

当代外国艺术

Dangdai Waiguo Yishu



11

封面设计 连 枚

当代外国艺术

第十一辑(1990年)

编辑者 当代外国艺术编辑部
(中国艺术研究院外国文艺研究所)

出版者 文化艺术出版社
(北京前海西街17号)

主 编 郑雪来

印刷者 北京顺义县兴华印刷厂
总发行处 新华书店北京发行所

ISBN7—5039—0587—5/J·185 国内统一刊号: CN11-1285 定价: 2.60元



1



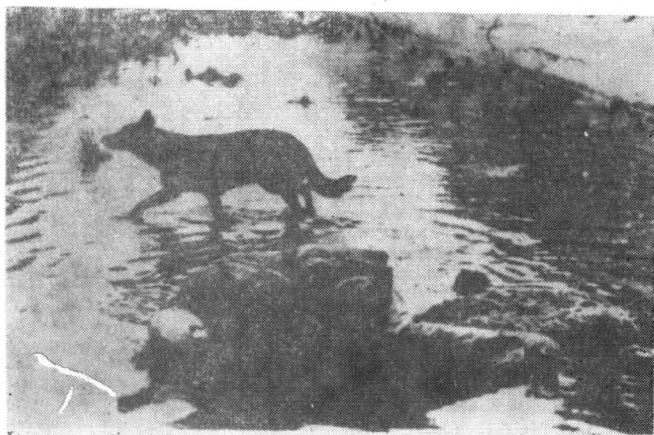
4



2



5

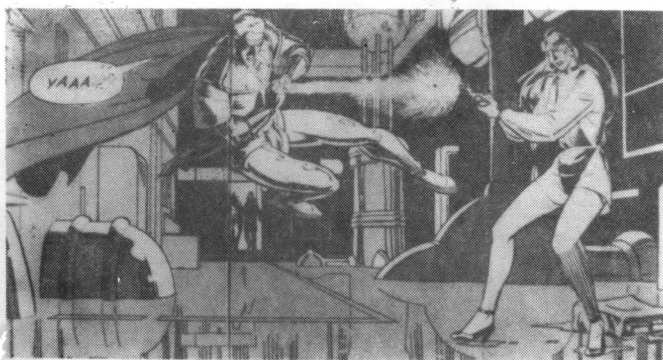


3

- 1 安德列·塔尔可夫斯基
- 2 《怀乡》
- 3 《潜行者》
- 4 《太阳系》
- 5 《安德列·鲁布廖夫》



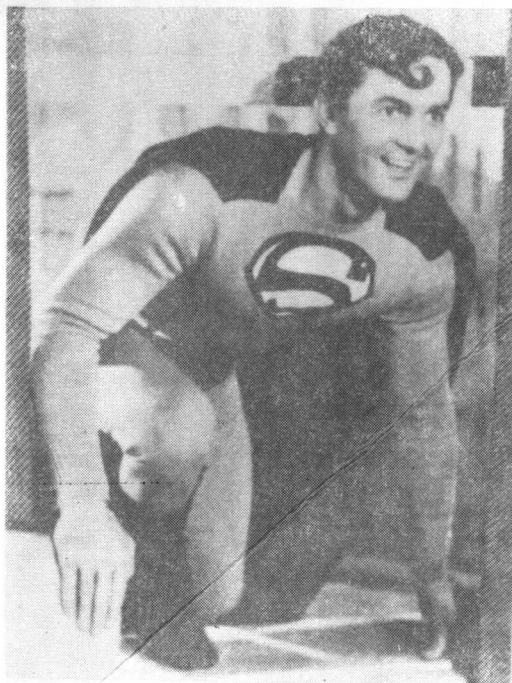
2



3



5



4

- 1 美国战争片《革命》
- 2 美国战争片《萨尔瓦多》
- 3 根据连环画拍摄的影片《看守人》
- 4 影片《超人》
- 5 布洛克·希尔兹主演的影片《布伦达·斯塔尔》

当代外国艺术

第 11 辑



文化艺术出版社

当代外国艺术

目 录

* 塔尔可夫斯基研究专辑 *

- 4 编者说明
- 5 论艺术家与公众的关系……………〔苏〕安德列·塔尔可夫斯基 何 珊译
- 10 关于启示录的讲话……………〔苏〕安德列·塔尔可夫斯基 伍茵卿译
- 16 与安德列·塔尔可夫斯基的谈话
……………〔波兰〕耶什·依尔格 列昂尼德·诺依赫尔 韩 子译
- 32 导演和神话……………〔苏〕德·萨林斯基 李小燕译
- 43 大地的引力……………〔苏〕安·佐尔吉 李小燕译
- 49 燃烧的房屋
——论安德列·塔尔可夫斯基……………〔法〕彼得·克拉尔 李恒基译
- 60 潜行者的怀乡……………〔美〕彼得·格林 孙建秋译
-
- 66 五月的莫斯科——访苏纪行……………王 燎
-
- 75 从表演理论角度谈比较艺术的若干研究方法……………郑雪来
-
- 81 达斯汀·霍夫曼——揭开了新的一幕……………〔美〕马克·罗兰德 吕 祐译
- 88 80年代战争片的娱乐价值……………〔美〕尼尔·辛亚德 子 殷译
- 93 连环画与好莱坞电影……………〔美〕霍华德·洛德曼 叶 尼译

