

РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN  
| Тарковский и «пограничность» |

**РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN**

Россия, Фрязино.  
Российский институт культурологии.  
Старший научный сотрудник, кандидат культурологии

Russia, Fryazino.  
Russian Institute for Cultural Research.  
Senior research associate, PhD.

[breifman@yandex.ru](mailto:breifman@yandex.ru)



## ТАРКОВСКИЙ И «ПОГРАНИЧНОСТЬ» (О ФИЛОСОФСКИХ АСПЕКТАХ «ЗАПЕЧАТЛЕННОГО ВРЕМЕНИ»)

Основной темой статьи являются те семантические аспекты фильмов и теоретических работ Андрея Тарковского, которые позволяют рассматривать его концепцию «запечатленного времени» как кинематографическое возвращение в российскую культуру взаимосвязанных традиций философского иррационализма и модернизма в искусстве. Сочетая (но стараясь отделять друг от друга) диалогический и семиотический подходы, автор статьи стремится показать не только уникальность самого по себе творчества кинорежиссера, но и отличие его культурного контекста от связанных, прежде всего, с русской литературной классикой стратегических форм самопонимания большинства других советских кинорежиссеров-«авторов», начинавших во времена «Хрущевской оттепели» или сразу после нее. Манера актерской игры, ориентированная не на «систему Станиславского», а на выражение личностей самих исполнителей, приемы кинематографического монтажа, во многом сходные с той стилистикой, о которой писал Андре Базен в своих анализах фильмов О. Уэллса, Р. Брессона, Р. Росселини, соотносятся в статье с экзистенциалистской и христианско-персоналистской интерпретациями мировоззрения Тарковского.

**Ключевые слова:** кинематограф, история, культура, «запечатленное время», «киномодернизм», «кинореализм», экзистенциализм, персонализм, «пограничность», семиотика, семантика, диалогизм, «необработанный эстетический факт»

### Andrei Tarkovsky and “Borderline” — Philosophical Aspects of the Term “Sculpting in Time”

This article deals with the semantic aspects of Andrei Tarkovsky's films and theoretical works that refer to his concept of “sculpting in time”, the returning of associated traditions of philosophical irrationalism and modernism to Russian culture by means of cinematography. Combining dialogic and semiotic methods (along with an attempt to clearly differentiate between these approaches), the author attempts to show both the uniqueness of Tarkovsky's work itself, and the way his cultural context differs from the self-comprehension (mainly influenced by Russian classical literature) of many other Soviet film-makers — film “authors” — who started working during Khrushchev's Thaw and soon after it. This article provides an existential and Christian personalistic interpretation to Tarkovsky's worldview, covering the following issues as well: acting methods not based on Stanislavsky system, but focused on the performer's personality and on editing principles — both within frames and between them — which in many respects are similar to the stylistic films of Orson Welles, Robert Bresson, and Roberto Rossellini, as analyzed by Andre Basin.

**Key words:** cinematograph, history, culture, “sculpting in time”, cinema modernism, cinema realism, existentialism, personalism, “borderline”, semiotics, semantics, dialogism, “raw aesthetics”

Начиная свой разговор о кинематографе Андрея Тарковского, обозначаю важнейшее отличие тех истоков, из которых, по моему мнению, исходит нечто существеннейшее в нем, от осознаваемых художественных ориентиров большинства других советских кинорежиссеров-«шестидесятников». Тарковский представляется мне прямым наследником рожденного философией жизни Ф. Ницше и интуитивизмом А. Бергсона гуманитарно-художественного движения, российская линия которого образовалась в первое десятилетие XX в. на стыке этих западных направлений иррационализма и русской религиозной философии, но почти прервалась в 1920-е гг. В западной культуре те течения модернистского искусства, которые непо-

средственно были связаны с философским иррационализмом, не иссякали, по крайней мере, до конца 1960-х гг., но направляли их, как известно, уже не философия жизни и интуитивизм, а получившие в интеллектуальной среде широкое распространение идеи феноменологии, экзистенциализма и христианского персонализма.

Анализ фильмов и теоретических текстов Тарковского позволяет предполагать, что такой усмотренный мною характер мировоззренческих оснований его творчества соответствует тому смыслу, который как некая формообразующая доминанта постепенно все отчетливее осознавался самим режиссером в энтелехийном процессе поиска ее предельной выраженности.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

Мое дистанцированное и стремящееся к «внеаходимости» и «завершению» видение этого поиска «конструирует»<sup>1</sup> один из образов его эстетического итога как произошедшее в последних фильмах окончательное слияние опознанных «в себе» самим режиссером двух восходящих именно к философскому иррационализму эстетических традиций. Традиции русского символизма Серебряного века и литературного и кинематографического модернизма М. Пруста, Д. Джойса, У. Фолкнера, О. Уэллса, Р. Брессона, Р. Росселини, существовавшие в первых фильмах как параллельные стилистические линии остранения повествовательного «кинореализма», еще не осмысленные «катафатически» и в явленности своей телеологии не выходявшие за пределы регулятивной идеи преодоления «фабульно-эмпирического хронотопа»<sup>2</sup>, в «Зеркале», «Сталкере», «Ностальгии» и «Жертвоприношении» преобразуются авторской волей к их синтезу и обретают уникальное нерасчленимое единство.

Если придерживаться именно этой (нуждающейся, конечно же, в обосновании) логики, можно даже утверждать, вовсе не оспаривая решительное отрицание Тарковским «принципа взаимодействия концепций (монтажа Эйзенштейна)»<sup>3</sup>, что его кинематограф ближе к фильмам и теориям советского киноа-

вангарда 1920-х гг., чем к произведениям Г. Чухрая, С. Бондарчука, А. Алова и В. Наумова, М. Хуциева и более молодого поколения «шестидесятников»<sup>4</sup>. Ибо, сколь бы ни отличались все эти очень талантливые режиссеры-«реалисты» друг от друга, их объединяла более или менее глубоко осознанная мировоззренческая принадлежность не к синтетической русской и западноевропейской философской традиции, а, скорее, к русской классической литературной традиции XIX в., сфокусировавшейся в эпоху «фильмов без интриги»<sup>5</sup> в драматургии А. П. Чехова (мы находим подтверждение такой интерпретации в многочисленных интервью с «шестидесятниками»). Причем, в качестве их оппонентов выступали не те литературные направления, которые оспаривались или, чаще всего, спорили друг с другом в «реальном» литературном процессе XIX в., а идеологические, сюжетные и композиционные формы «социалистического реализма» сталинской эпохи. Та, свойственная большинству из советских «авторов»<sup>6</sup>, техника внутрикадрового и межкадрового монтажа, происхождение которой, как показал А. Базен<sup>7</sup>, идейно было связано с экзистенциализмом и христианским персонализмом, — манера, близкая к стилю О. Уэллса, многих итальянских неореалистов и нескольких других кинорежиссеров середины XX в., — в новом (по отношению к «социалистическому реализму») кинематографическом «реализме» последних советских десятилетий получила, таким образом, совсем не экзистенциалистское (не в расхожем, а философско-мировоззренческом смысле данного понятия) семантическое наполнение.

Но и «не реалистические» произведения той эпохи, такие, как «Айболит 66» Р. Быкова, некоторые фильмы (или, скорее, определенные тенденции в некоторых фильмах) А. Митты, «Интервенция» Г. Полоки, как бы вернувшие советскому зрителю новаторскую стилистику В. Э. Мейерхольда и других российских протагонистов модернистского театра, а значит, эстетически тесно связанные с «Таганкой» и ранним «Современником», в содержательном плане сильно отличались от «конкретно-исторического» русского и советского театрального авангарда. Писатели-«реалисты» XIX в., понятия как критики российской действительности, разрушавшие в своих произведениях автоматизмы ее восприятия ради внутреннего раскрепощения чита-

<sup>1</sup> Взаимосвязанные понятия «завершение» и «внеаходимость», играющие ключевую роль в ранней работе М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», в более поздний период бахтинского творчества характеризуют уже не только отношения между автором литературного произведения и его героем, но и диалогические (герменевтические) отношения, складывающиеся в бесконечном «круге понимания» на «границе» между культурными мирами исследователя литературного произведения и исследуемого автора. Этот герменевтический смысл «завершения», отождествляемый с сущностью любой «пограничной» интерпретации, превращает «круг понимания» в методологическое и, по причине его полагаемой бытийности, метафизическое основание процесса истолкования текстов различной, и, в частности, кинематографической, природы. Но и «внеаходимость», и диалогическое «завершение», и «круг понимания» предполагают идентификацию исследуемого текста как экзистенциального, «пограничного», причастного к «большому времени» истории и т. д., т. е. заведомо подразумевают философско-иррационалистский контекст в качестве первого ограничения «круга понимания» или, по-другому, фундаментального условия возможности герменевтической интерпретации. Связывая же доминирующую линию творческого развития Тарковского с этим же иррационалистско-философским контекстом, я накладываю второе ограничение, так как тем самым утверждаю не только экзистенциальность исследуемого «авторства» как таковую, но и осознанно экзистенциалистский, осознанно герменевтический характер этой экзистенциальности. Говоря же о «конструкции», я имею в виду, во-первых, усмотрение и обозначение определенной «априорной» логики, лежащей в основании философии «круга понимания», и, во-вторых, как бы фиксацию некоторых из более узких контекстов, или, по выражению Бахтина, «конечных значений», изымаемых из бесконечного смыслового конституирования в «круге понимания» и условно наделяемых привилегиями. Таким образом, в методологии данной статьи проявляется стремление к совмещению диалогического и аналитического подходов к интерпретации и делается попытка сочетания по «принципу дополнительности» герменевтического внутренне-временного «понимания», исходящего из постулата своей бытийности и абсолютности, и логики «возможных миров», исходящей из постулата непреодолимости объективирующих «объяснений» и «сконструированности» и частичности какового бы то ни было понимания.

<sup>2</sup> Сальнский Д. Киногерменевтика Тарковского. М., 2009. С. 136.

<sup>3</sup> Менард Д. Д. Анализ теории Тарковского «давление времени» (time-pressure) на основе философии Жюль Делеза // Альманах «Восток». 2005. № 11/12 (35/36). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: attachment:/68/j\_art\_1010.htm

<sup>4</sup> Киноавангардистские фильмы и теории можно объединять разными способами в зависимости от избранного «сущностного» признака. В данном случае, говоря о близости к советскому киноавангарду творчества Тарковского, я имею в виду их общее противостояние тотально-повествовательному «реалистическому» кино. Об анти-«реалистичности» теорий и фильмов С. М. Эйзенштейна см. Рейфман Б. В. Путь к понятию в сопровождении образа: некоторые аспекты кинотеории С. М. Эйзенштейна // Культура и искусство. № 1. 2012. С. 45–55.

<sup>5</sup> Вышедшая в 1966 г. книга В. П. Демина «Фильм без интриги» — одно из ярких свидетельств проникновения в советский кинематограф периода поздней «оттепели» чеховской традиции «свободной» драматургии.

<sup>6</sup> Слово «автор» в данной статье заключается в кавычки в тех случаях, когда оно используется в том специфическом смысле, который имели в виду Ф. Трюффо и другие молодые кинокритики из «Каие дю синема», выступившие в середине 1950-х гг. с учением об «авторском кино».

<sup>7</sup> О моем понимании «философии кино» А. Базена см. Рейфман Б. В. Реалистичность и эстетичность «другого реализма» Андре Базена // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 226–240.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

теля, и этой форме «шестидесятнического» эстетического протеста идейно были ближе, чем аутентичный модернизм театра «остранения» и «очуждения». Ведь «раскрепощение человека» осознавалось большинством художников-«шестидесятников» как приобщение и себя самих и своих зрителей, читателей, слушателей к той рефлексии, которая, не затрагивая культурных оснований ее субъекта (о них, за редкими исключениями, советские интеллигенты той поры знали еще слишком мало), а лишь освобождая его от «ложных идеологических ценностей», должна была привести к критике социального объекта. В то же время, Мейерхольд, так же как «эпический театр» Б. Брехта и другие функционалистские и конструктивистские направления театрального и кинематографического (в лице С. М. Эйзенштейна<sup>8</sup>) модернизма, стремились изменять общество, хотя и придерживаясь чаще всего одномерных марксистско-прогрессистских взглядов, но все-таки предполагая в качестве первой цели провокацию глубоких деформаций именно зрительских культурных «гештальтов».

