

Дмитрий САЛЫНСКИЙ:

«В МЕТАФОРИЧЕСКОМ ПЛАНЕ ВСЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ ЯВЛЯЮТСЯ СВОЕГО РОДА ХРАМАМИ»

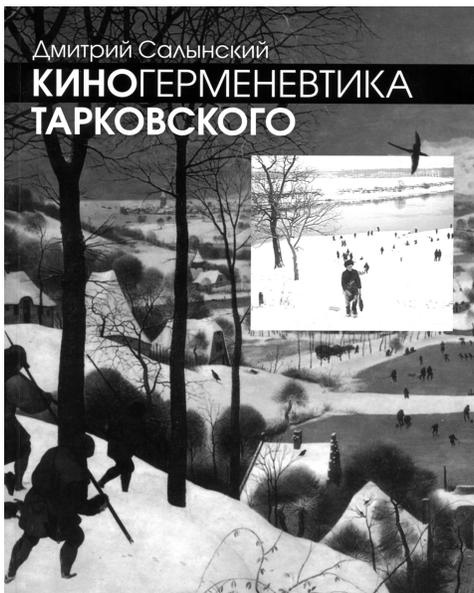
Нечасто в киноведении возникают новые теории. А если это случается, то никогда не знаешь, когда появятся и появятся ли вообще отвечающие этим теориям практические результаты. Поэтому нельзя не признать неординарным событием публикацию оригинальной исследовательской концепции в сопровождении целого массива результатов. Фрагменты книги Дмитрия Салынского «Киногерменевтика Тарковского» публиковались в «Киноведческих записках»* и других изданиях**, однако вышедшая в свет весной этого года в издательстве «Продюсерский центр “Квадрига”» объемистая монография (576 стр.) содержит много неожиданного—развернутую концепцию герменевтики и подробный анализ киноматериала, во многом изменяющий традиционные представления о смысле и художественной структуре фильмов Тарковского. Редакция решила на этот раз нарушить сложившуюся в журнале традицию представления новой книги через рецензию и обратиться с вопросами к автору.

—Дмитрий Афанасьевич, насколько я знаю, это первая книга о киногерменевтике. И, мне кажется, одна из самых интересных книг об Андрее Тарковском, его творчество рассмотрено в ней с максимально возможной полнотой. В ней вы исследуете «разноуровневые» смысловые пласты фильмов Тарковского, моменты и детали, которые в другом контексте могут показаться незначительными и неважными, а в данном, выделенном вами, читаются, «становятся на место». Но, признаюсь, материал настолько непривычный, что воспринимать текст местами трудно.

—Все мы отдали годы работы чему-то одному, на чем специализируемся, и нет греха, если это одно человеку понятно, а другое—нет. Никто не может знать и понимать все на свете. Можно копать в одном направлении сколь угодно глубоко, до бесконечности увеличивать количество уровней, пластов, каких-то смысловых сообществ, но все равно останутся «зоны недоступности», лежащие между ними. Я в какой-то момент понял, что надо сменить стратегию и не умножать количество смыслов в фильме или в группе фильмов, а искать систему в их соотношении между собой, увидеть всю их целостность в едином ракурсе.

* С а л ы н с к и й Д. Киногерменевтика Тарковского // Киноведческие записки. 1993. № 31; С а л ы н с к и й Д. Канон Тарковского // Киноведческие записки. 2002. № 56; С а л ы н с к и й Д. Вторая семерка и все остальное // Киноведческие записки. 2007. № 82.

** С а л ы н с к и й Д. Режиссер и миф // Искусство кино. 1988. № 12; С а л ы н с к и й Д. Поэтическая геометрия «Ностальгии» // Видео-АСС. 1998. № 39; С а л ы н с к и й Д. Хронотоп диалога культуры // Искусствознание. 2005. № 2.



—И поэтому обратились к киногерменевтике?

