

УДК 7.071.5

Загребин С. С.

## Учебные фильмы Андрея Тарковского

Zagrebin S. S.

### Educational films of Andrej Tarkovsky

Статья посвящена рассмотрению художественной специфики первых киноработ А. А. Тарковского, выполненных в 1950-е гг.

**Ключевые слова:** киноискусство; режиссура; учебные фильмы; А. А. Тарковский; творческие дебюты.

The article is devoted to the artistic specificity of first films, made by A. A. Tarkovsky in the 1950s years.

**Keywords:** cinematography; directing; training films; A. A. Tarkovsky; creative openings.

В начале нового учебного 2009 года у входа во ВГИК (ныне Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова) была установлена скульптурная композиция, посвященная трем легендарным выпускникам киноинститута: Андрею Тарковскому, Геннадию Шпаликову и Василию Шукшину. Эти три художника с неповторимым почерком во многом отразили, определили и опередили свое время, стали своеобразными символами отечественного кинематографа. Примечательно, что их талант был сразу замечен и по достоинству оценен, что, однако, не стало гарантией легкой творческой судьбы. Для Андрея Тарковского период обучения во ВГИКе стал временем активного поиска своей темы, своего языка, своего понимания искусства. Мастер курса Михаил Ромм не раз говорил своим студентам, что научить режиссуре нельзя, подчеркивая тем самым предельную индивидуальность этой профессии, берущей начало в глубине личности каждого художника. Понимание уникальности киноискусства, осознание собственного места в этом искусстве пришло не сразу. Пройдя опыты первых фильмов, молодой режиссер Андрей Тарковский понял, что лишь прикоснулся к неведомому магическому феномену кино.

Первый фильм был сделан Андреем Тарковским со своими сокурсниками по рассказу Хемингуэя «Убийцы» в 1956 году на третьем курсе обучения<sup>1</sup>. В студенческой работе удалось за простотой формы показать напряженность психологического наполнения драматичной истории людей, в пограничной ситуации проявивших свои истинные качества. Второй учебный фильм «Сегодня увольнения не будет...» нельзя назвать творческой удачей. Возможно, это связано с тем, что исходный материал был взят молодыми режиссерами Андреем Тарковским и Александром Гордоном случайно, не отвечал их глубинным духовным потребностям.

Александр Гордон вспоминал, что весной 1958 года в мастерской Ромма шли горячие дискуссии о темах для будущих курсовых работ. Михаил Ильич Ромм предложил в качестве одного из возможных вариантов для сценария очерк из газеты «Комсомольская правда», повествующий о разминировании случайно обнаруженного арсенала боеприпасов, оставшихся

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: [1].

с военного времени [2, с. 3]. Первоначально Тарковского и Гордона увлекала идея снять советский вариант популярного тогда французского фильма «Плата за страх», проследить, как страх смерти изменяет человека и его отношение к миру. Вместе с тем, молодые режиссеры понимали, что советский контекст принципиально меняет ценностные приоритеты возможных персонажей картины. Гордон вспоминал: «И тут мы задумались. Что такое героизм в мирное время? Что такое в художественном отношении? <...> Наши люди не какие-нибудь, а советские, и выполняют свой долг бескорыстно, согласно уставу и присяге... Всё правильно и хорошо... Да скучно, характеров нет, все одинаковые, все положительные» [3, с. 104–106].

Для сбора материала Тарковский и Гордон поехали в Курск – в город, где произошел описанный в газете случай с разминированием снарядов, затем в Солнечногорск на встречу с главным героем очерка капитаном Гореликом. Примечательно, что общение с солдатами и офицерами воинской части не дало молодым режиссерам никаких идей для сценарного материала. Для военных описанные в статье события были обыденной повседневной службой, не воспринимались как героизм, как подвиг. Встреча с капитаном Гореликом произвела на Тарковского и Гордона еще более удручающее впечатление. Александр Гордон вспоминал, как на проходной военного городка они увидели весьма «неказистого вида» человека, маленького роста, полноватого, лысоватого, чем-то озабоченного, который и рассказать толком ничего не смог. Думается, что эта, вызвавшая в молодых режиссерах разочарование, встреча могла бы стать ключевой для художественного решения всей картины, а осталась неосмысленной, упущенной. Тарковский и Гордон стремились уйти от внешней героизации образа главного героя и всей истории, но не усмотрели в реальном человеке ответа на мучившие их вопросы.