И лишь в символистско-модернистском звучании фильмов Тарковского истина стили была сопряжена с тем мировоззрением, которое этот стиль и породило<sup>9</sup>, т. е., как мне представляется, прежде всего, с христианско-персоналистским пониманием «реальности», «реалистичности» и, в частности, «реалистичности» экранных персонажей. Более подробно об этой «реалистичности» и соответствующем характере актерской игры в кинематографе Тарковского я скажу позже, сейчас же лишь отмечу, что герой в его фильмах — и это относится даже к Ивану из «Иванова детства» — не является «реалистическим» в нормативно-литературоведческом смысле данного термина, предполагающим художественную типизацию определенных, рассматриваемых как сущностно-типичные, свойств «объективных» характеров и социальных отношений<sup>10</sup>. Такое понятие, как «образ нашего современника», лишь с очень большими оговорками годится, когда речь идет об экранных персонажах Тарковского. Велик соблазн поставить их в один ряд с переходившими из фильма в фильм в «застойное» время «плохими хорошими» интеллигентами «чеховского типа», замечательно сыгранными О. Далем, А. Калягиным, О. Янковским. Однако, хотя такую трактовку авторского видения нельзя, вероятно, полностью сбрасывать со счетов, все-таки создание типического образа не было здесь глубинной формообразующей режиссерской целью. Дело в том, что концепция «типизации» представляет собой вариацию «мимесиса», находящуюся в непосредственном родстве с возникшей и ставшей влиятельной в XIX в. социологической, позитивистской или марксистской,

формой объективации социума и его истории. С этим типом «мимесиса», предопределившим и релевантные ему методологии как в литературоведении, так и в других направлениях исследования художественной культуры<sup>11</sup>, связаны определенные структуры «образно-реалистического» киноповествования и, в частности, такой подход к изображению «объективности» и «субъективности», который с большей или меньшей степенью авторской осознанности подчинен некой социологической логике мироустройства (даже если это логика хаоса) с ее «социальными типами» и «энциклопедиями русской (французской, английской и т. д.) жизни», не только изначально внешней по отношению к автору, но в самой своей изначальности предполагающей не запечатление процесса ее «припоминания» (тем более — порождения), а отображение уже опознанных сущностей. Будучи одним из гуманитарных следствий утвердившегося новоевропейского интеллектуального и «ментального» представления о существующей помимо субъекта преходящей объективно-пространственной «фактичности» прошлого, настоящего и будущего, эта подразумевающая художественную типизацию форма объективации не имеет ничего общего с той «реалистичностью», которая исходит из первичного или опосредованного некой «внешней» бытийностью внутренне-временного бытия человека.

Неоднократное отрицание режиссером символичности кадров и сцен в своих фильмах на фоне абсолютной убежденности многих зрителей, что все эти заверения — «от лукавого», что фильмы его именно символичны, как раз и свидетельствует о глубоко различном понимании «реализма» Тарковским и большинством его советских современников. Для него, конечно же, возникновение «за пределами» так называемой «непосредственной чувственной видимости» еще «чего-то другого» как раз и было искусством. Он приводил в пример кадр из бунюэлевского «Назарина», в котором мелькнувшая на экране белая простыня рождала ощущение «дуновения чумы»<sup>12</sup>; говорил об образе смерти, созданном Курсовой в «Семи самураях», когда облепленные грязью ноги сражающихся воинов были смонтированы с омываемой дождем ногой погибшего. «Человек мертв! — это образ, который есть факт. Он чист от символи-

<sup>8</sup> См. Рейфман Б. В. Путь к понятию в сопровождении образа: некоторые аспекты кинотеории С. М. Эйзенштейна // Указ. соч.

<sup>9</sup> Конечно, не являются «реалистическими» еще и фильмы С. Параджанова и некоторых грузинских режиссеров (Т. Абуладзе, А. Рехвиашвили, Г. Шенгелая и других) позднесоветского времени. Но их «поэтичность» и «притчевость» выпадает из избранного мною исследовательского контекста и требует иного культурологического «конструирования». Отдельного разговора заслуживают и картины В. Абдрашитова и А. Миндадзе «концептуального» периода их творчества.

<sup>10</sup> Самое знаменитое из современных «реализму» XIX в. определение этому направлению литературы и искусства дал, как известно, Ф. Энгельс: «Правдивое изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах».

<sup>11</sup> Непосредственное отношение к «образно-реалистической» типизации, по моему мнению, имеют, например, современные значения таких понятий, как «фабула» и «сюжет», исходящие чаще всего из знаменитой тыняновской характеристики «фабулы» как «всей... наметки вещи», а «сюжета» как «общей динамики вещи, которая складывается из взаимодействия между движением фабулы и ... нарастающим и спадами стиливых масс». (См. Тынянов Ю. О сюжете и фабуле в кино // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 325.) Понимая тыняновские «фабулу» и «сюжет» как концепты, построенные на «образно-реалистическом» основании (хотя и причастном в данном случае к понятиям «остранение», «искусство как прием» и т. д.), мы должны констатировать их непригодность для диалогических (герменевтических) исследований как самого диализма, так и кинематографа Тарковского, так как в основании и экзистенциалистско-герменевтической методологии (к которой можно отнести и диализм Бахтина), и киномодернизма русского режиссера лежит совсем не «образно-реалистическое» мировоззрение.

<sup>12</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время // Андрей Тарковский: начало ... и пути (воспоминания, интервью, лекции, статьи). М., 1994. С. 58.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

ки, и это образ»<sup>13</sup>, — читаем мы в «Запечатленном времени» и понимаем, что существуют обстоятельства, когда утверждения «собака — это просто собака» и «дерево — это просто дерево» логически безупречны, несмотря на то, что эта самая «собака» и это самое «дерево» явно еще и «что-то другое».

«... искусство — это попытка составить уравнение между бесконечностью и образом»<sup>14</sup>, — говорил Тарковский студентам Высших курсов сценаристов и режиссеров. «Уравнение» здесь можно понимать как «уравнивание»: «бесконечность», являющаяся как раз тем самым «чем-то другим» по отношению к «эмпирическим» собаке, дереву и т. д., — есть и «образ», и «факт». И в этом смысле «факт», или «образ», «чистый от символики» аллегорической, подобной той, которую имел в виду Ч. С. Пирс, когда говорил о «знаке-символе»<sup>15</sup>, совпадает, как не раз отмечал сам режиссер<sup>16</sup>, с «символом» символистов. Символистский же «символ» (в аутентичном понимании) подразумевает такое порожденное «жизненным» бытием автора, т. е. авторским «пограничным» внутренним временем, воздействие на слушателя или читателя, при котором из бытийной глубины на поверхность сознания выводятся его, слушателя или читателя, «жизненные» ритмы и вместе с ними онтологическое «всеведение» по отношению к тому, что скрыто за «покрывалом Майи»<sup>17</sup>, нечто, по словам Вяч. И. Иванова, «неизглядимое, неадекватное внешнему слову»<sup>18</sup>.

\* \* \*

Говоря о «пограничности», я имею в виду тот философский смысл понятия «трансцендентальность», который, в соответствии с переводимым как «выходящий за пределы» значением латинского слова *transcendentis*, указывает на пребывание сознания одновременно по разные стороны некоторой границы. История *новоевропейской* «трансцендентальности», как известно, восходит к кантовской «Критике чистого разума». В качестве первой причины деятельности человека Кант полагал трансцендентные, т. е. находящиеся вне возможностей восприятия и осознания, телеологические идеи Разума, дающие «тайный» смысл и каждому свершению категорического императива, и «частным» имманентным, как познавательным, так и эстетическим, актам рассудка. Представление о *совпадении субъективности со своим бытием* при ее непосредственном выходе в область *трансцендентальной*, т. е. находящейся на границе между *трансцендентным* Разумом и *имманентным* опытом, *временности*, открывшее в европейской культуре тему «пограничных состояний», как раз и стало исходной позицией для всех внутренне-временных (в моей терминологии) обосно-

ваний человеческой бытийности. Эту исходную позицию заняли йенские романтики и Ф. Шеллинг, отказавшиеся от кантовской *абсолютной* трансцендентности высших телеологических идей Разума, руководящих императивной нравственностью и рассудком, в пользу *отчасти допускающей к себе* телеологичности «живых» Мифов того или иного народа, ограничивающих определенными «априорными» условиями осознаваемую «реальность» мира и человека в нем. Такое переименование не только обеспечило «возможность истолкования всей истории человечества как смены различных мифологических миров»<sup>19</sup>, но и стало началом того *новоевропейского* действия, в котором в роли «истинно-бытийной» субъективности выступило ее совпадение не с единственной и единой для всех трансцендентальностью, а с «пограничностью» подвижной, т. е. *культурно-исторической*. В первых же актах этого действия обозначились и его сюжетообразующие основания. Одно из них — как бы бравшая в кавычки тот или иной «живой» Миф и превращавшая его в литературную сказку романтическая «ирония», непосредственно связанная еще и с выдвинутым И. Г. Фихте приоритетом непрерывного преодоления «себя», «своего» наличного миропонимания, в процессе «самосознания». Программно отрицавшая любые собственные мифологические опоры, кроме тотального эстетизма, ускользавшего от какой бы то ни было устойчивости и полагавшегося йенскими романтиками современной им бытийной истины человека, «ирония» предопределила то философское и художественное *движение к «границам» культуры*, которое было сопряжено со *стремлением к их преодолению*. Другое основание — сформулированная в философии Шеллинга идея достижимого лишь в состоянии «гениального» не-рационального озарения, противоположного рациональной партикулярности, *целостного*, одновременно и «бесконечного», и «конечного» усмотрения своего «родового» Мифа, которое в то же время понималось и как его целостное созидание, рождающее или, точнее, окончательно «оформляющее» уже готовую к такому «оформлению» человеческую общность. Здесь, напротив, проявила себя мировоззренческая склонность к просветленной устойчивости, также стремящейся к «границам» своей культуры, но не с целью их преодоления, а ради внутренне-временного, именно *целостного, пребывания в их пределах*.

Одним из выдающихся последователей выдвинутой Шеллингом идеи не-рациональной («иррациональной») культурной целостности человека стал Ф. Ницше, соединивший в своей ранней философии приоритет «пограничного» пребывания в пределах Мифа с метафизикой А. Шопенгауэра, в которой утверждалась непосредственная связь определенной музыки с «мировой Волей». В работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше, интерпретируя древнегреческий театр, приходит к оригинальному заключению, чрезвычайно важному и для будущего развития театрального модернизма, и для генезиса модернистского искусства XX в. в целом: в постановках трагедий Эсхила и Софокла «... образ и понятие под воздействием поистине адекватной музыки приобретают повышенную значимость... музыка позволяет образу-аллегии осуществляться с *высочайшей значимостью*»<sup>20</sup>. Из этого делается вывод, касаю-

<sup>13</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время // Указ. соч. С. 59.

<sup>14</sup> Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре // Андрей Тарковский: начало ... и пути. С. 96.

<sup>15</sup> В семиотической классификации Ч. С. Пирса все знаки подразделяются на три типа: иконы, символы и индексы. Говоря о «символике аллегорической», я в данном случае имею в виду максимальную степень «непрозрачности» и конвенциональной однозначности в отношениях между означающим и означаемым, что как раз и соответствует в семиотике Пирса понятию «знак-символ».

<sup>16</sup> См., например, Зоркая Н. М. Дом и путь // Киноведческие записки. № 14. 1992. С. 148.

<sup>17</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. С-Пб., 1993. С. 138.

<sup>18</sup> Цит. по ст. Зоркая Н. М. Указ. соч. С. 148.

<sup>19</sup> Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997. С. 116.

<sup>20</sup> Ницше Ф. Указ. соч. С. 207.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

щийся того «пограничного» состояния, в котором оказывается зритель такого музыкально-драматического представления: «Когда гармония, соединяющая... драму с ее музыкой, установлена, это произведение достигает высочайшей степени зримости, словесной драме не доступной»<sup>21</sup>, и зритель после финала, «... конечно же, вспомнит, как чувствовал себя поднявшимся до уровня некоего всеведения по отношению к мифу»<sup>22</sup>. Именно в этом ницшевском «всеведении», позже названном «жизнью», особым образом уточняется смысл единства «бесконечности» и «конечности» пребывания в «живом» Мифе: при соединении «аполлонической», т. е. сугубо рационально-повествовательной и визуально-статичной, формы Мифа с определенной «предустановленной» музыкой, он, с одной стороны, хоть и соприкасается с внутренне-временной «пограничностью» зрителя, но как *лишь один* из своих конституирующихся вариантов. Однако, с другой стороны, этот единственный вариант разворачивающегося во внутреннем времени мифологического содержания оказывается сцепленным с «дионисийским», не осознаваемым отчетливо, но данным как бы в антиципации, *единомоментным «бесконечным» горизонтом всех других возможных актуализаций Мифа*.

