

В. П. Раков

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК: СТИЛЕВЫЕ СХОЖДЕНИЯ

Андрей Тарковский как художник возрос на благодатной почве эстетических традиций Серебряного века, изучаемого, к сожалению, с позиций методологической архаики [1]. Речь идет о традиционно трактуемой специфике литературных текстов. Со времен Аристотеля и вплоть до эпохи романтизма любая теоретическая поэтика ставила во главу угла словесный или логосный план произведения и его стиля. Все, что было вне слова, то есть до и после него, как бы и не существовало вовсе. Канонические правила поэтик включали в себя лишь обязательность наличия слова, его смысловой ясности и прагматики в сцеплении с другими лексемами. Сам же текст произведения строился в виде целостно-нераздельной сплошности, в чем проявлялась его защита от каких-либо деструктивных воздействий со стороны неэксплицированного содержания [2].

Сплошность – один из непререкаемых и никак не оговариваемых законов текста. Это – условие его бытия, не осознаваемое ни писателями классического времени, ни их читателями. Совершенно очевидно, что семантическое ядро, развертываемое в форме текста, есть его миф, который противится всякой раздельности – и на уровне языковой выразительности в том числе. Эта затаенная сопротивляемость эстетического высказывания подтверждается историей символов, оформляющих речь в ее письменной передаче: интервал между словами предложения – сравнительно поздний компонент синтаксической формы.

Творчество Тарковского залегает не в пространстве риторико-классической культуры и ее коммуникативных практик, а в лоне модернизма, которому присуще удивительное мастерство внедрения в материю стиля стихии *невыговариваемого*. При этом художник смело использует технологию дискретности или разрыва текста, в данном случае – визуально-повествовательного. Отныне разрывность стала регулятивным принципом как содержания, так и формы кинопроизведения.

В классике, конечно же, сколько угодно того, что нами обозначено как невыговариваемое. Оно возникает на основе многосмысленности слова в контексте произведения и окутано разного рода коннотациями, пребывая в системе хорошо структурированного стиля. Тарковский не пренебрегает таким типом искусства, но в художественной системе автора семи шедевров эта традиция вступает во взаимодействие с другим методом, в соответствии с которым многосмысленность стиля создается в сфере словесно и музыкально неоформленного контекста. Полисемия возникает в границах того, что *не может быть структурировано*, а дано лишь как временная длительность. Речь идет о *молчании*. Этот феномен достоин того, чтобы о нем было сказано с должной мерой обстоятельности.[3]

Историку культуры приходится сталкиваться с явлениями, имеющими архетипную природу, но в различные эпохи вызываемыми неоднородными причинами. Так, например, у Платона молчание – условие постижения мира эйдосов; время романтизма дает примеры погружения личности в сферу безмолвия, чтобы пережить бурю страстей. В XX веке Л. Витгенштейн создает учение о "показанном" как своеобразном паллиативе того, что не может быть *сказано* [4]. М. Бахтин развивает идущую от романтиков идею о *несказанном* [5], связывая ее с содержательными глубинами гениальных произведений искусства. Надо ли говорить о том, что в культурах Востока *молчание* осмыслено не менее масштабно и разносторонне. Что же касается непосредственно искусства кино, то и здесь *безмолвие* входит в ряд актуальных величин поэтики, проявляя себя в произведениях Бергмана, Хичкока и др. Однако у этих художников ему придана, скорее, прагматическая, нежели метафизическая функция. Молчание персонажа – знак его внутренней душевной работы, недоумения, страха, отчаяния и прочих психологических состояний. Пугающая инфернальность мира – мотив, также воплощающийся в форме молчания.

У Тарковского мы видим совсем иное понимание и творческое использование архетипа. Тут обнаруживаются "следы" ближайшего культурного контек-

