

ЭТИКА ТАРКОВСКОГО



*Сергей Загребин*

# Этика Тарковского

*Сергей Загребин*

*Светлой памяти*

*моего отца*

*Сергея Ивановича Загребина*

*посвящается*



Челябинский государственный педагогический университет

Совет Уральских Бирюковских чтений

**СЕРГЕЙ ЗАГРЕБИН**

**ЭТИКА  
ТАРКОВСКОГО**

Челябинск 2012

УДК 85.37  
ББК 791.43  
З-14

**Литературный редактор:**  
*Валентина Георгиевна Загребина*

**Научный редактор:**  
*Алексей Викторович Ермолюк,*  
*кандидат исторических наук*

**Ответственный редактор:**  
*Сергей Сергеевич Логиновский,*  
*кандидат философских наук*

**Рецензенты:**  
*Анатолий Борисович Невелев,*  
*доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии*  
*ФГБОУ ВПО «Челябинский государственный университет»*  
*Николай Павлович Парфентьев,*  
*доктор исторических наук, доктор искусствоведения, профессор, заведую-*  
*щий кафедрой искусствоведения и культурологии*  
*ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет» (нацио-*  
*нальный исследовательский университет)*

**Загребин, С.С.**  
З-14 Этика Тарковского. – Челябинск: ООО «Работа плюс», 2012. –  
307 с.: ил.

ISBN 978-5-86626-068-3

Монография посвящена творчеству великого режиссёра XX века Андрея Арсеньевича Тарковского (1932-1986). В книге исследуются нравственно-религиозные доминанты творчества режиссёра. Автор рассматривает художественное наследие мастера как опыт нравственного самопознания, побуждающего зрителя к эмоциональному и интеллектуальному диалогу с режиссёром, к личной нравственной саморефлексии. Книга ориентирована на всех интересующихся творчеством режиссёра.

© Загребин С.С., 2012

ISBN 978-5-86626-068-3

## Содержание

Предисловие .....	6
Введение .....	7
Глава I. Иваново детство.....	19
Глава II. Андрей Рублёв .....	43
Глава III. Солярис.....	101
Глава IV. Зеркало.....	129
Глава V. Сталкер .....	169
Глава VI. Ностальгия.....	203
Глава VII. Жертвоприношение .....	235
Заключение. Этика Тарковского.....	267
Краткая библиография .....	291
Список иллюстраций.....	295
Список сокращений.....	296
Приложение 1 .....	297
Приложение 2 .....	304

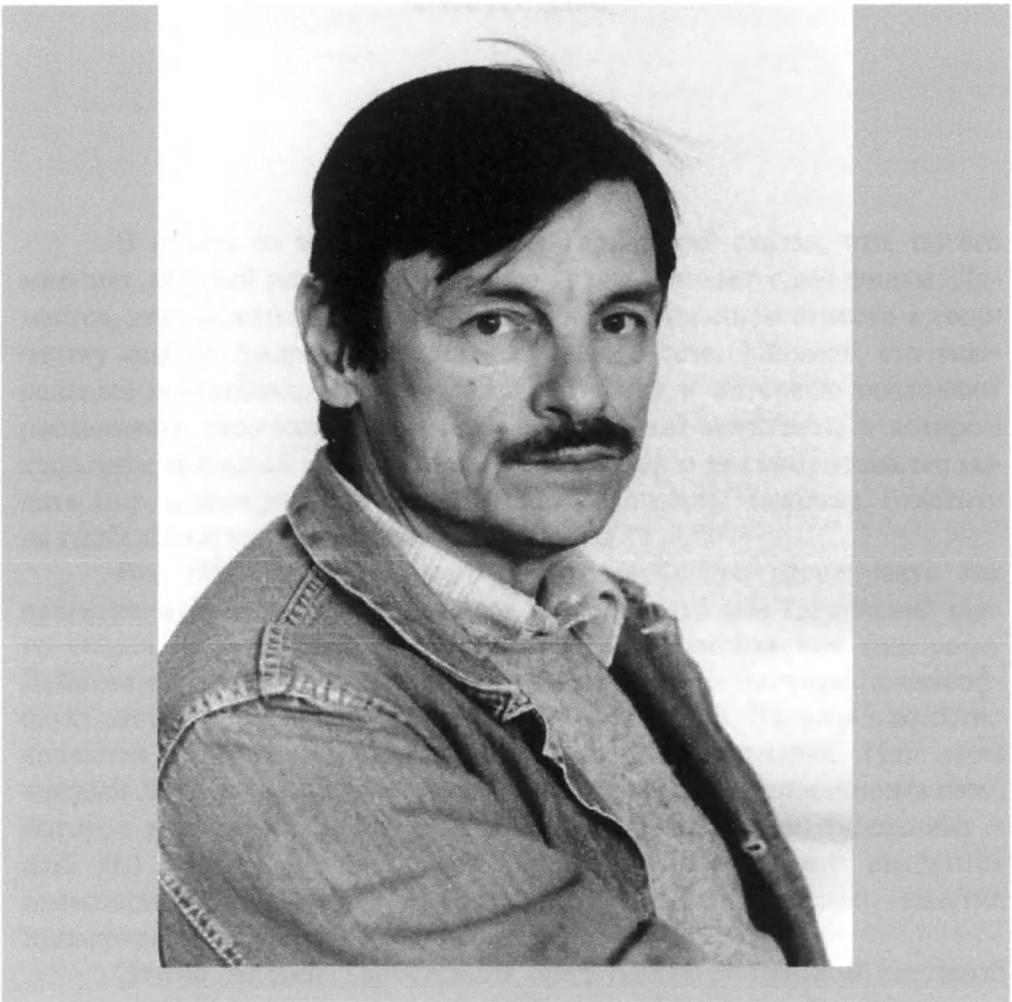
## Предисловие

Творчество Андрея Тарковского является многомерным культурным феноменом. История исследований художественного наследия великого режиссёра демонстрирует разнообразие суждений и интерпретаций, причем часто полярных и противоречивых. У каждого свой Тарковский. Режиссёр обладал удивительным талантом вступать в персонифицированный диалог с каждым зрителем, не со всеми сразу, а именно с каждым индивидуально. В настоящей монографии, представлен авторский взгляд на творчество режиссёра.

Автор обратился к изучению художественного наследия мастера как историк и культуролог, при этом сознательно трансформировал один из базовых культурологических принципов – контекстуальность. Творчество режиссёра осознанно вынесено за биографический, исторический, культурный контексты. Безусловно, при анализе фильмов и текстов режиссёра учитывались перипетии биографии и историко-культурные реалии, но основной анализ был обращён непосредственно к каждому конкретному фильму в его целостности и уникальности. Это позволило приблизиться к идейным основаниям художественного мира мастера, выявить и показать значимость Православия в мировоззрении великого художника. Автор уверен, что исчерпывающий анализ творчества Тарковского является не самоцелью, а перманентным процессом и возможен лишь как индивидуальное погружение в творчество режиссёра, во все существующие сегодня исследования, мемуары и документы. Это длительный процесс не только познания творчества художника, но и самопознания исследователя.

Автор благодарит за помощь и поддержку в создании и издании данной книги своих родителей, друзей и коллег; благодарит киноведа и драматурга Лейлу Александер-Гарретт (Великобритания) за общение, консультации и разрешение использования фотоматериалов, опубликованных в её книгах; администрацию сайта [nostalghia.com](http://nostalghia.com) и лично доктора Тронда Трондсена (Канада) за разрешение воспроизведения отдельных фотоматериалов, размещённых на сайте; а также господина Ларса Лотваля (Швеция), давшего согласие на использование своих фотографий с сайта [nostalghia.com](http://nostalghia.com).

Глубокая благодарность за издание данной книги ректору Челябинского государственного педагогического университета Владимиру Витальевичу Садырину.



*...Опыт этического, нравственного самопознания  
является единственной целью жизни каждого...  
Андрей Тарковский*

# Введение



## Введение

В одном из интервью Андрей Тарковский сказал, что, по его мнению, каждый режиссёр всю свою жизнь снимает один фильм. Думается, это высказывание можно с полным основанием отнести к творчеству самого Андрея Тарковского. Все его семь фильмов, его театральные постановки, публичные выступления и интервью позволяют расценивать творчество режиссёра как единый мегатекст, в котором художник пытается познать самого себя, и через это самопознание понять мир, в котором живёт, определить сущность Человека, ответить на глобальные мировоззренческие вопросы.

Всё творческое наследие режиссёра можно расценивать как нравственную философию. Следует заметить, что сам Тарковский как-то сказал, что не следует рассматривать художника как философа. Действительно, художник не создает собственно научную философскую систему со своей онтологией и гносеологией. Наука и искусство являются совершенно различными способами познания. При этом каждый Художник обладает своим мировоззрением, миропониманием, которое и выражает через творчество. Мировоззрение Художника и есть его Философия. В основе философии Тарковского находится нравственный императив. Режиссёр говорил: «Для меня кино – занятие нравственное, а не профессиональное»<sup>1</sup>.

Этика Андрея Тарковского представляется цельной системой прочных нравственных принципов, которые формируются на глазах у зрителей в каждом фильме, складываясь в последовательную цепь высказываний о сущности добра и зла, долга и произвола, счастья и страдания, жертвенности и эгоизма, любви и ненависти, истины и заблуждений. Сам процесс творчества был для Тарковского процессом самопознания, процессом постижения нравственных основ бытия и мироздания. **Целью жизни каждого человека Тарковский считал «опыт этического, нравственного самопознания»<sup>2</sup>.**

Андрей Тарковский расценивал кинематограф как совершенно особый вид искусства способный «зафиксировать само *движение* реальности в её фотографически конкретной неповторимости»<sup>3</sup>. Режиссёр отмечал, что в кино создаётся художественное произведение «невозможное ни в каком другом виде искусства»<sup>4</sup>, поскольку кино предлагает особый способ взаимоотношения с реальностью. В кино между

зрителем и экранным изображением нет посредника в виде знака или символа, например слова – как в литературном тексте или иконографии – как в живописи. Поэтому кино «даёт возможность самого непосредственного восприятия художественного произведения»<sup>5</sup>. Принципиально отличаясь от всех иных видов искусств, кино, по мнению Тарковского, способно проникать в глубины человеческой души. Тарковский был убеждён, что «при помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности – на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметом литературы, музыки, живописи»<sup>6</sup>. В контексте широкого распространения коммерческого кино и массовой культуры, режиссёр видел угрозу превращения кино в развлечение и стремился в своём творчестве утвердить кинематограф именно как высокое искусство. В дневнике Тарковского есть запись: «Моя цель – вывести кино в ряд всех других видов искусств. Сделать его равноправным перед лицом музыки, поэзии, прозы и т.д.»<sup>7</sup>

Исходя из специфики кино Тарковский первоначально полагал что кинематограф одинаково воспринимается всеми зрителями, поскольку несёт фиксированное изображение, в отличие скажем от литературы, вербальные тексты, которой воспринимаются каждым читателем по-своему. Тарковский стремился преодолеть эту изначальную смысловую заданность кинематографа, предлагающего зрителю готовые визуальные образы и тексты. По этому поводу Тарковский писал: «Следует найти и выработать принцип, по которому можно было бы действовать на зрителя индивидуально... Пружина, как мне кажется, вот какая – это показать как можно меньше, и по этому *меньшему*, зритель должен составить мнение об остальном целом. На этом, на мой взгляд, должен строиться кинообраз»<sup>8</sup>.

Андрей Тарковский считал необходимым постоянное сотворчество художника и зрителя: «Когда о предмете говорится не всё, остаётся возможность додумывания. Иначе конечный вывод преподносится зрителю готовым, безо всякой работы мысли. Доставшись зрителю без труда, такой вывод ему не нужен... Путь, по которому художник заставляет зрителя по частям восстанавливать целое и домысливать больше, чем сказано буквально, – единственный путь, ставящий зрителя на одну доску с художником...»<sup>9</sup>. Подобный взгляд на кинематограф позволил Тарковскому создавать многомерные художественные произведения с глубокой смысловой наполненностью. Этим можно объяснить преклонение перед режиссёром его единомышленников и тот интерес к творчеству Тарковского, который увеличивается из года в год. Издаются сборники документов и воспоминаний, научные и научно-популярные статьи и монографии. Сотворчество режиссёра и зрителя продолжается. *Наша работа является одним из возможных*

### *вариантов интерпретации художественного наследия Андрея Тарковского.*

Не раз режиссёр цитировал Гёте, который говорил, что «прочитать книгу так же сложно, как её написать». Размышляя о причинах неоднозначности восприятия художественного произведения, Тарковский отмечал: «Невозможно претендовать на объективность своей точки зрения, своей оценки. Некая лишь относительно объективная возможность оценки проступает через разнообразие интерпретаций... Произведение искусства обретает свою особую изменчивую и разнообразную жизнь в множественности приложимых к нему суждений, часто обогащающих его и дающих некоторую дополнительную объёмность существования»<sup>10</sup>.

Несколько позже Тарковский скорректирует свои мысли по поводу зрительского восприятия в кинематографе. В книге «Запечатлённое время» режиссёр отметит: «Искусство аристократично по своей природе и, естественно, оказывает *избирательное* воздействие на аудиторию. Ибо сам характер этого воздействия, даже в таких «коллективных» его разновидностях, как театр или кинематограф, связан с *интимными* переживаниями каждого, кто вступает в контакт с произведением искусства. Оно становится тем значительнее в опыте каждого человека, чем более *потрясена* его душа, охваченная этим переживанием»<sup>11</sup>. Кинематограф Тарковского выявляет в зрителе всё самое сокровенное, действует как своеобразное зеркало, отражающее душевное состояние зрителя, его эмоциональный и интеллектуальный опыт. Подобное своеобразие фильмов Тарковского, наложенное на многомерность смысловых пластов, заложенных, сознательно или интуитивно самим режиссёром, создаёт возможность и неизбежность зрительских интерпретаций творческого наследия режиссёра. Подобную особенность восприятия своих фильмов предугадывал и сам Тарковский. В своей книге режиссёр писал: «идея крупного художественного произведения... всегда двулика... многомерна и неопределенна, как сама жизнь. Поэтому автор и не может рассчитывать на однозначное, соответствующее его собственному восприятию его же произведения. Художник лишь пытается представить свой образ мира, чтобы люди, взглядывая на мир его глазами, прониклись его ощущениями, сомнениями, мыслями...»<sup>12</sup>

Многомерность и вариативность зрительского восприятия и смысловых интерпретаций определяет и поэтический язык кинофильмов Тарковского. Весь кинематограф Тарковского основан на поэтических ассоциативных связях, которые соприкасаясь с чувствами и мыслями зрителей, пробуждают новые волны ассоциаций. Для Тарковского это был единственно возможный способ творчества. Режиссёр отме-

чал: «В кино же есть только один способ мыслить – поэтический, он соединяет несоединимое и парадоксальное, делает кинематограф адекватным способом выражения мыслей и чувств автора»<sup>13</sup>.

Причем сам Тарковский был противником так называемого «поэтического кино», то есть кино, которое имитирует поэтическую атмосферу, нарочито её создаёт как самоцель. По глубокому убеждению режиссёра «атмосфера сопутствует главному, возникая из задачи, которую решает автор... И чем эта главная задача сформулирована вернее, чем точнее обозначен... смысл происходящего, тем значительнее будет атмосфера, которая вокруг него возникает»<sup>14</sup>. Тарковский неоднократно подчёркивал: «Я хочу сказать, что решающим критерием ценностной ориентации того или иного режиссёра, определяющей его глубину, является то, рад чего он снимает, – и совершенно несущественно, как, каким методом. Единственное, как мне кажется, о чём следует помнить режиссёру, это не о «поэтическом», «интеллектуальном», или «документальном» стиле, а о том, чтобы быть последовательным до конца в изложении своих идей»<sup>15</sup>.

Другим основанием многомерности смыслов кинематографа Андрея Тарковского, ваяется художественная интуиция режиссёра, которая закладывает в каждый фильм, в каждую сюжетную линию, в каждый образ наряду с непосредственным фактом и мыслью нечто большее, создаёт *полифонию смыслов, выраженных в художественных образах*. Эту особенность истинно талантливого Художника хорошо понимал сам Андрей Тарковский, который писал об этом так: «Художник открывает нам мир... Создавая художественный образ, он всегда преодолевает собственную мысль, которая оказывается ничтожной перед тем чувственно-воспринимаемым образом мира, который является ему как откровение. Ибо мысль коротка, а образ абсолютен»<sup>16</sup>. Это значит, что смысловая и эмоциональная наполненность режиссёрской идеи или решения существенно обогащается талантом Художника на пути от замысла к воплощению, приобретая на этом пути глубинную полифонию смыслов, восприятие которых и предопределяет множественность интерпретаций талантливого произведения искусства.

Андрей Тарковский говорил, что «искусство – это метаязык»<sup>17</sup>. Развивая эту мысль можно сказать, что фильмы режиссёра – это мега-текст, в котором зашифрованы чувственные и интеллектуальные поиски художника, иногда осознанные и чётко сформулированные, иногда лишь интуитивно выраженные. Поэтому в настоящей книге мы попытались каждый фильм рассмотреть как послание режиссёра зрителю, где последовательность кадров, эпизодов, диалогов и сюжетных линий есть череда высказываний режиссёра. Этот путь заставил нас в известном смысле пересказывать каждый фильм, следуя его логике повество-

вания, что позволяло постепенно реконструировать смысловые сегменты, из которых и складывалось понимание общего художественного высказывания, понимание всего текста кинокартины и творчества режиссёра в целом, понимание его **этической** концепции.

Нравственные проблемы, отражённые в творчестве режиссёра, рассматривались нами исходя из базовых оснований этики. В качестве теоретических ориентиров исследования использовались аналитические положения, сформулированные в трудах современных отечественных учёных: академика А.А. Гусейнова и профессора Р.Г. Апресяна<sup>18</sup>. Специфические особенности творчества режиссёра, определили наш выбор методов познания его искусства. Не останавливаясь на изложении специфики применения общенаучных и специальных (философских, исторических, культурологических, искусствоведческих, киноведческих) методов научного анализа, отметим лишь те аспекты, которые для нас имели принципиальное значение.

Во-первых, следуя за пониманием режиссёром кинематографа как поэтического искусства, мы выработали для себя *«метод ассоциативной рефлексии»*. Сущность этого метода состоит в генерировании смыслов исходя из эмоционально-интеллектуального восприятия фильмов режиссёра, где идеи художника «вычитываются» из кинотекста и находят подтверждение в высказываниях самого режиссёра по тому или иному кругу проблем.

Во-вторых, базируясь на понимании режиссёром искусства как формы выражения религиозного самосознания художника, была использована *«православная методология»* применения этических оценок сущностной стороны художественного наследия режиссёра. Тексты Священного Писания и Священного Предания (наследие Отцов Церкви) стали источником выявления базовых этических принципов и оценок при анализе образов и смыслов кинофильмов режиссёра<sup>19</sup>. Труды Отцов Церкви цитируются по текстам, выложенным на следующих сайтах: «Святоотеческое наследие» (<http://www.pagez.ru/>), «Библиотека святоотеческой литературы» (<http://www.orthlib.ru/>), Библиотека «Православная беседа» (<http://pravbeseda.ru/library/>) и др.

Информационные ресурсы данной книги составили визуальные и письменные источники. К числу визуальных источников можно отнести фильмы Андрея Тарковского и запечатлённые на киноплёнку интервью режиссёра. В данной работе исследуются семь полнометражных фильмов «Иваново детство», «Андрей Рублёв», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение»<sup>1</sup>. Пись-

---

<sup>1</sup> Первые учебные фильмы рассмотрены в Приложении 1. Фильмография представлена в Приложении 2.

менные источники представлены книгой Андрея Тарковского «Запечатлённое время», опубликованными дневниковыми записями «Мартиролог», сценариями, статьями и интервью режиссёра. В данной работе был использован текст книги «Запечатлённое время», опубликованные в сборнике документов и воспоминаний составленный Паолой Волковой<sup>20</sup>. Дневник режиссёра «Мартиролог» был опубликован на разных языках и по свидетельству исследователей полнота этих изданий существенно различается. Мы использовали публикацию дневника, подготовленную Международным Институтом имени Андрея Тарковского<sup>21</sup>.

Можно выделить три группы источников, составляющих творческое наследие Андрея Тарковского: 1. Художественные произведения (кинофильмы, спектакли, рисунки, фотографии и т.д.); 2. Публичные выступления и интервью (зафиксированные в письменных источниках и на аудио-визуальных носителях); 3. Тексты (сценарии, дневниковые записи, частные беседы и т.д.). Каждая группа источников может быть подразделена на подгруппы или трансформироваться по тем или иным основаниям.

Приведем отдельные примеры. Кинофильмы Андрея Тарковского – это не только цельные законченные художественные произведения, обладающие оригинальным содержанием. Это особый мир, все субъекты и объекты которого несут свою философскую информативную наполненность. Компоненты эти следующие: 1) сюжет, 2) персонажи, 3) конфликт. Они соединяются в многомерные смысловые связи. Персонажи обладают индивидуальными характеристиками, вступают в определенные отношения между собою (конфликт), которые развиваются во времени и пространстве фильма (сюжет). Все эти три составляющие несут особую философскую наполненность, зафиксированную: а) в тексте монологов и диалогов персонажей, б) в визуальных, музыкальных, звуковых, шумовых образах, в) в системе отношений к ним художника, других персонажей, персонажей к самим себе, зрителя.

Текст монологов и диалогов в кинофильмах Андрея Тарковского выполняет несколько функций. Одна из них – построение вербальной системы отношений персонажей. Другая – выражение философской, этической концепции самого Андрея Тарковского. Следует подчеркнуть, что режиссер не ставит перед собою цель создания завершенной философской концепции в рамках того или иного образа или фильма в целом. Все фильмы Андрея Тарковского есть зафиксированный на киноплёнке процесс самопознания режиссера.

Мы можем выделить наиболее значительные мировоззренческие проблемы, сформулированные в визуальном и вербальном тексте, образном ряде, смысловом содержании фильмов Тарковского. Это:

жизнь и смерть; смысл жизни; цель и средства; критерии нравственности; сущность любви; значение жертвенности и мн. др. Персонажи фильмов Тарковского в своих монологах и диалогах формулируют определенные философские постулаты. Как правило, во время диалога реализуется драматургический конфликт фильма, который может быть выражен только через столкновение противоположных мировоззренческих позиций героев.

Особенность диалога в фильмах Андрея Тарковского заключается в постулировании целостной мировоззренческой идеи средствами полярных высказываний персонажей. Фактически каждый герой в той или иной степени озвучивает мысли самого Андрея Тарковского. В монологах философская позиция режиссера отражается еще более определенно. Выраженная героем фильма авторская идея не только не затрудняет восприятие, но делает его более объёмным благодаря художественной интерпретации идеи персонажем фильма.

Визуальные образы в кинофильмах Андрея Тарковского выполняют столь же важную мировоззренческую функцию, что и вербальные. Особое значение для понимания идейной концепции Андрея Тарковского является определение отношения режиссера к своим фильмам. Транслируя некие идеи, художник всегда обеспокоен феноменом понимания/непонимания, в основе которого находится серьезная гносеологическая проблема. В каждом фильме эта проблема находит свое выражение. Данная проблема, как и многие другие, вытекает из особого отношения Тарковского к жизни, из осознания её изменчивости, уловить которую способна только поэзия кинематографа. В этом многообразии смыслов и значений, стремлений и страхов, противоречивых желаний и взаимоисключающих идей, переполняющих человеческое бытие, сложно найти нечто абсолютное. Для Андрея Тарковского таким Абсолютом становится *нравственное начало в человеке, определяющего цель его бытия*.

Творчество Андрея Тарковского остаётся недостаточно подробно изученным в современном научном и социокультурном пространстве. 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)<sup>22</sup>. В данных работах содержится фактический материал о творческой биографии кинорежиссёра, интересные гипотезы и интерпретации художественных приёмов и символов, рефлексии по поводу образного мира и культурных взаимосвязей. Отдельно следует назвать мемуарную литературу, наиболее насыщенную сведениями о биографии режиссёра, об особенностях его творчества в России и за рубежом. Воспоминания о режис-

сёре представлены тематическими сборниками<sup>23</sup> и отдельными книгами (М. Тарковская, А. Гордон, О. Суркова, Л. Александер-Гарретт)<sup>24</sup>. Следует заметить, что данная систематизация достаточно условна, поскольку в мемуарной литературе содержатся тонкие и точные оценки творчества режиссёра, а в искусствоведческих работах упоминаются факты биографии, имеются глубокие философские рассуждения. Подобный «комплексный» взгляд оправдан спецификой творчества режиссёра.

Материалы о жизни и творчестве Тарковского достаточно полно представлены в Интернете на русскоязычном сайте «Медиа архив. «Андрей Тарковский» (<http://www.tarkovskiy.su>) и англоязычном сайте «Ностальгия» (<http://www.nostalgia.com>) Перечисленный массив информационных источников сегодня является во многом универсальным для реконструкции жизни и творчества Андрея Тарковского.

Художественное наследие режиссёра, как и любой культурный текст, требует интерпретации, требует осмысления и понимания. И уже на этом этапе каждый субъект восприятия художественного текста от среднестатистического зрителя кинотеатра до кинокритика или научного работника сталкивается с проблемой понимания/непонимания. Это связано не только с особенностями психологии восприятия искусства, но главным образом – с многомерностью культурного текста самого Андрея Тарковского, который хорошо осознавал эту многомерность и отчасти стремился к ней, утверждая необходимость постоянного сотворчества художника и зрителя; стремился к поэтизации образного языка, справедливо полагая, что именно поэзия способна передавать неуловимость изменчивости жизни и самого человека. Режиссёр отмечал: «Говоря о поэзии, я не воспринимаю её как жанр. Поэзия – это мироощущение, особый характер отношения к действительности. В этом случае поэзия становится философией, которая руководит человеком всю жизнь»<sup>25</sup>. Тем самым, все творчество Тарковского пронизано стремлением к космическому созерцанию бытия человека, его мышления, способов самопознания. Многомерность этих смысловых планов и определяет сложность и неоднозначность восприятия творчества Тарковского исследователями: кто-то проводит искусствоведческий анализ кинофильмов, сопоставляя образы, идеи, мизансцены, композицию кадра фильмов Тарковского с общемировым кинематографическим контекстом; кто-то углубляется в описании личных впечатлений либо от встреч с Тарковским, либо от встреч с его искусством; кто-то соотносит отдельные идеи кинофильмов режиссёра с теми или иными философскими концепциями и школами, существовавшими в многовековой истории философской мысли; кто-то, рефлексируя над творческим наследием мастера, формирует собственные

философские идеи, иногда невольно приписывая их режиссеру. Следует отметить, что в настоящей работе мы сознательно не комментируем имеющиеся исследования творчества режиссёра. По нашему убеждению, каждый автор имеет право на собственную интерпретацию, каждая новая статья и книга, посвящённые искусству режиссёра способствуют активизации интереса к уникальному явлению мировой культуры – к художественному наследию Андрея Тарковского.

Творчество Андрея Тарковского не может быть исчерпано даже множеством приложимых интерпретаций. Точно писал сам режиссёр: «Как правило, художественное произведение входит в сложные взаимоотношения с чисто теоретическими идеями, которыми руководствовался автор, и не исчерпывается ими – художественная ткань всегда богаче того, что укладывается в теоретическую схему»<sup>26</sup>. Эта мысль в равной степени справедлива и по отношению к художнику, и по отношению к зрителю. Именно поэтому *творческое наследие Тарковского будет продолжать жить, волновать людей, открывать им мир и самих себя, побуждать к нравственному самопознанию, к осуществлению своей жизни на основе высших духовных ценностей.*

## Примечания

---

<sup>1</sup> Андрей Тарковский о киноискусстве // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 318.

<sup>2</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 132.

<sup>3</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 108.

<sup>4</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 84.

<sup>5</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 298.

<sup>6</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 184.

<sup>7</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 107.

<sup>8</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 81.

<sup>9</sup> Когда фильм окончен. Говорят режиссёры «Мосфильма». – М., 1964. – Вып. IV. – С. 144, 146.

<sup>10</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 142.