В книге «Прорыв к трансцендентному» П. П. Гайденко отмечает, что философия жизни, основоположником которой был Ницше, «самое эту жизнь мыслит как некую *безличную реальность*», которая, «хотя... и может быть созерцаема человеком изнутри, поскольку он сам есть тоже проявление жизни, однако не тождественна его личности < ... > Музыка, по Ницше, как раз и есть выражение этой стихийно-безличной силы»<sup>23</sup>. В «безличности», о которой идет речь, несомненно сказывается «родовой» характер «пограничной» целостности, игравшей, как было сказано выше, важную роль в философии Шеллинга. И здесь необходимо указать на еще одно фундаментальное обоснование бытийной истины субъективности, наряду с идеями озаренно-целостного пребывания в пределах «безличного» Мифа и «беспочвенного», «ироничного» стремления за эти пределы оказавшее огромное влияние на дальнейшее развитие темы внутренне-временной «пограничности». Я говорю о кьеркегоровском преодолении и принципиальной для Шеллинга просветленной укорененности в Мифе, и тотально-эстетичной «ироничности» йенских романтиков, заключающемся в определении онтологического смысла существования как того или иного «выбора себя»: «Минута, когда человек сознает свое вечное значение — самый знаменательный момент в жизни. Человек чувствует себя как бы захваченным чем-то грозным и неумолимым, чувствует себя пленником навеки, чувствует всю серьезность, важность и бесповоротность совершающегося в нем процесса, результатов которого нельзя уже будет изменить или уничтожить во веки веков ...»<sup>24</sup>; «Выбор сам по себе имеет решающее значение для внутреннего содержания личности: делая выбор, она вся наполняется выбранным, если же она не выбирает, то чахнет и гибнет»<sup>25</sup>. На место «границ», задаваемых «родовым» Мифом, «выбор себя» ставит осознанную чело-

веком как его наиболее глубокая, онтологическая истина радикально индивидуализированную высшую телеологию личной Судьбы, которая может быть Судьбой «ироничного» или национально-ориентированного художника, политика-государственника, ученого-естественника или гуманитария и любой другой формой существования, «выбранной», т. е. сначала интуитивно угаданной, а затем осмысленной и принятой, именно как личное бытие. Неотъемлемым и определяющим признаком *такой «пограничности»* является состояние, названное в XX в. М. Хайдеггером «выстаиванием перед смертью»<sup>26</sup>, которое состоит «не в том, чтобы умереть, а в том, чтобы совладать со смертью сейчас»<sup>27</sup>.

Именно актуальные в начале позапрошлого века идейные разногласия между позициями бытийной укорененности в Мифе и бытийного «выбора себя» предопределили родившееся через столетие «действительное различие ... между философией жизни... и мышлением, ориентирующимся на Кьеркегора»<sup>28</sup>, которое в XX в. получило название экзистенциального»<sup>29</sup>.

\* \* \*

Возвращаясь к Тарковскому, скажу теперь о том, что его «выбор себя», наметивший все категорические императивы<sup>30</sup> жизненного пути, как раз и фокусировался в событиях экзистенциальной «пограничности» в режиссерском творчестве, итоги которого позволяют связать его *доминирующую* мировоззренческую установку с поиском «пограничности» как таковой и способов ее художественного выражения в кино. Такой поиск, очевидно, неотделим от философской или философско-религиозной веры в экзистенциальную «пограничность» как абсолютную истину. Будучи для ее искателя *его* внутренне-временной бытийной глубиной, эта абсолютная истина как *таковая* в самом основании веры в нее не предполагает своего усмотрения ни в «объективном» поведении неких прототипов «реалистических героев», ни в «объективных» артефактах культуры. Единственная возможность ее «усмотрения» и, следовательно, художественного выражения, неотделимая (повторю это еще раз) от веры в нее, связана со стремлением к рефлексии *собственного бытия во времени*<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 133.

<sup>27</sup> Там же. С. 132.

<sup>28</sup> П. П. Гайденко использует именно такую русскую транскрипцию фамилии датского философа. Я же, оставляя неизменной транскрипцию Гайденко в цитатах из ее книги, в других случаях пользуюсь общепринятым произношением «Кьеркегор».

<sup>29</sup> Гайденко П. П. Указ. соч. С. 173.

<sup>30</sup> В данном случае понятие «категорический императив» я использую не в строгом кантовском смысле, так как у Канта оно связано не с индивидуальным «выбором себя», а с неким высшим, но *общим для всех* смыслом.

<sup>31</sup> Экзистенциалистское понимание бытия во времени как абсолютной личной истины, которая может быть усмотрена только в процессе предельной рефлексии своих культурно-исторических «границ» отличается и от бергсоновского «времени-длительности», предполагающего не личную «пограничность», а «поток сознания», полностью элиминирующий его и совпадающий с объективным временным бытием, и от постструктуралистского видения временного бытия как «телесности», преодолевающей любые «логоцентрические» формы укорененности субъекта в собственном Я.

<sup>21</sup> Там же. С. 233.

<sup>22</sup> Там же. С. 235.

<sup>23</sup> Гайденко П. П. Указ. соч. С. 173, 174.

<sup>24</sup> Цит. по: Гайденко П. П. Указ. соч. С. 138.

<sup>25</sup> Цит. по Гайденко П. П. Указ. соч. С. 137, 138.



В статьях, интервью и комментариях Тарковский постоянно говорил о «времени», как будто бы уточняя («припоминая») его смысл не столько для своих читателей или слушателей, сколько для самого себя. «Из всех других искусств относительно близким к кино оказывается музыка: в ней проблема времени также принципиальна»<sup>32</sup>, — одна из многочисленных ремарок из того ряда, в котором временная «фактичность», запечатленная на киноплёнке и воспроизведенная на экране, проявляется как нечто *ритмичное*. Однако более определенные интерпретации того, что подразумевал Тарковский, говоря о ритмичности «факта» и «показывая» ее на экране, сталкиваются с трудностью перевода на «свой» язык глубокой истины Другого: ведь она отнюдь не в теоретическом плане установления общезначимой «объективной истины», а как *реальное философствование*, в данном случае в кинотеории и кинорежиссуре, всегда разворачивается в не поддающейся одномерному понятийному схватыванию внутренне-противоречивой области этой самой личностной «пограничности». «Ритм», «запечатленное время», «ваяние из времени», «давление времени», «патина времени» — эти и другие переплетенные смыслы составляют у Тарковского индивидуальный «пределный» дискурс, в герменевтических диалогах с которым рождаются все новые и новые его прочтения.

\* \* \*

Во многих известных интерпретациях фильмов и текстов режиссера его «ритм» понимается как сущностное свойство временного пребывания *непосредственно самой «физической реальности»*. «Всякое движение обладает качественной определенностью — она образуется темпом, интенсивностью, продолжительностью процесса, — читаем у В. И. Михалковича. — Все эти качества охватываются понятием «ритм». Тем самым своеобразие всякой динамики воспринимается нами через ее ритм... Его «запечатление» является, согласно Тарковскому, главной функцией съемочного аппарата»<sup>33</sup>. А другая форма этой, можно сказать, «объективной», ритмичности связывается с «патиной времени», означающей у Тарковского, по словам В. И. Юсова, цитируемым Михалковичем, ««опечатанность» вещи судьбами бывших ее владельцев»<sup>34</sup> и, как следствие, подвижность вещного мира «... даже в статике, поскольку движение будто «въелось» в плоть вещей, отложилось в их материи, представляющей на экране как процесс, как бытие»<sup>35</sup>. Правда, временное бытие «физической реальности» может деформироваться при его превращении в образы сновидений или воспоминаний. Но таким преобразованием, согласно «объективистским» толкованиям ритмичности «факта» в кинематографе Тарковского, не отменяется *первичность* именно «внешнего», *абсолютного*, ритма движений «физической реальности». Не зависящий в своей отнюдь не психологической изначальности ни от какой субъективности абсолютный ритм воздействует на художника, предрасполагая его в случаях определенной «поэтической» задачи к как бы укрупняющему «остановленным мгновения» их остранию. ««Остановись мгновение!» — не

кино ли предвосхищал Мефистофель, когда заключал сделку с Фаустом. Для Тарковского, во всяком случае, это так»<sup>36</sup>, — пишет о фильме «Зеркало» в глубоком исследовании творчества кинорежиссера М. И. Туровская. И далее стилистическая природа таких экфрасисов проясняется как система ретардаций, поэтизирующих, *но не порождающих* вспоминаемую или видимую во сне временную «фактичность»: «Он смакует порыв ветра, опрокинувший лампу, снесший со стола узкое ее стекло и тяжелую буханку хлеба, подхвативший кипящие листья кроны деревьев, — возвращается к нему, останавливает, растягивает — мнет это «прекрасное мгновение» детской приобщенности миру, как скульптор прилежно мнет глину. Возвращается к этому привычному сну героя. Нигде еще идея кино как «запечатленного времени» не была реализована им так полно, как в «Зеркале»»<sup>37</sup>. В таких или родственных им интерпретациях талант и профессионализм режиссера, каковыми их предположительно видит Тарковский, предстают еще и как умение «идентифицировать соответствующие изображения времени и смонтировать их в кадрах так, чтобы обеспечить необходимый стабильный уровень *давления времени (time-pressure)* между кадрами... чтобы волна времени свободно перемещалась от кадра к кадру, иначе может образоваться щель между кадрами, и чистота оптических и визуальных ситуаций будет утеряна»<sup>38</sup>.

Однако и умение распознавать «качественную определенность» времени «физической реальности», и способность выразить ее напрямую или в форме «остановленного мгновения», и интуиция согласованности «давления времени» в различных запечатляемых «фактах», как правило, связываются в «объективистских» интерпретациях творчества Тарковского с временной «объективностью» *особого рода*. Конечно же, выдающийся киновед В. И. Михалкович, сочетавший в своих исследованиях философский и семиотический подходы к кино, говоря о том, что «всякое движение обладает качественной определенностью», вовсе не имел в виду ту «определенность», которая дана в обыденном восприятии течения времени как внеположенных «объективных фактов» прошлого и настоящего, составляющих в совокупности траекторию «стрелы времени». Сравнивая фильм «Зеркало» с романским циклом М. Пруста, он отмечал общую для этих произведений автобиографичность, не являвшуюся «эгоцентризмом или эксгибиционизмом»<sup>39</sup>, но выражавшую отношение к собственной жизни как к «месту проявления универсальных законов бытия»<sup>40</sup>: «... юный герой «Зеркала» постоянно ощущает, что вокруг клубятся и бурлят вселенские, мировые силы ... Динамика этих сил предопределяет в фильме характер давней поры: *всеобщее бытийное время* (курсив мой. — Б. Р.) тогда еще не отделилось от обыденности, от повседневности; оба времени смешаны, слиты воедино»<sup>41</sup>. Сопоставление этих слов с тем, что «запечатление» подвижного («своеобразия всякой динамики») или статичного («патины времени») временного бытия вещного мира, по мнению

<sup>32</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время // Указ. соч. С. 48.

<sup>33</sup> Михалкович В. И. Андрей Тарковский. М., 1989. С. 12.

<sup>34</sup> Михалкович В. И. Указ. соч. С. 13.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Туровская М. И. Семь с половиной или, Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 105.

<sup>37</sup> Туровская М. И. Указ. соч. С. 105.

<sup>38</sup> Менард Д. Д. Указ. соч.

<sup>39</sup> Михалкович В. И. Указ. соч. С. 34.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Михалкович В. И. Указ. соч. С. 36.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

Михалковича, полагается Тарковским «главной функцией съемочного аппарата», выводит нас на непосредственную связь данной интерпретации с идеями А. Бергсона. Ведь именно в бергсоновском раннем произведении «Материя и память», во-первых, высказывается мысль о том, что «чистое восприятие», будучи одной из ипостасей «времени-длительности», не производится мозгом человека, а существует как само временное бытие материи («В чистом состоянии наше восприятие было бы действительно частью самих вещей»<sup>42</sup>), и, во-вторых, утверждается, что это совпадающее с «чистым восприятием» бытие материи актуализирует в воспринимающем сознании иррациональную «чистую память» (по-другому, «память в собственном смысле слова»<sup>43</sup>), «поток сознания»<sup>44</sup>, являющийся второй ипостасью «времени-длительности»<sup>45</sup>. «В самую подлинную материю вводит нас чистое восприятие, и в реальнейшие недра духа проникаем мы вместе с памятью»<sup>46</sup>, — говорит Бергсон о свойственной его версии «естественного человека» способности пребывания в «чисто духовной реальности»<sup>47</sup>, неразрывно соединяющей «чистое восприятие» и «чистую память». Принимая же во внимание «объективистско-»-платонический контекст «чистой памяти» у Бергсона, отождествляющего и ее тоже (как и «чистое восприятие») с самим бытием и «центрирующего» ее (и, следовательно, первичное бытие как таковое) как некое организованное целое, мы можем отчетливее понять Михалковича: свойственный кинематографу Тарковского характер построения кадров и их соединения, очевидно, трактуется киноведом именно в духе ранней философии Бергсона — как последовательность запечатленных «чистых восприятий», совпадающих либо с *подвижным* бытием «объективного» мира, либо с порождающим «платину времени» (ее, по-видимому, следует толковать как один из «сюжетов» многоуровневой «чистой памяти») *статичным* его пребыванием. Эти запечатленные «чистые восприятия» совместно создают образ неразрывно слитый с каждым из них и всю их совокупность вмещающей «чистой памяти», т. е. «потока» всплывающих во «времени-длительности» *личных* или связанных с ними воспоминаний, тождественного «всеобщему бытийному времени». «Всеобщее бытийное время» разворачивается, таким образом, как цепочка вспоминаемых «чистых восприятий», «центрированная» тождеством их всех друг другу и высшему (непсихологическому, бытийному) Я вспоминающего субъекта.