ста – все того же начала XX столетия. В связи с этим специального рассмотрения заслуживает русская эзотерическая философия, где разработана феноменология безмолвия. Но мы вынуждены оставить пространное изложение этих материалов за пределами нашего сообщения. Обратим внимание лишь на суждение одного из художников, чей авторитет в затрагиваемой нами проблематике неоспорим. Мы говорим о В. Кандинском. Он напряженно размышлял о роли безмолвия в искусстве. Его творческие искания происходили в живом общении с теософской и антропософской мыслью Европы, однако в своей эстетической философии он имел в виду "более конкретную христианскую традицию – именно русскую" [6]. Мы полагаем, что самой реалистической расшифровкой этой мысли может быть указание на то, что художник следует здесь прежде всего канонам исихазма. Он стремится понять безмолвие как морфологический элемент содержания и структуры художественного повествования. В его размышлениях утверждается, что молчание обладает "внутренним напряжением" [7], провоцирующим переход в вербальную форму. Чередование молчания и слова, а также их органическое единство можно назвать структурным принципом, на котором возводится текст исихастской молитвы с ее речевой дискретностью. Прямым следствием такого взаимодействия безмолвия и речи явилось обогащение самой природы слова: оно стало сферичным. Ведь, помимо его прямого смысла, в зону языковой семантики оказалось вовлечено и то, что выраженным быть не может, но *дать знать о себе* в его силах. Знатоки исихастской проблематики активно размышляют об этом феномене. С. С. Хоружий, например, пишет, что основной уровень молитвы словесной «окаймлен стихией невербального выражения с обеих сторон: из нее вырастая, в финале он вновь входит в нее. В процессе молитвы вырабатываются новые невербальные формы ее выражения, уже не пред-, а пост – или трансвербальные, возникающие на базе вербальных как высшие, более высокоорганизованные» [8]. В лоне русского православия эта традиция существует более четырех веков [9], однако ее действенность в литературе теоретически не осмыслена [10]. То же наблюдается и в ки-

новедении, что, конечно же, огорчительно: ведь поэтика фильмов Тарковского как раз и строится на согласованной целостности молчания, логоса и свободно льющейся музыкальной и вообще звуковой стихии. Все эти элементы насыщены интенсивным мифологическим содержанием и надо бы заняться их изучением в поэтологической системе художника. Здесь же мы ограничимся указанием на всеохватность молчания, подчеркнув "русскость" этого компонента в искусстве Тарковского. В свое время, И. А. Ильин писал о духовной специфике нашей культуры, включая сюда поэзию и прозу, живопись и музыку, скульптуру и архитектуру, а также театр и весь спектр наук. Философ указывал, что культура русских пронизана энергией "свободного сердечного созерцания", которое тождественно "духу христианской любви" [11]. Этот элемент проник не только в вышеназванные отрасли знания и искусства, но и создал в историографии традиции Соловьева, Ключевского и Забелина, в армии – традицию Суворова, а в школе – традицию Ушинского и Пирогова. Он присутствует в юриспруденции, медицине и даже... в математике(!) [12]. Художественный мир Тарковского углублен, облагорожен и, естественно, сакрализован именно таким типом зоркого и молчаливого созерцания. Исихазм как одна из наиболее утонченных форм христианской мистики, согласно В. В. Бычкову, тесно «смыкается с эстетической сферой. Религиозная духовность предельно эстетизируется, искусство наполняется повышенной религиозностью»[13]. Это – синтетическое созерцание, которое можно было бы назвать «сладостным»[14].

Энигматичность художественного мира фильмов усиливается аурой неисследимого, из пучины которого рождаются и куда уходят изображаемые вещи. Но как только свершилось их явление из мглы, они подвергаются аретологическому преобразению. До боли пронзительная освещенность предметности делает ее до того четкой, такой достоверной в тектонике, в линейной текучести и живописной разрисованности, что наполненный этой тварностью мир предстает в глазах зрителя как *первозданный* и загадочный в своей *чуждести*. Специальное исследование этой стороны дела мы отложим на будущее. Здесь

же скажем, что пронизанность предметности красотой, отрешенной от голоса и музыки, сопрягается, по крайней мере, ассоциативно с интуицией света, эстетика которого так глубоко разработана в трудах св. Григория Паламы. Мыслитель утверждал « "нетварность", сверхестественность, недоступность, то есть трансцендентность божественного света, который, тем не менее, был явлен ученикам [Христа] на Фаворе и *виден* ими. Таким образом, Палама полагает и его *имманентность* тварному миру»[15].

Неисповедимость произведений Тарковского привела к тому, что эстетизм, даже и содержательный, а не только декоративный, становится, при всей неколебимой его ценности, все-таки "частной" особенностью стиля и его методологических оснований. Подлинный дух гения с наибольшей полнотой проявляет себя в том, что *весь мир*, каким бы на шкале эстетизма он ни был, одаряется им метой божественности, которая – апофатична и до сего дня инструментально не вскрыта. С одной стороны, этим очерчиваются горизонты и возможности современного научного знания, с другой же – бесконечно простирающиеся потенции великого искусства. "Благославляю вас, леса, долины, горы, реки..." У Тарковского всякая предметность несет на себе печать этой осененности Божественным духом, что можно узреть и прочувствовать лишь в молчании. Если хотите, это – мистика. Но еще – и дыхание творчества, его осердеченного и раздумчивого ритма. Ритмическая магия Тарковского ответственна, сложна и... рискованна. Поэтому ни один художник ушедшего столетия не отваживался на такое дерзание.