На главную роль был утвержден молодой, но уже популярный актер Олег Борисов. Этот актер, при известной доле внешней простоватости, обладал внутренним аристократизмом, а блистательная и обаятельная улыбка превращала его в «советского супермена». Внешний облик актера героизировал персонаж, делал образ в чем-то плакатным, словно сошедшим со страниц учебных пособий для советских военнослужащих. Думается, на главную роль следовало пригласить другого актера, внешне напоминающего облик реального капитана Горелика. Возможно, следовало в сценарии заострить внешнюю неказистость главного персонажа и его внутреннюю силу. Во всяком случае, во многом на таком контрасте был построен один из самых ярких образов советского кино<sup>2</sup>. Если бы тогда, на этапе сбора материала, Тарковский и Гордон увидели в невзрачном капитане Горелике образ героя своего фильма, возможно, тогда бы удалось избежать иллюстративности в визуальном решении и схематизма в художественном воплощении замысла драматического сюжета о людях на грани смертельной опасности. Предложенные Тарковским новые образы и сюжетные ходы, подчеркивающие тему личной ответственности человека (старый хирург, оперирующий тяжело больного пациента в опустевшем городе, или бывший фронтовой сапер, в критическом момент спасающий жизнь главному герою), придуманные Тарковским и Гордоном бытовые детали (например, проезд капитана на службу на велосипеде или опустевший во время эва-

---

<sup>2</sup> В 1970 году на экраны вышел фильм Андрея Смирнова «Белорусский вокзал». В этом проникновенном фильме о воинском братстве одну из главных ролей сыграл Евгений Леонов. Актер создал удивительный по глубине образ внешне неказистого сантехника, которого жена считает неудачником, растяпой, и только фронтовые друзья знают истинные достоинства этого человека, прошедшего с ними самые тяжкие испытания войной.

куации города двор детского сада, с поскрипывающими на ветру одинокими качелями) не смогли качественно изменить характер всей картины. Так или иначе, но фильм получился плакатным, похожим на типичные слабые советские фильмы на военно-патриотическую тематику.

Разумеется, в фильме были и безусловные удачи, связанные с отображением быта военнослужащих, специфики их отношений, особенностей воинской службы. Актеры, исполняющие роли советских солдат, органичны и достоверны в своем поведении, разговоре, стиле общения, повадках, умении носить форму, профессиональных ухватках знающих свое дело саперов. Думается, эта достоверность является заслугой прежде всего Александра Гордона, прошедшего до поступления во ВГИК серьезную школу армейской службы, досконального знавшего внутреннюю жизнь солдат и офицеров советской армии. Для Андрея Тарковского военная тема была достаточно далека, более того, внешний опыт наблюдения за повседневной жизнью был для него всегда вторичен, лишь внутренняя саморефлексия позволяла вбирать образы внешнего мира как неизбежные формы выражения духовного опыта. Данная особенность преобразится и воплотится в зрелых фильмах режиссера. Тогда же, в годы учебы, шел процесс самопостижения, определения отношений с искусством кино.

Вспоминая первые шаги в кино, Тарковский писал: «Мое метафизически-созерцательное состояние как-то вдруг изменилось к четвертому курсу. В нас бурлили силы, и вся наша энергия была направлена на производственную практику, а затем на дипломную работу... Сняв ее по собственному, увы, совершенно беспомощному сценарию, я никак не почувствовал, что приближаюсь к пониманию того, что называется кинематографом. Беда осложнялась тем, что, снимая эту работу <...> нас обуревали в те времена в первую очередь производственно-организационные амбиции, тогда как концепция фильма как произведения искусства ускользала и не давалась в руки. Поэтому мы не сумели использовать эту работу над короткометражкой для определения своих эстетических задач...» [4, с. 179]. Думается, что, когда режиссер говорит об изменении своего «метафизически-созерцательного состояния», следует понимать постепенное приближение Тарковского к осознанию кинематографа как средства самопознания, как способа выражения глубинных личностных переживаний и ощущений. Возможно, стремление закрепить это новое понимание профессии и выразилось в создании собственного мира в оригинальном сценарии дипломной картины, который Андрей Тарковский писал вместе со своим младшим сокурсником Андреем Кончаловским.

В работе над дипломным фильмом «Каток и скрипка» сложились многие творческие связи Андрея Тарковского. С начинающим режиссером Андреем Кончаловским будет вместе написан сценарий «Андрея Рублева». С молодым оператором Вадимом Юсовым будут сняты «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис». Композитор Вячеслав Овчинников напишет музыку для «Иванова детства» и «Андрея Рублева». Актер Владимир Заманский глубоко и тонко озвучит роль Криса в исполнении Донатаса Баниониса в фильме «Солярис». В дипломной работе проявились мотивы, стилистика и образность будущих картин: длительность кадра, ощущение тягучести времени, зеркальные отражения, рассыпанные яблоки, солнечные блики, мерно капающая вода. А главное, была заложена основа для понимания кинематографа как условного языка трансляции собственного мировидения, авторской философии. Режиссер Александр Гордон в своих воспоминаниях приводит фрагмент выступления Андрея Тарковского на художественном совете «Мосфильма»: «Я хочу сделать прав-

дивую историю, где будет соотношение – конфликта с условной средой. Вся эта ситуация условная, потому что она сгущена в своем философском замысле» [3, с. 132].

Замысел картины был достаточно прост по форме, но оказался многомерен по наполнению. История зарождения дружбы семилетнего мальчика и молодого рабочего наполнилась метафорическим звучанием. В этом непродолжительном общении каждый сумел глубже понять самого себя и ощутить душу другого. «Каток» и «скрипка» как метафоры низменного и высокого, материального и духовного ушли в глубь характеров персонажей. Это не стало противопоставлением «духовности» мальчика-скрипача и «материальности» рабочего, водителя катка для укладки асфальта. Режиссер углубился в постижение духовного мира этих двух ни по возрасту, ни по роду занятий не схожих людей, но сумевших затронуть друг в друге лучшие струны.