Но ранняя философия Бергсона позволяет интерпретировать ее и по-другому. С одной стороны, в «Материи и памяти»

предвосхищаются те важнейшие бергсоновские понятия, которые в следующих книгах философа проясняют его «время-длительность» как нечто субстанциональное, имеющее «центр». Это и «интуиция», состоящая в *целостном*, хотя и «длительном», усмотрении «временем-длительностью» самого себя, и «динамическая схема», ставшая «... одним из прототипов... гештальта»<sup>48</sup>. С другой же стороны, некоторые аспекты бергсоновской концепции дают повод толковать «время-длительность» и как децентрированное, дезинтегрированное «индивидуальное» состояние, элиминирующее какое бы то ни было Я и потенциально сопоставимое с тем, что Ж. Лакан называл дискурсом «внутреннего потустороннего»<sup>49</sup>.

Именно так трактует «Материю и память» Ж. Делез, поместивший «время-длительность» в то очерченное границами его версии «смерти субъекта» интеллектуальное пространство, в котором постструктуралистская тема «пустоты» звучит как переключки вторящих друг другу имен абсолютного «различия». Следствием этого взгляда на философию «длительности» становится оригинальное видение «истории кино», в частности, подразумевающее иной (по отношению к тому, который я усмотрел у В. И. Михалковича) вариант иррационалистско-«объективистского» прочтения «запечатленного времени» в кинематографе Тарковского. «Чистое восприятие» и «чистая память» оказываются приобщенными к «ризоме», «сингулярности», «телу без органов», т. е., можно сказать, становятся причастными к тому «безличному и доиндивидуальному полю»<sup>50</sup>, которое в своей предельной или запределной «объективности» бытийствует как «поток, преодолевающий барьеры и коды, имя, не обозначающее больше какое-либо «это»»<sup>51</sup>. Причем, в *так* истолкованной бергсоновской онтологии «чистого восприятия» и «чистой памяти» Делез видит «своеобразную «теорию кино», ничего еще не знавшую о существовании кино»<sup>52</sup>. Именно Бергсон, теоретически освободив восприятие времени от новоевропейской сугубо пространственной «объективности», подменившей, по его мнению, истинно-бытийную «длительность», предвосхитил, согласно позиции, изложенной Делезом в первой книге двухтомника «Кино», те *общие* изменения характера субъективности, которые на практике осуществились в XX в. под воздействием экранных «движений-образов». Как пишет в предисловии к публикации глав из этой книги О. Аронсон, «кино для Делеза... такая технология производства образов, которая в корне меняет субъект-объектные отношения, когда образ постепенно (в ходе обучения зрителя кинематографическому восприятию) теряет свою «объективность»... В отличие от искусства прошлого, кино создает такие образы, которые нельзя зафиксировать в качестве объективных... — динамические образы или — образы-движения. В них концентрируется не наше видение (изображения)

<sup>42</sup> Цит. по: Блауберг И. И. Анри Бергсон и философия длительности // Анри Бергсон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. М., 1992. С. 25.

<sup>43</sup> Бергсон А. Материя и память // Анри Бергсон. Собр. соч. В 4 т. М., Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 209.

<sup>44</sup> Понятие У. Джемса «поток сознания» получило на рубеже двух прошлых веков широкое распространение в различных иррационалистских направлениях философской мысли и в модернистской литературе.

<sup>45</sup> Высказанная Бергсоном в «Материи и памяти» мысль о креативной способности «чистого восприятия» актуализировать в воспринимающем сознании его «чистую память» созвучна всем тем (религиозным, философским, психологическим) идеям в мировой культуре, которыми обосновываются медитативные практики концентрации внимания на определенной точке.

<sup>46</sup> Цит. по Блауберг И. И. Указ. соч. С. 25.

<sup>47</sup> Блауберг И. И. Указ. соч. С. 26.

<sup>48</sup> Блауберг И. И. Указ. соч. С. 28.

<sup>49</sup> Лакан Ж. О бессмыслице и структуре Бога // Метафизические исследования. Вып. XIV. Статус иного. СПб, 2000. С. 225.

<sup>50</sup> Рыклин М. К. Делез // Современная западная философия. Словарь / Сост. Малахов В. С., Филатов В. П. М., 1991. С. 88.

<sup>51</sup> Цит. по: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 111, 112.

<sup>52</sup> Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилью Делезу // Киноведческие записки. 2000. № 46. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/578/>



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

и не наш язык (риторические фигуры), но сама изменчивость материи, негодность восприятия, постоянное (в акте восприятия) становление субъекта другим»<sup>53</sup>. Иначе говоря, бергсоновское «чистое восприятие», являющееся, как мы помним, той ипостасью «времени-длительности», в которой это «длительное» время предстает как «часть самих вещей», согласно Делезу, обрело после изобретения кинематографа свою «концентрированную» форму в экранных «движениях-образах». Причем, эта явленность кинозрителю «концентрированной» или, можно сказать, рафинированной «изменчивости материи», совпадающей с онтологической, по Делезу, «негодностью восприятия», трактуется уже не как причина актуализации *той* концентрированной «чистой памяти», которая, по Бергсону, дана лишь некоторым индивидуальным сознаниям, способным к личностным прорывам за пределы субъективности к собственной бытийной «естественности». «Движения-образы» наделяются Делезом, несомненно «цитирующим» здесь М. Маклюэна, стратегической функцией такого *не спрашивающего разрешения у личности* воздействия на психику каждого кинозрителя, которое не просто актуализирует, но еще и «перемещает» бытийную «чистую память», трактуемую уже как «бессмысленный» децентрированный временной «поток», из времени-Бытия на коллективно-психологический уровень основания культурной «априорности». Таким образом, «время-длительность», не имевшее у Бергсона никаких отношений с новоевропейским обыденным, т. е., в его понимании, «нестественным», идущим от культуры, от головного мозга<sup>54</sup>, «объектно-пространственным», восприятием времени, оказывается фактором, изменяющим тип временной обыденности и предопределяющим новую историческую культурную форму со всеми ее, говоря языком Э. Гуссерля, «естественными установками». Но эта новая форма культуры, сложившаяся под влиянием кинематографа, понимается Делезом почти что так, как Гегель понимал собственную философию, — она становится той исторической «реальностью», в которой субъект, вместо бывшего «субъект-объектного» характера своей обыденности приобретший «опыт виртуализации», на бессознательном коллективно-психологическом уровне основания этого повседневного «опыта виртуализации» наконец-то соединяется с бытием как таковым<sup>55</sup>, являющимся «метастабильным хаосмосом».

О кинематографе как нагляднейшем доказательстве того, что «medium is the message», кроме Делеза, конечно же, говорили многие, начиная, наверное, с С. Эйзенштейна и В. Бенямина, обозначивших тему кинематографического «проектирования» коллективного сознания задолго до обнародования М. Маклюэном своей сакраментальной максимы. О том, что кино

и телевидение подменили историческую память «эфемерной фотографией актуальности»<sup>56</sup> и предрешили «крушение всех систем мотивации чувств и поступков перед лицом случайности индифферентной смеси атомов»<sup>57</sup>, писали П. Нора и Ж. Рансьер, а у Г. Дебора в «Обществе спектакля», Ж. Бодрияра в «Прозрачности зла» и П. Вирильо в «Машине зрения» речь шла о кинематографе как идеальном ресурсе манипуляции. Однако именно Делез рассматривает спровоцированную, по его мнению, кинематографом фундаментальную трансформацию мировосприятия вовсе не как угрожающую человечеству «аннигиляцию местоположений и видимости, грядущий размах которой пока еще трудно себе представить»<sup>58</sup>. Он видит в такой «аннигиляции», повторю это еще раз, позитивное и даже, можно сказать (имея в виду специфически-постструктуралистский контекст), «прогрессивное», приносящее культуре избавление от ее тотального свойства «властности», соединение с безличным хаосмосом фрагментированных голосов «других» — «парциальных объектов», аналогичных «цитатам без кавычек», «цитациям», «следам», словом, разнообразным тождественным друг другу вариациям на тему анонимно-текстуальной «телесности». И именно это, по мнению Делеза, уже сформировавшаяся под воздействием «движений-образов» и совпадающее с хаосмотическим бытием как таковым коллективно-бессознательное основание повседневного «опыта виртуализации» рассматривается философом во второй книге его двухтомника «Кино» как в какой-то степени *отрефлексируемый* «поток сознания», получающий свое адекватное кинематографическое выражение в тех «авторских» интуициях, которые охватываются делезовскими понятиями «время-образ» и «кристалл-образ».

Отношение постструктурализма к «рефлексии» и «интуиции», как известно, было отрицательным — и в связи с их ориентированностью на личностное Я, всегда стремящееся к смысловой тождественности, и по причине обвинения любого установленного смысла в «иллюзорности» и склонности к властному доминированию. Однако все постструктуралистские направления, конечно же, разворачиваются именно как целостные интуиции в бергсоновском смысле, часто забывающие об антипатии к целостности и на самой поверхности дискурса не только осуществляющие, но даже порой и тематизирующие те или иные процессы глубокой рефлексии. Примерно так обстоит дело и с интуициями «времени-образа» и «кристалл-образа», все в том же постструктуралистско-маклюэновском духе «конструирующими» (с моей точки зрения) некий одновременно и рефлексивный, и властно-прагматический контекст определенных линий «авторского» кино, в частности, «запечатленного времени» Тарковского.

«Кристалл-образ... у Делеза представляет из себя кадр, в котором сплавлено давно происшедшее заснятое событие с одновременным его видом. Кристалл-образ — неделимая единица виртуального и реального изображений»<sup>59</sup>, формиру-

<sup>53</sup> Аронсон О. Указ. соч.

<sup>54</sup> См. Блауберг И. И. Указ. соч. С. 26.

<sup>55</sup> Концепция исторического процесса у Делеза подразумевает не линейное движение к прогрессу, а своего рода цикличность постоянно сменяющих друг друга «центрированных» и «децентрированных» социокультурных состояний. Поэтому о соотношении делезовского прогрессистского отношения к «децентрированной» эпохе «опыта виртуализации» с гегелевским пониманием своей философии как вершины исторического развития человечества можно говорить, по видимому, лишь в контексте социокультурной эволюции на определенном отрезке истории, который «прочитывается» как движение от тоталитаризма к временам контркультуры и молодежного бума.

<sup>56</sup> Нора П., Озуф М., Де Пюимеж Ж., Винок М. Франция-память. СПб., 1999. С. 17–50.

<sup>57</sup> Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб., 2007. С. 191.

<sup>58</sup> Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. С. 19.

<sup>59</sup> Менард Д. Д. Анализ теории Тарковского «давление времени» (time-pressure) на основе философии Жюль Делеза // Альманах «Восток». 2005. № 11/12 (35/36). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: attachment:/68/j\_art\_1010.htm





РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

ющая «время как двустороннее отражение (как в «Зеркале»), которое разделяет настоящее на различные направления, одно из которых устремляется в будущее, а другое уходит обратно в прошлое. Время как раз и состоит из этого раскола»<sup>60</sup>, — «до-страивает» смысл одного из основных киноведческих понятий Делеза канадский критик Д. Тотаро. «До-страивая» же интерпретацию Тотаро до текста самого Делеза, можно сказать, что, согласно «медийной»<sup>61</sup> версии «авторского» кино, эти «неделимые единицы виртуального и реального изображений» и их нарушающие эмпирическую хронологию совокупности и у Тарковского, и у некоторых других «авторов» обнаруживают «уже не косвенный образ времени, проистекающий из движения, а образ-время в явном виде. Он не абстрагирует время, а... меняет характер его субординации по отношению к движению на противоположный»<sup>62</sup>. Это означает, что «чистая память» оказывается уже не «косвенным» следствием прямого воздействия на зрителя его «чистого восприятия», т. е. восприятия рафинированных «движений-образов», а непосредственно сама, как «запечатленное» режиссерское «длящееся» воспоминание, становясь экранным изображением, «временем-образом». Из психики «автора» как бы извлекается и проецируется в художественной форме на «поверхность восприятия» зрителя тот «объективный» бытийный уровень, который, по Делезу, ранее под влиянием «движений-образов» уже превратился в культуурообразующий уровень и предопределил повседневный «опыт виртуализации». В результате «опыт виртуализации» дополняется (или, скорее, находится в процессе «уточняющей» нового человека трансформации, похожей на то, что М. Маклюэн называл «расширением») еще более современным повседневым опытом выхода «за пределы самих себя»<sup>63</sup>, во-первых, приобщающим обывательность субъекта к тому, что «не память располагается в нас, а мы движемся по памяти-Бытию, сквозь память-мир»<sup>64</sup>, где «прошлое предстает как наиболее обобщенная форма некоего «уже-там», некоего предсуществования вообще... используемого нашими перцепциями»<sup>65</sup>. Во-вторых, этот новый опыт должен завершить децентрирование субъекта, ибо память-Бытие (бергсоновская «чистая память») актуализируется в зрителе либо как нецелостное, дезинтегрированное сосуществование неких событийных «регионов»<sup>66</sup>, либо как множественность непересекающихся миров «настоящего времени»<sup>67</sup>.

