

Первый фильм Андрея Тарковского

Статья посвящена анализу кинематографических принципов дебютной студенческой работы¹ выдающегося отечественного кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского (1932 – 1986), двадцатипятилетие лет со дня смерти которого отмечается 29 декабря 2011 года.

Ключевые слова: киноискусство, режиссура, А. А. Тарковский, актерское мастерство, творческий дебют.

В 1954 году Андрей Тарковский поступил на режиссерский факультет ВГИКа, в мастерскую известного советского режиссера М. И. Ромма. Конец 1950-х – начало 1960-х годов было временем обретения надежд, страна оправилась после страшной войны, стали ослабевать авторитарные механизмы управления обществом, активизировалась культурная жизнь. В советское кино пришли новые яркие художники – М. Калатозов, М. Хуциев, Л. Кулиджанов, Г. Чухрай, М. Швейцер, А. Алов, В. Наумов и др. Продолжали работать признанные мастера: И. Пырьев, М. Ромм, Л. Трауберг, С. Урусевский и др. Молодые студенты ВГИКа получали не только профессиональные знания, но и изучали историю и теорию искусства, литературу, много смотрели зарубежных фильмов, не выходящих в широкий прокат. Младший сокурсник Тарковского – Андрей Кончаловский вспоминал: «Было фантастическое чувство избытка сил, таланта... Мы обожали Довженко... Мы обожали Калатозова... Мы учились у великих исследователей человеческого сознания и духа – у Достоевского, но при этом читали и Ницше и увлекались экзистенциализмом. Нашими учителями были Феллини, Бергман, Антониони, Курасава. Мы учились у них, конечно, и языку... но, главное, постижению глубин человека»².

Столь же эмоционально отвергались прежние эстетические принципы: «фанерные декорации», «портретный свет», формальное развитие сюжета, стандартизированные образы-типажи. «Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино... Первым и главным нашим желанием было добиться правды фактуры... Нас волновали трещины на асфальте, облупившаяся штукатурка, мы добивались, чтобы зритель не ощущал грима на лицах и видел грязь под ногтями героев»³, – вспоминал Кончаловский. Жизненная правда изображения понималась как условие художественной правды; отталкиваясь от изобразительной натуралистичности, молодые режиссеры устремлялись к реалистичному воспроизведению мира человеческих эмоций и чувств, к правде характеров, приближались к возможности прикоснуться к глубинам человеческой души. «Сломать границу между образом и реальной жизнью... саму реальную жизнь заставить звучать образно и выразительно»⁴, – таким виделся идеальный кинематограф Андрею Тарковскому.

После второго курса Тарковский стал готовиться к съемкам своего первого учебного фильма. Друг и однокурсник Андрея Тарковского – Александр Гордон вспоминал: «Еще весной Ромм объявил условия работы: съемка только в павильоне, небольшой состав действующих лиц, в основе – драматическое событие»⁵. В домашней библиотеке Тарковского было довоенное издание Хемингуэя, из которого был выбран рассказ «Убийцы». Это коротенькое произведение эмоционально

насыщенно, причем накал чувств спрятан глубоко в саму ткань диалогов, написанных как будто специально для будущего киносценария. Действие происходит в заштатном американском городишке. Простой сюжет предельно драматичен – это непритязательный рассказ о двух наемных убийцах, разыскивающих в провинциальном городке свою жертву. В сущности же – размышление о человеке, смирившимся с неизбежностью, отказавшимся от борьбы за свое право жить.

Всё лето Тарковский и Гордон работали над сценарием, обдумывали образ будущего фильма. Гордон вспоминал: «Тогда мы открыли для себя понятие подтекста диалога... Анализируя рассказ, мы понимали, что снимать будем маленькую психологическую драму... ясность сюжета, психологическое напряжение – налицо»⁶. В начале третьего курса в учебном павильоне института начались съемки. Из подручных средств были сооружены две декорации: бара и скромного гостиничного номера, среди однокурсников распределили роли. Гордону досталась одна из главных ролей – Джорджа, хозяина бара. Тарковский сыграл в небольшом эпизоде «второго посетителя», случайно заглянувшего в бар. Над фильмом работали сразу три студента, каждый снимал свой эпизод. По словам Гордона: «Главная сцена – в закусочной, где убийцы... ждут свою жертву, – была частью Андрея и Марики Бейку. Тарковский и Бейку работали серьезно, давая время операторам-студентам... на тщательную работу со светом. В своих сценах Андрей создавал большие паузы, которые рождали эмоциональное напряжение, требовали естественности и простоты актерского поведения»⁷.