第十一辑

-
- 97 当代西班牙电影傅郁辰
- 107 西班牙的先锋电影.....〔西班牙〕曼努埃尔·帕拉西奥 李一鸣译
- 113 电影反映了一个活跃的新西班牙.....〔美〕大卫·E·皮特 倪锦兰译
-
- 117 他永远生活在电影之中
——埃及电影导演萨拉赫·阿布·塞夫执导电影40周年采访对话
.....〔埃及〕《明星周刊》记者萨米尔·谢卜 张文建译
- 119 国外影视大师论电视.....吴 江编译
- 126 电视影片的黄金时代.....〔美〕劳伦斯·贾维克 南希·斯特里克兰 上官雋译
- 130 电影适应电视的发展.....〔英〕伊恩·约翰斯 矛 戈译
- 134 制作与处理电视图象：视频与音频.....〔美〕詹姆斯·辛德曼等 纪令仪译
-
- 142 简讯 1989年上半年日本电影的几部佳作 日本拍摄美国风格的英语片
苏联举行中国电影周 格布里罗维奇90诞辰
-

编辑者 《当代外国艺术》编辑部（北京前海西街17号）

主 编 郑雪来

副主编 乐 刻 伍茵卿

编 委 （按姓氏笔划为序） 王 燎 乐 刻 李小燕 李 醒 李邦媛
伍茵卿 刘萍君 陈继遵 郑雪来 尚家骥

塔尔可夫斯基研究专辑

编者说明

安德列·塔尔可夫斯基(1932~1986)是苏联当代著名电影导演之一,他和瑞典的英格玛·伯格曼和意大利的费德里科·费里尼一样,属于当代“精英”电影的代表人物。在80年代的国际电影界,他也是最受人们注意并引起最大争议的艺术家人物之一。

塔尔可夫斯基1961年毕业于苏联电影学院,是著名电影导演罗姆的高足。他一共拍摄过九部影片:《压路机与小提琴》(1961),《伊万的童年》(1962),《安德列·鲁布廖夫》(1966~1971),《太阳系》(1972),《镜子》(1975),《潜行者》(1980),《旅行时刻》(1983,在意大利),《怀乡》(1983,在意大利),《牺牲》(1986,在瑞典)。他的作品数量虽不是很多,但每一部都颇具特色,既在苏联国内引起讨论和争议,有一些还在威尼斯、戛纳等重要国际电影节上获奖。1983年,他宣布“自我流放”,到意大利拍片,继而又前往瑞典,在《牺牲》一片制成上映后不久,就因病在那里与世长辞。

关于塔尔可夫斯基出走的原因,国际上有众多传说。一说他因自己作品得不到苏联广大观众的理解和认同而感到苦闷,一说他对当时苏联领导有看法甚至持不同政见,也有说他因与当时苏联影协某领导人不和而愤然出走的。然而,关于塔尔可夫斯基的艺术才华,他影片中所蕴含的深邃思想,他的极其独特的电影风格,以及他在电影表现手段上所作的众多革新,却为苏联国内外电影界所一致公认。

在一段时期遭受冷落之后,从1987年开始,已经逝世的塔尔可夫斯基在苏联国内突然受到了前所未有的重视。当年在不同城市举办了影片回顾展,其中包括在规模盛大的第15届莫斯科国际电影节期间专题展映他的全部影片。1988年以来,苏联《电影艺术》杂志又接连刊登有关他生平和创作的长篇评论材料,与西方影评界对塔尔可夫斯基的持续的研究兴趣汇成了一股引人注目的浪潮。

为使我国艺术研究界对这一复杂现象有所了解,我们特从有关材料中选择了七篇文章。前三篇是塔尔可夫斯基自己在国外发表的文章、讲话和谈话,从中可以看出他的世界观、艺术观以及他对自己影片所作的解释;后四篇分别是苏联、法国、美国研究者从不同角度对他影片的思想内涵和艺术特色所作的评论。在适当时候,本刊还将继续发表这方面的材料供大家研究。

论艺术家与公众的关系*

〔苏〕安德列·塔尔可夫斯基

何 珊 译

电影的艺术性与电影生产工业化之间的矛盾状况，给电影制作者和观众的关系打上了特殊的决定性的烙印。这里，我想从这个众所周知的事实出发，对电影在这种情况下所遇到的一系列问题谈几点看法。

大家都知道，每项生产都必须 是 赢利的：它不但必须补偿投资，而且还得带来一定的利润。从生产指标的角度出发，那些背理的概念，如“供应”和“需求”——也叫作最纯粹的市场规律——决定了电影的成功和失败以及其审美价值。类似的标准到目前为止还没能运用到别的艺术上。只要电影还处于目前这种状况，那么每部真正的电影艺术作品就很难争取到更多的观众，甚至很难产生。

能把“艺术”从“非艺术”和纯粹的模仿中区分开来的那些标准是如此地相对、易变和不客观，以致于能轻易地不被觉察地用纯功利主义的判断标准来代替审美的判断标准，用那些既不由追求最大的经济利润的愿望，也不由这种或那种意识形态的目标所决定的判断标准来代替审美的判断标准。我认为这两种标准是同样远离艺术的根本任务的。