<sup>11</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 282.

<sup>12</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 284.

<sup>13</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 269.

- 
- <sup>14</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 316.
- <sup>15</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 268.
- <sup>16</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 138.
- <sup>17</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 136.
- <sup>18</sup> Гусейнов А.А., Апресян Р.Г. Этика: Учебник. – М., 1998. – 472 с.; Гусейнов А.А. Великие моралисты. – М., 1995. – 351 с.; Апресян Р.Г. Идея морали и базовые нормативно-этические программы. – М., 1995. – 353 с.; Гусейнов А.А., Иррлитц Г. Краткая история этики. – М., 1987. – 589 с. и др.
- <sup>19</sup> В данном вопросе мы опирались на гносеологические возможности святоотеческого наследия в светском научном дискурсе, обоснованные в монографии: Логиновский С.С. Специфика святоотеческой гносеологии. – Челябинск: Энциклопедия, 2010. – 164 с.
- <sup>20</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. П.Д. Волкова. – М.: Изд. дом «Подкова», изд-во «Эксмо-пресс», 2002. – С. 95-348.
- <sup>21</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008 – 624 с.: ил.
- <sup>22</sup> Болдырев Н. Сталкер или Труды и дни Андрея Тарковского. – Челябинск. Изд-во «Урал ЛТД», 2002. – 384; Филимонов В. Андрей Тарковский: Сны и явь о доме. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 453 с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1302); Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 255 с.; Перепелкин М.А. «Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика *иносказания*». – Самара. Изд-во «Самарский университет», 2010. – 480 с.; Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. – СПб.: Алетейя, 2001. – 349 с.; Салынский Д.А. «Киногерменевтика Андрея Тарковского». – М.: Изд-во «Квадрига», 2010. – 576 с.
- <sup>23</sup> О Тарковском / Сост. М. Тарковская. – М.: Прогресс, 1989. – 400 с.; Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / Сост. А.М. Сандлер. – М.: Искусство, 1991. – 398 с.: ил.; О Тарковском. Воспоминания в двух книгах / Сост. М. Тарковская. – М.: Дедалус, 2002. – 560 с.; Андрей Тарковский. Юбилейный сборник / Сост. Я. Ярополов. – М.: Алгоритм, 2002. – 272 с.; Ностальгия по Тарковскому / Сост. Я. Ярополов. – М.: Алгоритм, 2007. – 304 с.
- <sup>24</sup> 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.; Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 509 с.: ил.
- <sup>25</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 113.
- <sup>26</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 334.



*Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное  
(Мф. 5. 3)*

# Иваново детство



## Глава I. Иваново детство

Первый полнометражный фильм Андрея Тарковского «Иваново детство» принёс молодому режиссёру мировую известность и главный приз венецианского кинофестиваля «Золотого Льва святого Марка»<sup>1</sup>.

Повесть В. Богомолова «Иван» по сценарию М. Папавы начал экранизировать другой режиссёр, но отснятый материал не устроил студию, работу приостановили и по рекомендации М. Ромма Андрею Тарковскому предложили закончить то, что было начато или сделать картину заново с остатком денег и в короткий срок. Михаил Ромм вспоминал: «Тарковский прочитал повесть и уже через пару дней сказал: «Мне пришло в голову решение картины. Если студия и объединение пойдут на это, я буду снимать; если нет – мне там делать нечего». Решение картины заключалось в снах Ивана. «Ему снится та жизнь, которой он лишён, обыкновенное детство. В жизни – та страшная нелепость, которая происходит, когда ребёнок вынужден воевать». Предложение Тарковского было принято и работа началась<sup>2</sup>. Много позже Тарковский напишет, что эта картина имела для него особое значение: «Это был экзамен на право творчества»<sup>3</sup>.

Впервые повесть В. Богомолова была опубликована в 1958 году в журнале «Знамя»<sup>4</sup>. В ней рассказывалось о судьбе двенадцатилетнего мальчика Ивана, собиравшего в тылу врага важные сведения для военных разведчиков. Повествование велось от лица молодого офицера Гальцева, который случайно встретился с Иваном во фронтовой разведке и уже не смог забыть не по-детски серьёзного мальчика. Иван был переполнен недетской жгучей ненавистью к захватчикам, объясняющей всё его поведение и определившей его трагичную судьбу. В конце повести эпилогом сообщалось о смерти мальчика в фашистских застенках.

Тарковскому, не имевшему личного фронтового опыта, было сложно проникнуться атмосферой повести, почувствовать её фактуру. Андрей Кончаловский, сокурсник Андрея Тарковского, вспоминал, что для них, молодых студентов и выпускников ВГИКа фактура имела во многом определяющее значение в их представлениях о новой режис-

суре, новом кинематографе. Фактура понималась как жизненная правда, как почти документальная достоверность изображения. «Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. Главная правда – в фактуре, чтобы было видно, что всё подлинное – камень, песок, пот, трещины в стене. Не должно быть грима, штукатурки, скрывающей живую фактуру кожи. Костюмы должны быть неглаженные, нестиранные... Первым и главным нашим желанием было добиться правды фактуры»<sup>5</sup>, а значит жизненной правды – писал впоследствии Кончаловский. Кумиром для молодых кинематографистов в те годы был режиссёр Михаил Калатозов. В фильме «Иваново детство» Тарковский процитировал затопленный лес из его фильма «Летят журавли». В целом же фильм Тарковского был абсолютно новаторским и по изобразительной стилистике и по глубине заложенных в картину нравственных принципов.

В первом фильме Тарковский опробовал свои, пока ещё не чётко оформленные этические и эстетические идеи: личностного начала в кинематографе и поэтической логики кинофильма. Сложность современного восприятия фильма заключается в том, что его неизбежно включаешь в опыт восприятия и анализа всего художественного наследия режиссёра. Невозможно «забыть», невозможно «не учитывать» все последующие фильмы режиссёра. В «Ивановом детстве» были заявлены те образы, те принципы художественного мышления, которые получают глубокое и подробное развитие в кинематографе Тарковского.

Стилистика рассказа В. Богомолова была во многом чужда Андрею Тарковскому, который отмечал: «С чисто художественной точки зрения ничего не давала моему сердцу манера суховатого, подробного и неторопливого рассказа с лирическими отступлениями, в которых проступал характер героя новеллы, старшего лейтенанта Гальцева». Наиболее сильное впечатление на молодого режиссёра произвёл образ Ивана: «Он сразу представился мне как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси. Бесконечно много, более того, всё, что свойственно возрасту Ивана, безвозвратно ушло из его жизни. А за счёт всего потерянного – приобретённое, как злой дар войны, сконцентрировалось в нём и напряглось»<sup>6</sup>. Но как выразить это напряжение эмоционально, мизансценически, образно, не имея личного опыта войны? И Тарковский начинает искать в своих личных воспоминаниях и впечатлениях нечто, что могло бы одухотворить эту историю. Подобный «субъективизм» для Тарковского был неизбежен, ибо, по убеждению режиссёра, «художник в своих произведениях преломляет жизнь в призме личного восприятия» и «только то, что преломляется сквозь его авторское, субъективное видение оказывается художе-

ственным материалом и образует тот своеобразный и сложный мир, который является отражением реальной картины действительности». *Гарантом художественной правды становится личность художника и этические цели творчества.* «Дело здесь решается мировоззрением и нравственной, идейной задачей»<sup>7</sup>, которую ставит перед собой художник, писал Тарковский сразу после окончания работы над фильмом. Так, первый сон Ивана – является одним из ранних детских воспоминаний самого Тарковского. Виденные когда-то «мокрая трава, и грузовик, полный яблок, и мокрые от дождя лошади, дымящиеся на солнце. Всё это вошло в кадр непосредственно из жизни...»<sup>8</sup>.

Сны Ивана пронизывают весь фильм. Именно с видения, сна Ивана фильм начинается, а завершается продолжением этого сна. Лёгкая паутина натянулась в сосновых иголках... Размеренный голос кукушки отсчитывает время... Светлым чистым взглядом смотрит мальчик на сияющий солнцем мир, который зовёт его, влечёт своей радостью и простором, мальчик поднимет голову и видит молодое деревце тянущиеся ввысь, он и сам устремляется вверх и... летит..., блёстки света в реке слепят глаза, простор расстилается вокруг молодым лесом, пыльной жаркой дорогой... и вот – мама – радостная, смотрит с бесконечной добротой и любовью... а мальчик опускается на колени, наклоняет голову в стоящее ведро и пьёт обжигающую прохладу... и весь мир умещается в этом маленьком кусочке абсолютного счастья... Сны «рифмуются» с реальностью, и в какой-то момент меняются местами, потому что реальность войны фантазмагорична своей жестокостью, а сны из мирной жизни реальны своей естественной простотой.

Следующий после сна кадр оглушает резким взрывом. Чёрное измученное лицо Ивана сосредоточенно и угрюмо. Так, диссонируя со светлым сном, в фильм врывается реальность войны. Переворачивается мир. Тарковский раскрывает в картине проблему безнравственности войны как таковой. Войны, переворачивающей мир и человеческое сознание, превращающей бесчеловечность в обыденность, фантазмагорию в реальность. Этот перевёрнутый мир и отразился в снах Ивана. Кошмар войны стал реальностью, а беспечное детство – сном. Словно в бреду пробирается Иван через залитый гнилой болотной жижей лес, через глубокие разбитые взрывами траншеи, пробирается к своим. Мальчик оказывается в блиндаже молоденького лейтенанта Гальцева (актёр Евгений Жариков), который ничего не знает о маленьком разведчике. Здесь, в блиндаже, сталкиваются эти два юных солдата. И сразу же поражает это возрастной контраст. Двадцатилетний лейтенант робеет перед уверенностью и суровостью двенадцатилетнего мальчика, в глазах которого скрыта боль много страдавшего и рано повзрослевшего человека. С угрюмым упорством мальчик требует, чтобы о нём

доложили в штаб армии. Добившись своего, немного успокоившись, Иван аккуратно раскладывает на листе бумаги «боевые трофеи»: еловые иголки, лесные ягоды, шишки... всё это обозначения вполне реальных вражеских орудий и танков. Каким-то эхом слышится скрежет металла, глухой ритмичный гул войск на марше, обрывки иноземных слов. Лишь, запечатав своё донесение в конверт и уничтожив «трофеи», Иван позволяет себе немного расслабиться и, ущипнув несколько крошек хлеба, забывается глубоким и тревожным сном.

В фильмах Тарковского всегда присутствуют атрибуты основных стихий мироздания: вода, огонь, воздух, земля. Это является своеобразным камертоном происходящего, когда частная жизнь отдельного человека приравнивается к глобальному пространству вселенского бытия, когда микрокосм становится равным макрокосму. В «Ивановом детстве» эта тенденция лишь намечена, но её появление становится значимым элементом происходящего. Так, в кадре возникают пылающий огонь в печке-буржуйке, медный таз в который откуда-то сверху мерно капает просочившаяся вода, каждая капля эхом отдаётся в глубине сознания заснувшего мальчика или... в глубине колодца. Так начинается второй сон Ивана. Вот он с мамой у колодезного сруба вглядываются в глубокую мерцающую темноту холодной воды, пытаются разглядеть спрятавшуюся звезду. *«Мать. Если колодец очень глубокий, то даже в самый солнечный день в нём можно увидеть звезду... Иван. А почему она... Мать. Потому что для неё сейчас ночь, вот она и вышла как ночью. Иван. А разве сейчас ночь? Сейчас день... Мать. Для тебя день, для меня день, а для неё ночь»*. Звезда кажется такой близкой, что её можно зачерпнуть руками... Мальчик пытается удержать звезду в ладонях, но она ускользает просачивается сквозь пальцы и от этого и обидно и радостно... Даже во сне мир переворачивается, день и ночь меняются местами, мальчик оказывается на дне глубокого колодца, а сверху на него неотвратимо, как нож гильотины, летит тяжёлое ведро... Оглушающий разрыв снаряда... всплеск растревоженной воды... убитая мать лежит недвижно у колодца... Война врывается даже в сон, исторгая Ивана из забытья в реальность, в которой та же война.

Добытые Иваном сведения определяют место локального наступления, но больше посылать в разведку ребёнка никто не хочет. В сущности о юном разведчике и знают всего три человека: подполковник Грязнов (актёр Николай Гринько), капитан Холин (актёр Валентин Зубков) и старшина Катасонов (актёр Степан Крылов). Они трое и относятся к Ивану как-то по-отечески, каждый проявляя свою любовь по-своему. И Иван видит в них и товарищей, и свою семью. Поэтому Иван как предательство воспринимает решение полковника отправить

его в тыл, приказ ехать «в Суворовское училище». Поэтому и убегает с полдороги «к партизанам».

Пробираясь по разбитой войной и ненастьем деревне, Иван оказывается у руин сгоревшего дома, среди которых обитает обезумевший от горя Старик (актёр Дмитрий Милютенко). Сейчас этот образ воспринимается как символ внутренней душевной катастрофы. В первом фильме режиссёра – «Иваново детство» мы видим остов дома разрушенного войной, в последнем фильме – «Жертвоприношение» – снова остов сожжённого дома в сознательном акте ритуального очищения главного героя. Для Тарковского эта сцена имела важное смысловое значение, но отснятый материал он расценивал как неудачный. Режиссёр имел ввиду не содержание сцены, а её пластическое выражение. «Мы представляли себе заброшенное, набухшее от дождя поле, которое пересекает грязная расхлёстанная дорога. Вдоль дороги – кургузые осенние вётылы. Не было никакого пепелища. Только далеко у самого горизонта, торчала одинокая труба. Ощущение одиночества должно было доминировать над всем. В телегу, на которой ехали старик и Иван, была запряжена тощая корова... На дне телеги сидел петух и лежало что-то громоздкое, завёрнутое в грязную рогожу. Когда появлялась машина полковника, Иван убегал далеко в поле, к самому горизонту, и Холину приходилось долго ловить его, с трудом вытаскивая тяжёлые сапоги из вязкой грязи. Затем «додж» уезжал, и старик оставался один. Ветер приподнимал рогожу и обнажал лежащий в телеге заржавленный плуг»<sup>9</sup>. Таков был первоначальный вариант изобразительного решения этой сцены. Примечательно, что сняв в картине другой вариант, Тарковский наполнил его ощущением беспросветного одиночества и глубокой тоски, которое и было задумано как эмоциональное наполнение встречи Ивана с безумным стариком. Возможно, невольное стремление убежать от этого жуткого одиночества и заставляет Ивана вернуться в машину подполковника. В этой дребезжащей и прыгающей на ухабах машине, в этих отрывочных как команды репликах диалога, в этих суровых людях разлита любовь. Это и товарищеское чувство сопричастности общей фронтовой судьбе, и затаённое отцовское чувство к этому дерзкому, безрассудно бесстрашному и такому слабому и незащищённому ребёнку. Тема любви (уже с другими персонажами) развивается Тарковским и в следующей сцене – в берёзовой роще.

В чистом срубе из белых берёзовых стволов, старший лейтенант Гальцев отчитывает начальника медчасти военфельдшера – молодую девушку Машу (актриса Валентина Малявина), с нарочитой суровостью отдаёт распоряжения, а голос постоянно срывается на просительные и нежные интонации, наполненные любовью. Здесь же, в берёзо-

вой роще Маша встречает Холина. Этот бывалый солдат привычными ухватками «кадрит» военфельдшера, но когда видит, что в отзывчивой девушке пробуждается настоящее глубокое чувство, резко и холодно её отстраняет, даже отталкивает. Трепетная открытость и незащищённость юности поразила и возвысила Холина, в бесчеловечных условиях войны ощутившего нравственную ответственность за случайно встреченную девушку. Метафорой этого благородного, по-настоящему мужского поступка становится кадр, ставший классическим в истории кинематографа. Над прорытой глубокой траншеей, крепко упершись сапогами в её неровные края стоит солдат и крепко держит в своих объятиях повисшую над бездной девушку. У Тарковского образ Маши стал в определённом смысле зеркальным повторением образа Ивана. Как характер и судьба Ивана были перевернуты войной, так и любовь этой девушки оказалась просто несовместима с войной. Войной, отрицающей право на детство, войной, отрицающей право на любовь. В фильме метафорично сцеплены два фрагмента – вальсирующая среди берёзовой рощи Маша, счастливая от пробуждения в своей душе необычного, нового, неизведанного чувства и резкая пулемётная очередь, обозначившая черту войны, а затем короткий, как ошеломляющий резкий удар, кадр с казнёнными разведчиками, выставленными фашистами на речном берегу как угроза, как издевательское послание русским солдатам.

В повести В. Богомолова образ медсестры был совсем иной: бытовой, чувственный, приземлённый. Иным был и образ войны как обыденной и трудной работы. Вполне понятные фронтовые впечатления автора повести выходили за рамки фильма, построенного на иных концептуальных основаниях. Из литературного первоисточника, мемуарного по своей природе, с линейным развитием сюжета и документально выписанными характерами вышел фильм с поэтическими ассоциативными связями, с образами-символами, с сюжетом-притчей. Тарковский после завершения работы над картиной писал: «В кино меня чрезвычайно прельщают поэтические связи, логика поэзии. Она, мне кажется, более соответствует возможностям кинематографа, как самого правдивого и поэтического из искусств... На мой взгляд, поэтическая логика ближе к закономерности развития мысли, а значит, и к самой жизни, чем логика традиционной драматургии... Поэтическая форма связей придаёт большую эмоциональность и активизирует зрителя... В его распоряжении лишь то, что помогает доискиваться глубинного смысла изображаемых сложных явлений»<sup>10</sup>.

Символической кульминацией фильма является сцена подготовки Ивана к очередному походу в разведку, «*на тот берег*». Иван, Холин, Катасонов собираются в блиндаже у Гальцева. Примечательно,

что в фильме блиндаж устроен в подвале разрушенного храма. На поверхности земли сохранился лишь фрагмент стены с изображением Богоматери, да купольный крест, стоящий у спуска в подвал. Метафора разрушенного храма усиливается образом Апокалипсиса. Иван листает трофейный альбом гравюр Альбрехта Дюрера и останавливается на листе «Четыре всадника Апокалипсиса»... В творчестве Тарковского Откровение святого Иоанна Богослова всегда имело особое значение как некий духовный камертон.

«И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить. И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч. И когда Он снял третью печать, я слышал третье животное, говорящее: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей. И слышал я голос посреди четырех животных, говорящий: хиникс пшеницы за динарий, и три хиникса ячменя за динарий; еля же и вина не повреждай. И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя "смерть"; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» (Откр. 6. 1-8).

В 1984 году в рамках Сент-Джеймского фестиваля в Лондоне была организована ретроспектива фильмов режиссёра, прошли встречи со зрителями<sup>11</sup>. В одной из лондонских церквей Тарковский произнес «Слово об Апокалипсисе», в котором сказал: «Апокалипсис – самое великое поэтическое произведение, созданное на земле. Это феномен, который по существу выражает все законы, поставленные перед человеком свыше... Что такое Апокалипсис ? Как я уже сказал, на мой взгляд, – это образ человеческой души с её ответственностью и обязанностями... Каждый человек переживает то, что явилось темой Откровения святого Иоанна. То есть не может не переживать. И в конечном счёте поэтому, именно поэтому мы можем говорить, что смерть и страдание по существу равнозначны, если страдает и умирает личность или заканчивается цикл истории, и умирают и страдают миллионы»<sup>12</sup>. Тем самым Тарковский заявляет *о равнозначности и равноценности жизни одного человека и жизни человечества, о равновеликости микрокосма и макрокосма.*

Эта мысль красной нитью пройдёт через всё творчество режиссёра, впервые она была заявлена в «Ивановом детстве». Тем самым образ Ивана, его фронтового подвига возвышается до метафорического образа «слезы ребёнка», сформулированного Достоевским. В фильме ответ на этот этический, но вместе с тем и риторический вопрос очевиден. Дело в ином, сама жизнь и смерть Ивана уравнена с жизнью и смертью человечества. Разумеется, *гармония мира не может быть получена за счёт страдания ребёнка, но духовный мир ребёнка сопоставим с духовностью мироздания.*

«И когда Он снял пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели. И возопили они громким голосом, говоря: доколе, Владыка Святый и Истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу? И даны были каждому из них одежды белые, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое время, пока и сотрудники их и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число. И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» (Откр. б. 9-17)

Тарковский подчёркивал: «... неверно было бы думать, что Апокалипсис несёт в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несёт, – это надежда»<sup>13</sup>. В понимании Тарковского – Апокалипсис есть торжество вселенской справедливости.

В Откровении святого Иоанна Богослова время останавливает свой ход, тем самым прошлое, настоящее и будущее смыкаются в единую субстанцию сущего. По какой-то почти мистической закономерности в фильме «Иваново детство» обозначились и отразились последующие фильмы режиссёра. Так, исполнитель роли Ивана школьник Коля Бурляев будет играть одну из ключевых ролей в следующем фильме режиссёра «Андрей Рублёв», персонаж которого Бориска, обозначая связь времён, будет с остервенением тянуть из земли длинный и прочный корень уходящего в небо дерева, а затем станет, исполненный неизъяснимой веры, отливать огромный церковный колокол. А в «Ивановом детстве», в одном из снов Иван с изумлением дотрагивается до тонких корней молодых деревьев в лесном овраге, а в руинах

разрушенного храма разыщет небольшой колокол, поднимет его под своды подвала и ударит в набат.

В подвале, оставшись наедине с самим собой, Иван начинает «играть в войну», но это не детская игра, эта сама война, которая никогда не прекращается в измученной душе мальчика. Гулкие своды церковного подвала наполняются стонами раненых, жёсткими выкриками немецких команд, эхом выстрелов, образами замученных в фашистских застенках, их стонами и стенаниями. А Иван мечется в темноте подвала, в своём реальном бою с врагом, настигает его, проклинает, но... не наносит последнего удара, а обессиленный падает на каменный пол и горько плачет простыми детскими слезами. А затем наступает тишина...

«И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса» (Откр. 8. 1)

И снова взрывы содрогают землю. Под артобстрелом гибнет Касатонов. Стихает грохот канонады, и покосившийся купольный крест у входа в блиндаж воспринимается как знак оборвавшийся жизни. Холин, стараясь скрыть от Ивана гибель друга, отводит взгляд, судорожно курит папиросу за папиросой, с нарочитой весёлостью говорит, что Катасоныча в штаб срочно *«по тревоге вызвали»*. Молчаливый ужин наполнен какой-то недосказанностью и сосредоточенной тревогой. А отдых перед разведкой перетекает в третий сон Ивана: под проливным летним дождём, в лучах пробившегося сквозь тучи солнца, по лесной дороге катит грузовик полный спелых яблок. В кузове среди яблок сидят мальчик и девочка. Иван беспечно улыбается, выбирает самое красивое яблоко и протягивает девочке. А яблоки сыпятся на землю, образуя извитую дорожку у кромки реки. Мокрые от дождя лошади своими мягкими губами осторожно касаются яблок, рассыпанных на речном песке...

Размышляя над проделанной работой, Тарковский отмечал, что в грёзах Ивана, стремился выразить поэтическую достоверность сна, «опираясь на ассоциации и смутные догадки». Так, совершенно случайно режиссёру пришла мысль совместить позитивное и негативное изображение. «В нашем воображении замелькали блики чёрного солнца сквозь снежные деревья и заструился сверкающий дождь... Но всё это только создавало атмосферу нереальности. А содержание? А логика сна? Это уже шло от воспоминаний. Виденные когда-то и мокрая трава, и грузовик, полный яблок, и мокрые от дождя лошади, дымящиеся на солнце. Всё это пришло в кадр непосредственно из жизни, а не как опосредованный смежным изобразительным искусством материал. В результате поисков простых решений для передачи ирреальности сна появилась панорама по несущимся негативным деревьям...», — писал

Тарковский<sup>14</sup>. Поиски режиссёра в изобразительном решении снов получают подробное и глубокое развитие в последующих фильмах. В итоге Тарковский полностью откажется от каких бы то ни было «спецефффектов» и сосредоточится на смысловом наполнении снов, которому и будет подчинён весь визуально-образный ряд.

Беспокойный сон Ивана прерывает Холин. Проверив экипировку, Холин, Гальцев и Иван присаживаются «на дорожку» перед опасным походом. Гальцев заводит патефон, ещё утром починенный Катононовым, с принесённой им же пластинкой. И как мистическое предупреждение Ивану от погибшего товарища вдруг зазвучит протяжный и глубокий шалыпинский бас: *«Не велят... за ре... За реченьку ходить...»*.

Ночной затопленный лес, в смутных водах неясно отражаются перевернутые деревья. Реальность воспринимается как продолжение сна, лишь резкими музыкальными акцентами обозначается таящаяся кругом опасность. Холин и Гальцев переправили Ивана на вражеский берег. В последних словах прощания, в последних нарочито бодрых, уверенных напутствиях звучит щемящее чувство обречённости. *«Нервеность во мне какая-то»*, – говорит Иван. В повести Богомолова этот поход в разведку описан достаточно буднично, но при этом вызывает потрясение. Мальчик, почти ребёнок, промокший, иззябший, в рваных лохмотьях «камуфляжа» деревенского побирушки, должен пройти двадцать километров под мокрым снегом и ледяным ветром, и где найдёт он пристанище, где сумеет обогреться, если даже минует все фашистские дозоры. В эпилоге повести окончание этого похода описано предельно сжато. «...21 декабря сего года в расположении 23-го армейского корпуса, в запретной зоне близ железной дороги, чином вспомогательной полиции Ефимом Титковым был замечен и после двухчасового наблюдения задержан русский, школьник 10-12 лет, лежавший в снегу и наблюдавший за движением эшелонов... При задержании... оказал яростное сопротивление, прокусил Титкову руку и только при помощи подоспевшего ефрейтора Винц был доставлен в полевую полицию... установлено, что «Иван» в течение нескольких суток находился в районе расположения 23-го корпуса... занимался нищенством... ночевал в заброшенной риге и сараях. Руки и пальцы ног у него оказались обмороженными и частично пораженными гангреной... Допрашиваемый тщательно и со всей строгостью в течение четырех суток... никаких показаний, способствовавших бы установлению его личности, а также выяснению мотивов его пребывания в запретной зоне... не дал. На допросах держался вызывающе: не скрывал своего враждебного отношения к немецкой армии и Германской империи. В соответствии с директивой... расстрелян 25.12.43 г. в 6.55.» В

фильме эти шокирующие подробности остались за кадром, точнее были вынесены «между строк» экранного повествования. Возможно, Тарковский сознательно оставил для зрителя пространство «додумывания», интеллектуального и эмоционального сотворчества с режиссёром. «Путь, по которому художник заставляет зрителя по частям восстанавливать целое и домысливать большее, чем сказано буквально, – единственный путь, ставящий зрителя на одну доску с художником в процессе восприятия фильма» – писал Тарковский, подводя итоги работы над фильмом «Иваново детство»<sup>15</sup>.

Возвращаясь в расположение части, Холин и Гальцев, под пулёмётным обстрелом, перевозят тела убитых разведчиков, спасая их память от вражеского надругательства. В блиндаже надев сухую одежду, выпив сто грамм и поужинав, сидят они, понуриив головы с думами об Иване. Они молчат, потому что все слова уже сказаны. Холин включает патефон и шаляпинский бас с какой-то скорбью выводит простые слова песни:

*«Не велят Маше за ре...  
За реченьку ходить,  
Не велят Маше моло...  
Ах, молодчика любить.*

*А молодчик-то люби...  
Любитель дорогой,  
Он не чувствует любо...  
Любови никакой,*

*Какова любовь на све...  
На свете горяча.  
Стоит Машенька запла...  
Заплаканы глаза...»<sup>16</sup>*

Взгляд Холина встречается с Машиним взглядом. Девушка заглянула на минуту попрощаться перед отбытием в тыловой госпиталь, по приказу влюблённого в неё Гальцева. Сам Гальцев даже не оборачивается. Холин пыгается что-то сказать, но запинается, как застрявшая в патефоне пластинка... Киновед Майя Туровская очень точно отметила, что в такой войне, «какая показана в этой картине, интрижка неуместна, а любовь невозможна»<sup>17</sup>. В тихой и бессильной ярости Холин замахивается стулом на невидимого врага и начинает бить в найденный Иваном колокол.