В первой сцене в скромную закусочную заходят два странных незнакомца, в узких черных пальто, в надвинутых на глаза шляпах. Не раздеваясь, садятся за стойку, с самоуверенной развязностью заказывают себе обед, который небрежно поглощают, не снимая печаток. Затем с той же наглой уверенностью один из посетителей уводит на кухню повара и помощника хозяина, связывает их, достает ружье и устраивается у раздаточного окошка так, чтобы была видна входная дверь. Другой незнакомец приказывает хозяину выпроваживать всех случайных посетителей и объявляет, что они намерены убить «одного шведа» Оле Андресона, который обычно обедает в этом кафе и должен прийти сюда с минуты на минуту.

Медленно тянутся тягостные минуты ожидания. Много позже Тарковский напишет: «*Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, – вот в чем заключается главная идея кинематографа как искусства... Время в форме факта!*»⁸ Возможно, тогда, в первой учебной работе, Тарковский интуитивно определил для себя эту значимую особенность кино. В этом первом эпизоде удалось создать ощущение медлительности времени, которое возникает, когда пристально следишь за движением стрелок часов. Гнетущее, напряженное ожидание стало эмоционально осязаемым.

Молодые актеры достоверны и убедительны. Лаконичными средствами создает свой образ Гордон. На протяжении всего эпизода Джордж остается внешне невозмутим и спокоен, с убийцами общается с заученной вежливостью как с обычными посетителями своего бара, и когда спрашивает, за что те хотят убить Оле Андресона, голос звучит обыденно, словно речь идет о заказе очередного блюда. Внутреннее напряжение Джорджа прорывалась во вполне обыденных действиях, когда он начинал привычным движением вытирать полотенцем барную стойку или поправлять и без того ровно стоящую на полке посуду. Тарковский в своем «режиссерском» фрагменте сыграл роль одного из случайных посетителей, его персонаж зашел в бар за парой сэндвичей. Молодой человек, очевидно, ощутив затаен-

ную опасность, скрывает свою растерянность постоянным насвистыванием популярной джазовой мелодии «Lullaby of Birdland». Вся его осанка, все повадки демонстрируют полное равнодушие к окружающим, он словно дает им понять, что ему нет никакого дела до происходящего. Получив свои бутерброды, посетитель уходит. Убийцы понимают, что ждут напрасно, и тоже собираются уходить, на прощание бросив Джорджу: «Эл: *Прощай, умница. Ну и везёт же тебе.* Макс: *Что верно, то верно. Тебе бы, умница, на скачках играть*».

Тарковский опустил подробности освобождения связанных и обсуждения случившегося, описанные в рассказе, и перешел к следующему главному эпизоду. Режиссером этой части был Гордон, но, по его же словам, Тарковский принимал участие в работе и над данным фрагментом. Действие разворачивается в гостиничном номере Оле Андресона, к которому пришел помощник из бара Ник Адамс предупредить об опасности. Боксера играет Василий Шукшин. Оле Андресон лежит одетый на узкой кровати и сосредоточенно курит. Его крупная сильная фигура на первом плане занимает почти всё пространство кадра. Поражает контраст физической мощи этого человека, его невозмутимого спокойствия и странной пассивности, сковывающей обреченности. На все уговоры Ника, на всё его искреннее участие и предложения «заявить в полицию», или тайно бежать, или «как-то договориться» с убийцами, Андресон отвечает спокойным отказом, монотонно повторяя, что *«теперь уже ничего не нельзя сделать»*. Поворачивается лицом к стене и гасит очередную папиросу. На стене, как пулевые отверстия, черные метки от погашенных окурков. Затем Андресон говорит: *«Всё дело в том, что я никак не могу собраться с духом и выйти отсюда. Я здесь пролежал весь день... Я вот полежу немного, соберусь с духом, выйду»*. Ник уходит; последнее, что видит зритель – могучая спина лежащего на кровати боксера. И Ник, и зрители понимают, что Оле Андресон никогда не выйдет из этой комнаты. В баре Ник рассказывает Джорджу о своем визите к боксеру. Ник стоит у рекламной витрины с надписью «50 центов», и в это время говорит о цене человеческой жизни. Последний диалог столь же метафоричен: *«Ник: Из головы не выходит, как он лежит у себя в комнате и знает, что ему крышка. Подумать страшно. Джордж: А ты не думай»*.