Часто приходится слышать, что у Тарковского много непонятого и идейно нейтрального, что, мол, указывает на перегруженность его фильмов всякого рода безмысленной предметностью и т.п. Мы ответим на это следующим образом.

Если читатель готов принять наш тезис о сакрализованности стиля Тарковского, то он обязан согласиться и с мыслью о праве художника на некоторую темнотность в самом содержании искусства подобного типа. Знаменитый

Ориген, говоря о Божьем промысле, замечает, что непонимание его людьми объясняется их незнанием способа, каким он управляется. Осуществляется же это "с некоторым неизреченным искусством" [16]. Далее мыслитель указывает, что "этот способ неодинаково скрыт от всех [существ]: даже и между самими людьми один замечает его меньше, другой – больше, а больше [других] познает его всякий человек, который живет на земле как обитатель неба" [17]. Так что «непонятное» у Тарковского – вполне умопостигаемая величина, но, очевидно, при условии восприятия ее не только рационально, но и интуитивно. Ясно и то, что мера такого постижения у каждого различна, глубже всего истина открывается посвященным.

В эпоху европейского романтизма о непонятности как неотъемлемом (!) качестве классических произведений писал Ф. Шлегель в специальной работе [18], подчеркивая, что определенная доза семантической мглистости есть источник и залог жизненно-исторической устойчивости классики.

Теперь вернемся к мысли об идейном нейтраллизме предметности, изображаемой в творениях режиссера. Наш комментарий будет по необходимости кратким.

Определяя главное содержание своих научных сочинений, А. Ф. Лосев в письме к своей супруге (в 1932г., из лагеря – в лагерь) писал, что их содержание – "стихия нашей с тобой жизни, где уже тонут отдельные мысли и внутренние стремления, и водворяется светлое и безмысленное безмолвие вселенской ласки и любви" [19]. У Тарковского, вероятно, единственного художника столетия, мы также отмечаем "безмысленное безмолвие вселенской ласки и любви", но не безмятежное, а всегда нервно-напряженное и заостренно трагическое. Внутренняя жизнь его персонажей говорит о возможной катастрофе. Которая не случается, потому что человеку удастся превозмочь деспотию роковых сил. Личность здесь величественна: с нею не только действенное мужество, но и драматизм ее судьбы.

«Непонятное» и «понятное» дано в живой связи со светом и тенью, аурой и аурой, что, конечно, не случайно, потому что мглистость обогащает световое пространство, последнее же делает тьму проясненной, а не глухой и зловещей. Поэтому художник любил не столько контрасты, резкие перепады, сколько диффузное проникновение друг в друга этих подлинно космологических начал. Очаровывало его и мерцание, возникавшее из глубин такого синтеза. *Трепет и веяние, колыхание* и их умиротворенное *безмыслие* – знаки некой сокровитости причины мира. Это – загадочная *безглагольность* жизни. Как в стихах М. Цветаевой:

Атлантским и сладостным
 Дыханьем весны –
 Огромною бабочкой
 Мой занавес – и –

Вдовою индусскою
 В жерло златоустое,
 Няядою сонною
 В моря законные... [20]

С игрою света и тени связаны симпатии Тарковского к *остановленному* мгновению как запечатленной *вечности*. Поразительно то, что для воплощения данной идеи художник мобилизует образ искусства, в частности, живописи. Режиссер, не любивший *прямого* мимесиса, создает *иллюзию* этой методологической техники.

В фильме изображается утро; солнечные лучи, фосфорисцирующий туман; росистая влажность травы; породистые собаки; люди в костюмах эпохи Возрождения (чей стиль – один из любимых художником); среди них – изящная фигура аристократически одетого человека; его жесты; в воздухе – многообразная гамма звуков... Замирание. Из просторов неисследимого выдвигается рама

картины с точным изображением только что описанного. Кажется, в родившемся шедевре – "все так", но дух созерцания, о котором мы говорили выше, преобразил виденное в действительности, переключив его в область несказанного. Так достигнуто единство повседневного и вечного, дящегося во времени и сконцентрированного в одном миге. Размышляя над подобными эпизодами в искусстве, М. Бахтин советовал видеть в них "не торжество времени, а преодоление его" [21]. Вышеназванная предметность взята Тарковским, конечно, из жизни, хотя и отдаленной от нас, – затем, чтобы быть вовлеченной в пространство собственного произведения, а то, в свою очередь, – в другое, пришедшее из просторов неисследимого, где, как в вечности, "все одновременно, все сосуществует" [22].