—Я не обращался специально к герменевтике. Она возникла из материала, с которым я работал, и постепенно сформировались ее контуры. Ведь поначалу никакой киногерменевтики в природе не было. Это в некотором роде авторское создание, авторский проект, как фильм, сценарий или что-то в этом роде.

—А изначально что было?

—Изначально методология была искусствоведческой, культурологической, семиотической. Я ведь по образованию не киновед, а искусствовед. Искусствовед, который увлекся кино. В общем, это была методология конца шестидесятых—начала семидесятых годов, когда у нас активно развивались семиотика

и теория мифологического сознания, которая на Западе называется структурной антропологией. Я в то время заканчивал университет, и мы все этим очень интересовались. В библиотеках каждый день торчали до закрытия, получали книги даже из спецхрана, потому что сотрудницы нас хорошо знали. Сейчас представить невозможно, какую ценность имели эти тексты в то время, в условиях дефицита информации, как их обсуждали, пересказывали. Передавали из рук в руки переводы, фотографии книжных страниц (ксероксы, вернее, отечественного изготовления громоздкие аппараты под названием «Эра», тогда были под запретом)—самиздат, но не политический, а научный. Романтическая эпоха была.

Потом каждый из нас занялся чем-то своим.

Я писал о кино и снимал фильмы. И вдруг мне пришлось вернуться к этой проблематике. Представьте себе ситуацию: взрослый нормальный человек обнаруживает, что он дальтоник, все вокруг видят одни цвета, а он—другие. Примерно то же произошло со мной в 1987 году на первом просмотре эмигрантских фильмов Тарковского. Я увидел в этих фильмах то, что никто не замечал. Из обсуждений, разговоров с людьми мне стало ясно, что мифологический слой фильмов, архетипическая символика пролетали мимо них. Мне захотелось объяснить свое видение. Договорился с редакцией «Искусства кино», что принесу статью о мифологических мотивах у Тарковского, о том, как читать его на языке «археологии культуры». Для меня это был естественный, живой язык университета, я к нему привык, мне казалось, что он всем понятен. К тому времени в филологии, искусствоведении, культурологии он становился в чем-то даже архаичным.

И я не стремился ни к новизне метода, ни к сенсации, а просто хотел поделиться прочтениями фильмов, для меня самоочевидными. Но в нашем киносообществе этот язык оказался почти неизвестным, экзотическим. Он и сейчас для киноведов чужой, это видно по тому, как воспринимает книгу. Понимают его немногие. Одной из таких уникальных личностей была Нея Марковна Зоркая. Она позвонила мне и своим незабываемым дребезжащим голоском, который показался мне голосом ангела с небес, сообщила, что прочла мою статью в «Искусстве кино» и приглашает меня на первую международную конференцию по Тарковскому. Потрясающе. Ведь мы до того даже не были знакомы!

Я в то время уже давно не работал в Институте киноискусства—после того, как в середине 1970-х поработал там немножко в секторе у Лилии Хафизовны Мамаговой, ушел в режиссуру и возвращаться не предполагал (гораздо позже меня снова туда позвал Марк Ефимович Зак). А в тот момент, в конце 1980-х, когда я вдруг занялся Тарковским, эта среда существовала отдельно от меня, а я—отдельно от нее. И вот такое приглашение...

Видите, ударился в мемуары. Но в жизни все имеет значение, все связано... Постепенно семиотический и культурологический подходы перестали меня устраивать. Это было связано не только с Тарковским. Семиотика выдыхалась, не оправдав грандиозных обещаний. Ее пар ушел в социальность, в политику. Экзистенциальный аспект оказался сильнее, чем чисто научный.

—*Но существует много работ в этой методологии.*

—Замечательных работ. Но могло быть больше. В принципе, всю мировую литературу, все искусство можно было перечитать и переинтерпретировать с этих позиций. Во всем происходящем вокруг можно было увидеть новые смыслы. Но ничего подобного не произошло. И уж тем более в киноведении. Здесь семиотических работ ничтожно мало. Теоретические наработки есть, а применений всей этой теории гораздо меньше.