Можно сказать, таким образом, что фильмы Тарковского и родственных ему «авторов» Делез исследует, прежде всего, именно со стороны их прагматики, толкуя *воспринимаемое зрителем* «запечатленное время» (на первый взгляд, весьма утопически, но в эпистемологически-конструктивистском смысле чрезвычайно продуктивно) как своего рода энергию, которая

перемещает «естественные установки» в направлении памяти-Бытия, рассеивающей в потоке «бессмысленных» фрагментарных «означающих» индивидуальное Я с его тысячелетней верой «в первичную целостность или конечную тотальность, ожидающую нас в будущем»<sup>68</sup>. Такое воздействие, конечно же, не сильно совпадает с идущей от самих режиссеров семантикой, выстраивающей «время-образы» как *интроспективные* формы «чистой памяти» — дисперсивной и эллиптической, имеющей намеренно слабые связи, но все-таки еще слишком *целостной*, слишком ориентирующей на «необходимый стабильный уровень давления времени»<sup>69</sup>, исключая «щели» между кадрами. Правда, Тарковский уже почти осознает свои фильмы как подобные «открытым произведениям» У. Эко «живые организмы», существующие «отдельно от авторского намерения, подчиняясь чувству и опыту каждого зрителя»<sup>70</sup>. По крайней мере, так можно понять Д. Д. Менарда, «конструирующего» диалог между выдающимся философом и выдающимся режиссером в статье «Анализ теории Тарковского «давление времени» (time-pressure) на основе философии Жюль Делеза». Сам же Делез видит наиболее полное соответствие осознаваемых режиссерских интенций «вбираемым» зрителями смыслом в тех «время-образах», которые создает М. Антониони: «В этом направлении никто не зашел дальше, нежели Антониони. И вот его метод: показ внутреннего мира *через* поведение — это уже не переживания, а «то, что остается от истекших переживаний», «то, что наступает после всего, после того, как все было сказано», такой метод с необходимостью проходит через повадки или позы тела»<sup>71</sup>. Именно здесь интроспективная «чистая память», по самой «природе» своей не отделимая от ее целостного, окончательно не теряющего Я, смыслового горизонта, согласно Делезу, уступает место «авторской» ориентированности на «других», понимаемых не «диалогически», как Другие М. М. Бахтина, а «интертекстуально» — как те и «внешне-», и «внутренне-» бытийные экранные «парципальные объекты», которые еще более целенаправленно действуют на установки культуры, превращая мир в то, что, по словам Ф. Гваттари, «существует до оппозиции между субъектом и объектом»<sup>72</sup>.

\* \* \*

Философию кино Делеза в той ее части, которая так или иначе касается кинематографа Тарковского, вместе с подходами Михалковича и некоторых других киноведов я причислил к «объективистскому» ряду интерпретаций «запечатленного времени». «Объективистский» контекст в данном случае обусловлен тем, «где», по мнению этих исследователей, в фильмах Тарковского «располагается» — относительно авторской субъективности — временная бытийность, совпадающая с творческим актом. И «чистое восприятие», и «чистая память», будучи философскими основаниями этих иррационалистско-«объективистских» исследовательских подходов, подразумевают *изначально «внешнее»* по отношению к субъекту с его

<sup>60</sup> Там же.<sup>61</sup> Понятие «медийность» здесь, как и во многих других случаях, я связываю именно с маклюэновским (эйзенштейновским, беняминовским) контекстом влияния средств коммуникации и, в частности (в XX в.), массмедиа на «культурообразующее бессознательное».<sup>62</sup> Делез Ж. Кино. М., 2003. С. 337.<sup>63</sup> Делез Ж. Указ. соч. С. 400.<sup>64</sup> Там же.<sup>65</sup> Там же.<sup>66</sup> См. Делез Ж. Указ. соч. С. 400–408.<sup>67</sup> Там же.<sup>68</sup> Цит. по: Ильин И. Указ. соч. С. 113.<sup>69</sup> Менард Д. Д. Указ. соч.<sup>70</sup> Там же.<sup>71</sup> Делез Ж. Указ. соч. С. 506.<sup>72</sup> Цит. по: Ильин И. Указ. соч. С. 117.

РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

«зависящей от головного мозга»<sup>73</sup> культурно-биологической «памятью-привычкой»<sup>74</sup> временное Бытие, в «потоке» которого соединены некой онтологической связью исторические и биографические «факты», одновременно и сингулярные, и «вечно» существующие *еще до субъекта*. «Местами» непосредственной встречи субъективности с памятью-Бытием (бергсоновской «чистой памятью») являются временные ритмы *самой* движущейся материи, открывающиеся субъекту и одновременно элиминирующие его в «чистом восприятии».

Однако сопоставление Тарковским кино и музыки, о котором я писал выше, напоминающее и о «жизненных» трактовках музыки у Ф. Ницше, и о музыкальных сюжетах в «жизненных» концепциях времени В. Дильтея<sup>75</sup>, вместе с многочисленными другими взаимосвязанными ремарками в статьях, лекциях и интервью кинорежиссера дают повод, не отменяя акцидентную истинность иных обоснованных прочтений, интерпретировать доминантный характер «временности» у него все-таки не в бергсоновском, а в трансценденталистском духе, т. е. соотносить его «запечатленное время» с философией «пограничности».

Многие современные Тарковскому зрители его фильмов полагают, что часто повторяющееся в них «мучительно-долгое» течение кадров указывает на не совпадающий с запечатленной «объективной реальностью», но какой-то конкретный и требующий разгадывания смысл. И действительно, фиксируя «объективную реальность», Тарковский запечатлевал вовсе не ее *самодостаточный* эмпирический «внешний облик»: его не интересовали ни *сам по себе* «объективный факт», увиденный «в данный момент» линейного времени, ни гиперболизированная во «внутреннем» творческом процессе типизации та или иная *изначально* «внешняя» социальная сущность. Но, как было уже отмечено, не подразумевал он и какую-то определенную требующую разгадывания аллегорическую «истину». Говоря словами А. Базена, сказанными о «Дневнике сельского священника» Р. Брессона, кинорежиссер стремился запечатлеть «язык души», выражающий «диалектику абстракции и реальности»<sup>76</sup>. Именно режиссерская задача христианско-персоналистского в своей философской изначальности запечатлевания «языка души» дает контекстуальное обоснование тому, что для Тарковского, по его собственному выражению, «образ в кино строится на умении *выдать за наблюдение свое ощущение объекта*»<sup>77</sup>. Если для сопоставления с этой идеей «слияния с видимым»<sup>78</sup> еще раз вспомнить мысль кинорежиссера о «принципиальности» для кино, как и для музыки, «проблемы времени», получится, что «ощущение объекта» — это отнюдь не бергсоновское «чистое восприятие», но «факт», неотторжимый от целостной режиссерской «пограничной» структуры внутреннего времени. «Факт» для него — *одна из структур внутренне-временной экзистенциальной памяти человека*, так же, как в разворачивающейся структуре «времени-памяти» у М. Пруста, глубоко исследу-

дованной М. Мамардашвили, «выскакивающая в сознании» как нечто «вполне отдельное»<sup>79</sup>, но находящееся со всеми другими потенциальными «отдельностями» воспоминания не в мотивированных логикой сценария отношениях, а «в какой-то... связи веером»<sup>80</sup>. Передаваясь через посредство экрана «созвучному» восприятию зрителя, *авторский* «факт» памяти активизирует «поток» *зрительских* «фактов» памяти; это и означает сближающее Тарковского и с символистами, и с модернистами решение «уравнения между бесконечностью и образом».

Предельно-рефлексивная интроспекция, приводящая переживание автора к состоянию «пограничного» внутреннего времени, открывает сознанию бытийную «полноту»<sup>81</sup> психики. Процесс такой интроспекции, по-видимому, можно сопоставить с платоновским «анамнесисом», «припоминанием». «Припоминаемая» внутренне-временная «полнота», и, прежде всего, ее первая ипостась, которая как раз и оказывается «фактом» или «образом», должна быть «схвачена» и «удержана» режиссером в его *замысле* с тем, чтобы этот замысел был затем *реализован*. В технике реализации замысла — и это чрезвычайно важно для понимания кинематографического персонализма Тарковского, находящегося в близком родстве с «онтологией» Базена<sup>82</sup>, — осуществляется соединение крайнего «объективизма» и крайнего «субъективизма». Крайний «объективизм» или, по Тарковскому, «наблюдение»<sup>83</sup>, — это «минус-приемы», позволяющие добиться «бесстрастности объектива»<sup>84</sup> и освободить «предмет от привычных представлений и предрассудков»<sup>85</sup>. Однако «бесстрастность объектива» в «наблюдении» не является — повторю это еще раз — *самодостаточной* фиксацией «какого-то» факта. Необходимый «факт» сначала «припоминается» в замысле, а затем как бы уточняется и «завершается» в итоговом акте «припоминания» — при реализации замысла, заключающейся в узнавании и «бесстрастной» фиксации именно *своей* «физической реальности». Ну а крайний «субъективизм» — некие, идущие все от той же «припоминаемой» бытийной «полноты», *формы* «бесстрастности» или, по-другому, способы передачи запечатлеваемым «фактам» и их запечкам коннотаций внутренне-временной целостности.

Впрочем, «приемы» и «способы» запечатления экзистенциальной памяти в персонализме Тарковского даны самому автору вовсе не «семиотически». Они не являются для него некой «технологией» выстраивания смысла, а трактуются как непосредственно связанный с внутренне-временным бытием его личности, *абсолютный*, интуитивно-интеллектуальный путь,

<sup>79</sup> Мамардашвили М. Лекции по античной философии. М., 1997. С. 81, 82.

<sup>80</sup> Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997. С. 100.

<sup>81</sup> Оппозиция «пустота»-«полнота» вводится постструктурализмом с целью противопоставить иррациональную экзистенциалистско-персоналистскую бытийную структуру субъекта другую, «бессмысленно-цитатную», идею субъективного «бытия».

<sup>82</sup> *Мое* понимание кинотеории А. Базена излагается в ст. Рейфман Б. В. Реалистичность и эстетичность «другого реализма» Андрэ Базена // Киноведческие записки. № 97. 2010. С. 226–240.

<sup>83</sup> О неоднозначности и «пограничности» используемого Тарковским понятия «наблюдение» см. Тарковский А. А. Запечатленное время // Указ. соч. С. 52–54.

<sup>84</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 46.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>73</sup> Блауберг И. И. Указ. соч. С. 26.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> См., например, Дильтей В. Категории жизни // Вопросы философии. № 10. 1995. С. 129–143.

<sup>76</sup> Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. № 17. 1993. С. 90.

<sup>77</sup> Цит. по кн. Суркова О. Е. Книга сопоставлений. М., 1991. С. 79.

