

«Время путешествий» Андрея Тарковского

В статье дана культурологическая интерпретация документального кинофильма знаменитого режиссера на итальянском материале.

Ключевые слова: киноискусство, А. А. Тарковский, фильмография, русско-итальянские культурные взаимосвязи.

Творчество выдающегося режиссера двадцатого века Андрея Тарковского остается недостаточно глубоко изученным в современном научном и социокультурном пространстве¹.

В отечественной науке представляется возможным выделить три основных исследовательских направления: биографическое (Н. Болдырев, В. Филимонов), искусствоведческое (М. Туровская, М. Перепелкин) и философское (И. Евлампиев, Д. Салынский)². В данных работах содержится фактический материал о творческой биографии кинорежиссера, интересные гипотезы и интерпретации художественных приемов и символов, рефлексии по поводу образного мира и культурных взаимосвязей. Отдельно следует назвать мемуарную литературу, наиболее насыщенную сведениями о биографии режиссера, о специфике его творчества в России и за рубежом (М. Тарковская, А. Гордон, О. Суркова)³.

Источники для исследования творчества Тарковского можно подразделить на визуальные и вербальные. К первой группе относятся фильмы режиссера, записанные на киноленту интервью и публичные выступления. Вторая группа образуется из тестов, написанных самим Тарковским. Это прежде всего книга «Запечатленное время» и дневник «Мартиролог»⁴, а также многочисленные интервью, опубликованные в отечественной и зарубежной прессе. Все эти материалы достаточно полно представлены на русскоязычном сайте «Медиа архив. Андрей Тарковский» (<http://www.tarkovskiy.su>) и англоязычном сайте «Ностальгия» (<http://www.nostalghia.com>) Перечисленный массив информационных источников сегодня является во многом универсальным для реконструкции жизни и творчества Андрея Тарковского.

В общедоступных исследованиях творчества режиссера, как правило, наименьшее внимание уделяется картине «Время путешествий» – единственному документальному фильму Тарковского, созданному в Италии в сотрудничестве с известным сценаристом Тонино Гуэрра. Именно с этого фильма начался новый – зарубежный период творчества режиссера, закончившейся вынужденной эмиграцией и безвременным уходом из жизни. Этап этот противоречиво оценивался современниками, неоднозначно трактуется и в исследовательской литературе. Мы не будем останавливаться на этой проблеме, требующей детального изложения в специальной статье.

Думается, истоки фильма «Время путешествий» следует усматривать в какой-то глубинной и постоянной связи режиссера с Италией. В детстве – это впечатления от репродукций Леонардо да Винчи, в юности – от первой зарубежной поездки в Венецию, где Андрей Тарковский получил «Золотого Льва свято-

го Марка» за «Иваново детство»⁵, позже – поездки на фестивали и премьеры фильмов в различных итальянских городах.

В 1976 году Тарковский получает предложение от известного кинематографиста Тонино Гуэрра снять документальный телевизионный фильм «Путешествие по Италии»⁶. Начинаются встречи, беседы с Гуэрра, обсуждения будущего фильма. Весной 1979 года Тарковский едет в ознакомительную поездку по Италии – Турин, Рим, Перуджа, Пьенца, Ассизи, Сант-Винцент. «Италия прекрасна...» – запишет Тарковский в своем дневнике. Летом 1979 года Тарковский прилетает в Рим и вместе с Гуэрра начинает съемку фильма, получившего впоследствии название «Время путешествий». В бесконечных поездках по итальянским городам и предместьям создается не только документальный фильм, но и созревает концепция новой художественной картины – «Ностальгия»⁷. Название во многом отражало душевное состояние самого путешествующего по Италии Тарковского, который делает в дневнике такую запись: «Все-таки невозможно русскому жить здесь с нашей ностальгией – русской»⁸.