—*Почему?*

—Слишком много абстракции, формализации. Живых открытий незаметно. Потом возникла теория интертекстуальности как одна из попыток собрать некие целостности. Но уровень прямых переключек текстов все же горизонтален, а целостность вертикальна, иерархична, и в этом плане интертекстуальность мало что может дать. А вот в герменевтике главное внимание именно к вертикали, к ценностной структуре.

—*Но вы же начали свою работу именно с семиотики?*

—Терминология у меня была более общечеловеческая, без специфического семиотического жаргона, но по сути—тот же анализ мифологем, мифологического пространственного поля, бинарных оппозиций воды и огня. Поначалу. Но когда я очертил контуры этого поля в фильмах, то многие смыслы выпали за его пределы, открывая зоны его стыковки с другими смысловыми полями, относящимися уже не к мифологическому, а к другим типам сознания. Выявилась конструкция из нескольких таких полей, причем конструкция именно вертикальная, иерархическая, где каждый новый слой не то, что бы отрицает предыдущий, но переосмысливает его материал совершенно иначе. Вот она-то и привела к августиновской четырехслойной структуре текста, возникшей еще в раннем средневековье.

Дело в том, что этот старинный взгляд раскрывает структуру как нечто гораздо более сложное, чем совокупность ее элементов. В их взаимосвязях, в самом феномене системности есть собственные смыслы. И объясняются они изнутри каких-то совершенно других смысловых сообществ, которых нет внутри системы, они где-то снаружи. На этот счет есть известная математическая концепция Геделя о том, что система не доказывается изнутри самой системы. Герменевтика за много веков до Геделя и до всей современной математики показала, что смысл одного уровня раскрывается на втором уровне, смысл второго—на третьем, и так далее. Августин не говорил об этом буквально, но это вытекает из его идей, а также из идей его предшественника Оригена. И вот, если при работе с любым материалом приходишь к представлениям о многослойной системе и о порядке, который ее формирует, а сам по себе он принадлежит другому виду порядка, высшему, то видишь, что такая колеблющаяся, пульсирующая система взаимосвязей, своеобразная эстафета смыслов (точнее, не смыслов самих по себе, а эстафета передачи права на владение смыслами) логично стремится к наивысшей форме порядка, к Абсолюту, который дает порядок всему остальному.

Но такое представление о ступенчатом пути к Абсолюту уже и есть герменевтика. Вот так возникла киногорменевтика из глубины того материала, которым я занимался, то есть из фильмов Тарковского и из рефлексии о способах познания этого материала.

—*В чем же специфика герменевтики применительно к кино?*

—В самом кино. Помните, Базен сказал: «С другой стороны, кино—это язык». Статья об онтологии фотографического образа, все о мумификации физической реальности и ничего о языке, и вдруг последняя фраза ни с того ни с сего: «Кино—это язык». Шоковая статья, вернее, шокирующая завитушка в конце. Стилист был... Известно, что сказано это было в полемике с Мальро, утверждавшим, что кино—это экономика, то есть по весьма частному поводу, но все же ведь сказано! И никто с тех пор не может с этой стилистической фигурой разобраться. Язык или не язык, физическая реальность или не физическая реальность... Проблема киногорменевтики в том, как соединить разные герменевтические техники: с одной стороны, филологические, связанные с языковыми формами, а с другой—философскую герменевтику, смотрящую на мир вокруг нас. Мир прочесть как язык (этим занимался Хайдеггер) или язык понять как мир. Легко сказать: «кино—это мир», но гораздо труднее убрать метафоричность из этого высказывания и понять, что это не совсем мир, а его отражение в разных типах сознания, как-то ухитряющихся сосуществовать в одной голове. Отражение это имеет свои закономерности, коренящиеся не только в психологии, но и в религии, и еще более—в магии, выясняющей, как и что в чем отражается, но там, где возникают магия и проторелигиозные системы, тут же—и теософия с ее специфическими наработками в этом направлении. Я вовсе не поклонник теософского угара, сектантства и оккультизма, но всегда, еще с древности и потом в эпоху Ренессанса, в начале Нового времени, были вполне добросовестные и разумные попытки понять природу духовного мышления, духовного видения, а это и есть теософия. Невозможно обойтись без ее адаптации к нашему материалу, ведь тогда пришлось бы совершенно исключить