Так начинается канонада Победы. Кадры кинокартины переплетаются с документальными кадрами кинохроники. Разрушенный

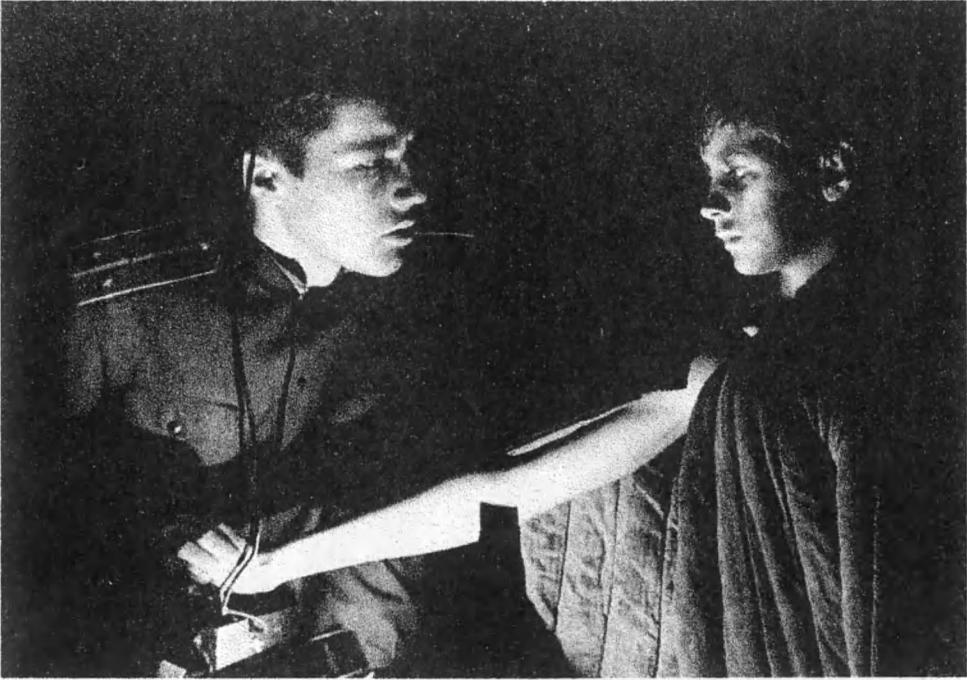
Рейхстаг, подписание акта о безоговорочной капитуляции, сожжённый труп Геббельса, разгромленные интерьеры рейхсканцелярии... И какое-то физическое ощущение закончившейся войны. *«Гальцев. Неужели это не самая последняя война на Земле ? Холин. Ну и неврастеник же ты Гальцев. Лечиться тебе брат надо, вот что. Гальцев. Да нет Холин, погоди. Ты ведь убит, а я остался в живых и я должен думать об этом».* В подвале гестапо солдаты перебирают формуляры замученных узников. Гальцев случайно видит папку с фотографией Ивана. Потрясённый, бродит Гальцев по полуразрушенной тюрьме, заглядывает в пустые камеры, видя эшафот, представляет мученическую смерть Ивана и словно досматривает его оборвавшийся сон: ...Сияющий летний полдень... Мать откидывает привычным движением волосы со лба, а Иван, радостно ей улыбаясь, стоя на коленях пьёт из ведра прохладную воду... а затем долго бежит по мокрому песку у кромки реки... силась догнать... навсегда утраченное... Посреди песчаного берега стоит огромное, почерневшее, высохшее дерево...

Подобное дерево возникнет и в последнем фильме режиссёра и прозвучат там сакральные слова, адресованные ко всем фильмам Тарковского: «В начале было Слово...» (Ин. 1. 1).

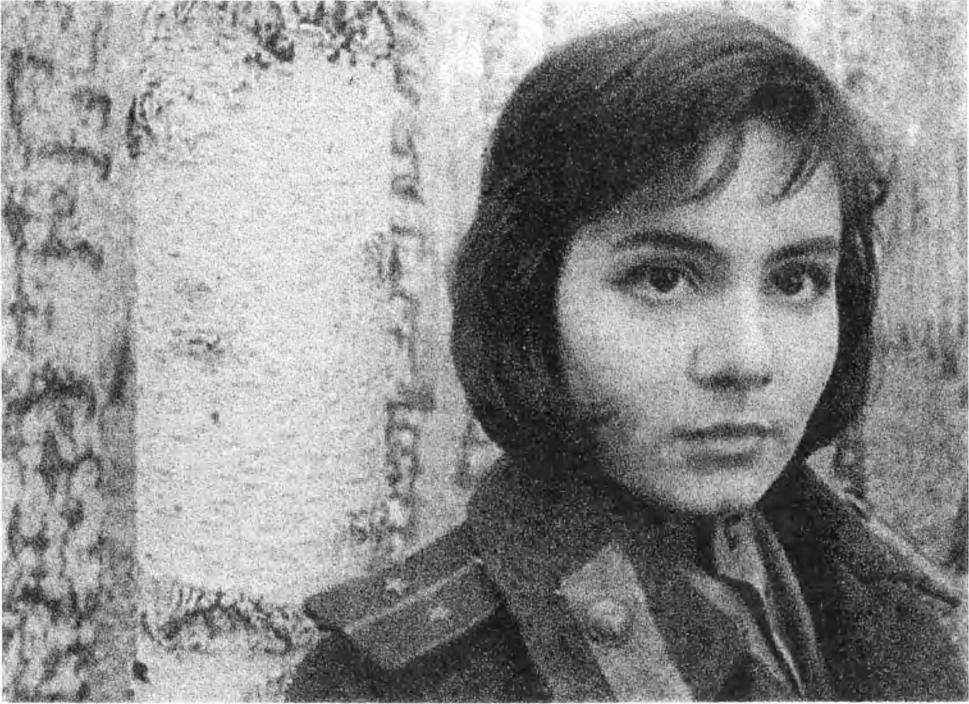


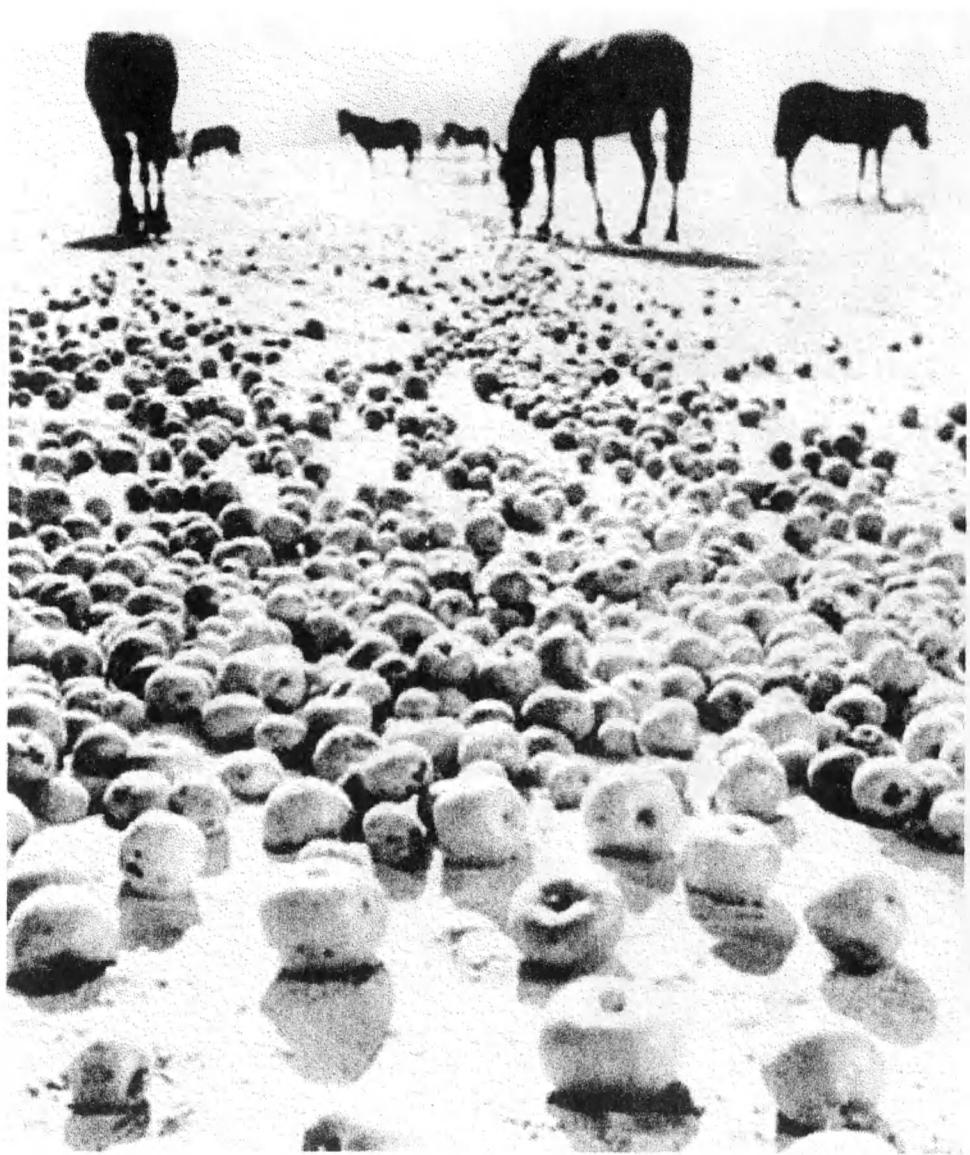
















## Примечания

- <sup>1</sup> Советские кинематографисты одержали блестящую победу. // Искусство кино. – 1962. – № 11. – С. 13.
- <sup>2</sup> Ромм М. Один из лучших // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 340.
- <sup>3</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Сост. П.Д. Волкова. – М., 2002. – С. 121.
- <sup>4</sup> Богомолов В. Иван. Рассказ. // Знамя. – 1958. – № 6.
- <sup>5</sup> Кончаловский А.С. Низкие истины. Семь лет спустя. – М., 2006. – С. 146-147.
- <sup>6</sup> Когда фильм окончен. Говорят режиссёры «Мосфильма». – М., 1964. – Вып. IV. – С. 139, 141.
- <sup>7</sup> Когда фильм окончен. Говорят режиссёры «Мосфильма». – М., 1964. – Вып. IV. – С. 158, 166-167.
- <sup>8</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Сост. П.Д. Волкова. – М., 2002. – С. 123.
- <sup>9</sup> Когда фильм окончен. Говорят режиссёры «Мосфильма». – М., 1964. – Вып. IV. – С. 165.
- <sup>10</sup> Когда фильм окончен. Говорят режиссёры «Мосфильма». – М., 1964. – Вып. IV. – С. 143, 144.
- <sup>11</sup> Искусство кино. 1989. – № 4. – С. 88.
- <sup>12</sup> Искусство кино. 1989. – № 2. – С. 96, 98.
- <sup>13</sup> Искусство кино. 1989. – № 2. – С. 99.
- <sup>14</sup> Когда фильм окончен. Говорят режиссёры «Мосфильма». – М., 1964. – Вып. IV. – С. 164.
- <sup>15</sup> Когда фильм окончен. Говорят режиссёры «Мосфильма». – М., 1964. – Вып. IV. – С. 146.
- <sup>16</sup> Не велят Маше за реченьку ходить: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.a-pesni.golosa.info/rus/nevelmache.htm> - 05.06.2011.
- <sup>17</sup> Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 17.



*Блаженные чистые сердцем, ибо они Бога узрят  
(Мф. 5. 8)*

**Андрей Рублёв**



## Глава II. Андрей Рублёв

1960 год был объявлен ЮНЕСКО годом 600-летнего юбилея Андрея Рублёва. В это же время открывается для посетителей Музей древнерусского искусства имени великого иконописца, начинают издаваться книги, посвященные древнерусской культуре и искусству<sup>1</sup>. В данном контексте вполне органичным видится обращение молодых выпускников ВГИКа Андрея Тарковского и Андрея Кончаловского к этой теме. Кончаловский впоследствии вспоминал: «...Сценарий мы писали долго, упоённо, с полгода ушло только на изучение материала. Читали книги по истории, по быту, по ремёслам Древней Руси, старались понять, какая тогда была жизнь, – всё открывать приходилось с нуля... К концу года работы мы были истощены, измучены...»<sup>2</sup>. Много позже Тарковский отметит: «После написания сценария я очень сомневался в возможности осуществления своего замысла. Но думал, что, если это окажется возможным, будущий фильм ни в коем случае не будет решён в духе исторического или биографического жанра. Меня интересовало другое: исследование характера поэтического дара великого русского живописца. На примере Рублёва мне хотелось исследовать вопрос психологии творчества и исследовать душевное состояние и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения»<sup>3</sup>. В 1964 году сценарий был опубликован в журнале «Искусство кино»<sup>4</sup>. Текст состоял из нескольких новелл, объединённых сквозной темой – становления великого Художника. Хронологически новеллы охватывали период с лета 1400 г. по весну 1424 г. Если предположить, что годы жизни художника 1375/80 – 1428/30 гг., то получается, что в фильме показаны самые значительные этапы жизни и творчества иконописца.

Биография Андрея Рублёва сложно поддаётся реконструкции, имеющиеся сведения порой неполны и фрагментарны. Дата рождения художника неизвестна, исследователи называют возможные варианты в пределах 1360/80 гг., нам более оправданным представляется период 1375/80 гг. При всей дискуссионности вопроса, можно выделить основные вехи жизни великого иконописца. Во-первых, это приход подростком в Свято-Троицкую обитель, сама атмосфера которой бережно хранила наставления своего основателя Преподобного Сергия Радо-

нежского, усвоение духовных уроков которого могло стать для юноши школой нравственного воспитания. Во-вторых, переход Андрея Рублёва из Свято-Троицкого в Андроников монастырь, основанный «благоразумным учеником» Сергия Радонежского и хранивший его духовные заветы. Во время работы над росписями Благовещенского собора Московского кремля в 1405 году состоялась встреча с Феофаном Греком, творчество которого произвело глубокое впечатление на молодого иконописца. Третья веха жизни Рублёва – это создание уникальной композиции Страшного суда в Успенском соборе во Владимире в 1408 году. Андрей Рублёв был свидетелем постоянных набегов татар на русские земли, пережил одно из самых разрушительных и жестоких нашествий хана Едигея на Москву в том же 1408 году. По приглашению игумена Троице-Сергиева монастыря Никона Андрей Рублёв расписывал новый каменный собор Святой Троицы в 1425-1427 годах. Возможно, в этот же период Рублёвым создана его знаменитая «Троица». Как точно отметил известный искусствовед В.Н. Лазарев: «...немногочисленными данными исчерпываются наши биографические сведения об Андрее Рублеве. Мы ничего не знаем о его происхождении, о его учителях, о его вкусах, о его друзьях. Ничего нам также не известно о его чувствах и думах. Лишь его произведения служат ключом к решению всех связанных с его жизнью и творчеством вопросов...»<sup>5</sup>. Именно поэтому восхищает мастерство режиссёра Андрея Тарковского сумевшего так глубоко проникнуть в эпоху, в самобытное творчество иконописца, что и облик Андрея Рублёва и его жизнь стали осязаемы, стали близки и понятны его терзания и обретения. Тарковский нашёл единственно верный путь постижения этих сложнейших вопросов.

В одном из частных писем Андрей Тарковский так определяет замысел картины: «В фильме о Рублёве мне меньше всего хочется совершенно точно восстановить обстоятельства жизни инока Андрея Рублёва. Мне хочется выразить страдания и томления духа художника в том виде, как понимаю их я, исходя из времени и проблем, связанных с нашим временем. Даже, если бы я задался целью именно восстановить время Андрея и смысл *его* страдания и обретения, всё равно я не смог бы уйти от сегодня...»<sup>6</sup>. Тарковский не стал снимать традиционный биографический фильм, каких было много в отечественном кинематографе. Жизнь Андрея Рублёва была показана через призму восприятия художником своего времени, через сам поток жизни народа, в котором образ иконописца порой уходил на периферию повествования, оставаясь, казалось бы, единственной ниточкой связывающей самодостаточные новеллы фильма. И вместе с тем, именно образ Андрея Рублёва получал всё более объёмное наполнение в каждом новом эпизоде,

в каждом новом повороте сюжета, в каждой новелле. На глазах зрителя происходит становление Художника, прошедшего тяжкий путь от наивного юноши до зрелого мужа, мыслителя, творца, сохранившего в своей душе веру и любовь к человеку, осознавшего глубинную связь божественного провидения с человеческими судьбами, утвердившемся *в понимании веры как основы реализации жертвенной любви, в понимании искусства как средства возвышения человеческого духа.*

Поражает и художественная правда всей картины: создаётся впечатление абсолютной реальности, почти документальности происходящего, словно зрители попадают на несколько столетий назад. Впоследствии режиссёр вспоминал: «Действие фильма происходит в XV веке, и мучительно трудным оказалось представить себе «как там всё было». Приходилось опираться на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию. Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции и живописного мира тех времён, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность... Но для кинематографа этот путь был бы ложным... Поэтому одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал... музейной экспозиции ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того чтобы добиться прямого наблюдения, правды, если можно так сказать «физиологической», приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической. Условность возникала неизбежно, однако это была условность, прямо противоположная условности «ожившей живописи»<sup>7</sup>. Во многом документальная достоверность происходящего предопределялась монохромным колоритом. Фильм был снят на черно-белую плёнку, что придавало всей картине особую атмосферу. Для Тарковского цвет в кино имел принципиальное значение. Режиссёр отмечал: «Как ни странно, несмотря на то, что окружающий нас мир цветной, чёрно-белая плёнка воспроизводит его образ ближе к психологической, натуралистической, поэтической правде искусства»<sup>8</sup>. Действительно, отдалённый от нас столетиями мир Древней Руси ожил на экране, обрёл осязаемость, стал достоверным. Следует подчеркнуть, что фильм не ставил целью создать реальную реконструкцию исторических событий. Каждая новелла содержит некий сегмент общего художественного образа эпохи, а герои фильма не столько исторические персонажи, сколько обобщённые образы реальных личностей, характеров, судеб людей той далёкой эпохи. Примечательно, что на протяжении всего фильма зрители не увидят ни одного творения Андрея Рублёва и лишь в финале на экране возникнет цвет и пройдёт галерея великих образов, созданных гением иконописца.

Съёмки фильма продолжались с весны 1964 по лето 1966 года. Затем для режиссёра и всей съёмочной группы наступил мучительный период борьбы за право выхода фильма к зрителю. Андрею Тарковскому пришлось вносить в фильм изменения с целью сохранения художественной целостности картины в условиях жёсткого давления со стороны руководства отечественного кино и коллег по киноцеху. В прокат фильм «Андрей Рублёв» вышел лишь в 1971 году. В июне 1988 года состоялась новая «премьера» фильма, в который вошли ранее вырезанные фрагменты и был возвращён прежний вариант названия «Страсти по Андрею». В нашем исследовании мы будем апеллировать к фильму «Андрей Рублёв». По нашему глубокому убеждению данный подход абсолютно оправдан. Фильм «Андрей Рублёв» смонтирован самим Андреем Тарковским, который действительно внёс определённые коррективы в картину, но сделал это самолично, руководствуясь собственным видением своего произведения. Справедливо было отмечено киноведом Ольгой Сурковой, что Андрей Тарковский «никогда не согласился бы внести изменения в ущерб целостности картины», что «ему были чужды осознанные компромиссы или разумная практичность в играх с начальством»<sup>9</sup>. Подобную мысль высказывали и другие люди, хорошо знавшие режиссёра. Так, директор фильма «Андрей Рублёв» Тамара Огородникова вспоминала: «...сокращение, если Андрей Арсеньевич на него соглашался, не нарушало его фильмов... Андрей Арсеньевич делал не как *они* хотели, а только как *он* хотел»<sup>10</sup>. В дневнике Андрей Тарковский прямо говорит, что делает лишь те поправки которые или входят в его «собственные планы, или не разрушают ткань фильма»<sup>11</sup>. Мы исходим из того, что фильм «Андрей Рублёв» выпущен на экраны самим режиссёром и, следовательно, заключает в себе авторский вариант данной кинокартины.

Начинается фильм с пролога, который условно можно назвать «Русский Икар». У заброшенного, давно разграбленного иноземцами храма, суетятся мужички, разбирая рогожи и верёвки, раздувают пламя дымящего костра. Постепенно формируется очертание большого надувного шара, сшитого из грубо обработанных кусков кожи, зависшего на уровне храмовой колокольни. А со всех сторон уже бегут люди, кто из любопытства, кто с умыслом остановить еретическое деяние. Кто-то успевает обрубить конец каната, и шар медленно начинает плыть над ошалелыми мужиками, унося на себе первого воздухоплователя, который в изумлении и восторге кричит: «*Летю... летюю... летююю !*»<sup>12</sup>. А там, внизу расстилаются луга, блестят ленты рек, мелькают деревья, но всё ближе, всё неотвратимее приближается земля, падает ослабевший шар, гибнет русский Икар... Тяжкими вздохами опадает кожаный купол, булькающими всхлипами отвечает вода реки, на

берег которой упал мужик-летун... Не долго был его полёт. И всё же мечтатель и умелец смог увидеть землю с её просторами с высоты летящей птицы... Метафоричность пролога настолько объёмна, что не требует детальной расшифровки.

Первая новелла «Скоморох. 1400 г.». По сжатою полю идут три фигуры, позже зрители их узнают – это Андрей Рублёв (актёр Анатолий Солоницын), Даниил Чёрный (актёр Николай Гринько), Кирилл (актёр Иван Лапиков). Укрываясь от дождя, чернецы направляются в деревенскую хибару. А там своё разудалое представление творит скоморох. «Мужики громко смеются, кричат, а по сараю мечется щуплый человек с большой головой и, резко ударяя в бубен, пронзительным голосом поёт песню про боярина, которому сбрили бороду, и о том, как жалко ему несчастного боярина, ставшего похожим на бабу и вынужденного от стыда прятаться по задкам. Темп песни нарастает, слова её поначалу превращаются в скороговорку, а потом и вовсе теряют смысл и звучат, как наговор, но мужики не могут удержаться от хохота, потому что скоморох так смешно выпячивает живот и делает уморительные рожи, что смысл песни ясен и без слов. А танец всё ускоряется, скоморох размахивает бубном, то ударяя им себя по коленям, то по лбу, то создавая им непрерывный нарастающий звон. Он скачет по сараю, и умирающие со смеху мужики, ... оконце, в котором мелькают проливные потоки дождя, трое монахов в дверях, сам скоморох... без усталости извергающий столько звуков и веселья, – всё сливается в отчаянно весёлую карусель... Наконец скоморох встаёт на руки, дрыгая ногами, истошно визжит по-поросячьи, но вдруг вздрагивает и падает на землю. Испуганно глядя на стоящих у входа иноков, он тяжело дышит, и капельки пота повисают на его длинном носу»<sup>13</sup>. Поразительно как точно исполнил эту сцену актёр Ролан Быков, как органично воплотил эти наполненные жизненной правдой строки сценария.

Вошедшие монахи стоят в дверном проёме, Даниил робко просит разрешения переждать грозу, хозяин предлагает выпить незваным гостям бражки, на что слышит вежливый отказ Кирилла. Скоморох же отпускает в ответ скабрёзную шутку и выходит на двор под дождь. В сарае как-то сразу стихают и смех и разговоры. Слышен шум дождя, да перепалка дерущихся пьяных мужиков. Каким-то запоздалым ответом на злую шутку звучат тихие слова Кирилла: «*Бог дал пона, а чёрт скомороха*». Всё голоса стихают, каждый забывается своими мыслями и заботами, в этой паузе ощущается какая-то осиротелость, какая-то давно ставшая привычной тоска простого русского люда... На двор заезжают дружинники, старший заглядывает в сарай и велит скомороху выходить. «Тот поднимается с пола и медленно идёт к двери, с вопросительной улыбкой глядя на своих смертельных врагов»<sup>14</sup>. Привычны-

ми ухватками стражники оглушают тщедушного шута, забрасывают на лошадь и увозят. Много позже зрители поймут, что стражников привёл Кирилл, возможно, в отместку на злую шутку скомороха. Даниил благодарит за приют, и монахи пускаются в свой путь.

В этой новелле так ясно звучит тема смиренной покорности русского народа, его долготерпения перед любыми невзгодами и тяготами. Всё это впитывает душа Андрея Рублёва, чтобы после вылиться в долгий диалог с самим собой, в мучительные размышления *о смысле бытия, сущности веры, назначения искусства и предназначения художника*. Примечательно, что в фильме, Андрей Тарковский, в отличие от сценария, не стал упрощённо показывать трансформацию внешних впечатлений Андрея Рублёва в творческий процесс. Например, в сценарии есть момент, когда Андрей видит освещённых яркими лучами солнца, сидящих в задумчивости трёх мастеровых и вдруг «самые простые и обыденные вещи открываются Андрею в своём сокровенном смысле... Андрей смотрит, потрясённый неожиданно обрушившимся на него замыслом»<sup>15</sup>. Художественная интуиция подсказала режиссёру, что подобные параллели чрезвычайно упростили бы многомерность феномена творчества, более того, во многом исказили бы сущность творчества Андрея Рублёва. В фильме Андрей Тарковский идёт очень сложным путём исследования глубинных внутренних оснований мировоззрения и творчества Андрея Рублёва, сосредоточенного на внутренней духовной рефлексии, когда внешние впечатления от окружающего мира переплавляются в созерцательном сосредоточенном самоуглублённом размышлении и самопознании, в «умном делании», когда мотивация творческого поиска оказывается в глубине собственной души, а критерий прекрасного возносится до горних высот.

Вторая новелла «**Феофан Грек. 1405 г.**». По городской площади бредёт Кирилл, пробирается через толпу сбежавшихся поглазеть на казнь, слышны вопли приговорённого к пытке: *«Не виновен я, не виновен, оклеветали гады !»*. Кирилл входит в пустой храм, осторожно проходит по тёмному притвору и видит лежащего на лавке старика в потёртом тулупе. Тот внимательно смотрит и произносит: *«Посмотреть пришёл ? ...Смотри, смотри. Сейчас олифеть будем»*. Этот старик – Феофан Грек (актёр Николай Сергеев). Внимательно и отрешённо рассматривает Кирилл творения великого мастера. В сценарии замечательно обозначена художественная манера иконописца: «ударом кисти взрезаются резкие скорбные губы, прозрачный светлый тон опускается на глубокую тень, и вдруг по неясному ещё лицу, как шрамы, судорожно и торопливо начинают ложиться острые блики-пробелы. На нос, на лоб, на скулы, на глаза, которые оживают и одушевляются. Взволнованный карающий взгляд пронзает душу и ничего,

ничего на свете не прощает в несчастливой человеческой судьбе»<sup>16</sup>. Поражённый Кирилл с какой-то растерянностью произносит слова восхищения: *«И краски всё какие-то смирные... Простота без пестроты. Так ведь вот что это. Это святое. Простота без пестроты...»*. Это тонкое и глубокое понимание искусства трогает Феофана. В неторопливой беседе Кирилла и Феофана возникает какое-то глубинное взаимопонимание, раскрываются лучшие душевные качества и одного и другого. Именно поэтому, поддавшись душевному порыву, Феофан Грек приглашает Кирилла к себе в помощники. И в этот момент в душе Кирилла вдруг поднимается всё самое дурное, он ставит Феофану условие, что лишь тогда даст своё согласие, если он сам, Феофан Грек придёт в монастырь и при всей братии, при настоятеле станет упрашивать Кирилла к себе *«в помощь идти»*. С какой-то усталостью Феофан отворачивается и кричит из притвора на улицу, в толпу: *«Тожe православные ! Правдолюбцы да христиане ! Долго будете мучить злодея ? Скоро вы это кончите ? Сами грешники немьслимые, а туда же, судите ! Креста на вас нет !»*.