Работая над документальным фильмом, постепенно насыщаясь впечатлениями, Тарковский проясняет для себя общий замысел будущей художественной картины. Позже он отметит: «Меня не интересовало внешнее движение, интрига, состав событий – я всё менее нуждаюсь в них от фильма к фильму. Меня интересовал внутренний мир человека – и для меня гораздо естественнее было совершить путешествие внутрь его психологии, питающей ее философии, тех литературных и культурных традиций, на которых покоится его духовная основа»⁹.

В 1982 году фильм «Время путешествий» выходит на экран. На первый взгляд может показаться, что это достаточно простой документальный фильм, в котором соединены фрагменты бесед Тарковского и Гуэрра, обсуждающих варианты изобразительных решений будущего художественного фильма, звучат ответы Тарковского на стандартные вопросы из писем зрителей. На экране чередой проходят виды Италии, не глянцевого, туристической, а провинциальной, тихой, простой, в которой, тем не менее, сохранились удивительные памятники искусства эпохи Возрождения.

Особое внимание Тарковский уделил созерцанию образа «Мадонны дель Парто» кисти Пьеро делла Франческа в погребальной капелле Монтерки в Ареццо. Простая симметричная композиция: справа и слева два ангела приподнимают полог балдахина, словно приготавливая путь Марии, спокойно стоящей в центре. Художник изобразил Богоматерь, носящую во чреве Младенца. Богоматерь представлена не как обобщенный образ, но как обычная итальянская женщина, облик которой почти портретен. В этих тонких линиях благородного лица, очерченных спокойной уверенной линией, застыло сосредоточенное внимание. Мария словно вслушивается в себя, пытается угадать состояние Младенца, ощутить Его мысли и чувства, а возможно, и услышать обращенные к Ней молитвы. В дневнике Тарковского есть запись: «Madonna del Parto»... Ни одна репродукция не в состоянии передать всю ее красоту»¹⁰. Этот образ станет одним из ключевых в фильме «Ностальгия».

В начале фильма «Время путешествий» Гуэрра читает свои стихи, написанные для Тарковского: «Я не знаю что такое дом / Пальто / Зонт чтобы укрыться от дождя / Я наполнил его бутылками, лоскутками ткани / Занавесками, веерами / Мне кажется, я не хочу из него выходить / Так, значит это клетка? / И она закрывается за всеми кто в нее попадает / Даже за такой птицей как ты / С

заснеженными крыльями / Но то что мы с тобой говорили друг другу / Слишком лёгкая материя / Она не может оставаться взаперти».

Так постепенно в фильме формируется *образ Дома*. Камера медленно рассматривает интерьеры квартиры Гуэрра, расположенной достаточно необычно: большая терраса выходит на почти деревенский пейзаж, с холмами, с одиноко стоящими на горизонте деревьями, очертания которых так напоминают мотивы Джотто и Леонардо. Противоположные окна квартиры обращены в город и открывают вид на длинную заполненную транспортом улицу, плотно стоящие дома и силуэт высящегося вдалеке в голубой дымке собора. Дом стоит на каком-то пограничье, разделяя или соединяя два мира – естественный, природный и искусственный, урбанистический. В самой квартире, все предметы подернуты патиной времени. Тарковский не раз писал, что любит эти знаки жизни и времени, отложившего свой след на предметах; в своих фильмах режиссер всегда уделяет внимание этой особой фактуре.

При этом с недоумением замечаешь, что весь предметный мир квартиры как-то не обжит, точнее, создается ощущение, что жизнь вещей никак не соприкасается с жизнью хозяев квартиры – эти два мира существуют словно параллельно. Долгое пребывание рядом сблизило людей и предметы, но не сроднило их; кажется, будто хозяева этого жилища не общаются с окружающими их вещами. Эта внутренняя отчужденность человека и предмета не превращает жилище в Дом. В пространстве собственной квартиры Гуэрра воспринимается, как и Тарковский – гостем. Возможно, сам Гуэрра чувствует эту разобщенность с предметностью своего жилища и потому пишет эти пронзительные строки о бесприютности человека, лишённого чувства Дома.