из рассмотрения духовное начало, как будто его просто не существует, но такой подход был бы грубым искажением реальности, искажением искусства, в котором очень важны мотивировки духовного характера. Не только у Тарковского, у многих режиссеров внутренние причины их решений именно такого рода, хотя они сами могут об этом и не догадываться.

Герменевтику часто сравнивают с психоанализом, который показывает отношение некоторых сторон личности, поступков и мыслей к скрытым формам сексуальных ассоциаций и вытеснений. Сейчас психоанализ легализован. Так почему не может быть так же легализована и систематизирована киногоermenевтика, которая, в сущности, является тем же самым психоанализом, только исследующим отношение мыслей, поступков, внутренних и реализованных образов в фильмах не к либидо, а к духовной сфере? Ведь духовная сфера реальна в нашем сознании и очень влиятельна в плане мотивировок. Так почему же мы должны делать вид, что ее не существует? Почему мы должны отдавать эту сферу каким-то камланиям, радениям и завываниям, вместо того чтобы уважительно и внимательно в ней разбираться?

Тарковский—художник с удивительно точно и полно выраженной теософской концепцией. Он создал чистейший теософский кинематограф. И гностический кинематограф с его концепцией ностальгии, которая по существу—гностическая концепция.

—*Разве ностальгия в его фильмах идет не от эмигрантских ощущений или ожиданий? Не от русской эмигрантской, диссидентской культуры?*

—Ожиданий—да. Но отчасти и из гностицизма. Конечно, «Ностальгия» задумана еще до его эмиграции. Можно даже предположить, что тут обратная зависимость и что именно сам этот фильм и эта тема косвенно повлияли на его решение эмигрировать, хотя повлияло и многое другое. Но меня его реальная эмиграция со всеми ее житейскими мотивировками вообще не очень занимает. Я ведь не биографию писал. Тема ностальгии, повторяю, возникла гораздо раньше. Она лежит в основе всего его творчества, начиная с «Катка и скрипки», поскольку теософская и гностическая тематика в этой короткометражке, как ни странно, тоже косвенно присутствует. Гностическая ностальгия подразумевает не потерянную реальную земную родину, а нашу общую духовную прародину, от которой мы отдаляемся, отдаляемся неостановимо и трагически. Трагизм этого отдаления и составляет энергетику Тарковского. Помните, в «Зеркале» сказано: «Мы отдаляемся друг от друга...»—и воздушный шар улетает в стратосферу.

—*А как это проявляется в «Катке и скрипке»?*

—Все помнят название, но мало кто пересматривал фильм. Радостный фильм, добрый, но вместе с тем в нем есть трагическое ощущение потери, он наполнен настойчивым стремлением восстановить утраченные связи. Там есть потрясающая сцена: гроза, дождь хлещет, рушатся стены старого дома. Настоящая мировая катастрофа. И все это увидено глазами маленького мальчика—вот отсюда и вышел тот кадр «Ностальгии», где мальчик спрашивает: «Папа, а это, правда, конец света?» Один и тот же мотив, один и тот же кадр, только по-разному решенный, и стоят они одинаково в центре или вблизи центра фильмов.

—*Да, но собственно ностальгия...*

—Она и есть ощущение потери.

