью». Кинематограф самой своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять ее. (Кстати, самые интересные и самые страшные сны — это те, которые вы помните все вплоть до мельчайших деталей). Мне хочется еще и еще раз напомнить о том, что неперемное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключаются каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности.

Стоит ли подробно объяснять, что авторская работа начинается с идейного замысла, с необходимости сказать о чем-то важном?.. Это ясно, и иначе быть не может. Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве, — создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых



жестких, и ей следовать. Проще всего быть эклектичным, проще всего следовать шаблонным образцам и образам, которых достаточно в нашем профессиональном арсенале. И художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь самая страшная опасность — запутаться. Я вижу вернейшее проявление гениальности в том, что художник следует своей концепции, своей идее, своему принципу так последовательно, что никогда не теряет контроль этой своей концепции, своей истины: даже ради собственного наслаждения во время работы. Гениальных людей в кинематографе немного. Возьмите Эйзенштейна, возьмите Довженко, возьмите Бунюэля или Курасаву: каждого из них невозможно спутать ни с кем другим. Есть прямое русло, которым идет такой художник, пускай с большими издержками, со слабыми местами, с надуманностями даже — но все во имя единой идеи, концепции».

Сегодня мы познакомились со статьей Тарковского «Запечатленное время». Следующая лекция будет посвящена тому, как Тарковский видит применение цвета в кино.

### **Дополнительные ресурсы по теме лекции:**

1. Тарковский А. «Запечатленное время». <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html>
2. Тарковский А. Уроки режиссуры / Лопушанский К., Чугунова М., Тенейшвили О. — М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИПК), 1993. — 90 с.
3. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. М.: Международный институт им. Андрея Тарковского, 2008.
4. Туровская М. И. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — 256 с.
5. Суркова О. Е. Книга сопоставлений. — М.: Киноцентр, 1991.