Эта симультанность с особой наглядностью проявляется в формах сновидности, свойственных стилю и принципам его развертывания. Тарковский любит спрессовывать время и даже времена – в одно вечностное, которое, кстати, всегда с нами, в нашей душе, лелеющей "все – во всем". Поэтому в фильмах художника сюжет отодвинут в глубину видеоповествования; события и их образная картинность могут развиваться не линейно-последовательно, а синхронно – с наплывами друг на друга, как это и бывает во сне с его неторопливо-свободным или уплотненно-сжатым ритмом.

Не желая злоупотреблять академическим дискурсом, все же скажем, что основой сновидного единства времени можно считать (как ближайшую ретроспективу) художественную литературу Серебряного века, а также философскую эзотерику, в частности труды П. Д. Успенского, к одной из работ которого мы и прибегнем, приведя из нее выразительную цитату.

Разрабатывая популярную в начале прошедшего века проблему пространства и времени, мыслитель выдвинул такую методологическую парадигму, благодаря которой возможен новый взгляд на соотношение указанных категорий, взгляд, могущий изменить наше восприятие Вселенной. "Она, – пишет Успенский, – прежде всего совершенно не будет зависеть от времени. Все будет су-

ществовать в ней *всегда*. Это будет вселенная *вечно теперь* <...> – вселенная, в которой не будет ни *прежде*, ни *после*, в которой будет только одно настоящее, *известное* или *неизвестное*" [23]. Здесь сказано много такого, что воплощено в искусстве Тарковского, не так ли?

Как известно, на рубеже XIX-XX вв. исследователи много пишут об эволюции эстетических форм. Говоря обобщенно, изучаемый процесс выглядит как "развитие от замкнутой к открытой форме" [24]. Тарковский-художник движется в русле не гомогенной, а так называемой гетерогенной и гетерохронной культуры, где творчество отдалено от традиционной герметичности формы, сильно тяготея к моментам ее неопределенности. Оно сопрягается "с "проблематичностью", т.е. особым типом отношений зрителя и произведения <...> искусства" [25]. Такая форма обладает большей степенью суггестивности и потому эстетически более действенна, нежели "монолитные" стили [26]. При всем этом необходимо понимать, что создание Тарковским нового языка искусства (Бергман) не вело к забвению классики, утвержденной на фундаменте морально-риторической культуры (термин А. В. Михайлова). В глазах художника, единство истины, добра и красоты было незыблемым, оно никогда им не релятивизировалось, но лишь насыщалось драматическим напряжением и волевыми импульсами героев его фильмов.

Видеоповествование Тарковский организует как чередование звука-голоса-музыки и безмолвия, воспламенения и угасания, отчего становление стиля осуществляется как *волновая* модуляция с непредвосхищаемым ее началом и неожиданным завершением – всегда мнимым: настолько сильна энергия бесконечно-спонтанного движения образно-картинной семантики. Впервые подобная модель выразительности была представлена в литературе Серебряного века в творениях А. Белого, футуристов, М. Цветаевой и других художников [27]. Телеологические структуры такого рода сложны и слагаются не из одной, а из множества логик. Это – новая когнитивная парадигма творчества. Наиболее чуткие исследователи усматривают ее не только в искусстве. Г. Д. Гачев, на-

пример, заявляет: « <...> меня всегда рассудочники язвят контрфактами и примерами, думая точно-корпускулярно, через закон исключенного третьего. Я же мыслю волново, текуче <...>, проблемно» [28].

Как и прежде, ныне творчество Тарковского популярно. Но очевидно и то, что мы назвали бы бессилием теоретико-эстетической мысли перед задачей сколько-нибудь убедительного объяснения этого феномена. Попытки гальванизировать старую систему оценок, вроде отнесения художника к так называемым "шестидесятникам", выглядят странными, если не сказать кощунственными. Подлинные интеллигенты, жившие в то время, были весьма далеки от политизированного мышления, например, А. Вознесенского и Е. Евтушенко с их надутой эмфатикой прописных истин. Что бы сейчас ни говорили о некоем вкладе этих людей в литературу, все же в их писаниях ясно просматривается движение от одной, не лишенной пагубы, иллюзии – к другой. Я не творю суд, но стремлюсь к истине. Без правды культура существовать не может. Тарковский был творцом и носителем этой правды. Он жил, мыслил и чувствовал совсем не так, как многие интеллектуалы его времени. Он был над временем. Поэтому сейчас и всегда он – с нами.