Композиция этой сцены метафорична. Разговор двух иконописцев в пустом храме обрамляется темой истязаний преступника на городской площади. Это вполне сюжетно оправданно. Из исторических источников известно, что Феофан Грек часто работал при большом стечении людей, жаждущих посмотреть на необычного мастера, который и пишет быстро, и в лицевые подлинники не заглядывает, и постоянно беседует с приходящими. Епифаний Премудрый с восхищением говорил о Феофане Греке: «он же, кажется, руками пишет изображение... а умом обдумывает высокое и мудрое, острыми же очами разумными разумную видит доброту»<sup>17</sup>. И вдруг храм пуст, нет ни учеников, ни подмастерьев, ни зрителей. Вероятно, что все побежали на площадь смотреть на казнь, предпочли жестокому развлечению возможность приобщения к вершинам духовности от общения с великим художником и его искусством. Прельстились преходящим, забыли о вечном. Это непостоянство в добродетели, немощь в вере, подчёркивается метафорой одиноко стоящего пустого храма посреди алчущей кровавого зрелища толпы на городской площади. Преподобный Григорий Синаит очень точно говорил об искушении «прелестью», то есть ложным: «Свободный выбор человека легко склоняется к сообществу с врагами, особенно у неопытных, как наиболее преследуемых ими... И не надобно удивляться, если кто-либо из неопытных обольщен, или впал в исступление ума, или принял и принимает прелесть, или увидел чуждое истины, или говорит неуместное по неопытности и неведению... И нет ничего удивительного в том, что какой-нибудь новоначальный после многих трудов впадает в прелесть. Это случалось со многими ищущими Бога теперь и прежде»<sup>18</sup>. Во

времена Феофана Грека и Андрея Рублёва, христианство ещё не стало основой мировоззрения человека, точнее, став мировоззрением, ещё не укоренилось в индивидуальном и общественном сознании как абсолютная ценность. Причём не только у «простых людей», но и вполне религиозных и духовно образованных, истинно верующих. Вот тот же Кирилл, глубоко знающий и Священное Писание и святоотеческую литературу, не может преодолеть в себе греха зависти и тщеславия. И поговорив с Феофаном Греком, лишь ненадолго исполнился трепетного чувства восхищения великим искусством, но забыв о высоком, погряз в мелочном суетливом тщеславии, чем и сразу же отвратил от себя великого мастера.

В следующем эпизоде мы видим гонца прискакавшего в монастырь с повелением от Великого князя явиться в Москву Андрею Рублёву, чтобы вместе с Феофаном Греком расписать храм Святого Благовещения. В недоумении Кирилл пытается напомнить о себе, но гонец ещё раз обращается именно к Андрею Рублёву, который потупившись, неуверенным голосом произносит: «...и Феофана благодарю. Скажи... это... ну... мол... приду...». Андрей в радости обращается к стоящим тут же Даниилу и Кириллу с предложением теперь же идти к Феофану, но давние друзья сумрачно отворачиваются. Этот внезапный раздор приводит в смятение все чувства и мысли Андрея. Каждый проводит бессонную ночь в своих думах.

Для Кирилла это осмысление всей своей жизни и горькое осознание своей неспособности к иконописи. Мы не знаем какие мысли терзали его всю эту ночь, но под утро, рассматривая свои иконы, Кирилл мысленно повторяет слова из Писания: «Веселись, юноша, в юности твоей, и да вкушает сердце твое радости во дни юности твоей, и ходи по путям сердца твоего и по видению очей твоих; только знай, что за все это Бог приведет тебя на суд» (Еккл 11, 9). «И помни Создателя твоего в дни юности твоей, доколе не пришли тяжелые дни и не наступили годы, о которых ты будешь говорить: «нет мне удовольствия в них!» ... доколе не порвалась серебряная цепочка, и не разорвалась золотая повязка, и не разбился кувшин у источника, и не обрушилось колесо над колодезем. И возвратится прах в землю, чем он и был; а дух возвратится к Богу, Который дал его. Суета сует, сказал Екклесиаст, всё – суета!» (Еккл 12, 1,6-8). Мудрые слова о тщетности земных благ не нашли в душе Кирилла адекватного отклика. Затуманенная завистью и гордыней душа впала в уныние. Точно сказал про подобное состояние Иоанн Кассиан Римлянин: «Когда уныние нападет на жалкую душу, то производит страх места, омерзение к келье и к братьям, которые живут с ним, ... порождает презрение, отвращение, как к нерадивым и менее духовным... Дух уныния не позволяет ему ни оставать-

ся в келье, ни заниматься чтением... Наконец думает, что, пребывая в этом месте, он не может спастись, что следует оставить келью, в которой ему придется погибнуть, если будет и дальше оставаться в ней, и потому как можно скорее переселяется в другое место...»<sup>19</sup>

После бессонной ночи Андрей приходит в келью своего наставника и сопостника Даниила со словами покаяния: *«Проститься пришёл... мне и без того тяжело было. А тут дьявол возьми и сотвори вражду между нами. Не могу я так уйти, исповедаться должен. Примешь? Не смогу я ничего, Данила. Сколько лет в одной келье прожить. Ведь кроме тебя и нет у меня никого. Я твоими глазами на мир гляжу. Твоими ушами слушаю. Твоим сердцем...»* Каким-то машинальным нервным движением пальцев касается Андрей грубой поверхности стола и с глубокой тоской смотрит на своего друга и учителя. Расстроженный Даниил с отеческой любовью благословляет Андрея: *«Рад я за тебя, непутевая твоя голова. Если б ты знал, как рад. Иди в Москву, тиши, и мне гордость будет. Меня давеча тоже бес попутал. И ты прости меня»*. Андрей, опустившись на колени, со смирением и благодарностью целует руку учителя и друга. Этот момент прощания необычайно важен. Даниил отпускает Андрея в самостоятельную жизнь и сознательно не идёт с ним вместе, прежде всего для того, чтобы освободить Андрея от своего, пусть и благотворного, но влияния. Даёт Андрею возможность осознать себя как личность, как художника. Этот процесс самопознания будет долог и труден, каждая новелла фильма будет открывать новый этап становления мастера и сквозной темой станет диалог Андрея с самим собой – иногда обращённый к Феофану, иногда к Даниилу, иногда безмолвный.

Для Андрея Тарковского было важно проследить как православные ценности, вера в добро, справедливость, братство людей, вложенные в душу Андрея Рублёва в Троице-Сергиевой обители, подвергнутся испытаниям, столкнувшись со всем ужасом реальной жестокой жизни, как через сомнения в собственных, казалось бы незыблемых, убеждениях, Андрей Рублёв вновь осознает абсолютную и непреходящую ценность того, что всегда и составляло основу его личности – Веру.

Кирилл, ставший невольным свидетелем примирения Андрея и Даниила, не готов к покаянию, его «исповедь» зрители услышат много позже. Теперь же оказавшись у обломков своих надежд, прозрев всю свою прошлую жизнь, осознав свою бесталанность, но не признавшись себе в своём главном грехе – зависти, Кирилл испытывает лишь злость и ненависть ко всему окружающему. С пафосом правдолюбца обращается Кирилл к братии, клеймя пороки монастырской жизни. В этом потоке обличений прорывается и охватившая Кирилла тоска: *«Надоело*

*мне. Врать надоело! В мир ухожу... Монастырь-то на базар стал похож... Может, и я бы молчал и терпел всю мерзость эту, если бы талант был у меня. Да что там талант, хоть бы небольшая способность иконы писать! Не дал Бог таланта, слава тебе, Господи! И счастлив я, что бездарен, потому только честен я и перед Богом чист!».* Нет, не честен и не чист... Прежде всего перед самим собой... Как точно сказал Авва Исаия: «Предаваясь унынию, мы непременно делаемся предателями самих себя»<sup>20</sup>. Метафорой взбунтовавшейся гордыни заглушающей биение совести становится следующий фрагмент. Уже за монастырскими стенами Кирилла догоняет его верный пёс, перегрызший верёвку и убежавший за хозяином, который и обрушивает на него остатки бессильной злобы, забывая ударами палки. Кирилл уходит в мир, тщетно надеясь там обрести душевное равновесие. Пройдя свой путь страданий, Кирилл придёт к осознанию истинных духовных ценностей.

Третья новелла «Страсти по Андрею. 1406 г.». По весеннему лесу бродит Андрей и его непутёвый ученик Фома, выслушивая попреки наставника за враньё и лень. А вокруг оживает природа, сквозь истлевшую за зиму листву пробивается молоденькая трава, на деревьях раскрываются клейкие листочки, в лесном ручье колыхаются водоросли и травы. Весь этот чудесный мир впитывает Рублёв и пытается открыть его неброскую красоту Фоме.

Здесь же в лесу мы слышим диалог Андрея Рублёва и Феофана Грека. Постоянным молчаливым свидетелем долгого разговора становится Фома, внимательно вслушиваясь и впитывая каждое слово как откровение, обретая новое видение окружающего мира. Как-то иначе раскрываются перед Фомой обыденные вещи: колыхание травы в ручье, и причудливо извивающиеся в воде следы от краски с вымытых кистей...

Диалог Андрея Рублёва и Феофана Грека, очевидно, есть продолжение бесконечно длящегося спора о смысле веры, жизни и творчества: «**Феофан Грек.** *Все глупости и подлости род человеческий уже совершил и теперь только повторяет их. Всё на круги своя, и кружится, и кружится... Если бы Иисус снова на землю пришёл, его бы снова распяли!* **Андрей Рублёв.** *Да уж конечно, если только одно зло помнить, то перед Богом и счастлив никогда не будешь... Да может, некоторые вещи и нужно забывать, не все только... Ты думаешь, что добро только в одиночку творить можно?* **Феофан Грек.** *...Добро! Да ты Новый Завет вспомни! Иисус тоже во храмах людей собирал, учил их. А потом они для чего собрались? Чтобы его же и казнить!..* **Андрей Рублёв.** *...Конечно, делают люди и зло... Горько это... Продали Иуды Христа. А вспомни, кто купил его?.. Народ? Опять же фарисеи*

да книжники... Людям просто напоминать надо почаще, что люди они, что русские – одна кровь, одна земля !». В этом диалоге реализуется найденный Андреем Тарковским и затем использованный в других фильмах приём декларации режиссёром своих собственных мировоззренческих идей, выраженных персонажами фильма. При этом в самом диалоге Феофана Грека и Андрея Рублёва взгляды каждого очень точно соотнесены с его экранным образом, более того, с историческим прототипом. Основной сюжет диалога – возможность примирения горнего и дольного, вечного и преходящего, духовного и мирского, и в итоге – человека и Бога. Причём вербальный диалог лишь подчёркивает оставшийся за кадром диалог художественный. При всей кажущейся полноте взглядов Феофана Грека и Андрея Рублёва, мы видим не столько диалог-полемику, сколько диалог-симфонию. Символическим выражением этого духовного единства двух иконописцев является созерцаемая ими внутренним зрением история крестных мук Иисуса Христа.

В это время на экране начинает разворачиваться необыкновенно значимая для всего фильма сцена, которую можно назвать «Русская Голгофа». Это словно видение самого Андрея Рублёва. «В замерший... предвечерний час по тихой зимней дороге... медленно поднимается немногочисленная процессия... мужики, женщины в тёмных платках, дети... лица женщин были печальны, детей – испуганны, мужчин – строги и сдержанны...»<sup>21</sup>. Заснеженная бедная русская деревня, одинокие крестьяне бредут по своим повседневным делам, даже не замечая происходящего. Спаситель в крестьянской холщёвой рубахе, в растоптанных лаптях, останавливается у польни, зачерпнув ладонью и испив ледяной воды, взваливает на плечи и с усилием несёт большой крест, ноги Его утопают в мокром весеннем снегу, волосы треплет холодный ветер. Он идёт, с глубоким состраданием взирая вокруг. Наверное, только так и мог *это* себе представить русский человек, не ведавший палящего палестинского солнца. Вспоминаются стихи Фёдора Тютчева:

Эти бедные селенья,  
Эта скудная природа –  
Край родной долготерпенья,  
Край ты русского народа !

Не поймёт и не заметит  
Гордый взор иноплеменный,  
Что сквозит и тайно светит  
В наготе твоей смиренной.

Удручённый ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь небесный  
Исходил, благословляя<sup>22</sup>.

В отличие от тёмных мужиков пятнадцатого века образованнейший человек, дипломат и поэт века девятнадцатого Фёдор Тютчев глубоко знал Священное Писание, но позволил себе представить Царя небесного Иисуса Христа, идущего именно по России со своей тяжелой крестной ношей. Такова сила поэтического воображения, что в эту картину веришь безусловно, как и в эти кадры фильма Андрея Тарковского.

Поражает мастерство, интуиция режиссёра, сумевшего показать несение креста и распятие без пафоса, почти обыденно и вместе с тем возвышенно и эмоционально. Скорбная процессия движется медленно, устало взбирается на заснеженный косогор. Каким-то дуновением промелькнёт фигура ангела рядом с крестьянами. Лицо Человека, несущего крест, исполнено благородства и сострадания к людям, идущим следом за ним. Он, страждущий, жалеет и любит их, о них его помыслы, не о себе. На снегу лежит приготовленный крест. Последний раз Спаситель обводит взглядом пришедших с ним, с тоской и любовью смотрит на Мать, почерневшую от горя, со взором исполненным нечеловеческой муки, ибо «скорбь, как оружие, пронзила Её душу». Маленькая деревенская девочка, не понимающая происходящего, с доверчивой улыбкой провожает Спасителя. Молодая женщина, словно излучающая свет своим чистым ликом, благоговейно обнимает ноги Приготовленного к распятию. Прекрасный облик женщины не исказило даже горе, а её самозабвенная, поистине неземная любовь так трогательна и сострадательна, что останавливает даже стражников начавших своё страшное дело. Свершилось. И стоят на коленях одинокие крестьяне под заснеженной горой и смотрят на Крест с тоской и надеждой.

Вот об этих одиноких и забытых людях ведёт свой нескончаемый разговор Рублёв. И так ясно звучит весь пафос Андрея в споре с Феофаном: *«А на мужика всё новые беды сытятся. То татары по три раза за осень, то голод, то мор, а он всё работает, работает... несёт свой крест смиренно. Не отчаивается, а молчит и терпит. Только Бога молит, чтоб сил хватило. Да разве не простит таким Всевышний темноты их? Сам ведь знаешь, не получается что-нибудь или устал, намучился. И вдруг с чьим-то взглядом в толпе встретишься, с человеческим, и словно причастился и всё легче сразу. Разве не так? Вот ты тут про Иисуса говорил. Так он, может быть, для того родился и*

*распят-то был, чтобы Бога с человеком примирить». Это значит надежду дать, на лучшую долю, на свободу, на справедливость. И, наверное, в том и заключена миссия художника, чтобы поддержать эту простонародную, порой косноязычную, но Веру, основанную не на страхе, аксиологическая сущность которого не мыслима и непонятна дремучему сознанию униженного народа, но Веру, основанную на чём-то другом, понятном и близком простому человеку, возможно – на доброте... Тарковский показывает, что в тот момент самому Рублёву ещё многое не ясно, не осознано, не осмыслено, но что уже зреет в душе иконописца ощущение необходимости идти своим путём художника и мыслителя.*

Интересную идею по поводу восприятия в русском самосознании страстей Христовых высказал мыслитель Е.Н. Трубецкой в своих размышлениях о русской иконописи XIV-XV вв.: «В те дни она (Русь – С.З.) переживала благую весть Евангелия с той силой, с какою она никогда ни до, ни после его не переживала. В страданиях Христовых она ощущала свою собственную, только что пережитую Голгофу; воскресение Христово она воспринимала с радостью, доступною душам, только что выведенным из ада... Это ощущение действенного сочетания силы Христовой с жизнью человеческою и с жизнью народною выражалось во всем русском искусстве того времени – и в архитектурных линиях русских храмов, и в красках русских икон»<sup>23</sup>. Так, *«Русская Голгофа» как метафора страдания от иноземного ига и воскресения к новой свободной жизни приобрела в фильме глубокое этическое и символическое звучание.*

Новелла «Праздник. 1408 г.». По пути во Владимир артель иконописцев останавливается на берегу реки на ночлег, разводят костёр... «По серой песчаной косе Андрей и Фома волокут огромную высохшую корягу. Коряга хрустит, шипит по песку, подпрыгивает. Вдруг Андрей останавливается и замирает... Где-то совсем близко в кустах звонко щёлкает, музыкально и напряжённо. И через несколько мгновений свищет робко, словно пробует свой голос... К соловьиной песне примешивается тонкий, еле слышный звон, такой тихий, что кажется, будто звенит в ушах... Вот он становится громче, звончей и сливается со смелеющей соловьиной песней...»<sup>24</sup>. Оставив своих попутчиков на берегу реки, Андрей углубляется в таинственный, пугающий и манящий мир непонятного действия языческого праздника.

Этот мир завораживает: «Звонкие колокольчики в руках у обнажённой женщины... и потрескивающие костры... и сильные молодые тела парней и девушек, бегущих по колена в пылающей лунном свете воде... и смех... и визг... и взмахи белых как снег рук в ночном воздухе...»<sup>25</sup>. Андрей в каком-то забытьи бродит по ожившему ночью

му лесу, зачарованно смотрит на «молодую бабу с распущенными волосами, которая стоит за кустом у самой воды, обнажённая, не пугаясь, и с удивлением смотрит на Андрея, прикрыв руками тяжёлую высокую грудь»<sup>26</sup>. Не помня себя, Андрей наступает на уголья костра и начинает судорожно сбивать пламя вспыхнувшей одежды. Эта яркая метафора подчёркивает весь глубинный смысл новеллы, заключенный в преодолении искуса, как плотского, так и духовного.

На растерянного Андрея набрасываются деревенские мужики, волокут в сарай и с бранью привязывают к крестовине. Один из мужиков уходя привычным движением осеняет себя крестным знаменем... В сарае к Андрею подходит деревенская девка. *«Девка. ...нас зачем ругал ? Огнём грозил пожечь. Андрей. ...грех это – так вот нагимито бегать, творить там всякое. Грех. Девка. Какой же грех ? Сегодня такая ночь, все любить должны. Разве любовь – грех ? Андрей. Какая же это любовь, когда вот так хватают и вяжут ? Девка. ...А вдруг дружинку наведешь, монахов. Насильно к своей вере приводить будете. Думаешь, легко вот так в страхе жить ? Андрей. А вот и страх кругом потому, что либо совсем без любви, либо срамная она, да скотская, одна плоть без души. А любовь братской должна быть. Девка. А не всё едино ? Любовь же».* Девка со страстью целует Андрея и помогает распутать верёвки. Андрей уходит и как во сне, бродит по деревне, а на рассвете через бурелом продирается к берегу реки.

Спутники встречают Андрея немим укором, наскоро собирают свой скарб и пускаются на лодках в путь. Оставшись с Андреем в одной лодке, Даниил тихо произносит: *«...Твой грех, твоя совесть, твои молитвы».* Андрей не оправдывается. Ибо сейчас не время и не место ни для исповеди, ни для покаяния. Для Даниила же очевиден свершившийся грех, ибо сказано в Писании, «что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» (Мф. 5. 28). Важно то, что Андрею удаётся оставаться христианином не по букве, но по духу. Не приемля языческих оргий, не приемля осквернения любви похотью, Андрей умеет сохранить веру в человека, в его изначально бессмертную душу, в способность человека возвыситься над самим собой, над своими страстями, осознать себя свободным, прежде всего свободным от греха. Эта способность сострадать человеку, наверное, главное качество Андрея Рублёва, о котором так ясно и просто говорит Тарковский.

В этот момент на берегу реки разворачивается драматическое действие, являющее бесхитростный пример поистине жертвенной любви. Дружинники хватают мужика и бабу, уличённых в язычестве, пытаются связать. Мужик отчаянно отбивается, последним усилием высвобождается из рук стражников и кидается на помощь любимой.

Вырвавшись, баба, в разодранной рубахе, бежит к реке, бросается в воду. «Она плывёт быстро, не уставая... В зелёной воде ломается и струится её крепкое молодое тело... Над рекой несутся отчаянные вопли: Марфа-а-а !! Марфа ! Плыви-и-и-и ! Марфа уплывает всё дальше и дальше, и туман, поднимающийся с воды, прячет её от преследователей»<sup>27</sup>.

В этой новелле предельно ясно показан феномен сенкритизации язычества и христианства в древнерусской культуре. Православное вероучение, принятое чуть более четырёхсот лет назад, тогда, в пятнадцатом веке, часто интерпретировалось в народном сознании как форма язычества, а если и воспринималось как нечто принципиально отличное от язычества, то в ментальном отношении продолжало играть важную роль, часто определяя практику повседневной жизни. И лишь благодаря подвижникам благочестия, Православие постепенно входило в народную культуру как некий абсолютный аксиологический камертон.

**«Страшный суд. 1408 г.».** В этой новелле показана своеобразная кульминация духовных терзаний и творческих исканий Андрея Рублёва. А начинается просто, почти обыденно. В сценарии хорошо это передано: «Тихо и прохладно под сводами Успенского собора. В узкие окна видно яркое летнее небо... Внутренность храма чисто оштукатурена. Вдоль стен, почти до самого потолка, высятся леса... Иконописцы томятся от безделья... И только Пётр работает. Он сосредоточенно шпаклюет одно и то же место, которое уже и без того идеально отшпаклёвано, как впрочем и вся стена. Все молчат. В тишине раздаются звонкие шлепки извёстки и скрежет мастерка»<sup>28</sup>. В раскрытую дверь вбегают ключарь собора Патрикей (актёр Юрий Никулин), таранится на всех «добрыми сумасшедшими глазами» и суматошно рассказывает как гневается на них архиереев за двухмесячный простой в работе над росписями храма.

В это время Андрей и Даниил стоят посреди цветущего гречишного поля, а мимо них по пыльной дороге скачет гонец от архиерея с жалобой князю на нерасторопных иконописцев. Палит солнце, гудят пчёлы. Андрей словно продолжает нескончаемый диалог с самим собой, лишь на этот раз перед ним не Феофан, а Даниил: *«Даниил. Ты скажи, да или нет ? Да или нет ? ...В Москве было всё решено. Всё ж до последней мелочи оговорено. Сам Великий князь сказал, что хорошо. Так что ж тебе тогда неясно ? Ну чего мы два месяца до хрипоты спорим ? ...Страшный суд. Бери и тиши... Какое время теряем ! Теплынь, сухота. Уже давно купол бы закончили, да и столбы тоже. А как их разделить-то можно ! Звонко, красиво. А справа зрешников, кипящих в смоле, написать можно бы так... Мороз по коже... Я там*

*такого беса придумал. Дым из носа, глаза... Андрей. Да ни в этом деле. Не в дыме дело ! ...Не могу я ! Не могу я всё это писать. Противно мне. Понимаешь ? Народ не хочу распугивать... Даниил. Опомнись ! На то и Суд страшный. Ведь не я это придумал».*

Действительно, в христианской традиции Страшный суд трактуется весьма сурово. Приведём две объёмные цитаты, позволяющие со всей наглядностью ощутить эмоциональный накал восприятия грядущего возмездия. Так, Преподобный Ефрем Сирийский пишет: «Христоролюбивые братие мои, послушайте о втором и страшном пришествии Владыки нашего Иисуса Христа. Вспомнил я об этом часе и вострепетал от великого страха, помышляя, что тогда откроется. Кто опишет это ? Какой язык выразит ? Какой слух вместит в себе слышимое ? Тогда царь царствующих, восстав с престола славы Своея, сойдет посетить всех обитателей вселенной, сделать с ними расчет и, как следует Судии, достойным воздать добрую награду, а также подвергнуть казням заслуживших наказание. Когда помышляю о сем, страхом объемяются члены мои, и весь изнемогаю, глаза мои источают слезы, голос исчезает, уста смыкаются, язык цепенеет и помыслы научаются молчанию. О, какая настает мне нужда говорить вашей ради пользы !»<sup>29</sup>. У него же читаем о времени Страшного суда: «Небо свиется в ужасе; небесные светила спадут, как незрелые смоквы с смоковницы и как листья с дерев. Солнце померкнет от страха, побледнеет луна, содрогаясь, помрачатся светлые звезды в страхе перед Судиею. Море, ужаснувшись, восколеблется, иссохнет, исчезнет, и не станет его. Персть земная объята будет пламенем и вся обратится в дым. Горы растают от страха, как свинец в горниле, и все холмы, как пережигается известь, воскурятся и обрушатся... Восстанет Бог на суд и вознесется над врагами Своими. Ужасом объята будет тварь и станет, как мертвая... Небо омрачится от ужаса, – какой же нечестивец спасется тогда ? Море высохнет от страха, – какой же беззаконник останется в живых ? Вся земля сгорит, – какой же грешник избежит наказания ? ...Если праведные едва могут остаться живыми среди ужасов суда, то куда низринутся нечестивые и грешные ? И пламенные Серафимы не отваживаются умолять о помиловании при виде огненного прещения, но стоят в страхе и трепете и безмолвствуют, как мертвые. И святые не просят о пощаде, потому что восходит дым гнева Его, и содрогаются они от опасения сгореть вместе с грешными. Когда Царь во гневе совершает суд над врагами Своими, тогда гнев Его вместе с злыми угрожает и тем, которые стали бы за них умолять Его о милосердии»<sup>30</sup>.

Изображения Страшного суда в древнерусском искусстве основывались и неукоснительно следовали данной традиции, отличались назидательной строгостью и художественным аскетизмом, было за-

креплено в иконографическом каноне. Крупный специалист в области византийской и русской иконографии Н.В. Покровский отмечал, что «для византийского и русского художников той эпохи имела важность... глубина содержания картины, богатство мысли... Византийские и русские художники ... своё личное творчество подчиняли объективному воззрению на предмет, установившемуся в предании, в памятниках письменности: каждая деталь и их изображения имели своё историческое прошлое и свой точно определённый смысл»<sup>31</sup>. **Андрей Рублёв сумел выявить в иконографическом каноне новые возможности, оставаясь в русле традиционных православных ценностей, углубить понимание их этических и эстетических оснований, раскрыть новые грани иконописного искусства.**

Гулко раздаются голоса в пустынном соборе, Фома с достоинством, нарочито спокойно объявляет всем, что не по нему *«такая работа»*, что уходит, уходит сам писать Страшный суд в Пафнутьевской церкви. Этот уход, фактически предательство ученика, Андрей воспринимает как-то отстранённо, даже равнодушно. Задумчиво бродит Андрей по пустому храму, нервными пальцами дотрагивается до стен, обводит взглядом своды... и начинает что-то осознавать. В глазах зарождается и зреет мысль, светится радость от прозрения того, что так давно искалось. Сначала неуверенно, а затем всё настойчивее Андрей мысленно повторяет гениальные слова из Первого послания апостола Павла к Коринфянам: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится.» (1 Кор. 13. 1-8). Слова набирают силу и звучат уверенно, как нечто давно выстраданное, но лишь теперь осознанное, звучат с радостным смехом в голосе. И уже вслух обращает эти слова Андрей княжеской дочке – маленькой девочке, из баловства плескающей на него молоком. Легкий пух кружится в белых, светлых только что отстроенных княжеских покоях. У Андрея Тарковского летящий пух часто становится метафорой, знаком приближения к чему-то особому, значимому, неземному, как знак прозрения. Для Андрея Рублёва пришло осознание духовных основ своего творчества, собственного пред-

назначения как художника. *Любовь христианская, милосердная, жертвенная, самоотверженная станет основой творчества иконописца, воплотится во всём многообразии созданных мастером образов.*

Великий князь (актёр Юрий Назаров) рассматривает новые хоромы. Мастера как-то к слову, невзначай говорят, что подрядились брату его хоромы ставить. С нарочитым равнодушием принимает это известие князь. Между тем его душу гложет зависть и ненависть к младшему брату. Черна его душа, как обгорелые головни старых княжеских покоев... Точно и глубоко сказано о зависти у Святителя Василия Великого: «Другой страсти, более пагубной, чем зависть, и не зарождается в душах человеческих... Как ржавчина изъедает железо, так зависть – душу, в которой живет она... Зависть есть скорбь о благополучии ближнего... Зависть есть самый непреодолимый род вражды... Будем, братия, избегать сего недуга, который делается учителем богоборства, матерью человекоубийства, извращением природы, забвением родства, бедствием самым неописанным»<sup>32</sup>. Эта чёрная зависть разъела душу и младшего брата – Малого князя, в следующей новелле зрители увидят его страшные преступления против веры и отечества. А противоборство двух братьев станет новой метафорой пагубной междоусобной розни терзающей русскую землю.