—*Потерянный рай?*

—Нет. Рай—это место в мире, а у гностиков речь не о месте, а о состоянии. Об изначальном свете. Они считали, что когда мир был сотворен, то отпал от благого света и потерял чистоту, но когда-нибудь вернется в это состояние, и в этом возвращении состоит цель человека.

—*Вы не переусложняете? Что можно сказать о традиционной трактовке фильма: «фильм рассказывает о дружбе рабочего и мальчика»?*

—Фильм не прост. Например, там есть сцена, где мальчик вступает за малыша, которого обижает хулиган; и сцена, где рабочий говорит мальчику, что был на войне в возрасте ненамного старше его. Обыкновенные реалистические сценки. Но посчитайте метраж и вы увидите, что они стоят точно в двух точках золотого сечения фильма. Там, где потом у Тарковского будут всегда появляться трупы, драки, угрозы, обнаруживаются предательства. Я подробно разбираю все это в третьей части книги, где речь идет о «памяти композиции». Суть в том, если коротко, что раньше золотое сечение считали чем-то исключительно красивым и даже божественным, а у Тарковского вдруг тут обнаруживаются всякие безобразия. Почему? А потому что, если приглядеться, видно, что все эти безобразия происходят не с главным героем, а с кем-то, кто его замещает, дублирует. И суть-то не в самих безобразиях, а именно в теме замещения, подмены. Археология культуры подсказывает нам, что подмена—инвариант жертвы, ведь когда на алтарь клали, например, барана или пленника, то подразумевали—в очень дальней, метафорической смысловой перспективе—самого жертвователя, который как бы замещал этой жертвой себя. Вот золотое сечение и раскрывается как алтарная точка. Она одновременно и ужасна, потому что здесь жертву убивают, и божественна, потому что жертву отправляют к богу, который ее принимает и здесь присутствует в какой-то скрытой форме. В таком качестве она со всей полнотой сюжетного осуществления подмены, дублирования, представлена во всех фильмах Тарковского и у многих других режиссеров (примеры я привожу в книге), а впервые у Тарковского эта точка заявлена уже в «Катке и скрипке». Ничего себе, наивная картинка о детстве! Хотя намек на это замечен еще раньше, в «Убийцах». Так как же можно проходить мимо всего этого и говорить: нам это не надо, нам бы попроще...

—*Зрители не считают метражи.*

—Зрители чувствуют ритмические акценты. Пропорции расчетами лишь изучаются, а передаются они музыкально.

—*Анализ геометрии фильма относится к герменевтике?*

—Композиция символична. Вне герменевтики это было непонятно, так как форма и ее геометрическое строение считались лишь оболочкой смысла, а сам смысл виделся где-то внутри этой оболочки. Но герменевтика раскрывает последовательное утончение смыслов. Самый последний, тайный слой, тонкий слой чистых символов, вообще не имеет телесного воплощения. А если нет тела, то где же он? Вне тела, в его оболочках, в тайных соотношениях и пропорциях. В этой самой геометрии.

Это моя версия—одна из возможных. Я не настаиваю на ней, но мне она нравится. И попробуйте показать, что это не так!

—И пробовать не буду. Понимаете, все приводимые вами примеры убедительны. Но для меня, как, наверное, и для многих наших коллег, эти примеры существуют отдельно, как некая конкретика, а герменевтика—отдельно, как конструкция, может быть, и красивая, но не очень понятная и применимая. Насколько эти ваши принципы универсальны? Мог бы их применить кто-то другой и к анализу фильмов не Тарковского, а другого режиссера?

—Конечно. У Тарковского эти особенности композиции даны в такой чистоте и наглядности, что как бы выплыли наружу, и теперь, когда они определены, идентифицированы, их можно изучать везде. Я и сам нашел у других режиссеров проявления «канона Тарковского». Примеров в книге не очень много, но это режиссеры не одной локальной группы, а из разных стран, разного времени, разных эстетических направлений, что говорит об универсальном характере канона. На самом деле и система хронотопов, и проявления канона более широки, я в книге не смог всего коснуться. Но со студентами я говорю обо всем этом. Пусть пользуются. Мы много фильмов смотрим на занятиях, в них рассматриваем и хронотопы, и вертикальные иерархии. Это, кстати, связано и с проблемой жанров.