Другая доминанта фильма – *образ Времени*. Тарковский не раз писал, что для него кино является особым видом искусства, поскольку только оно способно фиксировать время, удерживать его длительность, ощущать его плотность. Тарковский отмечал, что «сила кинематографа... состоит в том, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно», что «*время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях*, – вот в чем заключается главная идея кинематографа как искусства»¹¹.

Вот и в фильме «Время путешествий» большой фрагмент отводится визуальному описанию обычного итальянского обеда в каком-то провинциальном городке. Мужчины готовят макароны, женщины возятся с детьми, неспешно течет время, оно практически замерло в этом жарком мареве, окутавшем побелевший от слепящего солнца городок. В прохладной тени сидят Тарковский, Гуэрра, Лора, хозяева этого маленького мирка. Камера не вслушивается в приглушенную беседу, а просто фиксирует бытие в его реальном недвижимом времени, всматривается в людей, которых больше никогда не увидит, но не стремится их понять. Достаточно лишь почувствовать неспешный ритм их жизни, ощутить их органичность миру, который объемлет этих людей, составляет суть их жизни.

Третьей доминантой картины можно назвать самих Тарковского и Гуэрра, которые в какой-то момент перестают восприниматься в своей временной конкретности и обретают статус поэтической метафоры, символа. Гуэрра читает свои стихи «Быки»: «Идите, скажите быкам / Чтобы они уходили / Потому что они уже сделали то / Что должны были сделать / Опустив голову они медленно / Бредут на длинной веревке / На бойню...». Феллини когда-то сказал, что *его*

«зритель умер». Гуэрра, работавший с великим режиссером, подводит итог эпохи художников-титанов. Время, пусть и на длинной веревке жизни, неумолимо движется в небытие. На экране – выжженная и выбеленная солнцем итальянская земля, уходящее за горизонт вспаханное поле, как обращенный к Гуэрре ответ Тарковского, вселяющий надежду. «Цель искусства заключается в том, чтобы подготовить человека к смерти, вспахать и взрыхлить его душу, сделать ее способной обратиться к добру...», – писал Тарковский, и далее: «Я за искусство, которое дает человеку Надежду и Веру»¹². Весь фильм оказывается не только вербальным и визуальным, но и образным, символическим диалогом двух художников, двух культур, двух миров.

В начале фильма Гуэрра говорит Тарковскому, рассматривающему альбом репродукций Пьеро делла Франческа, что искусство непереводаемо, что ни одна репродукция не способна передать уникальность произведения, которое нужно воспринимать лишь в контексте того пространства, в котором оно было создано. Тарковский не спорит и не соглашается, возможно, понимая, что в гостях полемика неуместна, возможно, ощущая неизбежную разобщенность двух культур, двух мировоззрений. Во всяком случае, когда на вопрос Гуэрра, нравится ли его дом Тарковскому, тот вполне искренне, с доброй открытой улыбкой, отвечает утвердительно, добавляя, что и стихи Гуэрра ему нравятся, на что слышит неожиданную реплику хозяина дома: «Это похоже на те комплименты, которые делают продажные женщины». Тарковский мрачнеет и молча отворачивается. По-видимому, в этой «шутке» Гуэрра проявилась его собственное отношение и к своему дому, которого он не чувствует, и к своему творчеству, которым не удовлетворен... После долгой паузы, после блуждания камеры по предметному миру квартиры, Тарковский просит Гуэрра еще раз прочесть его стихи «Я не знаю что такое дом». И как ответ Тарковского на стихи – видятся кадры с заснеженной русской деревней и слышится православное молитвенное песнопение. Тарковский знает, *что такое* Дом. Это Россия. Это и есть Дом Тарковского. О невозможности существования для русского человека вне родины и стал фильм «Ностальгия».