艺术就其本质而言是高贵的，因此它对公众也要进行一种选择。因为即使是“集体性的”戏剧和电影艺术，其作用也跟每个与艺术作品接触的人的个人经历联系在一起。在个人的接受经历中，艺术给个人的心灵震动越大，艺术就越重要。艺术的高贵本质无论如何远没有解除艺术家对公众或者也可以

说是对所有人的责任。事实正相反，由于艺术家对他的时代和世界认识得最全面，因此，他就成了那些不能反映和表达自己与现实关系的人的传声筒。在这种意义上艺术家实际反映了群众的呼声。而且他不但肩负着充分利用自己才能的使命，同时也肩负着将自己的才能服务于人民的使命。他是否想尽可能全面地发挥自己的才能，或者他是否想为了30个银币出卖自己的灵魂，这都取决于他自己。列夫·托尔斯泰，陀思妥耶夫斯基和果戈里他们的内心斗争的真正原因也许正在于他们完全清楚地意识到了自己的角色和使命。

我相信，没有一个想实现自己思想观念的艺术家在开始工作时，就能确信他的作品在任何情况下从来不与任何人发生关系。但是，艺术家在他创作时，也必须在自己与观众之间拉起一层帷幕，以便使自己与虚荣狭隘的日常琐事划清界限。因为只有极端的正直与诚实，加上对自己责任的清醒意识，才是艺术家真正掌握自己创造性命运的保证。

我在苏联工作时，常常受到许多指责，说我“脱离现实”，说我处于所谓自己选择的与人民的根本利益相脱离的境地。我不得不承认，我从来没有十分清楚地认识到，这种指责究竟是为了什么。因为，认为一个艺术家或者任何一个别的人可以“退出”他所处的社会和时代，完全能够不受他成长的那

• 本文译自塔尔可夫斯基《封闭的时代》一书。德文本，1985年法兰克福出版。

个时代的限制，这归根结底是一种空想。

我认为，每个人，每个艺术家（尽管处在相同或不同时代的艺术家的观念和审美态度是多么的丰富多彩和不同），完全不自觉地是他周围现实的合乎规律的产物。也可以说，一个艺术家用一种不同于任何一个人所喜欢的方式看待现实。为什么大家立刻就要谈到“脱离现实”呢？毫无疑问，每个人都表现他所处的时代和时代本身所蕴含的规律。无论他承认这点还是闭眼不看，情况都是这样。

我已经提到过，艺术首先是对人的情感而不是对人的理智发生作用。它的目的在于“软化”人的心灵，使其更容易接受美好的东西，因为如果看一部很有价值的电影，欣赏一幅动人的图画，或倾听美妙的音乐，那么一开始它就只是想很舒服地解除你的武装，将你吸引住，这时它只是“你的”艺术。如果伟大艺术作品的思想，象托马斯·曼所说总是象生活本身一样的模棱两可、模糊不清和多维的，那么这个观点就更有用了。因此，一个作家也就根本不能指望读者能完全意义明确地接受自己的作品，并与他的印象完全相符。艺术家只是企图表达自己的世界观，以使大家能按照他的眼光去看世界，能用他的感情、疑虑和思想去认识世界。

此外我还确信，公众对艺术提出的要求要比那些决定艺术作品传播的人所通常认为的差别更细致、更有趣、更出人意料。因此任何一种认识，哪怕是对艺术的最复杂和最优秀的认识，也能够激起某些观众的共鸣，即便有时不太多。是的，它总是注定如此。关于某一艺术作品是否能够被所谓“广大群众”、被那些虚构的大多数人所理解的这场争论，相反却掩饰了艺术家与公众，也就是说与时代的真正关系。赫尔岑在他的《往事与随想》中写道：“诗人在他的作品中是大众化的，他不断做的以及他在自己的作品中不断追求的目标和遵循的思想，都在不断地有意无意地表达人民的性格，并且能比人民

的历史本身更深刻、更清楚地把这种力量表达出来。”

艺术家和观众是互为条件的，艺术家只有忠实于自己，不受日常判断的影响，他才能提高大众的接受水平。就他那方面而言，不断增长的社会意识也积蓄了社会力量，这种社会力量又可以促使新的艺术家诞生。

考察一下艺术的伟大杰作，就不得不承认，它们完全不受当时作者和公众的约束，而构成了自然的一部分，永恒真理的一部分。托尔斯泰的《战争与和平》或者托马斯·曼的《约瑟夫和他的兄弟》，远离他们所处时代那些微不足道的倾向和时尚，而作品本身却确实具有它自己的价值。

这种距离，这种从某一道德和精神的角度来看待事物的眼光，使得艺术作品可能具有历史的生命，可能不断被人们以新的不同的方式所接受。

比如英格玛·伯格曼的《假面》，我就以新的不同的许多种方式看了数遍。这部电影是一部真正的艺术作品，它不但使人能不断完全以个人的方式去接触这部电影所展示的世界，同样它还给人提供了每次重新评论这部电影的可能性。

艺术家在道德上无权把自己随便降到一个抽象的一般水平，以使自己的作品更容易理解和接受。如果这样只能带来艺术的堕落，而我们所期待的是艺术的繁荣，我们相信，或者说我们愿意相信艺术家没有发挥出来的潜在的能力以及公众要求的提高。