С чувством хорошо сделанной работы, спокойно переговариваясь, неспешно идут по лесной дороге мастера-камнерезы. В лесу путников поджидают дружинники князя. Здесь разворачивается жуткая сцена ослепления мастеров. Хладнокровно, равнодушно, привычными ухватками, стражники хватают одного за другим всех мастеров и безжалостно каждому выкалывают глаза. Стоны и крики наполняют спокойный и величественный лес, равнодушный к этой человеческой трагедии, так же шумят деревья, так же журчит лесной ручей, по которому белыми нитями растекается молоко из оброненной берестяной фляги... Случайным свидетелем этой сцены был мальчик из подмастерьев иконописцев, который, очевидно, и рассказал Рублёву об этой ужасной трагедии.

В следующем кадре белую стену храма уродуют чёрные брызги краски, которую размазывает Андрей не в силах удержать захлестнувшую его тоску. Зрители не видят лица Андрея в этот момент, лишь угадывают, какие душевные муки претерпевает он в эти минуты. Его плечи содрогает сдерживаемый неслышный плач. Даниил просит одного из учеников почитать Писание. Мальчик-подмастерье начинает: «Хвалю вас, братия, что вы все мое помните и держите предания так, как я передал вам. Хочу также, чтобы вы знали, что всякому мужу глава Христос, жене глава – муж, а Христу глава – Бог. Всякий муж, мо-

лящийся или пророчествующий с покрытою головою, постыжает свою голову. И всякая жена, молящаяся или пророчествующая с открытою головою, постыжает свою голову, ибо *это* то же, как если бы она была обритая. Ибо если жена не хочет покрываться, то пусть и стрижется; а если жене стыдно быть остриженной или обритой, пусть покрывается. Итак муж не должен покрывать голову, потому что он есть образ и слава Божия; а жена есть слава мужа. Ибо не муж от жены, но жена от мужа; и не муж создан для жены, но жена для мужа. Посему жена и должна иметь на голове своей *знак* власти *над* нею, для Ангелов. Впрочем ни муж без жены, ни жена без мужа, в Господе. Ибо как жена от мужа, так и муж через жену; все же – от Бога. Рассудите сами, прилично ли жене молиться Богу с непокрытою *головою*? Не сама ли природа учит вас, что если муж растит волосы, то это бесчестье для него, но если жена растит волосы, для нее это честь, так как волосы даны ей вместо покрывала?» (1 Кор. 11. 2-13).

Во время чтения в храм заходит Блаженная (актриса Ирма Рауш), она простоволоса, в одной рубахе, с охалкой соломы, наивными глазами внимательно разглядывает окружающих и вдруг замечает замаранную стену. С недоумением и ужасом она оглядывается как бы призывая всех в свидетели совершённого кощунства и начинает безудержно плакать, трёт стену руками, словно пытаясь её очистить. Очевидно, в этот момент Андрей вдруг начинает отчётливо понимать, что истинное благочестие сокрыто в *душе* человека. Вот блаженная эта вошла в храм без платка, но согрешила ли при этом. А великий князь и дружинники его, соблюдающие формальную благопристойность творят беззакония, не они ли подлинные грешники. И Страшный суд тогда для кого? Для них, настоящих грешников! А для вот таких простых и бесхитростных, как те мастеровые или как вот эта блаженная, *Страшный суд есть великая радость встречи со Спасителем, есть торжество справедливости, есть воздаяние обидчикам и угнетателям*. Значит, радоваться надо Суду великому. Как в Библии сказано: «Да ликуют вместе все деревья дубравные пред лицом Господа, ибо Он идет судить землю» (1 Пар. 16. 33). Радоваться надо второму пришествию Спасителя, ибо «Он будет судить вселенную по правде, и народы – по истине Своей» (Пс. 95. 13). Как сказано у Святителя Григория Богослова: «суд этот будет единственный, окончательный и страшный, а еще более праведный, нежели страшный, или, лучше сказать, потому и страшный, что он праведен»<sup>33</sup>.

И потому Андрей внезапно оборачивается к Даниилу и с радостью прозрения восклицает: «*Праздник! Праздник, Данила! А вы говорите... Да какие ж они грешники?! Да какая ж она грешница, даже если платка не носит? ...Нашли грешницу!*». Андрей выбегает прямо

под дождь не в силах удерживать своё радостное открытие. Пётр решается было идти за учителем, но Даниил мягко удерживает его: *«Ладно, не трожь. Пусть покается раб Божий»*. Это значит, пусть побудет один, пусть осознает себя. Ведь истинное покаяние основано на самопознании. Наверное, впервые в этом фильме *Андрей Тарковский задаёт эту тему – нравственного самопознания как основы бытия личности и основы творчества художника.*

В этой новелле свершилось прозрение Художника. Это прозрение сопоставимо с тем, что грядёт для каждого человека и ярко отражено в финале Первого послания апостола Павла к Коринфянам: *«Ибо мы отчасти знаем, и отчасти пророчествуем; когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится. Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое. Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан. А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше»* (1 Кор. 13. 9-13). *Именно Любовью будет пронизано всё творчество Андрея Рублёва.* Это сострадательная любовь к людям, к русскому народу, любовь к русскому человеку, его труду и долготерпению, любовь к родной стране, и самое главное – любовь к Богу, о которой не говорится открыто, но которая живёт в душе как самое сокровенное. Та любовь, о которой сказано в Писании: *«возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим»* (Мф. 22. 37). Эта любовь и озарила фрески Успенского собора.

Искусствовед Н.Н. Воронин дал им точную характеристику: *«Сохранившиеся фрагменты грандиозного фрескового ансамбля принадлежат главным образом большой композиции «Страшного суда». Она была глубоко переосмыслена художником. «Страшный суд» истолкован им как милосердное правосудие. Судия-Христос и сидящие апостолы не грозны, но исполнены и простоты и добра. Не кару и возмездие несёт суд человеку, а царство справедливости... Этому новому пониманию старой темы отвечал и художественный строй росписи. В фигурах нет застылости и скованности, они полны трепетного дыхания жизни. Апостолы как бы мирно беседуют друг с другом; нагие бородастые отшельники не измождены – их фигуры очерчены мягким, как бы струящимся контуром; трубящие ангелы словно ещё не окончили полёт – их тонкие фигуры плавно и упруго изогнуты, как будто их ещё омывает воздушное течение. В лицах праведников легко угадываются бесхитростные лица владимирских или подмосковных крестьян.»<sup>34</sup>* С этими характеристиками созвучно описание «радостного» Страшного суда в сценарии: *«Плавно движутся одна за другой полные высокого*

благородства и нежности с простыми русскими лицами Праведные Жёны. Тихие, полные надежды глаза, спокойные позы, правдивое изящество которых уверяют в их реальном существовании и святости их женского существа. Светлые лица сестёр, матерей, невест и жён – опора в любви и в будущем...»<sup>35</sup>.

Справедливо указывал известный исследователь древнерусского искусства М.В. Алпатов: «Своим пониманием стенописи Рублёв уничтожает традиционную ярусность византийских «Страшных судов», их иерархическую незыблемость. «Страшный суд» Рублёва – цикл, рисующий различные состояния человека, ступени его восхождения от земного к небесному. Это сонмы праведников, среди которых зритель не чувствует себя отверженным. Нет сомнения, что новый порядок размещения фресок на стенах древнего здания восходит к замыслу одного художника. Им мог быть только Рублёв. В сущности это было первое крупное произведение, в котором он выступал не только как талантливый исполнитель, истолкователь иконографического канона, но и как гениальный создатель нового, творец своего поэтического мира»<sup>36</sup>.

В отличие от сценария, в фильме, фрески Рублёва показаны не будут. Тарковский пожертвовал этим значимым фрагментом ради общего художественного замысла всей картины. На протяжении всего фильма зрителям не покажут творения иконописца прежде всего потому, что для Тарковского важнее было проследить сам процесс становления Художника. Лишь в финале фильма пройдёт галерея удивительных образов, созданных Андреем Рублёвым.

**«Набег. 1408 г.».** Поздняя осень того же года. Окрестности Владимира. Младший брат Великого князя стоит лагерем и поджидает монгольского хана, силой которого задумал разгромить город и свергнуть старшего брата – Великого князя и занять его место. Младшего князя также играет Юрий Назаров. Актёр поразительно перевоплощается, практически не меняясь внешне, создаёт совершенно новый образ. Братья-близнецы, поражены одним недугом зависти и властолюбия, именно их вражда стала в фильме символом междоусобной розни, так ослабившей русскую землю.

«Вдоль реки мчится странное войско: под православными хоругвями скачут татары, под султанами из конских хвостов, украшенными колокольчиками, – русские ратники. Впереди – хан и младший князь. Они подъезжают к месту, где берег полого спускается к воде.»<sup>37</sup>. Начинается переправа, один татарин отклоняется от брода, проваливается в глубину и вместе с лошадью начинает тонуть. Младший князь с какой-то снисходительностью помогает ему вылезти из воды. Недоумённо смотрит на эту сцену хан. Не понять ему этой врождённой го-

товности русского человека помочь даже иноплеменнику, если тот терпит беду. Всё войско проходит брод и неудержимо устремляется на город. У стен города хан спрашивает: «*Крепко ты любишь брата... А когда в последний раз мирились ?*» На что Младший князь отвечает: «*Я не мирился. Митрополит вызывал, велел перед Богом поклясться, что будем в мире и согласии*». И вспоминается ему морозный день, раскрытые церковные ворота, из которых льются тёплый свет и торжественные песнопения. Тогда к митрополиту оба брата приехали со злыми помыслами и тогда же совершили главное преступление – клятвопреступление, плоды которого сейчас оба и пожинают.

«Впереди возвышаются стены Владимира, и войско несётся по ровной дороге к пустым, распахнутым настежь воротам. Дробный топот сливается в могучий гул, кони ускоряют свой сумасшедший бег... Кто-то мечется в воротах, пытаясь их затворить... Отчаянно, торопливо начинает греметь набат. Ордынцы пронзительно визжат и поднимают кривые сабли... Князь в лихорадочной распалённости, не зная с чего начать, стоит без дела и наблюдает за свалкой у ворот...»<sup>38</sup>. А затем пускается в вдогонку за каким-то мальчиком и сплеча рубит его саблей. В умирающем юноше зрители узнают ученика-иконописца Петра. Слышится резкий и протяжный звон брошенной пилы, как звук истекающей жизни. Эта первая смерть потрясает. Андрею Тарковскому удаётся в этот кровавой новелле сохранить ужас гибели каждого человека, трагедию каждого обездоленного, замученного, униженного врагом.

По городу мечутся испуганные, обезумевшие от страха и горя люди, кто-то пытается сопротивляться и гибнет от рук захватчиков. Князь оказывается у Успенского собора, почти отстранённо смотрит на ордынцев, выламывающих огромные кованые двери. Даже татарский хан не выдерживает и спрашивает, не жалко ли князю собора. В Успенском соборе укрылось часть жителей, в коленапреклоненной молитве они смиренно ждут своей участи. Слышатся глухие удары тарана. «Двери со скрежетом подаются, и через мгновение собор наполняется криком, плачем, визгом детей – в храм врываются пешие и конные. Всё приходит в движение, все хотят бежать, но бежать некуда, и люди гибнут, порубленные, растоптанные лошадьми или ногами обезумевшей толпы. Вопли, ржание, визг, голоса, несвязно поющие псалмы»<sup>39</sup>. Какой-то дружинник хватает и куда-то тащит Блаженную, за ними, не помня себя, бросается Андрей Рублёв с топором. Окровавленный дружинник скатывается с лестницы. А погром в храме продолжается и кажется, ему не будет конца. Но вот всё стихает.

«Страшно выглядит Успенский собор. Стены закопчены, штукатурка под росписями потрескалась и местами обвалилась. Среди му-

сора, луж загустевшей крови, конского помёта валяются убитые. Медленно догорает рублёвский иконостас... »<sup>40</sup>. Истошные вопли гулко бьются о своды разграбленного храма. В центре собора столпились дружинники и ордынцы, обступили лежащего на лавке изуродованного человека, в котором зрители с трудом узнают Патрикея. Мучения несчастного потрясаяще отразил древнерусский автор: «А попа Патрикея емше начаша мучити о прочей кузни церковней и о людех, иже с ним во церкви были. Он же никакже не сказа того, но многи муки претерпе, на сковраде пекоша и, и за ноhti щепы бита, и ноги прорезав ужа вдергаша по хвосте у конь волочиша, и тако в той муце и скончаша. Они же изграбиша вся церкви и весь град и люди попленившя, изсекши, огнем град запалиша и многое множество богатства, злата и сребра, вземше отьидоша... Сия же злоба соключися... от своих братии христиан»<sup>41</sup>. В фильме истерзанный Патрикей видит Младшего князя и с усилием выдыхает слова: *«Погоди, что-то скажу... Посмотри, как русского, православного, невинного человека мучают воруи. Посмотри, иуда, татарская морда ! ...Признал я тебя... На брата похож... Русь продал ! ...Помяни моё слово, не будет ноги татарской на русской земле. Перед Господом Богом клянусь, не будет ! ...Вы уйдёте, а мы опять все построим...»*. Патрикей принял мученическую смерть за православную веру, совершил духовный подвиг, ибо сохранил не просто церковные ценности, но спас от осквернения священные реликвии.

С каким-то потерянным видом бродит Младший князь по разграбленному храму. И вспоминается ему другой храм, «примирение» с братом, вспоминается, как «наклонился к тяжёлому, сияющему драгоценными камнями кресту в руках митрополита и долгим поцелуем поклялся перед всевышним в нерушимой дружбе и в послушании старшему брату своему, и от добрых слёз задвоилось всё вокруг, когда он, прикоснувшись губами к тёплому золоту, трижды поцеловался с великим князем и митрополит осенил их клятву знамением...»<sup>42</sup>. *Здесь в осквернённом православном соборе посреди разграбленного русского города претерпел князь свой малый «страшный суд», где обвинителем была совесть, глаголавшая устами замученного монаха, где мерой наказания стала собственная память, а приговором – запоздалое раскаяние.*

Город пылает, в панике мечутся люди, враги тащат добычу. Вся панорама снята с высоты храма, возникает поразительное ощущение личного присутствия, сопричастности происходящему. Как сказано летописцем: «И тогда можно было видеть в городе плач, и рыдание, и вопль великий, слёзы неисчислимые, крик неутолимый, стоны многие, оханье сетованное, печаль горькую, скорбь неутешную, беду нестер-

пимую, бедствие ужасное, горечь смертельную, страх, трепет, ужас, печалование, гибель, попрание, бесчестие, поругание, надругательство врагов, укор, стыд, срам, поношение, унижение»<sup>43</sup>. Весь этот ужас разорения и преступлений снят рапидом, словно сознание человека затормаживается, не в состоянии воспринимать происходящее. Потрясённый содеянным, бродит среди всего этого разорения Младший князь. Лицо его осунулось, глаза горят каким-то нездоровым блеском, блуждающий взгляд и видит и не видит происходящих бедствий. Крики ратников, стоны людей, лязг оружия, сливаются в какофонию безумных звуков.

Из всего этого ада чудом выбирается Фома. В начале набега, Фома одним из первых пыгается оказывать сопротивление ордынцам. Но когда на него набрасывается дружинник, Фома, едва поверив, что свой, русский может убить русского, бросается бежать. Его попытка спастись, чудом избегнув опасности, покажется зрителю удачной, но за городскими стенами, скрывшись за деревцами пролеска, Фома был настигнут вражеской стрелой. С застывшим на лице страдальческим недоумением Фома медленно оборачивается и падает лицом в лесной ручей. Сцена гибели Фомы снята рапидом и это придаёт ей особую выразительность. Плавные движения падающего Фомы как бы приближают его к зрителю. Запрокинутое, бледное, прекрасное в своей юности лицо инока вызывает щемящее чувство жалости и бессильного гнева. Звук внезапно исчезает и оглушительная смертельная тишина заполняет экран, остаётся лишь еле слышное журчание ручья. Гибель одного человека приравнена режиссёром к гибели целого мира, ибо сам человек есть «великий мир в малом».

«Разорённый Успенский собор напоминает огромную каменную пещеру. Сверху, из зияющих дыр сорванных куполов, сыплется мелкий холодный дождь. У наполовину сгоревшего иконостаса, среди трупов, на коленях стоит Андрей. Его трудно узнать. Он словно собрался помолиться, да разом забыл не только все молитвы, но и все слова вообще...»<sup>44</sup>. Здесь же Блаженная примостилась на полу и заплетает косу убитой женщины, слышится шуршание страниц, чьи-то тонкие пальцы листают обгорелые страницы Писания. Это страждущему Андрею явился Феофан Грек. В этой призрачной беседе вновь звучат главные темы, волнующие Андрея Рублёва: о смысле творчества и миссии художника, о грехе и покаянии, о судьбе России. Если сопоставить этот диалог с давним разговором с Феофаном, то обнаружится, что, казалось бы, полярные позиции перекликаются и сходятся, ибо здесь звучит мысль режиссёра – Андрея Тарковского, его миропонимание, вложенное в уста персонажей фильма, причём без ущерба для драматургического развития сюжета и разработки образов персонажей.

Так, диалог превращается в способ трансляции авторской мысли, становится диалогом со зрителем картины.

*«Андрей. Феофан, ты же помер ? Ты мне приснился, будто из окна вниз головой свешиваешься, и заглядываешь, и пальцем мне грозишь... Послушай, что же это такое делается ? Убивают, насильничают... вместе с татарвой храмы обдирают, а ведь ты говорил мне... Я же для них, для людей делал днями, ночами... Не люди ведь это... Правду ты тогда говорил, правду. Феофан. ...Мало ли что я тогда говорил. Ты вот теперь ошибаешься, я тогда ошибался. Андрей. ...Разве вера не одна у нас ? Не одна земля, не одна кровь ? ...Позор-то какой ! Всех перебили... Я писать больше никогда не буду... Не нужно это никому... Феофан. Подумаешь, иконостас сожгли. Да меня знаешь сколько пожгли ! ...Великий грех на себя берёшь ! Андрей. Я тебе самого главного не сказал: человека я убил... Русского. Как увидел я, что тащит он её... Ты посмотри... Ну, посмотри ты на неё ! Феофан. За грехи наши и зло человеческий облик приняло. Покушаешься на зло – на человеческую плоть покушаешься... Бог-то простит, только ты себя не прощай. Так и живи меж великим прощением и собственным терзанием... А грех твой... Как там в вашем Писании ? Научитесь делать добро, ищите правду, спасайте угнетенного, защищайте сироту... Тогда придите и рассудим, сказал Господь. Если будут грехи ваши, как багряные, как снег убелю. Вот... Может и тебе полегче станет. Андрей. ...Знаю, Господь милостив, простит. Я Господу обет молчания дам, молчать буду. С людьми мне больше не о чем разговаривать... Русь... Всё-то она, родная, терпит. Всё вытерпит. Долго так ещё будет ?.. Феофан. Не знаю. Всегда, наверное... Всё же красиво всё это ! Андрей. Снег идёт... Ничего нет страшней, когда снег в храме идет, правда ?».* Легкие, как пух, снежинки падают на груди мёртвых тел, на заснувшую тут же Блаженную. Андрей хотел было окликнуть её, но вспомнив про свой обет, промолчал...

Андрей принимает обет безмолвия. До конца фильма зритель более не услышит его голос. Это проявление и приверженности традиции. Будучи иноком Свято-Троицкого монастыря, Андрей знал о подвиге молчания основателя обители Преподобного Сергия Радонежского. Это и епитимия за совершенный грех. Это и способ осмысления собственной жизни, некий способ переосмысления своих взглядов и заблуждений. Как писал Преподобный Ефрем Сирийский: «Приобретите, братия, безмолвие, как крепкую стену. Безмолвие составляет тебя выше страстей... О, безмолвие – небесная лестница ! ...О, безмолвие – зеркало грехов, показывающее человеку прегрешения его ! ...О, безмолвие, сожительство с смиренномудрием ! ...О, безмолвие – озаритель ума ! О, безмолвие – испытатель помыс-

лов! О, безмолвие – сотрудник рассудка ! ... О, безмолвие – поле Христово, плодоносящее добрые плоды !...»<sup>45</sup>. Для Андрея Рублёва обет безмолвия означал и отказ от творчества. Не мог он, отягощённый грехами и сомнениями, прикасаться к иконописи. Как писал Максим Грек: «подобает убо изъграфом, рекше иконописцам очистительным быти, житием духовным жити и благими нравы, смирением же и кротостию укрощатися...»<sup>46</sup>. Андрею Рублёву понадобилось время и новые испытания, чтобы окончательно утвердиться в верности себе, своим принципам, своей вере.

**«Молчание. 1412 г.».** Промозглый, серый зимний день. На дворе монастыря горит костёр, на котором добела накаляются большие камни. С трудом подцепив клещами тяжёлый булыжник, Андрей Рублёв перетаскивает его в старую бочку наполненную водой, в которой замачиваются ветки можжевельника. В полупустой трапезной монастыря сидят исхудалые люди – монахи, странники, крестьяне, перебирают гнилые яблоки и толкуют о голоде: «...*Сколько лет земля носит, а такого голода не видывал... Вымираем потихонечку, прости Господи... В округе-то никого не осталось. Пусто по деревням... Во Владимире ещё туце, там третий год неурожай. Весь народ убёг...*» Кто-то, заметив Андрея вполголоса сообщает: «*Вон ещё один владимирский идёт... С самого Владимира не говорит. Обет молчания дал. Согрешил, кается... Из Владимира с собой блаженную привёл, немую. Вот они вместе и молчат... Для позора своего и привёл, чтоб грех свой всё время перед собой иметь... Вот она, святость-то !*». Этот небольшой штрих невольно напоминает рассказ Епифания Премудрого «о некоем крестьянине» не сумевшим разглядеть за поношенным одеянием Сергия Радонежского, стоящего перед ним праведника.

Один из странников долго смотрит вслед Андрея... В этом измождённом старике зрители с трудом узнают Кирилла. После долгих странствий, вернувшись в монастырь, Кирилл слёзно упросил настоятеля принять его обратно в обитель.

На монастырское подворье с гиканьем и свистом врывается татарский разъезд. Спешившись, татары как хозяева разгуливают по двору, бросают голодным собакам куски мяса, дикими криками растрavляют грызущихся псов. Блаженная со страхом и голодной завистью смотрит на собачью свору, воровато подкрадывается к поленнице, на которой татарин забыл мясо. Заметив оборванную голодную дурочку, татары, потехи ради, кинули ей кусок конины. Наспех насытившись, Блаженная долгим взглядом смотрит на одного из ордынцев. «Круглое лицо блаженной... похоже на лицо ребёнка, которое мгновенно отражает все ощущения и чувства, порождённые окружающим миром»<sup>47</sup>. Татарин подъезжает к Блаженной и со смехом говорит: «*О !.. Хороший*

*русский, конина кушает. Хочешь, поедем в Орда ? Моя жена будешь... Моя семь жён имеет, русский жена нет. Каждый день будешь конина кушать, кумыс пить, деньги в волосы носить... А ?..»* Затем замолкает и с каким-то недоумением смотрит в чистые и наивные глаза Блаженной. Лицо ордынца на мгновение становится серьёзным, а в глазах появляется нечто похожее на нежность. Словно устыдившись своего порыва, татарин отпускает злые шутки своим товарищам, а на Блаженную надевает свой шлем и набрасывает ей на плечи «ратный трофей» – украденный из храма саккос. Довольная Блаженная начинает бегать по двору, изображая пляску. Андрей Рублёв увидев всё это, бросается к Блаженной и за руку тянет её в сторону трапезной, но Блаженная упирается, начинает плакать, что-то мычать и наконец – плюёт Андрею в лицо, вырывается и бежит к татарам. С прежним гиканьем татары вскакивают на коней, подхватывают на седло Блаженную и скрываются за монастырскими стенами. Что же произошло в этот короткий миг внезапного наезда татар, всколыхнувших размеренную жизнь монастыря. Наверное, для режиссёра было важно, если и не изучить, то обозначить ещё одну этическую проблему – любви и предательства. Очевидно, что татарин действительно почувствовал нечто, что можно определить как любовь к дурочке, поразившей его своей незамутнённой чистотой и искренней непосредственностью. Татарин действительно взял дурочку в жёны, но вне пространства фильма окажется развитие этой сюжетной линии, итог которой зрители увидят лишь в финале картины.

Для Андрея Рублёва это новое испытание и новая душевная рана – пусть и не сознательное, не злоумышленное, но предательство дурочки, отступившей от своего благодетеля и друга, от человека ради неё совершившего самый страшный грех человекоубийства. Внешне Андрей остаётся спокоен, почти равнодушен... Кирилл подходит к Андрею и внимательно вглядывается в знакомое, но ставшее чужим, строгое лицо много пережившего и много страдавшего человека. Андрей, не отвечая на расспросы и сетования Кирилла, продолжает свою работу. Лишь раз, когда Кирилл, пытаясь «успокоить» говорит, что мол татары не посмеют блаженную обидеть, покатают да отпустят, Андрей бросает на него наполненный внутренним огнём взгляд. А затем вновь цепляет клещами тяжёлый камень, но не доносит его до бочки, роняет. Эта метафора шипящего в снегу раскалённого камня завершает новеллу «Молчание».

Художественный образ молчания точно отразил и состояние внутреннего мира Андрея и историко-культурные реалии времени. В духовной жизни Московской Руси XIV-XV веков получила распространение особая духовная практика православного аскетизма, имену-

емой «исихазм» от греч. *ἡσυχία* – «покой, безмолвие». Исихазм имеет многовековую историю, включает в себе обширный комплекс оригинальных представлений о человеке, смысле его существования. Традиции исихазма оказали существенное влияние на русскую историю и культуру, нашли отражение в русском искусстве. К ней примыкали Сергей Радонежский, Феофан Грек и Андрей Рублёв.

Завершает фильм новелла «Колокол. 1423 г.». Ранняя весна. Зброшенная русская деревня. Одинокие бедные хибарки по косогору. По белому осевшему снегу змейками проступают чёрные проталины. На открывшейся из-под сошедшего снега прошлогодней траве отбеливаются расстеленные холсты. У покосившейся избёнки, прислонившись к нагретым солнцем брёвнам, сидит мальчик (актёр Николай Бурляев). Мимо проходят конные дружинники и переговариваются меж собой о поручении Великого князя сыскать колокольных дел мастера. Мальчик лениво сообщает, что в деревне никого не осталось: *«язва-то всех прибрала»*. Но когда дружинники собираются в обратный путь, вскакивает, бежит за верховыми и просит взять с собой: *«...К князю возьми ! Давайте я вам колокол отолью !.. Я всё очень здорово сделаю ! Никого больше не найдёте, все перемёрли ! Лучше меня не найдёте !..»* А когда дружинники отмахиваются от оборванца, мальчик в запальчивости начинает кричать: *«...Я секрет колокольный знаю !.. Отец секрет меди колокольной знал. Умирал – мне передал. Его ни один человек больше не знает ! Я только знаю ! Я ! Отец помирал и мне секрет...»*. Дружинники решаются взять мальчишку с собой: не подставлять же себя под гнев князя, вернувшись и не выполнив приказа. Бориска бежит к дружинникам, спотыкается на ровном месте, падает, поднимается, снова бежит, кое-как залезает на круп лошади и покидает вымершую деревню. Вот это падение мальчика становится своеобразной метафорой, приобретает символическое звучание как переход в качественно новое состояние. Это столкновение с невидимым порогом, отделяющим две реальности, два качества, два мира станет в фильмах Тарковского неким смысловым рефреном.

Лишь в финале фильма зрители узнают, что Бориска не получил от отца *«секрет колокольный»*. Мальчик просто хотел сбежать из опустевшей деревни и, когда услышал разговор дружинников, стал совершенно произвольно выкрикивать про *«секрет»* с каким-то детским боязливым нетерпением, и лишь последнюю фразу проговорил тихо и серьёзно: *«Отец помирал и мне секрет...»* и не договорил, осёкся. Бориска не солгал. А про *«секрет»* выпалил, наверное, потому, что страстно хотел им обладать, возможно, даже чувствовал в себе какое-то интуитивное, почти неосознанное знание. Эту глубинную связь рус-

ского мальчика-подростка с культурной традицией Тарковский образно подчеркнул в следующем эпизоде фильма.