<sup>78</sup> Михалкович В. И. Андрей Тарковский. М., 1989. С. 7.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

«единственный путь — прямой»<sup>86</sup>, ведущий к «замыслу и его реализации»<sup>87</sup>. «Факт», проясняющийся в замысле и уточняющийся при реализации замысла, представляет собой в конечном итоге *единственно возможный вариант* сосуществования в кадре или в нескольких кадрах, соединенных *единственно возможным способом*, человеческих личностей, мизансцены, света, цвета, костюмов, декораций, «одухотворенной природы»<sup>88</sup>. Вся эта итоговая *уникальность «факта»* есть выражение «персоны» автора, экзистенциальное бытие которой можно, пользуясь вполне уместным в данном случае понятием М. М. Бахтина, назвать состоянием «внеаходимости» к миру авторских «эмоций»<sup>89</sup>. Эстетическая «внеаходимость» — бахтинский вариант авторской «пограничности», указывающий на преодоление автором своего «мира мечты»<sup>90</sup> или, иначе, «доброты» по отношению к себе<sup>91</sup> и на его совпадение с неким другим «авторитетным автором», безоценочно, «бесстрастно» и целостно «завершающим» героя. «Чистота и глубина приятия Франциска, Джотто и Данте была потеряна, наивное античное приятие не могло быть восстановлено. Тело искало и не находило авторитетного автора, чьим именем мог бы творить художник»<sup>92</sup>, — пишет Бахтин о, по его мнению, утраченной в искусстве высокого и позднего Возрождения позиции этого, вещающего «от имени» самого бытия, «авторитетного автора». Очень похожие мысли высказывает и Тарковский, сравнивая творчество Рафаэля, в котором его «раздражает слащаво аллегорическая тенденция автора»<sup>93</sup>, и Карпаччо, пишущего свои картины так, что «центром многофигурных композиций... является каждый из его персонажей»<sup>94</sup>. Это сравнение несомненно имеет прямое отношение к тому «авторитетному автору», который диктует кинорежиссеру совершенно не «реалистическую» форму «завершения» его героев — не *отображение* того или иного «классического» или «романтического»<sup>95</sup>, «во всех своих разновидностях пластичного»<sup>96</sup> характера<sup>97</sup> или того или иного «живописного» типа<sup>98</sup>, но «припоминающее» порождение в разворачивающемся режиссерском персональном бытии *единственно возможной «персоны» Другого*, его экзистенциальной уникальности. Так как преодолевшее границы «психологичности» персональное бытие сыграть совершенно невозможно, его художественное воплощение может быть осуществлено только «персоной» снимаемого на пленку человека. И главной задачей режиссерской работы с актером, по Тарковскому, является, таким образом, создание условий для исполнителя, при которых тот перестает «актерствовать», забывает о своем исполнительстве и раскрепощается, освобождается именно как *уникальная личность человека, играющего роль*.

<sup>86</sup> Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре // Указ. соч. С. 103.

<sup>87</sup> Там же. С. 97.

<sup>88</sup> Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре // Указ. соч. С. 129.

<sup>89</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 131.

<sup>90</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 111.

<sup>91</sup> Там же. С. 131.

<sup>92</sup> Там же. С. 133.

<sup>93</sup> Цит. по кн. Суркова О. Е. Книга сопоставлений. М., 1991. С. 21.

<sup>94</sup> Там же. С. 25.

<sup>95</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 234.

<sup>96</sup> Там же.

<sup>97</sup> Там же.

<sup>98</sup> Там же.

«... я не верю в концепцию перевоплощения. Перевоплощение означало бы отсутствие собственной концепции, собственной, я бы сказал, личности, которая не растворяется, а остается цельной актерской личностью в разных картинах, в разных спектаклях. В оборотной я не верю. Потому это антинаучно»<sup>99</sup>, — читаем в «Лекциях по кинорежиссуре». «Антинаучно», так как не по «системе Станиславского». «Нельзя собственную индивидуальность втиснуть в условные рамки. В кино рамки безусловные»<sup>100</sup>, — это утверждение Тарковского прямо противоположно призыву К. С. Станиславского разрабатывать «вымысел», способный «естественным путем» вызвать «соответствующее реальное действие»<sup>101</sup>. То, что Тарковский называет «условными рамками», как раз и является разрабатываемым «вымыслом», трактованным Станиславским как «предлагаемые обстоятельства», которые должны активизировать *психофизическое целое человеческой личности актера*<sup>102</sup> и, следовательно, привести его героя к «истине страстей, правдоподобию чувствований»<sup>103</sup>.

Отличие понимания Тарковским актерской работы от «системы Станиславского» может показаться определенным пристрастием режиссера, не выходящим за пределы интуитивной веры в специфику кино, чем-то похожей, например, на позицию Д. У. Гриффита. У этого отличия, однако, гораздо более глубокие, мировоззренческие, причины.

Для их прояснения, прежде всего, необходимо установить некоторые культурно-исторические аспекты «системы Станиславского». Ее первые, еще, скорее, практические, чем теоретические, эскизы появились на рубеже XIX и XX вв. на стыке важнейших для русского модерна идей. Во-первых, идея «соборности». Рожденная славянофилами, но под воздействием религиозной философии «всеединства» В. Соловьева и витальных мотивов раннего Ницше, причудливо объединивших «языческое дионисийство» и «аристократический радикализм»<sup>104</sup>, претерпевшая в символизме Серебряного века серьезные изменения, она была воспринята в «секуляризованной» версии широкими слоями готовой к такому восприятию российской интеллигенции. Именно мечта о светской «соборности», о коллективе личностей-единомышленников стала одной из важных регулятивно-психологических причин и разработывания основателями Художественного театра концепции «театра-семьи», и «размывания театра в жизни», предполагавшего созидание «хорового сознания»<sup>105</sup>. Идея светской «соборности» была неотделима от другой регулятивной установки модерна — широко понимаемой ценности «тиражирования». Новые технические возможности тиражной печати способствовали переориентации важной для русской культуры XIX в. стратегии «воспитания человека» в сторону изменения «среды обитания». При этом

<sup>99</sup> Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре // Указ. соч. С. 110.

<sup>100</sup> Там же. С. 116.

<sup>101</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1985. С. 387.

<sup>102</sup> См., например, Основы системы Станиславского // Сост. Н. В. Киселева, В. А. Фролов. 2000. С. 19 — 113.

<sup>103</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1985. С. 387.

<sup>104</sup> Знакомство российских читателей с философией Ф. Ницше произошло во многом благодаря книге Г. Брандеса «Фридрих Ницше: арстократический радикализм»

<sup>105</sup> Горфункель Е. Примерка. Тезисы о русском театральном модерне // Театр. № 5. 1993. С. 4.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

само понятие «тиражирование», преодолевая узко специализированный смысл, становилось универсальным символом эстетизации жизни больших масс людей, идеология которой восходила к популярной в ту эпоху социалистической утопии «Ред Хауза» во всем мире, пропагандировавшей У. Моррисом. И Художественный театр мыслился его создателями именно как «часть» проектируемой *живой среды обитания* (функциональные элементы «общественного механизма» появятся в другую — конструктивистскую — эпоху), та «часть», которая призвана показать *массовому зрителю* уродливость «ныне существующей» среды обитания и предопределенные этой уродливостью невзгоды *не исключительного, а обыкновенного* русского человека.

Однако основополагающей системой взглядов, подчинившей себе эти идейные новшества модерна, стала для *театральной теории Станиславского* «выстраивавшаяся» русским литературным «реализмом» XIX в. концепция человека, достигающего своей *естественности* в процессе «внутреннего освобождения при внешнем рабстве»<sup>106</sup>. Разворачивавшаяся как имплицитная, не открытая до конца самому автору, смысловая структура еще в произведениях Пушкина, к концу XIX в., в романах Л. Н. Толстого и пьесах А. П. Чехова, она проявилась уже как *идеология, мировоззрение*. И на сцену Художественного театра вышел именно *естественный человек*, «русский интеллигент, лишенный ореола исключительности» и «сумевший понять, что его собственные невзгоды есть следствие общей «нескладехи» современной жизни. Личная драма человека получила великий контекст»<sup>107</sup>.

Вот этот-то «великий контекст» как раз и породил те «предлагаемые обстоятельства», в которых должно было осуществляться раскрепощение «психофизического целого человеческой личности актера», означавшее «внутреннее освобождение при внешнем рабстве» героя. И сущность раскрепощения, или «внутреннего освобождения», соответствовала именно смыслу понятия «естественность», ставшего важной философско-эстетической категорией примерно с середины XVIII в. Причем, если во французском Просвещении «естественность» существовала в двух оппонирующих друг другу вариантах — как *природная «естественность» человеческого разума* и (у Ж.-Ж. Руссо) как *природная «естественность» человеческого чувства* — то в литературном «реализме» XIX в. и театральном «реализме» начала XX в., после художественной «интериоризации» *целостного человеческого характера*, которую провели романтики, оба варианта, превратившись в ипостаси этого «реалистического» характера, соединились в то, «что... принадлежит к самому глубокому и основному, чем определяется человеческая личность»<sup>108</sup>. Однако же «*природность*» глубины и целостности «естественного» характера в литературном «реализме» XIX в. сильно отличалась от «*пограничности*» глубины и целостности *романтического* характера. И в XX в. именно в экзистенциалистском и христианско-персоналистском продолжениях романтической традиции ценность «пограничной» це-

лостности человеческого существования стала той позицией, с которой «природность» и «естественность», часто понимавшиеся как признаки целостности «человека массы», не способного к преодолению «мира мечты» и «доброты» к себе, были подвергнуты критике за их абсолютную социальную обусловленность и подчиненность *внешним* обстоятельствам.

«Актер в кинематографе — человек, который приглашается на роль именно потому, что он ближе всего по своей духовной и внешней организации к тому, что он должен сделать»<sup>109</sup>. А сделать он должен то, что предполагается *данными автору «фактами»*. И прежде всего, человек, называющийся актером, — если это именно *тот «он»*, который дан автору как его Другой, — должен стать «как можно более свободным»<sup>110</sup>. Актерствовать, т. е. *играть* какую-то роль, исполнитель, таким образом, может лишь в том случае, если именно *лицедейство* является нарративным измерением *запечатленного факта*, — так, как это, например, происходит в «Андрее Рублеве», когда персонаж Ролана Быкова, несомненно выражающий скоморошескую натуру («персону») самого Быкова, скоморошествует, потому что именно это предписано «внутренним» сюжетом Тарковского.

На рубеже 1950-х и 1960-х гг. в советском кинематографе появилось много замечательно сыгранных «природных», «естественных» персонажей. Это герои Л. Харитонова, Н. Рыбникова, В. Ивашова, героини Н. Румянцевой, Л. Овчинниковой. Более психологически-глубокие формы «естественных» характеров мы видим в картинах «Летят журавли», «Девять дней одного года», в фильмах М. Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь», в некоторых других произведениях поздней «оттепели». Примерно в это же время в нашем кинематографе появляются и «персоны»<sup>111</sup>. Такова Теткина И. Чуриковой из фильма «В огне брода нет», Магазаник Р. Быкова и Вавилова Н. Мордюковой из «Комиссара», Сотников Б. Плотникова из «Восхождения», персонажи О. Борисова из фильмов А. Абдрашитова «Остановился поезд» и «Парад планет». Но для чего же перечисленным персонажам-«персонам» дана их «свобода», означающая пребывание в «духовном» пространстве, «внезаходимом» по отношению к «душевной» «доброте к себе»? Согласно *осознанному подходу самих авторов*, все эти герои *изначально «вписаны» в сценарно-драматургический замысел*, выражающий индивидуальное авторское видение *внеположенной «реальности»*. И «свобода» здесь выполняет ту или иную *социальную функцию*, связанную либо с ценностью исторического развития, либо с какими-то абсолютными основополагающими истинами мироустройства.

А «персоны» Тарковского, скажу об этом еще раз, осознаются им как изначально «вписанные» совсем в другой замысел. На уровне *нарративном* герои его фильмов являются персонажами, рожденными иррациональной авторской бытийной «полнотой», вне какой-либо «реалистически-социологической» логики, которая бы детерминировала «рассказ». Другими словами, Тарковский мыслит свое киноповествование в полном соответствии с той интерпретацией, которую давал Базен по-

<sup>106</sup> Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938.

<sup>107</sup> Там же.

<sup>108</sup> Михайлов А. В. Из истории характера // А. В. Михайлов. Риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки. М., Языки русской культуры, 1997. С. 186.

<sup>109</sup> Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре // Указ. соч. С. 113.

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> По моему мнению, первыми в советском кино «персонами» (в обозначенном смысле) были герои Евгения Урбанского.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

вествованию в фильме «Дневник сельского священника»: это нарратив нового типа, включающий *реального автора* (речь идет, конечно же, не о каком-то «абсолютном», а именно об *авторском* и *адекватном ему зрительском* осознанном восприятии), но не в качестве нарратора, человека, рассказывающего в фильме историю, а в качестве субъекта разворачивающейся экзистенциальной памяти.

И совсем иной тип киноповествования у других советских «авторов». Здесь и речи быть не может об участии *самого режиссера*, каким он себя мыслит, *самой реальной* авторской личности, в «рассказе». В «рассказе» может принимать участие некий либо существующий в кадре, либо подразумеваемый *реальным автором* «рассказчик истории». Но сам «рассказ» вместе с этим «вписанным» в него «рассказчиком» мыслится *реальным* автором «реалистом» как та «объективность», которую он, будучи *спрятанным от зрителя*, ему, зрителю, преподносит.