卡尔·马克思曾经说过：“如果你想得到艺术的享受，你本身就必须是一个有艺术修养的人。”而艺术家很少考虑让自己的作品“易于理解”，相反，如果他总想让自己的作品“难以理解”，这也是荒谬的。

艺术家、作品和接受者组成了一个不可分割的整体、一个由同一血液循环系统联系在一起有机体。如果这个有机体的各部分之间有冲突，那么，它就需要一次极为有用的“医疗”和谨慎的自我审视。

无论如何还必须明确指出，商业影片的一般水平和流行的电视片以一种简直无法饶恕的方式毁了观众。因为它们使观众失去了所有与真正艺术接触的机会。

在艺术领域里这几乎完全损失了美的极其重要的范畴，而这一范畴对于我来说正意味着对理想的追求。每一时代都受当时对真理追求的影响，不管这种真理是多么的可怕，它也能为民族的复原作出贡献。如果人们认识了这一点，这就是一种健康时代的标志。这种东西从来不可能和道德的理想发生矛盾。

如果有人企图隐藏或者隐瞒这一真理，只是一味强调这个令人生厌的真理会毁灭这种理想，把真理置于与错误解释的理想的人为的矛盾中。那么，这最终就意味着用审美标准代替纯意识形态的、实用主义的标准。因为只有时代的伟大真理才能表达实际的，不仅仅是人为宣传的道德理想。

我所拍的影片《安德列·鲁布廖夫》也是表现这点的。首先，对于影片的主人公来说，残酷的生活真理与他的艺术创作的和谐理想处于极度的矛盾中。但是，这部电影的核心意义在于：一个艺术家只有不为他所处的时代的正在流着血的伤口所吓退，并亲身去体验这种伤痛，他才能表达时代的道德理想。以更高的精神活动的名义去战胜已被完全意识到的残酷和“低贱”的真理——这是艺术的最根本的使命，就其本质而言，这几乎带有宗教色彩，是一种神圣的对更高的精神负责的意识。

非精神的艺术本身就已具有一种自身的悲剧。甚至认识到他的时代的非精神性也要求艺术家具有一定的精神。因为真正的艺术家总是服务于永恒的：他力图使这个世界以及生活在这个世界的人永恒。相反，如果他不追求绝对真理，不用全球性的目的代替虚无，那么他就只是一只蜉蝣。

当我完成一部影片，而这部影片又在或长或短的时间后，经过或多或少的努力，终

于可以发行了，我就不再考虑它了。还有什么必要呢？影片已经摆脱了我，它已开始了自己的、不依赖它“父亲”的、“成人式”的生活，一种我对它再也不可能产生影响的生活。

从开始起我就知道，不能指望观众有一致的反应。可是这不仅仅是指这部电影谁喜欢，谁不喜欢。除此之外，我还必须考虑到，这部影片将被那些对于它来说并不是无足轻重的人以完全不同的方式所接受。此外，如果一部影片在实际上能让不同的解释并存，那么这对于我来说是非常愉快的。

我认为，在生产一部影片时，就事先悄悄考虑它可能取得的成绩，从数量上来估算将来的上座率，这是毫无意义和毫无结果的。因为，显然任何东西都不可能总是被以同一方式和单一的意义接受的。一幅艺术图画的意义更多的是在于它的出人意料之外，因为在这图画中有一种人的个性被固定了，这种个性与此相对应地代表了世界的主观特性。

这种感知的形式，这种个性的东西对于这个人也许很接近，对于另外一个人则可能很遥远。然而，对此毫无改变的办法！和到目前为止的情况一样，艺术将这样或那样不受任何人的意愿的影响继续发展。今天所捍卫的美学原则将会被艺术家们不断推翻。

出于这个原因，一部影片的成就“在某种意义上”一点也不引起我的兴趣：影片一旦拍完，我就无法改变它了。同时无论如何我也不相信那些声称对观众意见不感兴趣的导演。我敢断言，每个艺术家的心灵深处都考虑过与观众的接触，他希望并且相信，恰恰是他的作品触及了时代的神经，正因为如此，他的作品对于观众也变得特别重要，它能触动他们隐秘的感情。如果我一方面不为讨观众喜欢做任何特别的事情，另一方面，我又心惊胆颤地指望观众能接受并喜欢我的电影，这并不矛盾。因为在我看来，这正好证明了艺术家与观众关系的本质，这种关系是极富戏剧性的。

人人都知道，导演不允许孤独。有权利要求“自己的”更多的和更少的观众是艺术家个性的正常的生存条件，也是一个社会的文化传统发展的正常的生存条件。当然我们中的每一个人都想与尽可能多的人接近和被更多的人所需要，所承认。然而，没有一个艺术家能事先预料自己的成就，或者选择一些能保证自己最受欢迎的创作原则。如果预先只从大众的愿望出发，那么就只和消遣性工业、娱乐场所以及群众有关，却与必须依照其内在所固有规律的艺术毫无关系。不管我们接受这点与否，情况都是这样。

每个艺术家都以不同的方式实现其创作过程。但是我认为所有艺术家在这点上是一样的，即他们表面上和内心里都希望与大众接触和得到大众的理解，每个失败对于他们来说都是一次痛苦的经验。众所周知，对于被同行所承认和崇拜的塞尚来说，邻居不把他当作画家，是一个很大的不幸。