Впоследствии Тарковский напишет: «Я хотел рассказать о русской ностальгии – том особом и специфическом для нашей нации состоянии души, которое возникает у нас, у русских, вдали от родины. Я видел в этом, если хотите, свой патриотический долг, каким я сам его чувствую и сознаю. Я хотел рассказать о роковой привязанности русских к своим национальным корням, к своему прошлому, к своей культуре, к родным местам, близким и друзьям – о привязанности, которую они несут с собой всю свою жизнь, независимо от того, куда их закидывает судьба. Русские редко умеют легко перестроиться и соответствовать новым условиям жизни... Мог ли я представить, снимая «Ностальгию», что состояние удушающе-безысходной тоски, заполняющее экранное пространство этого фильма, станет уделом всей моей жизни? Мог ли подумать, что отныне и до конца дней моих я буду нести в себе эту болезнь, спровоцированную моим безвозвратно утерянным прошлым?...»¹³

Фильм «Время путешествий» стал своеобразным фильтром, в котором абсорбировались визуальные образы, сформировались и отчасти выразились идейные основания предстоящего художественного фильма «Ностальгия», вошедшего в сокровищницу мирового киноискусства.

Примечания

- ¹ Андрей Арсеньевич Тарковский (1932 – 1986), выдающийся отечественный кинорежиссер и сценарист. В 1960 г. закончил ВГИК (мастерская М. Ромма), снял семь полнометражных фильмов, вошедших в сокровищницу мирового кинематографа. Фильм «Время путешествий» вышел на экран в 1982 году. Авторы сценария: Тонино Гуэрра, Андрей Тарковский. Оператор: Лучано Тволи. Монтаж: Франко Летти. Организация съемок: Франко Терилли.
- ² Болдырев Н. Сталкер или Труды и дни Андрея Тарковского. – Челябинск, 2002. – 384 с.; Филимонов В. Андрей Тарковский: Сны и явь о доме. – М., 2011. – 453 с.; Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – 255 с.; Перепелкин М. А. Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика *иносказания*. – Самара, 2010. – 480 с. и мн. др.; Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. – СПб., 2001. – 349 с.; Салынский Д. А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. – М., 2010. – 576 с.
- ³ Тарковская М. А. Осколки зеркала. – М., 2006. – 416 с.; Гордон А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – 384 с.; Суркова О. Тарковский и Я. – М., 2002. – 487 с.; Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – 464 с.
- ⁴ Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 95 – 350.; Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. – Флоренция, 2008. – 624 с.
- ⁵ Советские кинематографисты одержали блестящую победу // Искусство кино. – 1962. – № 11. – С. 13.
- ⁶ Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. – Флоренция, 2008. – С. 145.
- ⁷ Там же. С. 201 – 202, 213 – 214, 218 – 219.
- ⁸ Там же. С. 290.
- ⁹ Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 324.
- ¹⁰ Тарковский А. Мартиролог... С. 221.
- ¹¹ Тарковский А. Запечатленное время... С. 162 – 163.
- ¹² Там же. С. 141, 313.
- ¹³ Тарковский А. Запечатленное время... С. 321 – 322.

Ратников К. В.

«Тщеславный щеголь» (Негативная оценка С. П. Шевыревым ваятельного стиля Джованни Лоренцо Бернини)

Статья посвящена объяснению причины критических суждений русского искусствоведа первой половины XIX века С. П. Шевырева о творчестве знаменитого итальянского скульптора эпохи барокко.

Ключевые слова: С. П. Шевырев, Д. Л. Бернини, ваяние эпохи барокко, искусствоведение.

Многостороннее и разнообразное творчество Бернини, этого, по меткому выражению позднейших искусствоведов, «Микеланджело XVII столетия»¹, неизменно вызывало большой интерес молодого Шевырева. Находясь в Италии, во время первой своей заграничной поездки в 1829 – 1832 гг., он имел счастливую возможность непосредственно на месте изучать и скульптурные работы, и архитектурные сооружения выдающегося мастера. Уникальная личность и столь же масштабная деятельность одного из ярчайших представителей барокко вызвали у Шевырева закономерное желание как можно подробнее и глубже познакомиться с его художественным наследием, о чем наглядно свидетельствует дневниковая запись от 24 августа 1831: «Любопытно бы прочесть жизнь Бернини, написанную его сыном Домиником»². Речь шла о капитальном «Жизнеописании