Была попытка написать диссертацию по моим следам—о проявлении канона в одном американском фильме: Молодой человек со мной консультировался, у меня сохранился вариант его первоначального текста. Мог бы сделать что-то толковое. Но его тему не поддержали, и он ушел из теории в кинопроизводство, где-то менеджером работает. Ребята из тех, кому я преподавал, в дипломах напрямую эту тему не трогали, но косвенно знакомство с ней проявилось, надеюсь, в их попытках видеть фильм объемно, не плоско. А один студент из группы продюсеров в конце цикла лекций сказал мне, что в жизни не слышал ничего более непрактичного, но такого, что в итоге может оказаться самым практичным.

—В начале вашей книги есть странный для меня пассаж о том, что герменевтика Тарковского—это не столько ваш исследовательский метод, сколько метод самого Тарковского. Но, простите, он-то откуда мог все это знать?

—Кое-что из этого он знал. Я в книге объясняю, как и почему. Интересно, что для него герменевтика (конечно, в своеобразном понимании темы, без употребления этого слова) была не аналитическим принципом, а конструктивным. Герменевтика симметрична. У нее есть свойство обратимости. При определенных условиях она превращается в риторику и становится способом построения текста, точнее, конфигурации смыслов в тексте. Обнаружение у герменевтики порождающей функции делает ее более актуальной сегодня и объясняет ее неизбежность в прошлом. Мы ее знали как способ чтения, а она на самом деле может «строить» тексты. Вот, если хотите, киношная параллель—первые киноаппараты использовались как съемочные камеры и как проекторы, ими можно было и снимать кино, и показывать.

Еще важнее то, что этими конструктивными принципами можно пользоваться, ничего не зная о них. Тарковский, повторяю, мог знать или догадываться, но в принципе это не обязательно, они приходят не из книг, а из глубины души. Это архетипы подсознания, структурные архетипы.

Структурный архетип... Кажется, что-то мудреное, но смысл простой, он в том, что для человека одни формы, пропорции, соотношения кажутся более предпочтительными, чем другие. Про золотое сечение горы книг написано. Правда, никогда не говорилось о его алтарном характере. Но канон касается не только золотого сечения, в нем есть и другое. Например, формула «огонь посреди воды»—расположение архетипов огня в центре и архетипов воды на периферии. В каноне также зафиксировано соотношение ритма и метра. На этом, если хотите, вся музыка основана. Структурные архетипы—это гармонии, они постигаются не умом, а душой, даже в тех случаях, когда это гармонии не звуков, а логических цепочек, комбинации смыслов, форм. На врожденном чувстве гармонии форм основано так называемое храмовое сознание, которое напрямую связывает гармонические архетипы формы с сакральным чувством и с композицией сакральных акцентов в храмах и всевозможных артефактах. В метафорическом плане все гармонические системы являются своего рода храмами. В книге я подробно разбираю композиции фильмов Тарковского и ряда других режиссеров и показываю, что они строятся по архетипам храмового сознания.