我完全能够想象，每一个艺术家都有接受任何一个题材的使命。可是在我看来，想对其创作风格和他处理一个题材的方式进行检验是荒谬的。提供给艺术家的客观条件使他陷入了对观众或任何一个人的依赖。在这种情况下，他自己内心的愿望、痛苦和烦恼在这一瞬间跟与他完全陌生的外界事物分开了。因为艺术家最艰巨和最使人疲惫的任务是纯道德的；因为他对自己要求绝对的诚实和正直，这也就意味着他对观众的诚实和正直。

导演没有权利讨好每一个人，也没有权利在创作过程中用期待成功的眼光去检验自己。因为这种检验的必然代价则将使得导演与观众的相互关系在原则上根本不同，导演就会用自己的构思以及对这一构思的实现来处理这种关系。那么这也许就成了一种纯粹的“双方交易式的”游戏。然而，即使一开始艺术家自己就预料到只能引起少数观众的共鸣，他也仍然无法改变他作为艺术家的这一命运。

普希金曾经非常精辟地阐述过以下论点：

“你是沙皇，孤独地生活吧。走你自由精神所驱使你走的路。实现你可贵的思想成果。不要为你高贵的行为要求报酬，这种报酬就在你自己手中。你是你自己最高的法庭。你比任何人都能更严格地评价自己的作品。

“你对它满意吗，难以满足的艺术家？”

我刚才说了我对观众与我的关系不能发生任何影响。我试图以此去说明我作为艺术家的任务。这显然是一个非常简单的任务：人们在可能的范围里做自己的事，同时自己又得屈服于不留情面的评判。我还怎么可能去讨好观众呢？或者象苏联艺术家常常被要求的那样，去给观众提供一个可以仿效的典范呢？这个观众是谁？一个无名的群体？机器人？……

对于接受艺术来说，只需要很少的东西：人们对此只需要一个清醒的、敏感的靈魂。这个灵魂能够敞开接受美好的事物，能够直接进行审美体验。比如，在苏联，我的观众中就有许多知识和文化水平不太高的人。我认为，接受能力在摇篮期就应该具备，这种能力取决于他的精神素质。

“群众不懂这个！”这个口号常常弄得我心惊胆颤。到底该怎样呢？谁在这里有权力以群众的名义说话，把自己当作大多数人的化身。谁又知道“群众”现在懂得什么或不懂什么，需要什么或者拒绝什么？或者也许曾经在某一时候有某一个人搞过一次谦虚诚实的民意测验，以使自己了解群众的实际兴趣、思考、渴望、期待和失望？我自己是人民的一部分：我和我的祖国和人民生活自己的故土。我和我的人民一样积累了一些与我的年龄相适应的历史经验，观察和思考了同样的生活过程。而且现在尽管我生活在西方，我仍然是我的人民的儿子。我是人民中的一滴水，极其微小的一部分。我希望能够表达他们深深置根于文化和传统的思想。

如果谁拍一部电影，当然就绝不会怀

疑，自己所从事的创作和令自己感动的事物别人一定也会感兴趣。因此，也就指望观众能有相应的反响，而从一开始就不会想到去奉承观众，去迎合观众。如果真正注意到观众，他就会确信，观众不会比自己愚蠢。无论怎样，要与另外一个人说话，就必须掌握一种共同的、交谈双方都懂的语言。歌德曾经说过，只有提了一个聪明的问题，才能得到一个聪明的回答。只有双方都处在同一理解水平上才能实现艺术家与观众之间的真正对话。至少观众应该以同样的方式意识到艺术家在作品中所提出的目的。

如此说来，比如文学就可以回顾到大约二千年以前的传统。比文学要年轻得多的电影却已经证明，或者说到今天为止仍在不断证明，它能对时代的问题作出正确的评价。然而电影是否造就了一批能与创造世界文学杰作的大师媲美的人物，这还总是值得怀疑的。我本人绝不相信这点。而且对此甚至还可以作出解释，电影艺术总在寻找自己的表达方法，可仅仅是有时接近这些方法而已。到今天为止，这个特定的电影语言问题仍未解决。这本书也只是在这一领域尝试着对这个问题作出进一步的解释。无论如何，现代电影的状况不断在引导人们去思考电影艺术的价值。

画家知道，他的材料是颜色，作家也非常清楚，他对大众起作用的武器是词汇。只有我们电影制作者还一直没弄明白，“构成”将来电影的“材料”是什么。电影仍在整体上寻找自己的特点，而在普遍的发展过程中，每个电影艺术家又在寻找自己的、个性的声音。为了使电影能真正成为“最大众化的艺术”，电影艺术家和电影观众还必须作不懈的努力。

这里我已经有意识地让自己注意那些客观的困难，今天的电影观众和电影艺术家都同样面临这些困难。由于它在观众中能产生不同的反应，所以，所谓艺术画面具有选择性的作用是非常自然的。在电影艺术领域，

这个问题仍然非常尖锐，因为电影生产同样也是一个相当昂贵的游戏。因此，今天也出现了这样一种状况，在这种状况下，观众虽然有权利，也有可能选择一个在思想上与自己比较接近的导演，然而与此相反，这个导演却无论如何也无法表明他对那部分观众毫不感兴趣，因为这是些只把电影院当作消遣的场所，当作对日常生活的痛苦和纷扰的一种解脱的观众。