Панорама величественного древнерусского города. За городскими воротами на пригорке мастеровые размечают место для будущей отливки колокола. Литейщики горделиво отказываются рыть котлован. Бориска с подручными сам берётся копать землю и натывается на тонкую ветку, начинает с усилием её тянуть, пытаясь оборвать, выдирая из земли, идёт вслед за ней, и вдруг понимает, что это тонкий, но очень прочный корень большого раскидистого дерева, растущего на краю обрыва. Эта новая метафора задаёт смысловой камертон всей новелле. Глубинная культурная традиция, уходящая корнями в русскую историю, в ментальные пласты народной культуры и дающая раскидистые ветви культурного многообразия.

Следует отметить, что Тарковский сознательно не акцентирует внимание зрителя на символической стороне этого образа, для режиссёра важнее непосредственность живого зрительского восприятия, эмоционального сопереживания, целостность художественного образа, идейно-философская цельность всей картины. Ради этого Тарковский отказывается от подробного развития отдельных сюжетных линий. Так, в фильме, в этой новелле, в отличие от сценария, лишь промелькнёт преобразившаяся Блаженная: в нарядном уборе, с ясными осмысленными глазами радостно будет смотреть она на мир, ведя за руку маленького смуглолицего мальчика, своего сына. В сценарии достаточно подробно рассказано о мучительных родах дурочки, к которой с рождением ребёнка – *«русского татарёнка»* возвратился разум: «Она смотрит на Андрея, и лицо её вдруг озаряется светом далёкого, забрезжившего счастьем воспоминания»<sup>48</sup>. Но в фильме подробная разработка этого образа была не важна. Несколько больше внимания Тарковский уделяет Скомороху.

В большой толпе зевак, собравшихся поглазеть на колокол, вдруг появляется Скоморох и с топором набрасывается на Андрея Рублёва, выкрикивая злобные проклятия: *«Признал я его ! Бейте его ! ...Я из-за него десять лет в яме просидел ! ...Пол-языка мне отхватили !»*. Андрей не сопротивляется, а с терпением сносит и побои и брань. За Андрея вступает Кирилл, удерживая Скомороха со страстью кричит: *«Что ты на человека бросаться ? ...Спутал ты, обознался... Невинно-вен он... не предавал он никого, вот вам крест святой ! ...Меня бей, его не тронь !»* и падает перед Скоморохом на колени. Гнев Скомороха сразу стихает, стараясь скрыть смущение, с шутками Скоморох поднимает Кирилла с колен: *«Встань ! Встань ! Да встань же... Встань же, ну... Тяжелый ты... У князя шут помёр. Меня звали в шуты, да что мне князь-то ? Я лучше по столлярному делу»*. И уже со-

вершено успокоившись, говорит: «А этого-то я признал. Признал ! Это он меня продал... Дай, что ли, вытить-то». Берёт протянутую кем-то кружку браги и долго пьёт, запрокинув голову. В этот момент со Скомороха сползают порты, обнажая худые лодыжки. На гогот зевак Скоморох лишь виновато и снисходительно улыбается: «То ли еще будет...». Примечательно, что Скоморох, несправедливо заподозрив Рублёва виновным в своих страданиях, так быстро и так искренне, от сердца «прощает» своего, пусть и мнимого, но обидчика. Эта резкая метаморфоза от безудержного гнева к снисходительному спокойствию, эта готовность ко всепрощению подчёркивает какую-то ментально присущую русскому человеку приверженность к христианским ценностям, возможно ещё и не осознанным, но глубоко переживаемым. А этот отказ Скомороха к князю в шуты идти, не демонстрирует ли врождённое чувство собственного достоинства, живущего в русском человеке, и возможно, предопределившее победу на Куликовом поле.

А вокруг кипит работа. В новелле почти с технологическими подробностями воспроизводятся все этапы отливки колокола. Долго ходит Бориска с мастеравыми по окрестностям в поисках формочной глины, бранится с ними, доказывая, что знает именно ту самую глину, необходимую для отливки. Под проливным дождём бредёт он, всеми оставленный по косогору, случайно роняет лапоть и пытаясь его достать, начинает спускаться вниз, но оступившись, стремительно катится по мокрой, скользкой глине крутого склона на самое дно оврага. Бориска хватает ком глины, мнёт его... «Вот она, желанная ! Он не знал, что она выглядит именно так, он никому не мог бы описать её, потому что никогда не видел, но теперь он знает наверняка – это именно та глина, которая ему нужна»<sup>49</sup>. Оборванный, промокший, исцарапанный острыми камешками и ветками колючего кустарника, сквозь который он неудержимо летел, Бориска, издаёт ликующий крик: «Нашёл !».

Это неистовость в поисках «той» глины, в яростных спорах по поводу колокольной формы, подчёркивает глубокую внутреннюю уверенность мальчика, основанную скорее на каком-то непонятном и неосознаваемом им самим чувстве, которое рождало в этом заикающемся слабосильном подростке уверенность в своей правоте, которую признали бывалые мастера-литейщики. И уже с уважением все обращаются за Борискиным одобрением или советом, а он, измученный и измотанный валится с ног от усталости. За всем этим издали наблюдает Андрей Рублёв. Он не говорит, а лишь смотрит долгим взглядом, возможно вспоминая свою молодость, свои неистовые споры с Феофаном и Даниилом. Своеобразным отсылком к началу картины воспринимается короткий эпизод: дальний план размытой дороги, стена дождя, и

путники укрывшиеся под одиноким деревом... И крупный план поста-  
ревшего Андрея, редкие мокрые от дождя волосы облепили осунувши-  
еся лицо, но глаза много страдавшего человека светятся добротой...

«Поздняя осень. В глубокой яме, стены и дно которой выло-  
жены камнем, человек двадцать мастеров заканчивают устройство  
глиняной формы. Огромную, отдалённо напоминающую колокол го-  
ру глины мастера оплетают изогнутыми железными прутьями... А  
наверху вокруг ямы идёт своя работа: свозят брёвна, сгружают ка-  
мень, кирпич, сыпают известь. Огромное по размаху, многолюдное и  
шумное занятие – литьё колокола. Среди этой толчеи мечется мало-  
рослый, тщедушный паренёк и командует работами. Он суетится,  
хватается за всё сразу, отдаёт приказания и время от времени с трево-  
гой поглядывает на низкое пасмурное небо.»<sup>50</sup>. В этот момент возни-  
кает новое испытание, уготованное Бориске – своеобразный «бунт»  
литейщиков. Самый старший и опытный из них вдруг говорит, что не  
выдержит форма расплавленной меди, что нужно продолжать опле-  
тать форму железными прутьями, которые уже закончились. Бориска  
требует *«заделывать форму»*, но литейщики сурово стоят на своём и  
отказываются работать. Бориска, задыхаясь от отчаянного гнева, кри-  
чит на литейщиков: *«А если... снег пойдёт, а мы обжиг не успеем  
начать ? ...Меня же тогда засекут, не вас ! ...Заделывайте форму !  
Слышите или нет ?»*. И когда видит тупое упрямство литейщиков,  
зовёт дружинника и приказывает пороть своего подмастерья. Показа-  
тельное наказание ни в чём не повинного мальчика как-то сразу вра-  
зумляет литейщиков и те споро продолжают работу. Этот конфликт  
выявил негибаемую волю слабого на вид подростка, окончательно  
утвердил его авторитет среди мастеровых.

На краю литейной ямы стоит Андрей Рублёв, его сострадатель-  
ный взгляд встречается с усталыми глазами Бориски, который раздра-  
женно вспышивает: *«Ну что, что смотришь ? Язык проглотил ? Или  
оглох ? ...Что, жалко ? ...Иди, пожалей. На то ты и чернец»*. Старый  
литейщик, как-то успокоившись, с отеческой заботой, здесь же в яме  
укладывает Бориску спать, а затем бережно, на руках вынесет из ямы и  
не станет его будить до самого начала обжига. Проснувшись, Бориска  
с радостным недоумением видит вокруг преображённый мир – всё за-  
сыпано белым снегом, а на месте литейной ямы пылает огромный до  
неба костёр. Начался обжиг колокольной формы. Бориска, то радостно  
смеётся на жар огня, то нервно кусает ногти, лишь губами проговари-  
вая слова молитвы.

И уже сооружены литейные печи, и расплавленный металл сия-  
ющими потоками устремляется в жерло колокольной формы. А затем  
наступает, пожалуй, самый ответственный момент – раскрытие формы

и высвобождение колокола. «Ошалелый Бориска первый подходит к форме и отбивает киркой первый кусок. Вслед за ним и остальные принимаются разрушать форму. Исступлённо работает Бориска. Обкалывает спёкшуюся землю, разрывает проволочный каркас, крошит твёрдую как, камень, обожжённую глину. Звонко осыпаются закалённые осколки. Рука с киркой застывает во взмахе. На Бориску глядит грозное, чёрное от нагара медное лицо Егория Победоносца»<sup>51</sup>. Эта метафора свершившийся победы над собой, своими страхами, неуверенностью, над скептицизмом окружающих, над обстоятельствами, это победа человеческой *воли и веры*.

А на дворе Андроникова монастыря Кирилл и Андрей собирают в охапки и жгут пожухлые осенние листья и ведут необычный диалог, где молчание Рублёва отвечает на «исповедь» Кирилла. *«Кирилл. Тут вот что получилось, Андрей... Я всё думал... решил сказать тебе. Завидовал я тебе, сам знаешь как. Так глодала меня зависть... что всё изнутри ядом... поднималось. Невмоготу стало, я и ушёл. Из-за тебя ушёл ! Истинный Бог, из-за тебя ! А как узнал, что ты писать бросил, успокоился, легче как-то стало, а потом забыл... Да что я каюсь-то ? Нечего мне перед тобой каяться ! ...Я что ? Червь ничтожный, с меня и спросу нет. А вот ты ? За святые дела какие свой талант от Бога получил ? В чём заслуга твоя ? Господи, не о том я всё... Я знаю, Никон тебе третьего гонца прислал, уговаривал... Троицу растисывать... а ты с ним даже говорить не стал... Послушай меня... Ступай в Троицу, тиши, тиши, тиши ! ...Не бери греха на душу. Страшный это грех – искру Божию отвергать. Был бы Феофан жив, он бы тебе то же сказал... Посмотри на меня, посмотри на бездарного-то ! Думаешь, ради чего я вернулся ? Ради куска хлеба вернулся, чтобы дожить спокойно. Ведь помру и ничего после меня не останется... Ты что, в могилу хочешь свой талант забрать ? ...Что ты молчишь ? ...Скажи хоть слово ! Скомороха-то... тогда... я... Прокляни меня, только не молчи, Андрей !»* Но Андрей молчит. Кирилл нашёл в себе мужество для «исповеди», но не нашёл смирения для покаяния, «не сокрушенно» и «не смиренно» сердце инока, но терзаемо мирскими страстями. Лишь его искренний порыв возвратит Андрея к искусству даёт надежду на духовное обновление терзаемого суетными страстями инока. Возможно позже, уже за рамками фильма, Кирилл придёт истинному покаянию, завершив исполнение наложенной на него епитимьи...

«И вот наступает наконец долгожданный день. С рассвета весь склон вокруг ямы забит народом, а люди всё идут и идут... все хотят посмотреть на зрелище, каких в жизни на счету. От колокола, продеты через блоки в столбах, тянутся к воротам толстые канаты. У каждого ворота ждут знака по тридцать мужиков. Мастера, в последний раз

проверив крепления, поднимаются из ямы, ставшей им ближе родного дома. Бориска, сжав белые губы, взмахивает шапкой. Сотни рук напрягаются одновременно, кровью наливаются лица, вздуваются жилы. Звонят как струны, крепчайшие канаты. И нет ни одного человека рядом с ямой и вокруг, которые бы оставались равнодушными, ожидая появления над землёй колокола, с которым связано столько надежд ! И вот наконец он поднимается над ямой. Медленно, как бы нехотя, торжественно покачиваясь, он вырастает из неё на диво и на радость народу... Наконец всё готово. Закреплены канаты, прочно подвешен колокол, привязан многопудовый язык... Ждут только великого князя»<sup>52</sup>. Из городских ворот появляется церемонная процессия: князь со свитой и иноземные посланники лениво подъезжают к колоколу. Великий князь небрежно нагайкой указывая на Бориску, снисходительно сообщает иноземцу: *«Вон какие у меня всем заправляют !»* Бросив невидящий взгляд на оборванца иноземец продолжает увлечённый разговор с другим посланником. Бегло и равнодушно звучит размеренная иноземная речь, не смолкающая ни во время славословия архиерея, освящающего колокол, ни во время раскачивания колокольного языка. Наверное, впервые в этом фильме Андрей Тарковский открывает тему, которая не раз будет звучать в его фильмах – тему культурного противостояния России и Запада, говорит о неспособности иноземцев понять русскую культуру.

Этот момент становится эмоциональной кульминацией новеллы, ибо ради этой минуты, ради радости услышать звук отлитого колокола и шла эта изнурительная, непрерывная работа сотен людей, которыми руководил слабый и беззащитный подросток, обессиленно опустившийся на колени и в изнеможении прислонившийся к балке, отрешённо шепчущий слова молитвы. Слышны лишь скрип каната, раскачивающий тяжёлый язык, да монотонная иноземная речь, оскверняющая своим равнодушием величие происходящего. *«Десятипудовый язык, раскачиваясь, почти касается колокольной щеки. Ещё раз, ещё... и ещё... Всё ближе к тяжёлой меди, загадочной и безмолвной. Огромный густой и низкий звук медленно отделяется от вздрогнувшего колокола и зачарованно плывёт над поражённой толпой. Другой удар будит многоголосые звонницы, которые отвечают ему нестройным и радостным благовестом. Счастливые люди машут руками, срывают шапки и крестятся на кремлёвские купола»*<sup>53</sup>. Кorteж князя величественно удаляется, и на всём его пути коленапреклонённо стоит русский народ, создавший самобытную культуру и несущий смиренно свой тяжкий крест...

Всё вокруг опустело, разошёлся народ, разбрелись мастеровые, обрывки верёвок и стружка застряли в слякоти разбитого сотнями ног

косогора. На земле, у покосившегося столба, как на лобном месте лежит всеми забытый, рыдающий Бориска. К нему тихо подходит Андрей Рублёв, приподнимает вздрагивающие плечи мальчика. Бориска, захлёбываясь от слёз выдавливает: *«Отец, зверь старый, так и не передал секрета... Помер, так и не передал... В могилу утащил...»* В ответ слышится почти незнакомый хриплый, слабый, но полный нежности голос Рублёва *«Видишь, как получилось ! Хорошо ! Ну чего ты ? Вот и пойдём мы с тобой вместе. Ты – колокола лить, я – иконы тисать. Пойдём в Троицу, пойдём вместе... Какой праздник для людей, какую радость сотворил, а ещё плачет. Ну, всё... всё... Ну чего ты... Ну, всё, хватит... хватит... Успокойся... Ну, будет, будет...»* Андрей Рублёв заговорил. Заговорил именно с Бориской, ибо в нём увидел истинное самоотвержение человеческое, истинную веру по которой и дано было, по которой и свершилось чудо отлитого колокола. Этот отказ от безмолвия был выстрадан и осознан окрепшим духом художника. Преподобный Иоанн Лествичник очень точно сказал про подобный феномен: *«Начало безмолвия состоит в том, чтобы отражать всякий шум врагов, как возмущающий глубину сердца; а конец безмолвия в том, чтобы и не бояться их тревог, но пребывать без ощущения к ним»*<sup>54</sup>.

Тлеют угли костра, и в кадре постепенно проступает цвет. Словно исчезнувший в костре огонь отражается в сполохах пурпура на иконах Андрея Рублёва. Камера медленно вглядывается в мельчайшие детали, долго и пристально исследует фрагмент за фрагментом. «Возникают и тают нежные голубые и пепельные пятна, пульсируя и сменяя друг друга в настойчивом повторении. Изумрудные приплески и жаркая охра, потрескавшаяся за пятьсот лет. Прозрачный голубец, ограниченный оливковой от времени охрой. Мягкие переливы охряных и золотых пространств, словно залитые солнцем осенних лесов, синева неба, окрасившая складки одежд, упавших и застывших жёстким контуром, перламутровая нежность прозрачных мазков, лёгких, туманно-голубых, словно лесные дали, гранатово-розовых, как сентябрьский осинный лист, тускло-фиолетовых, схожих на тёмную глубины воды, подёрнутую рябью, грозящих непогодой...»<sup>55</sup>.

Ритмично повторяются чёрные кресты на золотом шитье одеяний Святителей Иоанна Златоуста и Григория Богослова. Словно большой колокол темнеет купол собора, возвышающегося над толпой, встречающей Спасителя у входа в Иерусалим. Волхвы так похожие на русских всадников, появляются на горизонте большой композиции, исполненной тонкими деталями описывающими Рождество Христово. Медленно скользит внимательный взгляд камеры, подробно исследуя каждый фрагмент, останавливается на образе Богородицы. «Величием

и одновременно нежной мягкостью наделена её фигура в тёмно-багряных одеждах, описанная гибкой певучей линией. Она не потрясена происшедшим, а погружена в задумчивость – глубокой тишины исполнены её размышления о случившемся, об уготованном Сыну грядущем... Просветлённая сосредоточенность, открывающая высокий смысл события, присуща и ангелам, окружающим пещеру, и юным пастухам, внимающим вести, и старому пастырю, что стоит перед задумчивым Иосифом, и женщинам, которые купают младенца... Прекрасна и сама земная твердь, её золотистые горы и отроги с голубоватыми, словно посеребренными вершинами. Ровным свечением окружает изображённое на иконе золотой фон»<sup>56</sup>.

Наплывами переплетаются цветовые пятна. В кадре возникает новый образ. Сначала камера будто припадает к стопам «Спаса в силах», её робкий взгляд поднимается выше, к раскрытой книге с фрагментом библейского изречения: «Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко.» (Мф. 11. 28-30) Взгляд камеры поднимается выше и ещё выше – к лику Спасителя... спокойному и мудрому. Затем открывается всё пространство центральной части композиции Деисусного чина иконостаса Успенского собора во Владимире. Образ Спаса вписан в тёмный овал, обрамлённый ромбовидными очертаниями киноарного покрыва, обозначающего небо готовое свернуться как свиток, те же алые всполохи образуют внутренний ромб, обводящий престол Вседержителя. Весь образ исполнен внутренней силы и гармонии. «Мягкие, словно волшебные лекала, изгибы рук и будто наполненные ветром покрывы, завершённые неожиданными складками, похожими на смятую жёсть...»<sup>57</sup>

В кадре проступают всё новые и новые изображения. Вот коленапреклонённый апостол Пётр с душевным трепетом внимающий свершившемуся чуду Преображения Господня. Предельно лаконично обозначено пространство горы Фавор, всё залитое божественным светом, исходящим из невидимого источника в самой иконе. «Здесь нет и следа... борьбы света и тени... Преобладают золотистые, нежно-розовые краски и яркая киноварь. Им противостоит темно-зеленый ореол Христа. На фоне его особенно светятся белоснежные ризы Иисуса. В этой иконе впервые в русской живописи евангельское событие трактовано не как драматическая сцена, а как праздничное событие, как торжество света и радости. Лицо апостола Петра озарено тем просветленным выражением, которое проглядывает в... фресках Успенского собора во Владимире»<sup>58</sup>. Взгляд камеры останавливается на оплакивающей Лазаря Марии, распростёртой у ног Спасителя, в благо-

говейном трепете внимающей Его словам дарующим надежду. Затем камера выхватывает другую деталь – маленького белого голубя в круглой розетке, крепящей тяжёлую пурпурную драпировку, под которой постепенно развивается новый сюжет – Благовещение. Явился Архангел Гавриил Деве Марии «И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус» (Лк. 1. 30-31). Лаконична композиция, ясны образы. Как отметил искусствовед М.В. Алпатов: «В иконах Рублева меньше происходит, но больше свершается».

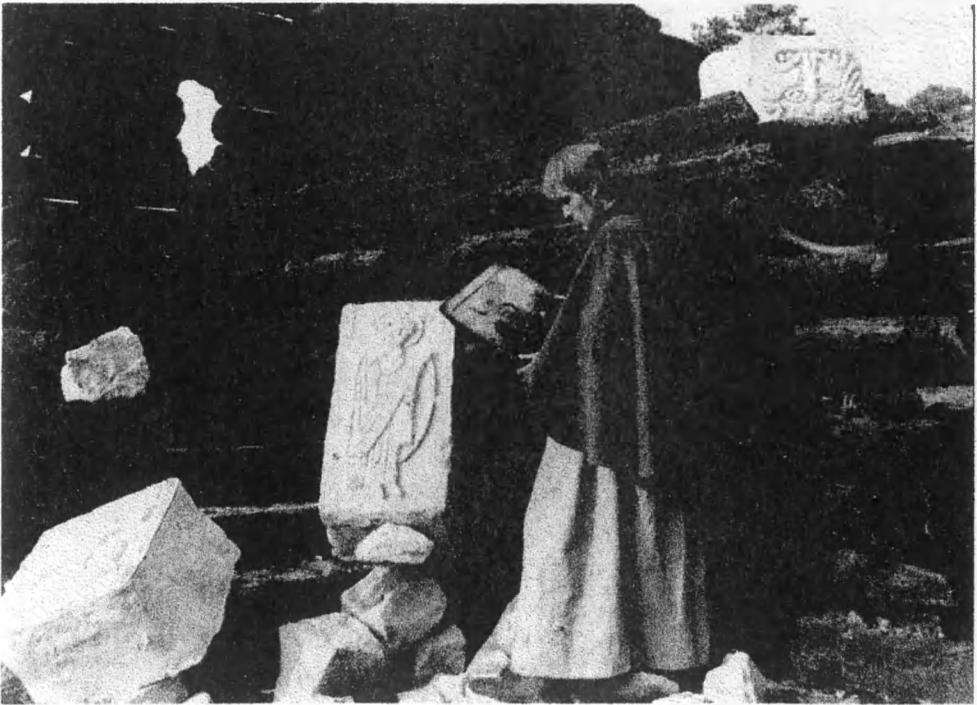
Звучит протяжная и мятежная музыка, с отголосками русских распевов. Пространство кадра заполняют яркие цветовые пятна. Насыщенный голубой сменяется багряным, вдруг один из цветов начинает проступать в другом, из бледно-розового прорывается нежно-серый, светло-оливковый сдерживает переливы охры. Струятся лёгкие изгибы золотых крыл, в мерном движении сложены руки. Так постепенно на экране возникает «Троица» – смысл и вершина жизни и творчества Андрея Рублёва. «Спокойная, величественная, исполненная трепетной радости перед лицом человеческого братства. Физическое разделение единого существа натрое и тройственный союз, обнаруживающий поразительное единодушие перед лицом будущего, распротёртого в веках»<sup>59</sup>. В тихой беседе пребывают три ангела, облачённые в одежды странников, с тонкими посохами в изящных перстах, смиренно, с внутреннем покоем, наклонив друг к другу головы, внимают они одухотворённому молчанию, где слова заменяет мудрость понимания, а бесконечная любовь окутывает окружающее пространство ореолом вселенской гармонии.

...Слышатся далёкие грозовые раскаты... И на экране возникает, пожалуй, самый сильный и глубокий образ в творчестве иконописца – «Спас Вседержитель» из Звенигородского чина. Яростный гром сотрясает воздух, и взгляд зрителя замирает, встретившись с грозными очами Вседержителя. Суровость и непреклонность повергают в трепетное молчание, но проходит мгновение, другое... и совершается удивительное преображение. Непреклонность во взоре Спаса сменяется всепониманием, а суровость – милосердной любовью.

Звучит шум проливного дождя, и как спасительные слёзы прощённого раскаяния стекают чистые струи по потрескавшимся от времени доскам, а в кадре за дождевой пеленой проступает, ярко освещённый прорвавшимися лучами солнца, заливной луг в пойме реки и мирно стоящие в мокрой траве лошади... Таков финал фильма Андрей Рублёв.