Это не общепринятая мысль. Как известно, Эйзенштейн считал, что в глубине подсознания таится бездна ужасная и что высокое искусство, идя к самым высоким гармониям, в итоге сваливается в эту бездну. Это его очень волновало, он видел в этом главную проблему искусства—«Грундпроблем». Кстати, Оксана Булгакова показала в своей книге, что для немецкой научной традиции, которую Эйзенштейн хорошо знал, понятие «грундпроблем»—это не что-то особо важное, экзистенциальное, а просто шаблон научной формулировки, типа нашего «к вопросу о...» Занятно. Но сути не меняет. Я выдвигаю в противовес свою формулировку—«Грундпроблем-2»—и показываю, что в подсознании ниже уровня хаоса лежит зона гармоний, зона упорядочивания. И когда человек пытается оторваться от логики и уйти в мир чистой интуиции, он приходит отнюдь не к неуправляемому хаосу, как кажется многим, а к предустановленным стандартным гармониям. Именно это и случилось с Тарковским. Он пытался уйти от «рацио», а пришел к самым системным формам. И я достаточно подробно говорю в книге о том, что «не мы живем в системе, а система живет в нас».

—Эйзенштейн—не единственный, с кем вы спорите в книге. Она очень полемична. Почему? Это литературный прием, ваш характер или вынужденная мера?

—Вынужденная мера. Все в науке может быть предметом дискуссии. В свое время какие-то вещи были приняты на веру и остались в традиции как аксиомы. Но для меня большой вопрос, являются ли они на самом деле аксиомами или предрассудками. Например, хронотоп, бахтинское понятие. Бахтин опирался на Ухтомского, тот на Эйнштейна, но все же в искусствоведении автором концепции остался Бахтин. А у него несколько трактовок хронотопа противоречат друг другу. Его последователи этого либо не замечали, либо умалчивали из почтения. Разгребая эти противоречия, я прихожу к другим принципам определения хронотопа. И обнаруживаю, что некоторые привычные в гуманитарных науках формулировки хронотопов, даже самим Бахтиным заявленные, обозначают вовсе не хронотопы, а маленькие значи-

мые зоны, локусы внутри других хронотопов. Например, хронотопы дороги и порога—никакие не хронотопы, а значимые локусы в рамках сакрального хронотопа, отражающего в целом картину сознания, находящегося как бы в дороге или на пороге между жизнью и нежизнью. Или вот еще. В старинной герменевтике буквальные толкования текста соотносились с жизненной реальностью, а другие слои толкований—с условными реальностями или с абстракциями. Нечто подобное заметно в том, как современное литературоведение разделяет фабулу и сюжет. Фабула показывает течение событий в реальной временной последовательности, а сюжет—в условных временах. Я делаю отсюда вывод, что фабула и сюжет—не просто разные формы рассказа об одних и тех же вещах, а разные хронотопы. На раскрытии хронотопизма фабулы неожиданно сближаются теории Бахтина и русской «формальной школы», ведь эти теории при жизни их авторов были конфликтны. Для кино все это важно, даже, может быть, важнее, чем для литературоведения.

Отнюдь не аксиоматичными для меня оказались некоторые идеи Умберто Эко, Делёза, Дильтея, даже Гадамера, который обосновал современную герменевтику.

—*Вам обязательно надо спорить с авторитетами?*

—Если я понял что-то, связанное с материями, о которых идет речь в книге, то неспроста. Значит, есть кое-что повыше этих авторитетов. Мы живем один раз, и если я не скажу этого сейчас, то не скажу никогда, а если я этого не скажу, то не скажет никто. И я выполняю долг не перед Институтом киноискусства, и даже не перед собой, и не перед Тарковским, а перед тем, кто дал мне это понимание.

—*Не вполне научная мотивировка... Но понятная.*

—Все проверяемо. Я ведь не играю в мистические и поэтические игры. Это нормальная наука—спорьте, опровергайте. Но я уверен во всем сказанном. Кроме опечаток. Помните прошлую зиму? Наступал кризис, типографии трясло, и тут уж было не до последней корректуры, если бы опоздали, книга вообще бы не вышла. Но концептуально—все выверено.

—*Что вам наиболее дорого из конкретных открытий или находок в книге?*

—Трудно выделить что-то, там много нового по отношению к традиции изучения Тарковского. Но вот, например, обнаружение скрытого второго финала «Жертвоприношения». Не мистического и не связанного с сумасшествием, а реалистического, трагического финала. Анализ монтажных склеек в сцене сна главного героя показывает единство пространства-времени в этой сцене и в том, что за ней последовало. То есть его поход к ведьме и финал с пожаром на самом деле остаются в сновидческом пространстве. Он не просыпался. А война началась и продолжается.