此外，观众对自己审美趣味低劣只能负一部分责任。因为生活没有给我们完善自己审美标准以均等的机会。这种状态的真正悲剧就在于此！只是请千万不要把观众当作艺术家的“最高法官”。因为恰恰应该谁呢？是观众中的哪一位呢？因此对文化政策负责的人最需要关心创造一定的文化气候和关心一定的艺术生产水平。而不是有意识的用代用品和复制下来的图画塞给观众，因为这些东西只能不可救药地败坏观众的趣味。遗憾的是，这不是一项由艺术家，而是由对此负责的文化政治家决定的任务。相反，我们艺术家只对我们自己作品的水平负责。一个艺术家坦率而坚定地谈起他所从事的一切，观众难道应该决定艺术家的主题是否具有实际深度和意义吗？

我必须承认，在我拍完《镜子》后曾有放弃电影创作的想法，我为电影牺牲了许多艰难的岁月。可是当我收到观众堆积如山的信件时——我在一开头曾引用了几封信——我认为我没有权利去走这过头的一步。那时我觉得，如果有人能作出真正的不掺假的判断，能接受外界事物，能真正需要我的电影，我就有责任不顾一切代价继续我的工作。

如果有一个观众认为和我谈话非常重要和富有收益，这就能成为我工作的一个巨大动力。如果还有和我同操一种语言的观众存在，我为什么要去为了一些陌生的和离我很远的人而牺牲他们的利益呢？那些人有自己的上帝和偶像，他们与我毫无关系。

关于启示录的讲话^{*}

〔苏〕安德列·塔尔可夫斯基

伍 蓓 卿 译

原编者按：安德列·塔尔可夫斯基的名字在世界文化中是如此显赫，以至当我们只能来回忆他的时候，就不需要过分的赞扬和大声定调了。但是，时至今日，我们仍然对他欠下了无法偿还的债务：没有关于他的论著，只有少量的文章，读者至今没有机会看到塔尔可夫斯基本人的言论。编辑部试图在某种程度上填补这个空白。1989年，我们打算刊登一系列关于塔尔可夫斯基的材料。在本期所选的材料中包括了基本上与他生活的开始和结束有关的访问记和回忆录。

当然，我们对塔尔可夫斯基的影片中所记录的精神的和美学的空间与时间的眷恋之情是难以克服的，但是向全世界拉开掩盖着他想向我们揭示和试图向我们传播的东西的帷幕的时间早就到来了。因为，塔尔可夫斯基本人在单独同我们每一个人交流的同时，也是在同全世界交谈，永远在同人类交谈。

塔尔可夫斯基关于启示录的讲话

我认识安德列·塔尔可夫斯基时间已不

算短。五六次会面——这就是我们交往的全部清单。但是每一次同他的谈话都给人以一种攀登高峰的印象，为了达到这一高峰，必须哪怕不是全力以赴，至少也要付出大部分力量。

这些在日常生活环境——在宴会上、在某种晚会上——进行的谈话很少涉及与宴会本身有关的事情或不外乎是无聊闲扯、交换信息、传播流言蜚语和讲些虚伪的祝酒词之类的日常生活琐事。

甚至是塔尔可夫斯基的要求回答的祝酒词也往往迫使在场的人提高水平，然后长时间地处在这一水平上，哪怕为此而必须力不从心地保持紧张状态。谈话与其说是关于电影的，不如说是关于其他艺术的。关于塔尔可夫斯基如此热爱的音乐、绘画和诗歌，与其他客人不同，他非常熟悉这些艺术，并且只注意其中崇高的、最崇高的部分。

• 原载1989年第2期苏联《电影艺术》杂志，原题为《安德列·塔尔可夫斯基的被记录下来时间》。——编注

艺术家只有一个可能性，即向观众坦诚地表现他与自己处理的题材所进行的孤军奋战，只有这样观众才能承认他努力的意义，并知道为此而感谢他。

谁要是想讨观众喜欢，并且不假思索地吸收观众的审美趣味，就不会受到尊重。这只意味着他想把钱从观众的口袋里掏出来，

那么，我们就不是用崇高的艺术典范来教育观众，而只是帮助别的艺术家来固定他们的收入。同时，观众将继续沉醉于自满和自以为是之中，如果我们没有教育他们以自我批评的态度对待自己的判断，那么最终说来我们对他们仍是漠不关心的。

谈话几乎没有涉及安德列·塔尔可夫斯基在《鲁布廖夫》中就已接触到的东西——福音、精神上的得救、精神上的家等主题，尽管对作为导演的塔尔可夫斯基说来，对他所创作的电影说来，后者也许是中心主题。

记得在看完《镜子》后，我对他说，影片可以换个片名——《家》，因为家、家庭——作为人在宇宙中的唯一支柱的家（家的这一形象在《太阳系》中变得很完善）——把他的影片中的所有一切结合在一起。他也表示同意，不知为什么，他很快就同意了，尽管他的作品名称，就象它们的整个结构一样，也许基本上都是经过深思熟虑的，并且作为某种永远都能被接受的、最终的东西呈献给人们。