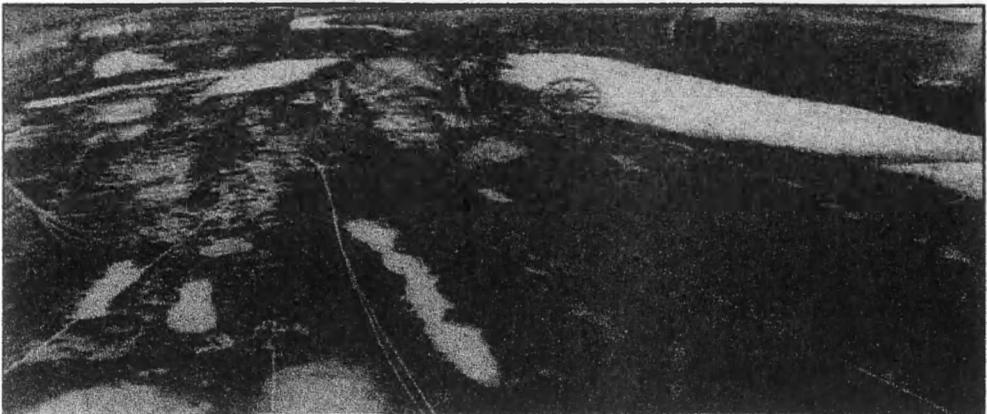




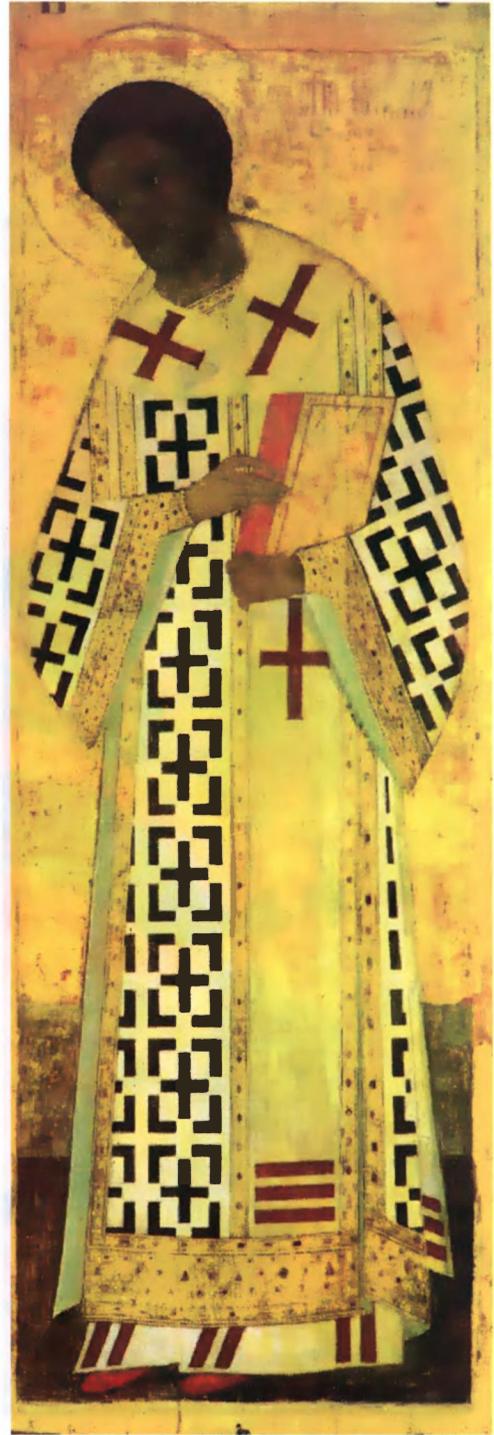










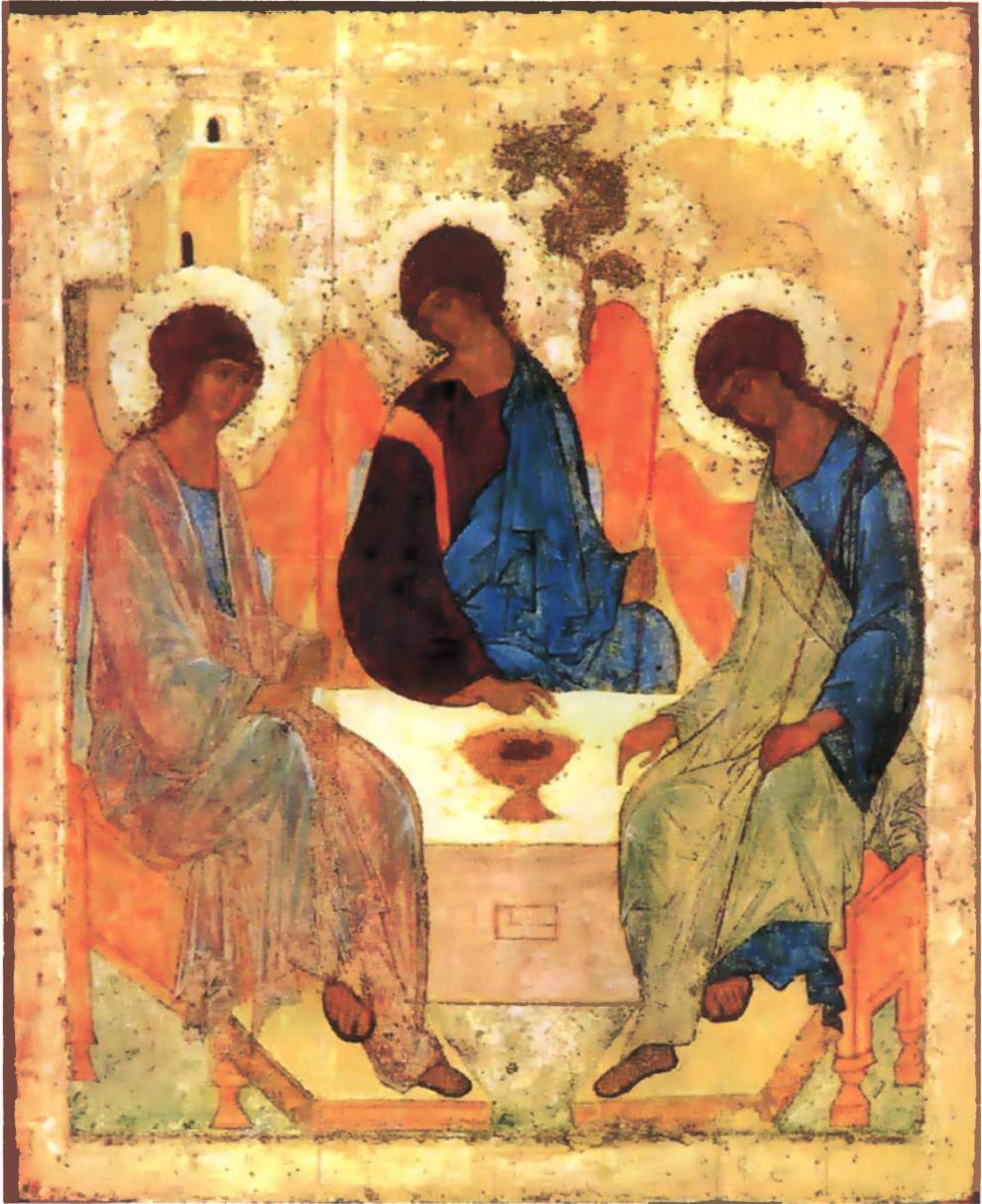














## Примечания

- <sup>1</sup> Алпатов М.В. Андрей Рублёв. – М., 1959. – 40 с.: ил.; Прибытков В. Андрей Рублев. – М., 1960. – 224 с.; Лихачёв Д.С. Культура русского народа X-XVII вв. – М.;Л., 1961. – 120 с.; Лихачёв Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого (конец XIV-нчало XV в.) – М.;Л., 1962. – 172 с.; Воронин Н.Н. Древнерусское искусство. – М., 1962. – 80 с.; Рыбаков Б.А. Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. – М., 1963. – 358 с.; Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. – М., 1966. – 386 с.: ил. и мн. др.
- <sup>2</sup> Кончаловский А.С. Низкие истины. Семь лет спустя. – М., 2006. – С. 168.
- <sup>3</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 129.
- <sup>4</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 140-200; – № 5. – С. 126-158.
- <sup>5</sup> Лазарев В.Н. Андрей Рублёв и его школа. – М., 1966. – С. 69.
- <sup>6</sup> Тарковская М.А. Осколки зеркала. М., 2006. – С. 258.
- <sup>7</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 181-182.
- <sup>8</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 255.
- <sup>9</sup> Суркова О. Тарковский и я. – М., 2002. – С. 94.
- <sup>10</sup> Огородникова Т.Г. [О фильме «Андрей Рублёв»] // Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 77.
- <sup>11</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 68.
- <sup>12</sup> Здесь и далее цитируется курсивом по: Андрей Рублёв [Видеозапись] / Мосфильм. Крупный план, 2005. – 180 мин. – 1 DVD диск.
- <sup>13</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 142-143.
- <sup>14</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 145.
- <sup>15</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 142.
- <sup>16</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 151.
- <sup>17</sup> Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому // Памятники литературы Древней Руси. XIV-середина XV века. – М., 1981. – С. 445.
- <sup>18</sup> Преподобный Григорий Синаит. О прелести [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0089.php> - 02.02.2011.
- <sup>19</sup> Иоанн Кассиан Римлянин. Сочинения. Книга десятая о духе уныния. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://krotov.info/acts/05/marsel/kass145.html> - 23.08.2011.

- <sup>20</sup> Святитель Игнатий (Брянчанинов) Оtechник. Авва Исаия, отшельник. Изречение 361-400.: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/09i/ignatii/otechnik/68.html> - 10.07.2011.
- <sup>21</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 170.
- <sup>22</sup> Тютчев Ф.И. Сочинения в двух томах. – М., 1980. – Т. 1. – С. 142.
- <sup>23</sup> Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/18t/trubeskoy/umozrenie/contents.html> - 18.04.2011.
- <sup>24</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 182-183.
- <sup>25</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 183.
- <sup>26</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 183.
- <sup>27</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 185.
- <sup>28</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 185.
- <sup>29</sup> Преподобный Ефрем Сирин. Слово на второе пришествие Господа нашего Иисуса Христа [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.orthlib.ru/Efrem/mch.html> - 24.02.2011.
- <sup>30</sup> Преподобный Ефрем Сирин. О страхе Божиим и о последнем суде [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/06e/efrem/talking1/63.html> - 26.02.2011.
- <sup>31</sup> Покровский Н.В. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства. // Труды VI археологического съезда в Одессе.– Одесса, 1887. – Т. III. – С. 309.
- <sup>32</sup> Святитель Василий Великий. Беседа 11. О зависти. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0258.php> - 22.02.2011.
- <sup>33</sup> Святитель Григорий Богослов. Слово 15. Произнесенное в присутствии отца, который безмолвствовал от скорби, после того как град опустошил поля. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/bogoslov/015.php> -27.02.2011.
- <sup>34</sup> Воронин Н.Н. Древнерусское искусство. – М., 1962. – С. 42.
- <sup>35</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 191.
- <sup>36</sup> Алпатов М.В. Андрей Рублёв [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: [http://www.icon-art.info/book\\_contents.php?lng=ru&book\\_id=115&chap=3&ch\\_12=0#p21](http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=115&chap=3&ch_12=0#p21) - 03.03.2011.
- <sup>37</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 192.
- <sup>38</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 193-194.

- <sup>39</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 195.
- <sup>40</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 195.
- <sup>41</sup> Пискаревский летописец // Полное собрание русских летописей. – М., 1978, – Т. 34. – С. 159.
- <sup>42</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 197.
- <sup>43</sup> Повесть о нашествии Тохтамыша // Памятники литературы Древней Руси. XIV-середина XV века. – М., 1981. – С. 201.
- <sup>44</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 198.
- <sup>45</sup> Преподобный Ефрем Сирин. Поучение о безмолвии. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0424.php> - 23.02.2011.
- <sup>46</sup> Максим Грек. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. – М., 1993. – Вып. 1. – С. 46.
- <sup>47</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 129.
- <sup>48</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 138.
- <sup>49</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 149.
- <sup>50</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 151.
- <sup>51</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 156.
- <sup>52</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 156.
- <sup>53</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 157.
- <sup>54</sup> Преподобный Иоанн Лествичник. Слово 27. О священном безмолвии души и тела. О различных видах безмолвия. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=87> - 03.03.2011.
- <sup>55</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 157.
- <sup>56</sup> Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М., 1993. – С. 65.
- <sup>57</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 158.
- <sup>58</sup> Алпатов М.В. Андрей Рублёв. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: [http://www.icon-art.info/book\\_contents.php?lng=ru&book\\_id=115&chap=2&ch\\_12=0](http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=115&chap=2&ch_12=0) - 29.03.2011.
- <sup>59</sup> Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 5. – С. 158.



*Блаженны плачущие, ибо они утешатся  
(Мф. 5. 4)*

**Солярис**



## Глава III. Солярис

Роман Станислава Лема «Солярис» повествует о далёком будущем, когда человечество достигло высот научно-технического развития и обрело возможность далёких космических путешествий. В книге прослеживается мысль о проблеме Непознанного как в Космосе, так и в Человеке, в глубинах человеческого сознания и подсознания.

Казалось бы, научно-фантастическая тематика достаточно далека от идейных исканий Андрея Тарковского так ярко выраженных в его первых фильмах «Иваново детство» и «Андрей Рублев». Но как это ни парадоксально, именно в фантастическом романе Тарковский увидел материал для философского осмысления сущности Человека как нравственного феномена.

Уже на уровне замысла будущего фильма Тарковский выделил три главные задачи, которые, по его мнению, ясно вырисовывались в тексте романа. Первая задача состояла в исследовании человека, оказавшегося в абсолютно новой, неожиданной для него среде. Вторая задача определялась режиссёром как постижение *этических* основ научно-технической революции, результаты которой могут уничтожить культуру и самого человека. «Вот почему так нужно, – говорил Андрей Тарковский, – уже в нашем сегодня постараться определить те нравственные критерии, те внутренние, духовные ценности, которые окажутся необходимы в будущем, вне которых немислимо будет обратиться во благо человеку его же собственные достижения... подняться на иной, более высокий нравственный уровень». Третья задача фильма обозначалась режиссёром как утверждение неизбежной ответственности человека за каждый свой поступок<sup>1</sup>. Примечательно, что эти глобальные проблемы Тарковский исследует через постижение жизни одного человека – астронавта Криса Кельвина, жизни его души.

Размышляя над образом главного героя, Тарковский отмечал: «Кельвин должен сохранить человеческое достоинство в поистине уж нечеловеческой ситуации. В этом и есть его нравственный долг, который он выполнит, хотя для этого ему придётся многим пожертвовать, многое преодолеть. Чтобы остаться верным себе, своим представлениям о справедливом и добром в мире и в себе самом, ему нужны силы, стойкость, настоящая убежденность, нужен духовный заряд, во внутренней природе, в «структуре» которого мы и собираемся разбираться в нашем фильме»<sup>2</sup>. Роль Криса Кельвина была поручена актёру Донатасу Банионису. Примечательно, что режиссёр практически не объяс-

нял роль, полагаясь на профессиональную и человеческую интуицию актёра. В результате состояние неуверенности артиста передавалось его персонажу, что создавало ощущение абсолютной жизненной правды, ибо герой фильма Крис Кельвин постоянно находился в состоянии внутренней растерянности.

Своеобразным эпиграфом фильма стала звучащая в самом начале титров фа-минорная хоральная прелюдия И.-С. Баха. Глубокие, отчётливые звуки задают эмоциональный и смысловой камертон всей картине, соотносят будущее повествование с какими-то вечными абсолютными. Фильм начинается не с космического полёта как в книге, а с прощания Криса Кельвина с Землёй. Долгим кадром режиссёр всматривается в колышание травы и водорослей в потоке воды, вслушивается в звуки природы, в тишину леса. Мы, зрители, погружаемся в этот знакомый и вместе с тем неведомый мир, ощущаем всю его удивительную красоту и гармонию. Для режиссёра было важно показать в привычном и обыденном пейзаже уникальность одухотворённости земного мира, побудить зрителя взглянуть на этот мир новыми глазами, ощутить его безмерную красоту. Тарковский говорил: «Мне необходимо, чтобы у зрителя возникло ощущение *прекрасной* Земли. Чтобы, погружившись в неизвестную ему дотоле фантастическую атмосферу Соляриса, он вдруг, вернувшись на Землю, обрёл возможность вздохнуть свободно и привычно, чтобы ему стало щемяще легко от этой привычности. Короче, чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии»<sup>3</sup>.

Земля это не только природа, но и прежде всего близкие люди, это «память сердца», это ощущение сопричастности с земным миром. Крис прощается с отцом (актёр Николай Гринько), со своим прошлым, жжёт старые бумаги, фотографии, записки... Между отцом и сыном ощущается внутренняя напряжённость и отчуждённость при взаимной глубокой привязанности и любви. Крис с каким-то горьким упреком говорит отцу, что рад его открытости, пусть и в последний день, в день расставания. Для отца же, собственно, расставания и нет. Он настолько любит своего сына, настолько внутренне сопричастен с ним, что физическое пребывание рядом уже не обязательно. И расставание навсегда, и космические расстояния не способны разлучить, то есть разорвать связь людей любящих. Для отца это непреложная истина, а Крису лишь предстоит ощутить и понять это в космосе.

В фильме «Солярис» Тарковский говорит о космосе как о пространстве человеческой души, тем самым уравнивая космос как мироздание и космос как мироощущение. Космическое путешествие оборачивается не «покорением» пространства, а постижением собственного «я», мучительным процессом самопознания, самопостижения, в кото-

*ром мерилом человека становится сам человек, точнее то, что делает человека человеком, а именно – его нравственный стрессень.*

В этом интимном процессе прощания кажется лишним всё постороннее. Даже родная тётка Анна (роль исполняет Тамара Огородникова) воспринимается и отцом и Крисом раздражающе чужой, с какими-то неуместными разговорами и вполне искренними слезами расставания. Крису кажется, что вот сейчас можно уловить и удержать нечто, что долгие годы не удавалось сделать – ощущение отчего дома, радость от летнего ливня, от свежего воздуха после дождя, от возможности просто, на равных поговорить с отцом, поговорить абсолютно искренне, почувствовать те неуловимые связующие людей нити.

Появление нового персонажа – Бертона (актёр Владислав Дворжецкий) становится дополнительным источником внутреннего дискомфорта и раздражения Криса. Между тем Бертона пригласил отец. Бертон был одним из первых астронавтов, побывавших на Солярисе и ощутивших его необычное влияние на человека.

Немногословный и сдержанный Бертон предлагает посмотреть старую видеозапись заседания экспертной комиссии, обсуждающей итоги одного из полётов на планету Солярис. На экране появляется молодой и застенчивый Бертон, и преодолевая внутреннее напряжение, рассказывает о своих наблюдениях во время полёта над планетой. В кадре пространство зала заседаний практически не акцентировано, на фоне основных персонажей – панели с условными изображениями первых покорителей космоса – Циолковского, Гагарина... Примечательно, что астронавт Бертон, отстаивающий свою правоту, снят на фоне этих портретов, как равный своим предшественникам по духовной самоотверженности; его же оппонент – равнодушный и прагматичный психиатр Тархье размещён на фоне огромного пустого окна с графическими силуэтами голых ветвей высохшего дерева. Так визуально подчёркиваются характеристики персонажей, организуется и направляется зрительское восприятие.

Следует заметить, что Тарковский был принципиальным противником нарочитой декларативности кинотекста, поэтому символическое размещение фигуры Бертона между фоновыми изображениями Циолковского и Гагарина микшируется небольшой деталью – это маленький сервировочный столик за спиной Бертона. К столику подходит проходной персонаж, наливает себе кофе, звякает ложечкой о чашку. Бертон нервно вздрагивает, рассеянно оборачивается, а затем сбивчиво продолжает свой доклад. Эта небольшая деталь, во-первых, придаёт естественность ситуации, и, во-вторых, «снимает» потенциальную опасность излишней пафосности эпизода. Символические и метафори-

ческие акценты затушёвываються, уходят вглубь киноповествования, и лишь много позже становятся поводом для зрительской интеллектуальной рефлексии, осмысливающих эмоциональное впечатление от фильма. После просмотра Бертон просит Кельвина уделить ему время для серьёзного разговора.

Беседа Бертона и Кельвина становится значимым эпизодом фильма. Следует подчеркнуть, что все фильмы Тарковского есть зафиксированный на киноплёнке процесс самопознания, в основе которого глубокая философская рефлексия, реализуемая посредством искусства. Персонажи фильмов Тарковского в своих монологах и диалогах формулируют определенные нравственные постулаты. Как правило, во время диалога раскрывается драматургический конфликт фильма, который может быть выражен только через столкновение противоположных мировоззренческих позиций героев. Особенность диалога в фильмах Тарковского заключается в формулировании целостных художественно-философских идей средствами полярных высказываний персонажей. Фактически *каждый* герой озвучивает мысли самого Тарковского. Например, беседа Криса и Бертона: *«Крис: Меня интересует истина... Я не имею права выносить решения, руководствуясь душевными порывами. Я не поэт... Бертон: Хотите уничтожить то, что мы сейчас не в состоянии понять. Простите, но я не сторонник познания любой ценой. Познание только тогда истинно, когда оно опирается на нравственность. Крис: Нравственной или безнравственной науку делает человек. Вспомните Хиросиму. Бертон: Ну так не делайте науку безнравственной»*<sup>4</sup>.

Если условно прочитать диалог как монолог, то окажется, что позиции Криса и Бертона абсолютно совпадают, кроме того здесь звучат мысли самого Андрея Тарковского. Причем это оправдано и с художественной точки зрения, так как действительно Крис и Бертон во многом похожи, прежде всего в жажде познания, в каких-то своих глубинных личностных основаниях. Они, безусловно, утончённые, нравственные, благородные люди, а взаимное непонимание обусловлено психологическим состоянием, в котором пребывают их персонажи в момент беседы. Тем самым, не нарушая драматургических законов киноповествования, Тарковский реализует новаторский художественный приём, воплощает особый способ трансляции зрителю своих мировоззренческих идей через диалог персонажей. Данная особенность свойственна практически всем фильмам режиссёра.

В диалоге Криса и Бертона обозначилась проблема, которая станет развиваться на протяжении всего фильма – проблема нравственных оснований познания и самопознания. Крис Кельвин летит на станцию Солярис с целью определить дальнейшую судьбу развития

целого научного направления – соляристики, изучающей феномен планеты Солярис. Океан планеты воспринимается землянами как мыслящая субстанция, с которым есть вероятность установления Контакта. На межпланетной станции, рассчитанной на десятки астронавтов, работает лишь небольшая группа учёных: кибернетик Снаут (актёр Юрий Ярвет), астробиолог Сарториус (актёр Анатолий Солоницын), физиолог Гибарян (актёр Сос Саркисян). Десятилетиями эти люди находятся в безднах космоса, за сотни тысяч миль от Земли...

Тарковского несколько угнетала необходимость фантастического антуража фильма. Размышляя над этим много лет спустя, режиссёр писал, что в «Солярисе» его менее всего увлекала фантастическая ситуация, что «было ...слишком много научно-фантастических атрибутов, которые отвлекали от главного... мысль фильма выкристаллизовалась бы отчётливее и крупнее, если бы всего этого удалось избежать вовсе... реальность, которую привлекает художник для выражения своего миропонимания, должна быть... реальной, то есть знакомой ему с детства»<sup>5</sup>. Тарковский подчёркивал, что «стремиться к простоте – это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни»<sup>6</sup>. Поэтому и в кинокартине фантастический сюжет стал лишь поводом размышления о Человеке, о его сущностных свойствах, наиболее отчётливо проявляющихся в минуты экзистенциального кризиса.

В окончательном монтаже фильма Тарковский опустил ряд фрагментов, в которых фантастическое было представлено наиболее отчётливо, например подробности полёта на станцию или сновидения в «зеркальной комнате». Зрители увидят Криса уже на станции, где с первых кадров завораживает и пугает пустынность коридоров-переходов, возникает поразительное ощущение одиночества и абсолютной космической отстраненности при полной реальности и узнаваемости всего происходящего.

В первые же минуты пребывания на станции Крис Кельвин, (а с ним и зрители) поражён какими-то неуловимыми ощущениями опасности и какого-то стороннего присутствия. Пустынные тоннели-переходы космической станции, спокойно мерцают бликами приборов, но с размеренным порядком чётких линий и форм корабля диссонирует разбросанный по переходам случайный мусор. Первые встречи с обитателями станции обескураживают.

Первым на станции Крис встречает Снаута. Напуганный, взъерошенный кибернетик говорит что-то невразумительное и старается выпроводить Криса. Единственная внятная информация, которую сообщает Снаут – известие о смерти – самоубийстве Гибаряна и предупреждение о том, что Крис может увидеть на станции нечто необычное...

В комнате Гибаряна всё перевернуто, на огромной телеэкране приклеена записка для Кельвина. Крис включает запись и видит измученное лицо своего давнего друга. Гибарян пытается что-то объяснить, от чего-то предостеречь Криса, но не находит слов...

Следующим Крис видит Сарториуса. На пороге лаборатории звучит весьма важный диалог: *«Сарториус: Вы не о том думаете. Сейчас следует думать лишь о долге. Крис: Перед кем? Сарториус: Перед истиной. Крис: Значит перед людьми. Сарториус: Вы не там ищите истину. Вот...»* и кивает головой в сторону огромного иллюминатора в черноте которого скрывается Океан. В этот момент за его спиной раздаются резкие толчки в дверь, из которой выбегает какое-то существо. Сарториус грубо запикивает его обратно за дверь. Крис оборачивается и видит иллюминатор светлым – на станции быстрая смена дня и ночи визуально лишь подчёркивает полярные позиции персонажей. И Крис и Сарториус обозначили два вектора познания. Крис как психолог ориентирован на человека, на его эмоциональную природу. Сарториуса как астробиолога интересуют лишь чистые факты, вне их субъективной человеческой оценки и тем более вне чувств и эмоций. Причём это не простое различие между естественнонаучной и гуманитарной парадигмами познания, это именно мировоззренческое противостояние. И когда Сарториус судорожно удерживает дверь лаборатории, понимаешь, что учёный удерживает саму истину, которая настоятельно бьётся в открытую дверь... и лишь зашоренность позитивистскими постулатами познания не позволяет Сарториусу осознать ущербность своей позиции. Уходя, Крис выкрикивает Сарториусу: *«Ваша поза нелепа. Ваше так называемое мужество бесчеловечно! Слышите Вы?!»*.

На станции Криса преследуют какие-то таинственные звуки, переливы серебряного колокольчика... боковым зрением Крис улавливает какое-то смутное движение... мимо лёгкой походкой проскальзывает маленькая девочка в воздушной голубой накидке. Встревоженный Крис следует за видением и попадает... в небольшую морозильную камеру, в которой покоится тело Гибаряна. Затем Крис возвращается в комнату Снаута и пытается выяснить что происходит, что это за видения, галлюцинации или какие-то неведомые откуда возникшие новые обитатели станции. Снаут нервно уходит от разговора, силясь что-то сказать и не находя нужных слов. Возможно, он сознательно оставляет Криса наедине с неведомым ради «объективности» его собственных суждений и оценок, но скорее всего, хочет чтобы Крис уже в первые часы пребывания на станции пережил все те муки неизвестности, сомнений и страха, что выпали на их долю. Так или иначе, но Снаут вновь выпроваживает Криса так ничего и не объяснив.

В своей комнате Крис досматривает видеописьмо Гибаряна... На экране стададьческое лицо учёного. Гибарян с горечью в голосе говорит: *«Всё равно они меня не поймут. Они сами не понимают что делают. Я сам себе судья... Ты её видел, Крис. Знай, что это не безумие. Здесь скорее что-то с совестью...»* На экране девочка в голубой накидке подносит Гибаряну стакан молока, учёный усталым движением её отстраняет и угрюмо уходит...

Крис нагромождает у двери своей комнаты тяжёлые ящики и ложится на постель... В полусне ему грезится давно умершая жена Хари (актриса Наталья Бондарчук). Очнувшись, Крис с ужасом понимает, что перед ним действительно его жена... Хари же ведёт себя вполне обыденно, интересуется, где её туфли, роется в рюкзаке Криса, в котором находит свою фотографию и с изумлением узнаёт в ней саму себя... Охваченный почти мистическим ужасом, Крис приводит фантом Хари в пусковой отсек станции, сажает в ракету и отправляет в космическое пространство...

Потрясённый Крис возвращается в свою комнату... Приходит Снаут и с издёвкой спрашивает: *«Были гости?»* Снаут рассказывает, что после того, как они подвергли Океан жесткому рентгеновскому облучению, на станции начались эти странные явления. Возможно, Океан ответил каким-то своим излучением, прозондировал астронавтов и извлёк из недр их памяти какие-то образы, которые в материализованном виде стали появляться на станции. Свой рассказ Снаут завершает риторическим вопросом: *«А вдруг это долгожданный контакт?»* Однако скрытая в его голосе ирония говорит о безнадежности этой гипотезы в понимании Снаута...

В романе Станислава Лема эти фантомы или так называемы «гости» – не личности, не их копии, а проекция тех сведений, которые заключены в человеческом мозге<sup>7</sup>. Океан Соляриса вызвал эти образы из человеческого сознания и подсознания и материализовал. В своём фильме Тарковский наделил образы «гостей» новыми глубинными философскими смыслами... У Тарковского «гости» – это своеобразное материальное отражение человеческой совести. Это некие символы памяти, коренящиеся в глубинах человеческой души. Тарковский писал: *«Время и память растворены друг в друге... Память – понятие духовное! ... Она делает нас уязвимыми и способными к состраданию»*<sup>8</sup>.

Именно по этой причине Хари вновь является Крису, который на этот раз принимает её как свою настоящую жену, здесь и начинается трудный путь переживания заново Крисом и Хари своих прошлых обид и ошибок, но уже в настоящем, поиск самих себя в себе и друг в друге. Новая Хари мучительно пытается осознать саму себя и как воплощенный, материализовавшийся образ давно умершей на Земле

женщины и как самостоятельную, автономную, уникальную и самодостаточную личность. Этот процесс становления человека проходит сложно и мучительно. Снаут и Сарториус наблюдают за происходящим как за научным экспериментом с определённым исследовательским скептицизмом и даже цинизмом.

Хари не мыслит своей жизни без Криса, она ощущает как жизненную потребность необходимость быть рядом, каждую минуту, каждый миг. Когда Крис выходя из своей комнаты, случайно захлопывает входную дверь, Хари в каком-то безумном порыве бросается ему вслед и разрывает собою железную дверь. Крис кладёт истекающую кровью Хари на кровать, торопливо ищет средства первой помощи, но когда начинает обрабатывать рваные раны, с ужасом видит, что они самопроизвольно затягиваются и исчезают. Очнувшись, Хари с дрожью в голосе спрашивает и себя и Криса кто она, что с ней происходит. Звонит телефон, Снаут приглашает Криса зайти в лабораторию к Сарториусу. Крис приходит вместе с Хари и представляет её как свою жену.

Сарториус сообщает Крису о своих научных заключениях относительно природы фантомов появляющихся на станции или как их называет Снаут, – «гостей», которые в отличие от людей состоят не из атомов, а из нейтрино, стабилизированных силовым полем Соляриса. Для Снаута и Сарториуса критерием человека становится его атомарное строение, потому они воспринимают Хари лишь очередной экземпляр для опытов. Для Криса же подобное отношение представляется бесчеловечным. Крис говорит Сарториусу о своей вине... и перед ним в том числе. Возможно, Крис осознаёт, что часто в своей жизни был, пусть и не преднамеренно, но жесток, причём с самыми близкими ему людьми, руководствовался в жизни не любовью к ближнему, а прагматичными или утилитарными целями, оправдывая себя перед самим собой сиюминутными аргументами целесообразности...