Все знают, что в «Зеркале» умирающего героя сыграл сам режиссер, это с его ладони взлетает птичка. А я нашел еще одно появление Тарковского в кадре. Проход вполоборота, секунда времени, но это он, и раньше этого никто не замечал. И я объясняю, почему важно его живое присутствие.

Это лишь кое-что из обнаруженных новых фактов, но есть и новые трактовки старых фактов. Например, теория времени у Тарковского, по-моему, вполне ясно объясняется через авангардные тяготения к первоэлементам ис-

куства. Он был авангардист, опоздавший родиться. В книге несколько иначе, чем было принято, рассмотрена роль живописи Леонардо, Брейгеля, Рембрандта в его фильмах. Да и в самой живописи обнаружено кое-что новое. Я атрибутирую сюжет одного непонятого фрагмента в «Поклонении волхвов».

Вообще, когдамотришь фильмы на компьютере, как бы под микроскопом, находишь в них невероятно много интересного. Симметричные пары, концентрические композиционные кольца... И всякие символические мелочи, ранее никем не отмеченные. Например, когда Хари окончательно исчезла в «Солярисе», и Крис, потрясенный, идет по коридору станции, он машинально поднимает с пола какую-то бумажку и бросает. Человек в шоке, зачем ему бумажка? А вот зачем. Мы знаем, что для Тарковского всегда важно на границе нашего и иного миров поместить собаку, как «стража ворот». И вот на этой скомканной бумажке—иллюстрация из детской книжки: собаки. Тарковскому здесь собака обязательно нужна, а как ее затащить на космическую станцию? Во сне Криса появляются собаки, но то сон, а тут он наяву идет. И режиссер ему эту собаку на бумажке дает. Фантастика! И кони на гравюрках в каюте Гибаряна симметричны лошади на даче Криса, а ось симметрии—перелет с земли в космос, они на равных расстояниях от этой оси. В фильмах Тарковского полно таких странных красноречивых мелочей. Нет ни одной крошки, которая бы ничего не значила.

Причем герменевтика не вырывает из контекста эти мелочи, не приписывает им какие-то смыслы, каких, может быть, в них и не было для автора, а связывает все в целое и, уже исходя из целого, прочитывает детали, в этом ее преимущество перед другими аналитическими техниками. Мы не составляем лексикон по принципу—«это значит то, а то значит это». Нет, мы выстраиваем картину мышления автора, объемный, огромный дворец значений, где всему свое место. Дворец, не хижину. Я с уважением к этому отношусь.

Кроме всего того, что связано с трактовкой фильмов, анализ киноматериала дает много интересного в плане общей теории. Например, применение принципов физической интерференции к структуре сюжетики. Тут просматриваются какие-то новые возможности в плане установления связей между механизмами языка и порождением первичных сюжетных ячеек, и отсюда намечается ход к вопросам происхождения сюжетики не из конкретных жизненных событий, а из самого языка.

А когда меня в какой-то момент работы несколько эмоционально задело то, что совершенно неясно, сколько сейчас существует герменевтик, то я сделал для книги их общую панораму—обзор около сотни современных герменевтик. Непосредственно к тематике Тарковского не относится, но полезная вещь. В общем, все подобное перечислять не буду. Кому надо—прочтут. И это не самореклама. Книгу не надо рекламировать, она вся уже распродана, издано-то было всего 500 экземпляров. А на второе издание денег пока нет.

Знаете, какой-нибудь французский автор придумает две идейки и пляшет с ними, как индеец вокруг костра. А у меня десятки новых идей. Надо было родиться во Франции.

Беседовала **Тамара Сергеева**