В самом облике рабочего Сергея в исполнении Владимира Заманского заключалась врожденная интеллигентность, душевная чуткость, глубокая доброта. Однообразная работа асфальтоукладчика, возможно, заглушила утонченность мировосприятия, но не подавила отзывчивость и душевную открытость. В мальчике этой открытости поначалу значительно меньше, возможно, оттого, что и музыкой он занимается как-то механически, словно по принуждению, и дворовые мальчишки прохода не дают, задирают, и мама, наверное, строгая. И вот, убежав от преследовавших пацанов, оказавшись за рычагами катка, Саша (Игорь Фомченко) наконец-то почувствовал себя свободным и защищенным рядом с немногословным, но каким-то близким человеком. При этом Тарковский принципиально отказался от идеализации персонажей. Например, в одном эпизоде Саша раскапризничался и бросил на землю хлеб, за что получил суровый укор Сергея. Примирение героев было снято дальним планом, скрывшим интимный момент душевной близости. В другом значимом фрагменте все планы стали крупными. Сергей попросил мальчика сыграть на скрипке. Наверное, впервые Саша играл не по необходимости, а осознанно, раскрывая себя другу. И для Сергея наступил момент осознания духовной сопричастности мальчику.

Возможно, вся эта история прозвучала бы ярче, если бы в роли мальчика оказался более эмоционально открытый, душевно подвижный ребенок, ранимый и восприимчивый. Именно такие образы детей будут исследованы Тарковским и в «Ивановом детстве», и в «Зеркале», и в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении». Короткометражный дипломный фильм поначалу воспринимался Тарковским, как и его однокурсниками, как нечто неполноценное в сравнении с большим настоящим кино. Позже Тарковский отметит, что снять короткометражный фильм значительно сложнее.

В «Катке и скрипке» шел поиск, почти интуитивное определение вектора движения. Эта работа продолжилась и в первом полнометражном фильме «Иваново детство». Позже Андрей Тарковский скажет: «После того как был закончен фильм «Иваново детство», я впервые ощутил, что кино где-то рядом... Я понял это по собственному волнению, похожему на беспокойство охотничьей собаки, взявшей след. Произошло чудо: фильм получился! Теперь от меня требовалось совсем другое. Я должен был понять, что такое кино» [4, с.202].

#### Литература

1. Загребин, С. С. Первый фильм Андрея Тарковского // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. – 2011. – № 4. – С. 110–112.
2. Сахнин, А. Почему донеслось эхо войны // Комсомольская правда. – 1958. – 14 февраля.

3. Гордон, А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М.: Вагриус, 2007. – 384 с.  
4. Тарковский, А. А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Сост. П. Д. Волкова. – М.: Подкова; Эксмо-пресс, 2002. – 464 с.

Загребин Сергей Сергеевич, Заслуженный работник культуры РФ, доктор исторических наук, профессор кафедры проектирования образовательного процесса, Челябинский институт развития профессионального образования, bk.ural@bk.ru

Sergej S. Zagrebin, Honored worker of culture of the Russian Federation, doctor of historical sciences, professor of engineering education process, Chelyabinsk institute of development of professional education, bk.ural@bk.ru

*Статья поступила в редакцию 1 сентября 2012 г.*

**УДК 7.011**

***Пашков К. В.***

**Современная европейская «литература диалога» между верой и неверием  
и антиномии постсекулярной культуры**

***Pashkov K. V.***

**Modern European «literature of dialogue» between belief and unbelief  
and antinomies of postsecular culture**

В статье дана культурологическая оценка феномена современной европейской «литературы диалога» между верующими и неверующими, проблематизирован антиномический характер постсекулярной культуры.

**Ключевые слова:** *постсекулярная культура; секулярная культура; постсекулярность; диалог; «литература диалога»; антиномии культуры.*

The paper presents culturological evaluation of the phenomenon of modern European «literature of dialogue» between believers and unbelievers, and gives problematization of the antinomy nature of postsecular culture.

**Keywords:** *postsecular culture; secular culture; postsecularity; dialogue; «literature of dialogue»; the antinomy of culture.*

Несмотря на некоторую долю скепсиса в вопросе о возможности достижения бесконфликтного состояния мирового общества в ближайшем будущем, в ориентированной на европейскую гуманистическую традицию культурологии сегодня сохраняется надежда на то, что в условиях культурного плюрализма и постепенной потери в глобальном масштабе монополии на доминирование какой-либо одной системы ценностей залогом минимума понимания между представителями различных мировоззренческих позиций, религиозных и национальных групп, политических партий и социальных классов будет не конфликт, а диалог – как форма корректной и уважительной коммуникации между ними. Как отмечает киевский философ и культуролог В. А. Малахов, «потребность в диалоге настойчиво стучится в двери современного мира, в двери европейского дома, а также в двери нашего отечественно-