Молодым режиссерам удалось показать, как за один вечер изменились люди, воочию столкнувшись со смертью. Три персонажа олицетворяют три позиции: у Оле Андресон – леденящее спокойствие, у Ника Адамса – горячий протест, у Джорджа – равнодушие. Три состояния души. Спустя многие годы, Тарковский на встрече с европейскими зрителями процитирует слова из Апокалипсиса: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3: 15,16), и отметит, что равнодушие и безучастие есть грех, преступление перед Творцом⁹. Возможно в своем первом фильме Тарковский интуитивно отразил этот принцип, ставший впоследствии одним из определяющих в творчестве режиссера.

Примечания

¹ «Убийцы». Учебная студенческая работа. По рассказу Э. Хемингуэя. Сценарий: Александр Гордон, Андрей Тарковский. Режиссеры: Мария Бейку, Александр Гордон, Андрей Тарковский. В ролях: Юлий Файт, Александр Гордон, Валентин Виноградов, Вадим Новиков, Юрий Дубровин, Андрей Тарковский, Василий Шукшин. Киностудия ВГИК. 1956 год.

² Кончаловский А.С. Низкие истины. Семь лет спустя. – М., 2006. – С. 141, 142, 146, 150.

³ Там же. С. 146–147.

⁴ Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 202.

⁵ Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – С. 71.

⁶ Там же. С. 72, 80–81.

⁷ Там же. С. 82.

⁸ Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 163, 164.

⁹ Тарковский А. Слово об Апокалипсисе. // Искусство кино. 1989. – № 2. – С. 98.

Ратников К. В.

**Реконструкция утраченного
(Скульптурная работа И. П. Витали
в художественном описании С. П. Шевырева)**

Цель статьи – реконструировать художественные особенности несохранившегося скульптурного проекта И. П. Витали по детальному эстетическому анализу, сделанному в свое время историком искусства С. П. Шевыревым.

Ключевые слова: искусствоведческая источниковедческая графика, русское ваяние, художественная критика, И. П. Витали, С. П. Шевырев.

Выдающиеся произведения искусства испокон веков даровали право на бессмертие своим знаменитым создателям. Жизнь коротка, а слава вечна, – эта чеканная римская формулировка до сих пор может служить высшей наградой творческому честолюбию неутомимых мастеров. Но, к великому сожалению, жизнь самих творений искусства зачастую оказывается чересчур недолговечной. Скольким замечательным памятникам не только глубокой древности, но даже и не столь уж отдаленных времен не суждено было дойти до наших дней! Парадоксальное положение дел: имена творцов нередко остаются в истории, а вот следы их творений, увы, теряются в неизвестности, подчас почти случайно сохраняясь лишь в смутных воспоминаниях былых современников или в отрывочных обмолвках далеко не всегда достоверных свидетельств заинтересованных очевидцев.

В истории искусств на протяжении многих поколений ведется обширный перечень таких практически невозможных художественных утрат. К их числу относится и немаловажная часть творческого наследия крупного русского скульптора Ивана Петровича Витали (1794 – 1855), занимающего видное место в ряду таких ярких представителей отечественной школы ваяния, как И. П. Мартос, В. И. Демут-Малиновский, Б. И. Ордынский, отец и сын Пименовы, барон П. К. Клодт. Сын итальянского формовщика, ставший одним из самых успешных русских скульпторов середины XIX века, Витали более всего известен по своим монументально-декорационным работам в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга. Впрочем, именно петербургский период его деятельности оказался достаточно благоприятным с точки зрения сохранности созданного. Этого никак нельзя сказать о более раннем, московском периоде 1820-х – 1830-х годов, от которого уцелело далеко не всё. Ведущий научный сотрудник отдела скульптуры Государственного Русского музея О. А. Кривдина, автор последней по времени монографии о творчестве Витали, скрупулезно перечисляет печальные лакуны, которым, несмотря на все поисковые усилия отечественных искусствоведов и специалистов в области музейного дела, так и предстоит остаться незаполненными: «Безвозвратно утрачены портретные бюсты императора Александра I, К. К. Мердера, Д. В. Голицына, А. Ф. Мерзлякова.