Примечания

1. ...на что указано С. Аверинцевым в его полемике с М. Гаспаровым. Речь идет о неоправданно расширительном применении в литературном анализе такой категории, как риторика, которая, конечно же, "никуда не исчезла", но ее время как универсалии культуры ушло далеко в прошлое. См.: *Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции*. М., 1996. С. 12.
2. См.: *Раков В. П. Меон как стилевая константа // Перекресток-3*. Иваново-Шуя, 2000. С. 5-6.
3. Тема «Молчание и речь» занимает умы современных ученых, что отражено в обширной научной литературе, посвященной исследованию входящих сюда проблем. Из множества трудов укажем книгу с характерным названием:

«...wortlos der Sprache mächtig»: Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart, 1999.

«...без слов язык сильней» : Молчание и речь в литературе и вербальном общении: Сб. ст. (Сост. Эггерт Х., Голец Я.) – 315 с.

4. См.: *Бартли III У. У.* Витгенштейн // Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель. М., 1993. С. 188.

5. См.: *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365.

6. *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specia aethetica. М. – СПб., 2001. С. 215.

7. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2001. С. 21.

8. *Хоружий С. С.* Аналитический словарь исихастской антропологии // Синергия: Проблемы аскетики и мистики Православия. М., 1995. С. 93.

9. См.: *Мейендорф Иоанн.* Святой Григорий Палама и православная мистика // Мейендорф Иоанн. История Церкви и восточно-христианская мистика. М., 2003. Особенно: с. 322-331.

10. О проблеме в целом см.: *Раков В. П.* "Неизреченное" в структуре стиля М. Цветаевой // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново, 1998.

11. *Ильин И. А.* О православии и католичестве // Ильин И. А. Наши задачи: В 2-х т. М., 1992. Т. 1. С. 304.

12. См.: Там же.

13. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 362 – 363.

14. Там же. С. 363.

15. *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика. XI – XVII века. М., 1995. С. 48. Для более широкого восприятия данной проблемы см., в частности, фундаментальное исследование: *Лосский В.* По образу и подобию // Лосский В. Богови-

дение. М., 2006, где рассматриваются вопросы «света» и «мрака», богословия образа и др., получившие концептуальное освещение в философии св. Григория Паламы.

16. *Ориген*. О началах. СПб., 2000. С. 314.

17. Там же.

18. См. об этом: *Раков В. П.* «Понятное/непонятное» в составе стиля // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки. 2001. № 3.

19. *Лосев А. Ф.* Повести. Рассказы. Письма. СПб., 1993. С. 374

20. *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 196.

21. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 49.

22. Там же.

23. *Успенский П.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. М., 2000. С. 98.

24. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 24.

25. *Раппапорт А. Г.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: Литература, искусство, театр, кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1988. С. 19.

26. См. об этом: *Раков В. П.* Релятивистская поэтика Серебряного века (Подступы к проблеме) // Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново, 2000; *он же* Структура эстетического высказывания в системе релятивистских стилей // Малые жанры: теория и история. Иваново, 2003.

27. Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* Апофатика литературно-художественного стиля (Опыт теоретического описания) // Раков В. П. Филология и культура. Иваново, 2003.

28. *Гачев Г. Д.* Музыка и световая цивилизация. М., 1999. С. 52.

Именной указатель

Аверинцев С. С. – 10,

Аристотель – 1,
Бартли Ш. У. У. – 11,
Бахтин М. – 2, 8, 11, 12,
Белый А. – 9,
Бергман – 2, 9,
Бычков В. В. – 4, 11, 12,
Вельфлин Г. – 12,
Витгенштейн Л. – 2, 11,
Вознесенский А. – 10,
Гаспаров М. – 10,
Гачев Г. Д. – 10, 12,
Евтушенко Е. – 10,
Забелин – 4,
Ильин И. А. – 4, 11,
Кандинский В. – 3, 11,
Ключевский – 4,
Лосев А. Ф. – 6, 12,
Лосский В. – 12,
Мейендорф Иоанн – 11,
Михайлов А. В. – 9,
Ориген – 6, 12,
Палама Гр. – 5, 11, 12,
Пирогов – 4,
Платон – 2,
Раков В. П. – 10, 11, 12,
Раппопорт А. Г. – 12,
Соловьев – 4,
Суворов – 4,
Успенский П. Д. – 8, 9, 12,

Ушинский – 4,

Хичкок – 2,

Хоружий С. С. – 3, 11,

Цветаева М. – 7, 9, 11, 12,

Шлегель Ф. – 6,