*Реальный автор* для Тарковского может отличаться от *мого* видения авторской инстанции в его фильмах. Это связано, прежде всего, с возможностью разного понимания того, что «в искусстве нет «реализма», который не был бы... глубоко эстетическим»<sup>112</sup>. Для Тарковского эта фраза Базена означает то же, что имел в виду сам французский кинотеоретик: «эстетичность» и «реалистичность» мыслятся как разные именованья одного и того же сущностного свойства любого истинного искусства, указывающие на неотъемлемое от творческой экзистенции художника уникальное однозначное соответствие и, более того, тождество формы и содержания. Я же, отступив от логики *герменевтического «диалога»* с *авторской экзистенцией*, подразумевающего *потенциально бесконечный «круг понимания»*, т. е. *мою собственную экзистенцию*, «эстетичность» любого «реализма» могу связать и с *семиотическим* контекстом, важным для «*фиксации*» той или иной «внешней» бинарной «конструкции» авторского творчества. Правда, для этого мне необходимы «родственные отношения» с диалогикой культуры В. С. Библера, дающие право сочетать не сводимые друг к другу, «различающиеся» внутренними условиями релеванности методологические контексты. Оправданный диалогикой культуры переход от «диалогического» контекста к семиотическому связывает истину «эстетичности» любого «реализма» в искусстве с той определенной *семантикой*, которая является *ознаечаемым*, обладающим своей *структурой*, своей «мифологической» логикой. И у этого *ознаечаемого* есть *ознаечающее*, также обладающее своей *структурой*. Логика *реальности внутреннего времени*, подразумеваемой Тарковским, в моей интерпретации соотносится с философией «пограничности» и, конкретнее, является частью всего феноменологически-экзистенциалистско-персоналистского философского дискурса, родственного «философии жизни» и, в некоторых аспектах, интуитивизму Бергсона. Сужая это огромное смысловое поле до более «частных» идей, повлиявших, по моему мнению, на формирование взглядов Тарковского, я говорю о прямом и косвенном воздействии киноэстетики Базена. Причем, чтобы лучше понять семиотические аспекты фильмов Тарковского, в теории Базена тоже необходимо различать ее «ознаечаемое» и «ознаечающее». «*Означаемое*» кинотеории Базена, ее метафизи-

ческая «составляющая», — это, в частности, диалектика «двух типов реальности, взятой в чистом виде»<sup>113</sup>: «чистого факта», находящегося на том повествовательном уровне, где действуют персонажи-«персоны», и «необработанного эстетического факта»<sup>114</sup>, выходящего за пределы этого *диегетического* уровня повествования. (В дальнейшем «чистые факты» будем по аналогии с «необработанными эстетическими фактами» называть «необработанными жизненными фактами», понимая в то же время, что здесь мы имеем дело с жизнью экзистенциальной памяти.) Конфликт между этими двумя «реальностями», сосуществующими в анализируемых Базеном фильмах «по смежности», как раз и снимается тождеством в его кинотеории *обобщенного понятия* внутренне-временной «реальности» и *обобщенного понятия* внутренне-временной «эстетичности». «Реальность», не имеющая ничего общего со «случайным» фрагментом «эмпирической реальности», как раз и может конституироваться во внутреннем времени режиссера либо как «эстетический» «необработанный жизненный факт», либо как «необработанный эстетический факт». Развитие кинематографа в 1950-е и 1960-е гг. разделило эти две обозначенные Базеном «*фактические*» ипостаси. Режиссеры документального «прямого кино» и игрового кино, создаваемого в документалистском стиле, исповедовали философию «необработанного жизненного факта», перенеся ее из контекста, связанного, по Базену, с реальностью внутреннего времени, в «объективистский» контекст и тем самым лишив «необработанный жизненный факт» его *явного* «эстетического» измерения. Такого документалистского по своему духу направления придерживались, в частности, и многие советские «кинореалисты». Ну а те режиссеры, чья логика моей исследовательской «конструкции» заставляет назвать «киномодернистами», исповедовавшие именно сами экзистенциалистские или персоналистские идеи, а не их «псевдоморфозы», продолжали запечатлеть на экране «эстетические» «необработанные жизненные факты» и «необработанные эстетические факты», сосуществовавшие, согласно такому видению художественного творчества, первоначально в «реалистически-эстетической» экзистенциальной памяти автора. И у одного из самых молодых из последних таких «киномодернистов», Тарковского, это «запечатленное время» приобрело наиболее *радикально эстетизированную* форму. Уже в «Андрее Рублеве»<sup>115</sup> предельно эстетизированные «чистые факты» (в моей терминологии — «необработанные жизненные факты»), в «замедленной» длительности своей осуществляя абсолютно специфическое, свойственное только стилю Тарковского, соединение «крайнего субъективизма» с «крайним объективизмом», полностью «поглощают» все, что могло бы восприниматься как кино «под документ», что могло бы указывать на *хроникальность* этих «чистых фактов». Вот этот-то индивидуальный *стиль* «запечатления времени», совершенно уникальный стиль Тарковского, в то же время свя-

<sup>113</sup> Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. № 17. 1993. С. 90.

<sup>114</sup> Там же.

<sup>115</sup> Как известно, полный авторский вариант фильма был назван Тарковским «Страсти по Андрею». Название же «Андрей Рублев» мне удобнее использовать в данном тексте, так как оно связано с моей многолетней «внутренней традицией» размышлений об этой картине.

<sup>112</sup> Базен А. Что такое кино? М., 1971



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

занный уже не только с «означаемым» кинотеории Базена, но, прежде всего, с ее «означающим», с обозначенными Базеном инвариантными приемами того внутрикадрового монтажа, который выражает метафизику «чистого факта», в семиотическом контексте необходимо отличать от самого «запечатленного времени» как структуру его «плана выражения».

То, что в семиотическом контексте понимается как эстетическая условность стиля, Тарковский понимал как эстетическую условность самого внутреннего времени, перенесенного из «пограничного» бытия в эмпирическую «реальность». Запечатление эстетического по самой природе своей внутреннего времени он называл «созданием мизансцены». «... режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы напрямую наблюдаемого факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды»<sup>116</sup>, — так в «Лекциях по кинорежиссуре» Тарковский пытается «запечатлеть» сам процесс «запечатления времени». Под «психологическим состоянием героев» здесь, конечно же, понимается конкретное, в данном «факте» внутреннего времени, проявление той самой глубинно-психологической «персональности» актера-человека, о которой речь шла выше. Эти состояния не имеют ничего общего со способной, по Тарковскому, быть только поверхностной, эмоциональностью актерствующих актеров. Ну а «продолжение и отражение этого состояния» в мизансцене — не что иное, как запечатление всех остальных, помимо «персоны» актера, элементов структуры «факта», рождаемой «персоной» автора.

В первом полнометражном фильме Тарковского, «Ивановом детстве», «необработанные эстетические факты» еще формально отсутствуют. В их роли — впрочем, пока еще, по-видимому, лишь «смутно догадываясь» об этой своей роли — здесь выступают отделенные от «реальной жизни» сновидения, которые «должны складываться из тех же четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни»<sup>117</sup>. Но и «реальная жизнь» в «Ивановом детстве» эстетизирована настолько, что не слишком отличается от «реальности сновидения». Гениальный, на мой взгляд, эпизод переправы Ивана, Холина и Гальцева на вражеский берег (в этом эпизоде Тарковский, как мне представляется, неосознанно «цитирует» сцену переправы через реку По казненного немцами партизана в последнем, шестом, эпизоде «Пайзы» Р. Росселини [Фрагмент 1]) смонтирован как «эллиптическое» действие, сочетающее «непрерывные жизненные факты» и практически незаметные при «адекватном» восприятии «временные промежутки». Но именно эта «эллиптичность» создает впечатление лабиринтности пространства, в котором действуют персонажи. Знак лабиринтности, локализованности и в то же время какой-то «безвыходности», пространства, переходящий у Тарковского из фильма в фильм (мне кажется, подобным же образом пространство строится во многих японских фильмах, в частности, у К. Мидзогути и А.



Фрагмент 1. [http://youtu.be/lpvB53VTV\\_c](http://youtu.be/lpvB53VTV_c)

Курсавы, а также, начиная с «Канала», у А. Вайды), является, очевидно, и знаком «эстетичности», условности, причастности именно авторскому внутреннему времени. В зону этого смысла — «эстетичность» — попадает в эпизоде переправы и музыка В. Овчинникова, характер которой в какой-то момент неожиданно меняется: вместо синкопированного, «рваного» звучания, создающего напряженную атмосферу, начинает звучать лирическая, «светлая», в духе Таривердиева, мелодия, которая, между тем, доводит напряженность эпизода до предела.

В «Ивановом детстве» субъектом разворачивающейся картины, как это становится ясно в конце картины, является лейтенант Гальцев. Но уже в «Андрее Рублеве» нарративная роль носителя экзистенциальной памяти, субъекта внутреннего времени, переходит к реальному автору, то есть к тому Тарковскому, каким он себя в своем авторстве мыслит. Здесь «время в форме факта»<sup>118</sup> окончательно превращается в откровенно эстетизированный «факт». Медленные и очень медленные панорамирования и прочие движения кинокамеры; временная «эллиптичность» действия и связанные с ней «спонтанные» изменения ракурсов; «укрупнение» одних звуков «за счет» приглушения других; специфические, свойственные только стилю Тарковского, «странности» и «чудеса», такие как неожиданно, без всякой «подготовки» начинающийся ливень или мгновенно прочерчивающие кадр белые пятна птиц в эпизоде «Праздник. Весна 1408 года», «цитирующие», кажется, ту самую «белую простыню» из бунюэлевского «Назарина», мелькнувшую на экране, как «дуновение чумы» (сами же эти «белые птицы» были, скорее всего, осознанно процитированы С. Параджановым в его «Ашик-Керибе») — таковы в самом общем виде режиссерские средства обнаружения перед зрителем его, режиссера, экзистенциальной субъективности. Этот режиссерский «дискурс» в «Андрее Рублеве» и далее во всех следующих картинах Тарковского «обозначает» два взаимосвязанных смысла: перед нами, во-первых, разворачивается «жизненно-фактическое», диегетическое повествование; во-вторых, это первое повествование целиком принадлежит другому повествованию,

<sup>116</sup> Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре // Указ. соч. С. 120.

<sup>117</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время // Указ. соч. С. 57.

<sup>118</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время // Указ. соч. С. 50.



РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

главное «действующее лицо» которого — *экзистирующий автор* — находится за пределами повествования первого.

В «Запечатленном времени» Тарковский неоднократно пытается передать смысл особой и сложно поддающейся словесному описанию «чувственности», свойственной той «натуралистичности», которой он привержен: «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»<sup>119</sup>. Однако в тот период, в 1967 г., у него еще не шла речь о «необработанном эстетическом факте» в том *буквальном* смысле, который вкладывал в это понятие Базен. Включение в фильм фактов истории культуры, отпадающих от связанного с непосредственной «чистой фактичностью» повествования, и, в частности, выход за пределы первого, диегетического, нарратива данных в «натуральном виде» или воспроизведенных произведений искусства в то время Тарковским в явной форме еще не озвучивалось и, видимо, не предполагалось. Более того, он был противником такого воспроизведения: «Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом удалять ее поверхность похвал вроде: ах, как почувствована эпоха, ах, какие интеллигентные люди!»<sup>120</sup> Впрочем, в «Андрее Рублеве» есть своего рода воспроизведение *события культурной памяти*. Я имею в виду сцену несения креста и распятия, воспроизводящую «путь Христа на Голгофу». Однако этот «факт» при всей его «странности», выделенности в повествовании, все же до конца с *первым* повествованием не порывает. Он находится в пространственном и временном единстве с событием жизни Андрея Рублева, разворачивающимся в данной сцене. Этот «русский Христос», по моему мнению, является промежуточным этапом между «аллегоричностью», за которую в своих пост-анализах Тарковский ругал «Иваново детство», и *настоящими*, полностью соответствующими тому, что имел в виду Базен, «необработанными эстетическими фактами». Начиная с «Соляриса», они постоянно присутствуют в фильмах кинорежиссера, уже совершенно явно обозначая принадлежность и себя самих, и «эстетизированных» «необработанных жизненных фактов», *другому повествованию* — разворачивающемуся экзистенциальному внутреннему времени автора. Когда в «Солярисе» камера начинает медленно «исследовать» картину Питера Брейгеля «Охотники на снегу», мы в какой-то момент понимаем, что перед нами уже не перенесенное на экран в качестве «персонажа» происходящей повествовательной сцены полотно Брейгеля, а *воспроизведенный* «необработанный эстетический факт» экзистенциальной памяти автора. Это факт истории человеческой культуры, существующей не в некоем «объективном историческом прошлом», а в неизменно настоящем, претерпевающим непрерывное бытийное становление авторском внутреннем времени. Можно предположить, что здесь этот факт истории культуры мыслится Тарковским и как «факт» экзистенциальной памяти его героя. Подобное же воспроизведение *факта истории*

культуры, являющегося «фактом» авторской памяти, происходит в, не побоюсь громкого слова, потрясающей финальной сцене «Соляриса»: Крис Кельвин стоит на коленях перед своим отцом, и абсолютно ясно, что это — «возвращение блудного сына». В «Зеркале» такие «необработанные эстетические факты» существуют уже совершенно равноправно — в смысле их доли в общем экранном времени картины — с «эстетизированными» «необработанными жизненными фактами». Это и стихи Арсения Тарковского, и воспроизведенные уже в «живом» виде мотивы Брейгеля в сцене подъема мальчика на пологую снежную гору (птица, садящаяся на ушанку персонажа в этой сцене, кажется ожившей птицей с тех же брейгелевских «Охотников на снегу»), и кадры хроники, и кадры «под документ», воспроизводящие *хроникальность* как *культурный стиль*. Все это не имеет ничего общего с «воссозданием эпохи», склонность к которому так часто наблюдается не в «модернистском», а в «реалистическом» кино. (Как факт или версия факта *исторической реальности* воссоздается, например, «брейгелевская эпоха» в «Легенде о Тиле» А. Алова и В. Наумова.) «Мы не можем восстановить XV век буквально, как бы мы ни изучали его по памятникам. Мы и ощущаем его совершенно иначе, нежели люди, в том веке жившие»<sup>121</sup>, — пишет в «Запечатленном времени» Тарковский, имея в виду, что и XV век, и любой другой «факт истории» мы можем воссоздать не как какую-то *бывшую реальность*, восстанавливаемую по памятникам культуры, а только как запечатленную реальность нашей *теперешней* глубинной памяти, в которой взятые из «наблюдения» памятники культуры образуют *современную* временную структуру.