家的主题在《献祭》或《牺牲》（这部影片在瑞典发行时的名称）中也占据着首要地位。我更喜欢后一个片名，它更符合塔尔可夫斯基的词汇，我所评述的关于启示录的讲话也证明了这一点。在这一讲话中，“牺牲”一词、“牺牲”的概念是与“罪恶”、与现代艺术中的罪行的概念并列在一起的，而赎罪仍然是通过牺牲、通过爱达到的。塔尔可夫斯基直截了当地说，“爱——这就是牺牲。”

在他的最后一部影片中，主人公为了他所获得的超乎日常生活、超乎物质性之上的精神上的家，而烧毁了自己的家，牺牲了到处陈设着家具、精美物品、白色台布、帷幔、绘画和立体声像系统的家，并把自己的信念传递给孩子，他在影片结尾才说话，他说：“一开始就有言语。”

在影片中有一个使我震惊的镜头。《牺牲》的主人公突然看见自己的家脱离了自己，他看见他的小得象火柴盒式的家就坐落在他的脚下——他注视着这一小块安乐之所，就象造物主注视着罪恶的大地，象亚伯拉罕注视着雅各，把牺牲的屠刀举在他头上一样。

牺牲——这就是爱。这也是相信人的复

活的塔尔可夫斯基思想的胜利。

他也是这样来看启示录的。他非常准确地说，这不仅是惩罚的观念，同时也是希望的形象。孤独的人在读《圣约翰启示录》时可能感到对未来的恐惧，但他也不能不由于永生的预感而忐忑不安，这种永生在最后审判的彼岸、在新耶路撒冷、在那个永久获得的家中等待着，在这里上帝已不再离开人们，不再高高在上，而将生活在旁边，在很近的地方，就象真正的父亲和光的源泉一样，因此，在这个城市里，已经不需要太阳了。

精神之光将降临大地，并将永远留在大地上，以代替物质之光，代替那些在发光时将消灭的粒子、分子之光，因为太阳死去了，而精神之光是无穷无尽的。

安德列·塔尔可夫斯基不是作为神学家、宗教理论家或史学家来处理启示录的。他是作为诗人来处理它的——同时也是作为诗电影的天才所应做的那样来处理它的。这正是诗人的感情，而不是机智的逻辑学家或博览群书的知识分子的感情。他清楚地感觉到这个关于世界末日的故事的时间的流逝，感觉到它的预兆的（和非常神秘的）停顿、它的间歇性和它的紧张的节奏。他下面这个见解是深刻的，他认为圣约翰的故事充满了具象、数字、物质性和具体性，没有这些东西，一般人的意识不可能接受伟大的思想，与此同时，这些数字和数目是与把人的思想引向无限的隐喻比邻而居的。

正如塔尔可夫斯基所说的，他惧怕无限的污辱（这说得非常好！），他认为，知识是粗俗的，而无知则是崇高的。这种对待无知的态度是公正的，无知实际上是另一种知识——不是技术、信息、工程、科学等等的知识，而是诗的知识，是形象——人的有预见能力的眼睛——所拥有的知识。

我们生活在一个“谬误的世界”中，技术进步创造了各种“弥补物”，它拉长了我们的手，增加了不必要的肌肉，把我们变成了巨人，但是丝毫也没有增加我们的精神潜

力。当塔尔可夫斯基说，对于技术进步，人在道德上还没有作好准备时，我们不能不同意他的观点。在继续谈论他关于“谬误的世界”的隐喻时，可以说错误的是人，而不是上帝，人在有了选择的自由时，他没有选择他所必须的东西，即返回道路的起点，通过启示录返回那里。

看来，必须走到罪恶之路的尽头，走到深渊的边缘，才能急忙躲开它，才能认识到，光明的替换物只有黑暗。

在《圣约翰启示录》中有一句经常重复的话“时间到了”。安德列·塔尔可夫斯基在谈到启示录的时候，深深感到时间的这种灾难性，事件的这种紧迫性，这些事件使我们越来越接近人类历史上的那一决定性时刻。

这种启示录中所反映出来的时间的紧迫感和煎熬，我们所有的人在自己的生活中，特别是在充满期待的此时此刻，都能感觉到，只有象福音书中所说的或安德列·塔尔可夫斯基所相信的那样，通过一场大难才能消除。在这场大难门外的人类，在哀悼了自己的牺牲之后，仍然不失为人类，而不是机器、机械、影子的集合体。

——伊戈尔·卓洛图斯基

我不太习惯于讲话，类似我准备在教堂^①这样的地方发表的这种讲话。我有点为自己的尘世观念而感到害臊。但是既然我不准备作什么专门的报告，而仅仅是试图就启示录对于象我这样的艺术家来说意味着什么问题作些思考的话，那么，我认为，事情就有点好办了，并且也说明，为什么我决定到这里来。

在我看来，我来参加这个节庆这一事实本身就带有十分明显的启示录性质。在这方面，如果几个月以前有人对我说，这是可能的，那我是不会相信的。然而，近来我的生活本身的安排就有点启示录味道，因此，这一步也是十分自然和合乎逻辑的。