Эта структура, элементами которой являются и «необработанные эстетические факты», и — в качестве *первого нарратива* — «эстетизированные» «необработанные жизненные факты», в то же время, подчеркну еще раз, мыслится Тарковским как *иррациональная* структура разворачивающейся экзистенциальной памяти, образующая для «адекватного» зрителя *второй, главный, «объемлющий», нарратив*. «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»<sup>122</sup>, — читаем в «Запечатленном времени» об этом *втором нарративе*, являющемся для Тарковского, как и для Базена, второй ипостасью внутреннего времени, которая существует в некой «внутренней одновременности» с первой ипостасью, с «временем в форме факта».

*Вторые нарративы*, будучи структурами авторской экзистенциальной памяти, в «Андрее Рублеве», «Солярисе» и «Зеркале» структурированы, скорее, с ориентацией не на *экзистенциалистский* в узком значении, а именно на *христианско-персоналистский* инвариант иррациональности. Экзистенциализм, во всяком случае у М. Хайдеггера, в *определенном смысле* являвшийся наследником европейского *протестантизма*, трансформировал взаимосвязанные протестантские принципы «личной веры» и «личного предназначения» в экзистенциальную личную Судьбу, «вписанную» в экзистенциальную Историю. Однако эта История и эта личная связь с ней, соединяющая человека с человечеством, личностному *сознанию* мо-

<sup>119</sup> Там же. С. 57.<sup>120</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время // Указ. соч. С. 65.<sup>121</sup> Там же. С. 65.<sup>122</sup> Там же. С. 50.

РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

жет частично проясняться, по Хайдеггеру, только в определенной форме экзистенции — на том предельно-глубоком уровне «тут-Бытия» (Dasein), который есть та или иная форма «бытия историком»<sup>123</sup>. Другие же в разной степени открывающиеся человеку императивы его Судьбы не выходят за пределы *абсолютно одинокого* жизненного долженствования, «выстаивания перед смертью», начинающегося с того акта духовной истории человека, который С. Кьеркегор называл «выбором себя». Ну а христианский персонализм, будучи в данном смысле продолжателем единой «допротестантской» православной и католической традиции, хоть и полагал каждую личность отдельным универсумом, в то же время, отстаивал идею определенной *осознаваемой* человеком как «Божие подобие» *универсальности* всех личностных миров, *осознаваемой* связанности людей друг с другом и с Историей.

«Небо и небесная жизнь, в которой зачат исторический процесс, есть ведь не что иное, как глубочайшая внутренняя духовная жизнь, потому что, поистине, небо — не только над нами и не только в каком-то отдалении от нас... небо есть и самая глубочайшая глубина нашей духовной жизни. Когда мы идем в эту глубину от поверхности, то, поистине, соприкасаемся мы с жизнью небесной. В этой глубине заложен духовный опыт, отличный от земной действительности, как более глубокий слой бытия, более обширный по захватываемым им планам. Этот глубинный слой и является источником истории. История имеет источник во внутренней духовной действительности, в том опыте человеческого духа, в котором человеческий дух уже не является чем-то отдаленным и противоположаемым духу божественному, а в котором он непосредственно с ним соприкасается, в котором раскрывается драма взаимоотношений между Богом и человеком»<sup>124</sup>, — так говорит Н. Бердяев об историческом процессе, который является и Историей божественной, «небесной», и духовной структурой человека, переданной ему Богом как «подобие» в акте сотворения. Путь раскрытия в себе исторического «подобия» — это, по Бердяеву, личностный человеческий путь к пониманию — не «логическому», а экзистенциальному — *необходимой трагической истины* своего жизненного пути, которая в предельной, но *осознаваемой* при таком понимании глубине твоего Я соединена с Историей человечества, являющейся эсхатологической трагической истиной личности Бога.

«Я могу говорить», — эти слова юноши из пролога «Зеркала» на «мистическом» смысловом уровне совпадают с упомянутым мною «возвращением блудного сына» из эпилога «Соляриса». «Я могу говорить», значит «моя» Судьба, ее трагическая целостность «во мне», соединилась и с «моим» отцом, и с «моим» сыном, и с «моей» матерью, и с теми женщинами, которые стали женщинами «моей» Судьбы, и с Историей «моего» народа и человечества, ставшей «моим» *осознаваемым* экзистенциальным становлением, откровением Бога «во мне». «Я могу говорить», значит все экзистенциально важные моменты «моей» *личной истории* в их экзистенциальной последовательности образовали в «моем» внутреннем времени *единое целое* со становящимся

и «во мне» и, первопричинно, в личности Бога *историческим процессом*, и «мне» открылось «мое» *бытие*. «Запечатление времени» — это «схватывание» личностного бытия и превращение его в то, что, подобно иконе, может открыть «подобие» Другому. Но и в самом «запечатленном времени» действует Другой, являющийся у Тарковского не типическим «героем нашего времени», а другим Я автора, актантом мистерии жизни, мистерии прихода человека к своему *бытию*.

Эпоха постмодерна, объявившая «горизонтальное» равенство всех культурных установок высшей ценностью, часто, противореча этой своей толерантности, обвиняла кинематограф Тарковского в мессианстве. Обвинения эти либо звучали впрямую, либо проступали как фон собственной постмодернистской позиции, приветствующей все, что «дает выход давно накопившейся энергии сопротивления мессианскому культурному коду как единственно истинному»<sup>125</sup>.

Однако, мне кажется, нет ничего более далекого от «мессианства», если под «мессианством» понимать желание *одного* учить *всех*, чем семантически связанный с христианским персонализмом и экзистенциализмом модернизм Тарковского. «Стоит ли подробно объяснять, что авторская работа начинается с идейного замысла, с необходимости сказать о чем-то важном»<sup>126</sup>, — читаем в «Запечатленном времени». Но этот «идейный замысел» Тарковский понимает как то, что «необходимо сказать» прежде всего самому себе; это открытие *самому себе* своей глубинной, до поры до времени неосознававшейся «полноты», в которой «записано» бытие собственной жизни. Такую свою «прозрачность» для самого себя (внутреннее время, превращающееся в «запечатленное время») Тарковский по-другому называет «собственной концепцией»: «Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве, — создавать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, — и ей следовать»<sup>127</sup>. «Собственная концепция» Тарковского — это, конечно, определенная мифология и в том смысле, что *стиль*, т. е. экранное означающее, форма выражения, отождествляется им с *семантикой*, и в том смысле, что сама эта семантика, философия «запечатленного времени», есть *произведенная культурой* структура смысла. Но ведь и влиятельнейший еще совсем недавно постмодернистский «пастиш», дававший, по выражению И. Хассана, «имитацию романа автором, имитирующим роль автора»<sup>128</sup>, — это тоже *стиль*, который, во-первых, может быть «обвинен» *адептами* какого-нибудь «кэмп»<sup>129</sup> в излишней «содержательности» и, следовательно, в «мессианстве», отстаивающем определенную, пусть даже антимиессианскую, идеологию (едва ли была права Е. Стишова, писавшая в 1993 г., что постмодернизм — это та «степень свободы, когда уже преодолен этап полемики с предшественниками»<sup>130</sup>); во-вторых, согласившись с Хайдеггером, полагавшим, что каждой эпохе мир открывается как

<sup>125</sup> Стишова Е. Кто вы, мастера культуры? // Искусство кино. 1993. № 6. С. 61.

<sup>126</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Указ. соч. С. 62.

<sup>127</sup> Там же. С. 63.

<sup>128</sup> Цит. по ст.: Ильин И. П. Пастиш // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. С. 256.

<sup>129</sup> О «кэмп» см., например, Зонтаг С. Заметки о «кэмп» // Киноведческие записки. № 22. С. 235–250.

<sup>130</sup> Стишова Е. Указ. соч. С. 59.





РЕЙФМАН Борис Викторович / Boris REYFMAN

| Тарковский и «пограничность» |

Фрагмент 2. <http://youtu.be/lVa-J2TKLFQ>

открывающееся именно людям *данной эпохи*, историчное «тут-бытие», мы должны снять это «обвинение» и позволить бытийной «полноте» постмодернизма и даже уже давно не «контркультурного», а либерально-рыночного «кэмп» быть в своем существовании самими собой, несмотря на частое отсутствие у их идейных приверженцев «толерантности», а вернее всего, глубинного «диалогического» понимания происхождения собственной идеологии.

Завершая размышления о кинематографе Тарковского, выскажу одно предположение. В последних трех картинах — «Сталкере», «Ностальгии» и «Жертвоприношении» — авторское мироощущение кажется более близким как раз к экзистенциализму, чем к христианскому персонализму. Возвышенный смысл «несения свечи» героем О. Янковского в «Ностальгии» [Фрагмент 2] трагичен *иначе*, чем звучащая в ранних фильмах кинорежиссера христианская тема «несения своего креста»: во втором случае автору и его персонажам, актантам открытия в себе той «пограничной» глубины, где бытийствует «подобие Божие», вместе с их «персональными» мирами и Судьбами открывается еще и объединяющая все индивидуальные «пути на Голгофу» трагическая, но жизнеутверждающая «соборность». Ну а в «несении свечи» угадывается тот «факт» авторского «запечатленного времени», который есть «образ» и «символ» абсолютно одинокого долженствования, похожего на ритуал, спасающий мир<sup>131</sup>, «бессмысленного», но необходимого. То же самое можно сказать о «беспричинном» упорстве Сталкера,

<sup>131</sup> О теме ритуальности в фильмах Тарковского пишет в своем глубоком и всестороннем исследовании творчества кинорежиссера Д. Салынский. См. Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. М., 2009. С. 412–474.

Фрагмент 3. <http://youtu.be/MI1Fx1Y04YU>

о самозаточении, а затем — самосожжении Доменико в «Ностальгии», о жертве Александра в «Жертвоприношении». Все это большие и малые эпизоды мистерии *узнавания своей Судьбы*, но не «расширения» ее масштаба до *Истории*, остающейся, таким образом, фатально непроницаемой; мистерии *подчинения* высшей воле, Голосу, угаданному *предопределению*. Религиозно-философский смысл такого *подчинения* близок трактовке ветхозаветного несостоявшегося жертвоприношения Авраамом Исаака в «Страхе и трепете» С. Кьеркегора. В то же время, все эти «жертвоприношения» родственны «*молчанию*», но не тому, по-видимому, связанному с исихазмом, молчанию героя, которое мы наблюдаем в «Андрее Рублеве», не молчанию человека, ждущего проясненного состояния, единения с Богом и Другими; эти, можно сказать, сакральные действия в последних картинах Тарковского родственны, скорее, молчанию персонажей Ингмара Бергмана — тому обретению своей участи, которое есть одновременно и подчинение ее высокому смыслу, и признание необъяснимости этого смысла. Имея в виду именно такой контекст, я могу определенным образом сопоставить эпилог «Соляриса» и пролог «Зеркала», о связи которых друг с другом речь шла у нас выше, в связи с финалом «Жертвоприношения». Фраза-вопрос «В начале было Слово. А почему, папа?» обретшего дар речи ребенка и следующий за ней долгий финальный план сухого «японского» дерева [Фрагмент 3] означает в том повествовании, которое я назвал *вторым нарративом*, что экзистенциальная память автора «помнит» и черное выгоревшее дерево в последнем кадре «Иванова детства», и свое обретение веры в высший смысл, совпадающее с обретением полного доверия к его «бессмысленности».