也许，启示录——这是世界上创造的最



▲《牺牲》剧照

伟大的诗作。这是一种现象，它实际上表现了高于人的一切法则。我们知道，许多许多年以来，关于圣约翰启示录中的某些片断的异文问题一直在进行着争论。简言之，就是说，我们习惯于认为，启示录是可以诠释的，人们正在诠释它。在我看来，这恰恰是不应当做的，因为启示录是不能诠释的。因为在启示录中没有象征。这是形象。在这方面，如果说象征可以阐释，那么，形象则不可以。象征可以翻译，更确切地说，可以从中抽取某种涵义、某种公式，那么，作为形象，我们则不能理解，而只能感觉和接受，因为它有着无穷无尽的诠释的可能性。它仿佛表现出与世界、与绝对、与无限的无穷尽的联系。启示录是这一链条上的最后一个环节，是这本书中结束人类史诗（就这个词的精神涵义而言）的最后一个环节。

① 1984年，在伦敦举行的圣詹姆斯联欢节期间，举行了安德列·塔尔可夫斯基的影片回顾展。他当时正在考文垂的加登剧院演出穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》，并准备拍摄《牺牲》一片。他在一些讲堂中对观众发表了题为《影片创作和艺术家的责任》的讲话，并回答了问题。在伦敦的一个教堂中，塔尔可夫斯基发表了《关于启示录的谈话》这篇演讲。——原注

我们生活在一个非常艰难的时代，它一年年变得越来越复杂。尽管我们不可能了解历史，但是我们可能记得，已经不止一次谈到启示录时间的接近。据说：“阅读和倾听本预言的话并遵守其中所列举的规定的人是有福的，因为时间到了。”然而，时间的假定性是如此显而易见，因此我们不可能准确地判断约翰所描写的事情何时到来。这可能在明天发生，也可能过一千年后发生。人的这种精神状态的意义也正在这里，他应当感觉到对自己的生活所承担的责任。不可能想象启示录发生在我们的时间结束的时候。因此关于时间本身的问题不可能从启示录本文中得出任何结论。

你们想必注意到启示录中有很多准确的数字、日期。其中列举了牺牲的数字和遵守教规的人的数字。但是，在我看来，这一切毫不意味着什么，这仿佛是一种可以从情绪上接受的形象体系。数字、某种准确的成分在人的命运的感觉中、在关于未来的知识中是很重要的。我可以举例来说明。我从童年时代起就非常喜欢《鲁滨逊漂流记》这本书——计算被冲到岸上来的东西和鲁滨逊所得到的东西常常使我万分高兴和激动。我们在重复谈论空间和时间的存在时，我们的生活已被物质化了。也就是说，我们活着是由于存在着这种现象或两种现象，而我们对它们非常敏感，因为它们限制了我们的体力活动范围。但是，众所周知，人是按照上帝的模样创造出来的，也就是说，他有自由意志，有创造能力。近来——不只是近来，而是相当长时期以来，我们经常向自己提出这样一个问题：创造大概不是罪孽深重的吧？为什么产生这样一个问题呢？既然我们明明知道，创造使人想起我们是被创造的，我们有一个父亲。为什么产生这样一个（我要说）褻渎的思想呢？因为近百年来文化危机导致了这样一种情况，艺术家没有任何精神观念也能行。当创造成为某种本能，会是一种什么情况呢。我们都知道，某些动物也有美

感，也能创造某种在形态和天然构造方面完美无缺的东西。譬如说吧，蜜蜂创造蜂巢是为了储存蜂蜜。艺术家对待天赋的才能就象对待私有财产一样，从而使他有权认为，才能不需要他承担任何义务。这就说明了现代艺术中占主宰地位的那种无精神状态了。艺术或是变成某种形式的探索，或是变成可供出卖的商品。不需要对你们解释电影处在这种状况的顶峰，因为，众所周知，它是在上世纪末纯粹为了赚钱而在集市上诞生的。

不久以前，我到过梵蒂冈博物馆。那里有许多陈列现代宗教绘画的大厅。当然，这是应该看的，因为这是很可怕的。但是我不理解，为什么这些——恕我直言——作品陈列在这样一个博物馆里呢？这怎能满足宗教界人士，特别是天主教行政当局呢？这简直令人惊奇。

关于现代危机。我们生活在一个谬误的世界里。人生来是自由和无畏的。但是我们的历史却希望躲避和防范大自然，它越来越迫使我们相互挤在一起。我们相互交往不是因为喜欢交往，不是为了从交往中得到快乐，而是为了不感到恐惧。如果我们的关系是建立在这种原则上，那么这种文明就是谬误的。整个工艺学、整个伴随着历史的所谓技术进步实际上是在创造弥补物，它拉长了我们的手，使我们的视觉变得很敏锐，使我们行动得非常快。这也是具有重要意义的。现在我们的行动比上世纪快好几倍。但是我们没有因此而变得更幸福。我们的个性，我们的人格与社会发生了冲突。我们没能和谐地发展，我们精神上的成长是如此地落后，致使我们已经成为技术发达的不可阻挡的过程的牺牲品。即使我们愿意，我们也不能浮游出这股潮流。结果当人类为了技术发达而需要新能源，并发现了这一能源的时候，它却没有在道德上作好准备，以利用这一能源为自己造福。我们就象那些不知道怎么使用电子显微镜的野蛮人。也许能用它来钉钉子，破坏墙壁？无论如何，越来越清楚