В своей комнате Крис показывает Хари привезённый с Земли фильм. На экране молодой отец, мать, маленький Крис, удивительно красивый брейгелевский пейзаж... снег, пылающий костёр... осенние листья в саду... застывший пруд у отцовского дома... и Хари... та, земная Хари... Вновь звучит глубокая и спокойная музыка И.-С. Баха как знак абсолюта, знак самого значимого. Эти запечатлённые на киноплёнку кадры хранят всё самое важное для Криса, всё что составляет его «память сердца»... Хари узнаёт на плёнке себя, точнее в той земной Хари видит себя и начинается проникаться теми же чувствами и вместе с тем, осознавая себя саму как отдельную личность. Крис рассказывает, как там, на Земле много лет тому назад поссорился с женой и, понимая, что она находится на грани необратимого поступка, не проявил к ней элементарного чувства сопереживания. Хари покончила

с собой – отравилась, принесёнными Крисом из лаборатории медикаментами...

Хари смотрит на себя в зеркало, пытаясь в отражении увидеть земную Хари, понять её, понять себя. Хари спрашивает знает ли Крис самого себя, на что тот отвечает: *«как каждый человек»*... Но насколько человек знает себя? Этот вопрос не раз звучит в фильмах Тарковского... Каким-то эхом слышится музыкальная тема из фильма режиссёра «Андрей Рублёв», а на книжной полке мы видим репродукцию «Троицы»... Возможно, это самоцитирование понадобилось режиссёру для того чтобы мы вспомнили главный пафос той картины – апологетику любви, воплощённую в потрясающих словах Апостола Павла: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею *дар* пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что *могу* и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто» (1 Кор 13. 1-2). Крис осознал себя человеком, когда понял, почувствовал что любит, любит Хари, не ту, земную, перед которой виноват и которой уже нет, а эту Хари. И Хари осознаёт, что любит Криса и эта её любовь делает фантом Хари – человеком! ***Любовь как критерий человека и человечности – вот главная идея фильма.***

Эта идея в обострённой форме обозначилась в сцене в библиотеке. Само пространство библиотеки в фильме было решено достаточно необычно для фантастического космического корабля. В нём нет никаких атрибутов космоса – иллюминаторов, научной аппаратуры, но есть – ощущение Земли. Именно такого эффекта и добивался Андрей Тарковский в работе с художником фильма Михаилом Ромадиным, который впоследствии вспоминал: «вся наша работа над фильмом превратилась в борьбу с жанром, попытку заземлить роман... какой-то отголосок этой идеи... сохранён в интерьере библиотеки, месте на станции, где присутствует атмосфера Земли»<sup>9</sup>. Книжные полки светлого дерева, стопки книг, зажжённые свечи в канделябрах, на тёмно-зелёных стенах развешено несколько картин Питера Брейгеля из цикла «Времена года»...

Здесь, в библиотеке каждый ясно заявит свою позицию. Для Снаута – это разочарование в миссии космической экспедиции. С горечью в голосе, Снаут произносит давно выстраданный приговор: *«Наука? Чепуха! В этой ситуации одинаково беспомощны и посредственность и гениальность. Должен вам сказать, что мы вовсе не хотим завоевывать никакой Космос. Мы хотим расширить Землю до его границ. Мы не знаем что делать с другими мирами. Нам не нужно других миров. Нам нужно зеркало. Мы бьёмся над контактом и нико-*

*гда не найдём его. Мы в глупом положении человека, рвущегося к цели, которой он боится, которая ему не нужна. Человеку нужен человек».*

Для Сарториуса смысл жизни в бескомпромиссном служении науке. Преодолевая сильное волнение, с внутренней страстью он говорит: *«Я знаю своё место. Я работаю. Человек создан природой, чтобы познавать её. Бесконечно двигаясь к истине, человек обречён на познание. Всё остальное – блажь !»* Сарториус обличает, нападает, обращаясь к Крису: *«Вы что много работаете ? Простите, но кроме романа с Вашей бывшей женой Вас ничего не интересует. Вы целыми днями валяетесь в постели из идейных соображений и таким образом исполняете свой долг ? Вы потеряли чувство реальности ! Простите, но Вы просто бездельник»*, а обращаясь к Хари произносит: *«Да вы не женщина и не человек. Поймите вы наконец, если вы способны что-нибудь понимать... Хари нет ! Она умерла. А вы только её повторение, механическое повторение. Копия. Матрица.»*

Поразительно, но Крис в этом споре не принимает участия. На съёмочной площадке Тарковский объяснял смысл этой сцены Банионису: *«Ты смотришь на Хари, которую в этот момент предаёшь, потому что не даёшь Сарториусу по морде»<sup>10</sup>*. Хари прощает молчание Криса, прощает оскорбления Сарториуса, скептицизм Снаута. Хари произносит простые и очень глубокие слова о сущности Человека: *«... мне кажется, что Крис... Кельвин... более последователен чем вы оба. В нечеловеческих условиях он ведёт себя по-человечески, а вы делаете вид, что всё это вас не касается и считаете своих «гостей», вы кажется так нас называете, чем-то внешним, мешающим. А ведь это вы сами, это ваша совесть... А Крис меня любит. Может он не меня любит, а просто защищается от самого себя... Это не важно почему человек любит. Это у всех по-разному... Я становлюсь человеком. И чувствую не меньше чем вы... Я – человек !»*. После этих слов Крис подходит Хари, сдерживающей рыдания и медленно становится перед ней на колени...

Раздражённый и растерянный уходит Сарториус, следом за ним захмелевший Снаут. Проводив Снаута, Крис возвращается в библиотеку и видит Хари сосредоточенно что-то наблюдающую...

Камера медленно плывёт, всматриваясь в каждую деталь «Охотников на снегу», фоном проступают неясные шумы – это начинает звучать сама картина: слышен скрип снега... треск веток в костре... шум ветра... Сама картина Брейгеля производит какое-то завораживающее впечатление, от неё невозможно оторваться, невозможно насытиться её глубиной... Хари словно погружается в полотно Брейгеля, и мы, зрители следуем за ней в этом долгом наблюдении загадочного мира художника... Шёпот Криса прерывает это углублённое созер-

цание, точнее переводит его в новую реальность. Станция делает манёвр и наступает тридцать секунд невесомости... С лёгким звоном вздрагивают хрустальные подвески на люстре, медленно отрывается от стола тяжёлый канделябр с горящими свечами и начинает плыть вместе с раскрытым фолиантом Сервантеса – всё вокруг странным образом преобразуется, теряя свою видимую устойчивость... Отрешённые и задумчивые, медленно начинают парить Крис и Хари, скрестив руки в умиротворённых объятиях... В этот момент происходит главное – духовное соединение Криса и Хари, осознающих свою хрупкость, беззащитность и обречённость.

И каким-то жутким диссонансом врзается звук лопнувшего стекла... осколки разбитой колбы, пар от жидкого кислорода и искаженные застывшее лицо мёртвой Хари... Эта была отчаянная попытка самоубийства ради Криса, ради его возможности вернуться на Землю... И мучительный процесс «воскрешения» Хари... Все эти страдания Криса и Хари воспринимаются Снаутом и Сарториусом не более чем «научная проблема». Для них критерием человека остаётся его химических состав... Ради эксперимента, они без позволения Криса, отправляют его энцефалограмму Океану и добиваются своей цели – явления «гостей» прекращаются... После этой изнурительной процедуры отрешённый, разбитый, измученный, полуодетый бредет Крис по станции... Во время этого перехода по коридорам станции Криса под руки поддерживают Снаут и Хари. Мы, зрители видим их спины и нас, как и персонажей фильма, ослепляет бьющее в глаза космическое солнце как символ озарения или бьющей в глаза правды... Крис высказывает, наверное, ключевые слова фильма: *«...Ну вот я тебя люблю. Но любовь – это чувство, которое можно переживать, но объяснить нельзя. Объяснить можно понятие. А любишь то, что можно потерять: себя, женщину, Родину. До сегодняшнего дня Человечество, Земля были попросту недоступны для любви... А может быть мы вообще здесь для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви. А ? ...Стыд – вот чувство, которое спасёт Человечество...»*

Крис впадает в забытье, наверное, когда-то такое состояние называли «нервная горячка»... Криса преследуют видения то космической станции, то отчего дома... Крису является его мать, и голос и облик которой перекликается с образом Хари... Этот сон Криса вполне реален... как и бытийная реальность, как реальность сна... Для Тарковского это был определяющий художественный принцип, который режиссёр высказывал так: «сновидения» на экране должны складываться из тех же точно видимых, натуральных форм самой жизни»<sup>11</sup>. Отцовским дом, такой узнаваемый и родной... оказывается закутанным в холодную целлофановую плёнку... переходит в пространство каюты космического корабля; моно-

хромный колорит подчёркивает внутреннюю сосредоточенность Кельвина, наконец ощутившего некую абсолютную вселенскую защищённость рядом с самым близким человеком... «Мама...», – произносит Кельвин дрогнувшим и нежным голосом... и слёзы жалости и к ней и к самому себе проливаются с облегчением, вселяя в Кельвина какое-то спокойствие и умиротворение...

Крис просыпается и зовёт Хари... Снаут с какой-то неловкостью произносит: «Нет больше Хари...» и протягивает Крису конверт... Хари пишет, что сама попросила их об этом... Снаут спокойно объясняет: «*Аннигиляция – вспышка света и ветер...*» Космическая Хари совершает поступок Хари земной, она освобождает Крису от себя, от любви к себе, от любви, которую когда-то сам Крис, наверное, воспринимал как причину своей несвободы. Возможно, тот земной конфликт с той, земной Хари и был основан на этом искажённом представлении о любви как несвободе, как зависимости человека от другого человека и прежде всего, зависимости от любви. Любовь действительно лишает человека «свободы», обрекая на вечное беспокойство за любимого человека, но при этом, только любовь способна сделать человека Человеком. Для Хари любовь была единственно возможным способом существования. Любовь сделала Хари человеком, вне любви Хари не могла существовать. Сам Тарковский исповедовал идею любви, смысл которой видел «в жертвенности, противоречащей прагматизму»<sup>12</sup>. Хари приносит себя в жертву во имя свободы Кельвина, тем самым повторяя путь земной Хари, сливаясь с нею в единое целое, тем самым окончательно становясь Человеком.

Ни Снаут ни Сарториус не поняли этого преображения Хари. Фактически эти люди совершают убийство, назвав своё преступление «*аннигиляцией*»... И сразу станция как-то опустела, исчезло чувство постороннего присутствия, но исчезло и ощущение какой-то наполненности. Пустынные переходы космического корабля сразу стали одинокими и заброшенными. Лишь случайные предметы напоминают об исчезнувших навсегда «гостях»... Да и сами Снаут и Сарториус как-то изменились, внутренняя напряжённость сменилась какой-то расслабленностью, почти апатией... Пресловутый «контакт» с «внеземным разумом» не состоялся... Космос не стал ближе человеку. В конце фильма Тарковский в первый и, наверное, последний раз в своём творчестве прибегнул к прямой символизации. Камера медленно приблизилась к Крису, и на весь экран зритель увидел завёрнутую, словно галактическую спираль ушную раковину человека. Так Тарковский акцентирует внимание на одной из глобальных проблем фильма о соотношении «микро» и «макро» космоса. Мир человеческой души трактуется режиссёром предельно близко со святоотеческим пониманием

сущности и природы человека. «Микрокосм» становится в фильме не просто равным, но более объёмным чем «Макрокосм».

Финальные кадры «Соляриса» потрясают. Мы вновь, как и в начале картины, видим в потоке воды неспешное колыхание травы, видим застывший в осеннем оцепенении сад и пруд у дома... Крис подходит к окну и видит в доме отца, озабоченно перебирающего книги и... льющуюся с потолка воду... «на лицах дождевые струи»... Отец выходит на порог, а блудный сын припадает к его коленям, обретая, наконец, утраченное... Камера отстраняется и поднимается всё выше и выше, через пелену тумана и разрывы облаков мы видим, что и дом, и сад, и пруд уместились на маленьком островке... в океане Соляриса. Как материализация самого ценного, что спрятано в глубине человеческой души... или как отражение наших надежд или возможного будущего...

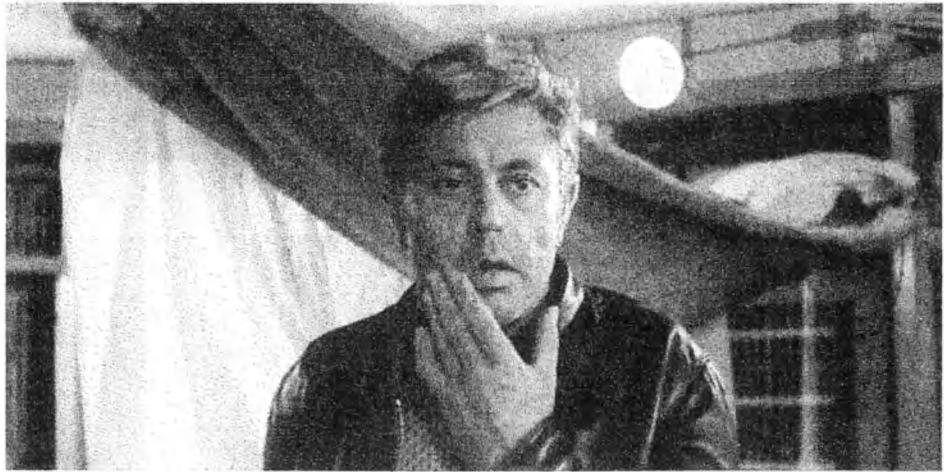
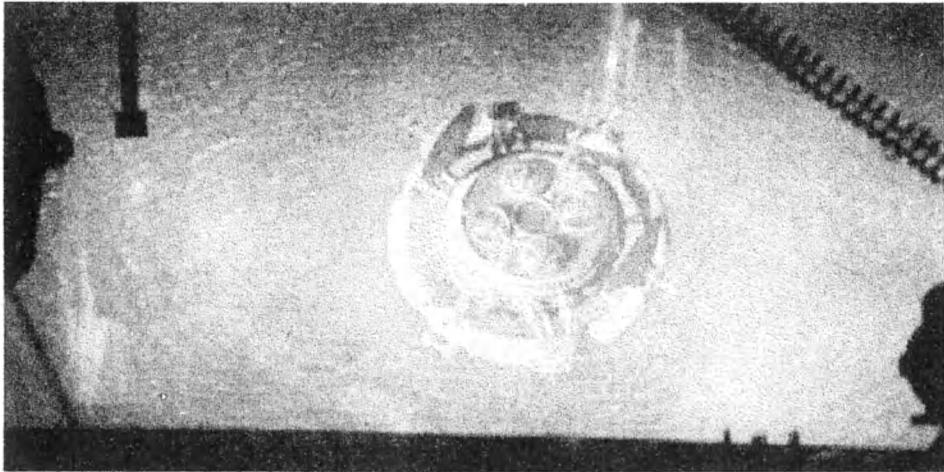
Возвращение блудного сына состоялось... Напомним Евангельскую притчу: «...У некоторого человека было два сына; и сказал младший из них отцу: отче ! дай мне следующую *мне* часть имения. И *отец* разделил им имение. По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение свое, живя распутно. Когда же он прожил всё, настал великий голод в той стране, и он начал нуждаться; и пошел, пристал к одному из жителей страны той, а тот послал его на поля свои пасти свиней; и он рад был наполнить чрево свое рожка'ми, которые ели свиньи, но никто не давал ему. Придя же в себя, сказал: сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода; встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче ! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостойн называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих. Встал и пошел к отцу своему. И когда он был еще далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его. Сын же сказал ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостойн называться сыном твоим. А отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги; и приведите откормленного теленка, и заколите; станем есть и веселиться! ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся...» (Лк. 15. 11-24)

**...Был мертв и ожил, пропадал и нашелся.** В этой притче звучит, как и в фильме, тема возвращения человека к своим истокам, тема возвращения человека к Богу. Первый человек пренебрёг благом личного общения с Богом и обрёл человечество на долгое странствие, полное мучение и страданий. Святитель Григорий Палама отмечал: «...как оставление тела душою и отделение ее от него, является смертью тела, так и оставление души Богом и отделение ее от Него, являет-

ся смертью души... она, будучи отделена от Бога, становится гнусной и неключимой, даже больше, чем труп...»<sup>13</sup> Отпадание души от Бога сопоставляется Святителем со смертью бессмертной души. При этом у человека остаётся возможность возвращения к Богу путём духовного, нравственного совершенствования. Преодолев страсти и пороки, человек способен выйти из животного состояния «ветхого бытия», подняться до горних высот, одухотворив свою жизнь жертвенной милосердной любовью.

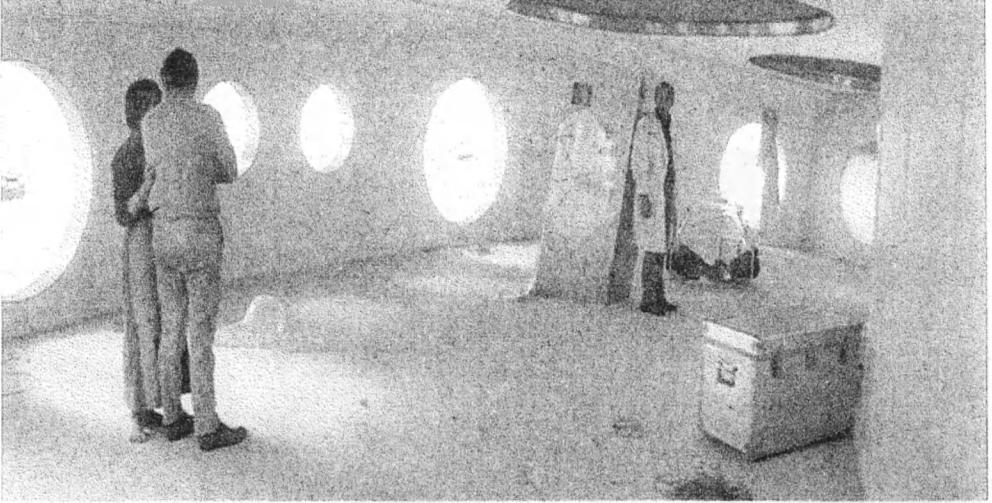
*Фантастическая история космического путешествия обрела у Тарковского значение философской притчи о сущности и предназначении человека, решённой в русле христианской традиции.* Примечательно, что это глубинное религиозное наполнение фильма сохранилось в условиях цензуры, несмотря на то, что чиновники от кинематографа требовали от режиссёра «изъять концепцию Бога»<sup>14</sup>. Тарковский остался верен себе, своим нравственным и художественным принципам. Фильм нашёл отклик у отечественного и зарубежного зрителя, а на XXV Канском кинофестивале 1972 года был удостоен Jury's Special Grand Prix и премии экуменического жюри.







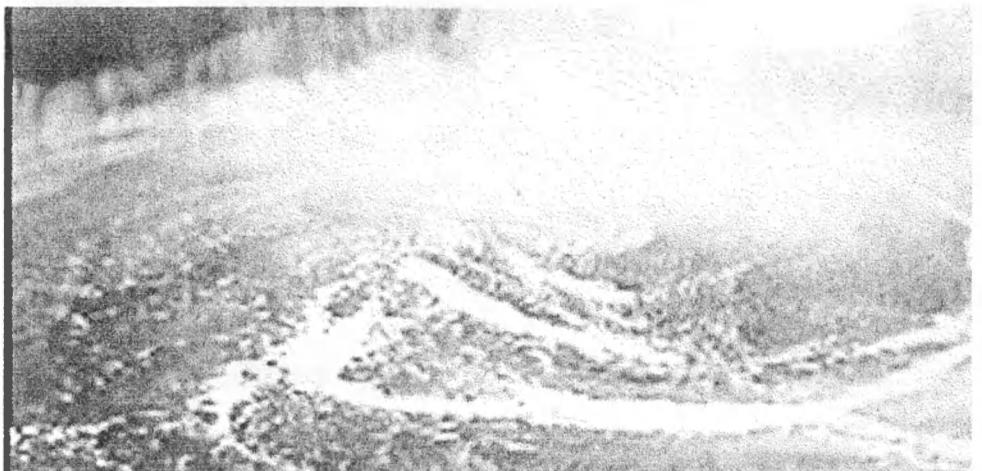










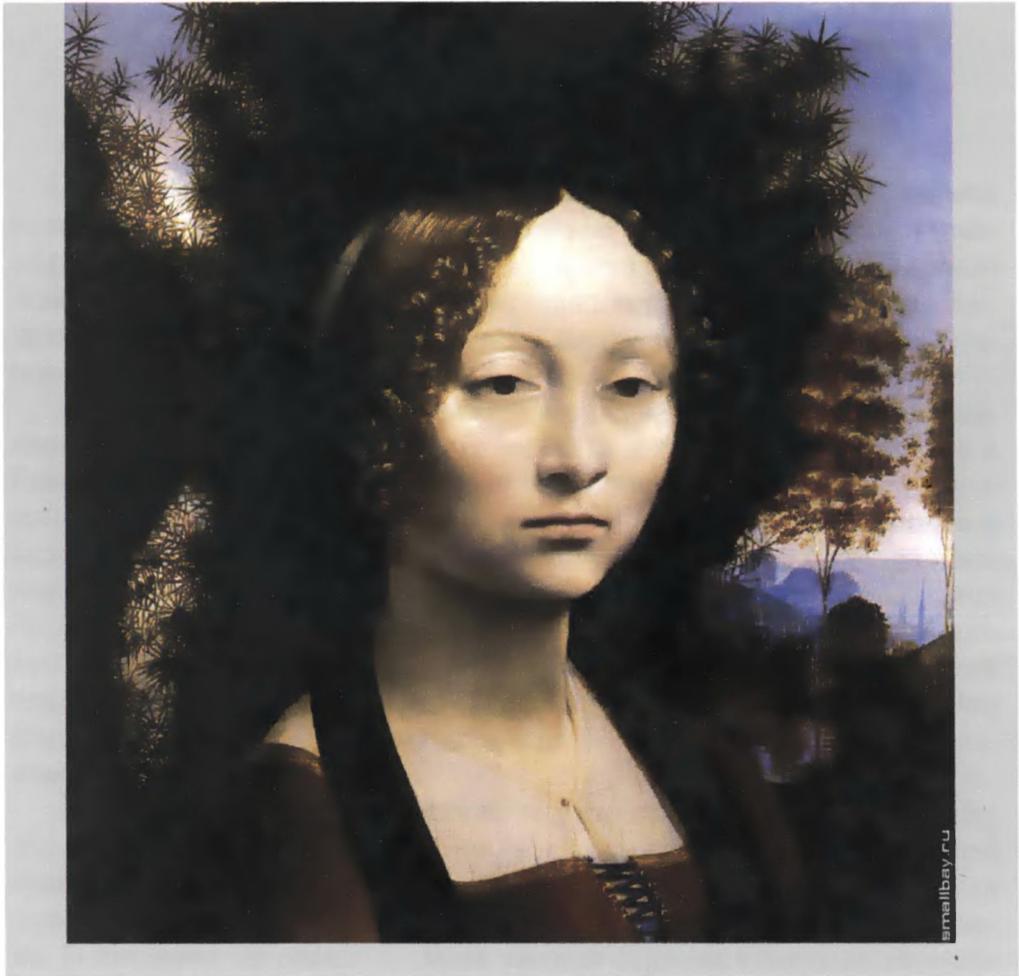






## Примечания

- 
- <sup>1</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 40–41.
- <sup>2</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 42.
- <sup>3</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 46.
- <sup>4</sup> Здесь и далее цитируется курсивом по: Солярис [Видеозапись] / Мосфильм. Крупный план, 2002. – 160 мин. – 1 вк.
- <sup>5</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 319.
- <sup>6</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 223.
- <sup>7</sup> Лем С. Солярис. Магелланово Облако: Романы. – М., 1987. – С. 96.
- <sup>8</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 156.
- <sup>9</sup> Ромадин М. Тарковский и Художник // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 373, 374.
- <sup>10</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 61.
- <sup>11</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 172.
- <sup>12</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 136.
- <sup>13</sup> Святитель Григорий Палама. Омилия XVI [1]. О Домостроительстве Воплощения Господа нашего Иисуса Христа... [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/palama/016.php> - 29.08.2012
- <sup>14</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 67.



*Блаженны алчущие и жаждущие правды,  
ибо они насытятся  
(Мф. 5. 6)*

**Зеркало**



## Глава IV. Зеркало

В истории мировой культуры особое место занимает феномен исповеди. К этому способу художественно-философского повествования прибегали многие мыслители от Августина Блаженного и Жан-Жака Руссо до Льва Толстого и Михаила Бакунина. Думается, для Андрея Тарковского обращение к этому жанру было необходимым этапом творчества и самопознания.

В христианской традиции Исповедью называют Таинство Покаяния, момент прямого обращения человека к Богу, предуготовление к Евхаристии, достойному Причащению Христовых Тайн. «Покаяние есть дверь милости, отверстая усильно ищущим его»<sup>1</sup>. Подготовка к исповеди предполагает обращение к миру своей души, сосредоточенное и глубокое размышление о собственной жизни. Фильм «Зеркало» представляется опытом именно подобного созерцательного самопознания. «Я задумал кинокартину, в которой бы мог ответить за свои поступки...» – так определил режиссёр сущность замысла нового фильма во время обсуждения сценария с коллегами на художественном совете «Мосфильма»<sup>2</sup>.

Первоначально кинокартина задумывался Андреем Тарковским как документальное интервью со своей матерью Марией Ивановной Вишняковой, снятое скрытой камерой и смонтированное с игровыми сюжетами. Самого Тарковского беспокоило подобное решение фильма. В дневнике он писал: «...меня тяготит скрытая камера по отношению к матери. Даже не это. Я просто боюсь её реакции на снятый без разрешения (её разрешения) материал»<sup>3</sup>. Впоследствии от использования скрытой камеры Тарковский отказался, а его мать Мария Ивановна сыграла в фильме саму себя. Это возвращение в собственное прошлое нелегко давалось Марии Ивановне, после съёмок она сказала дочери Марине: «У меня каждый день болело сердце»<sup>4</sup>.

В душе, наверное, каждого большого Художника особое место занимает детство... Через воспоминания детства Художник пытается познать себя и окружающий мир, определить истоки формирования собственной личности, её связи со временем, истоки всех терзаний и обретений. Андрей Тарковский говорил: «детские впечатления для меня нечто гораздо большее, чем просто память...»<sup>5</sup>. Режиссёр определял свои воспоминания детства «...как материал духовной жизни, залог её разрастания и соединения с другими людьми», организующими его

судьбу<sup>6</sup>. Для Тарковского детство стало и удивительным временем счастливого постижения Мира и серьёзным испытанием – войной, голодом, уходом из семьи отца – поэта Арсения Александровича Тарковского. Мария Ивановна всячески стремилось сгладить эти суровые испытания, отказалась от продолжения занятиями поэтическим творчеством, от обустройства личной жизни, всю себя посвятив своим детям – Марине и Андрею. Жертвуя всем ради детей, Мария Ивановна, воспитывала их творческими личностями, сохранила любовь и уважение к отцу, к его творчеству. Вместе с тем в семье периодически возникали какие-то моменты отчужденности и взаимонепонимания. В дневнике Тарковский однажды записал: «У меня явные комплексы в отношении родителей... Какие-то мучительные, сложные, не высказанные отношения... Я очень люблю их, но никогда я не чувствовал себя спокойно и на равных правах с ними... Мы все любим друг друга и стесняемся, боимся друг друга»<sup>7</sup>. Возможно стремление понять самого себя, свои отношения с близкими людьми и побудило Тарковского к созданию этого сложного, многомерного фильма. В съёмочный период Тарковский говорил: «Мне так хотелось бы, чтобы моя новая картина побуждала *всех* детей и *всех* матерей быть ближе друг к другу. Это совсем не частный вопрос: ведь бесконечно важно, чтобы люди ощущали естественную ответственность друг перед другом, а тем самым перед своим временем. В связи с этим меня в данной работе занимают чисто нравственные проблемы»<sup>8</sup>.

Весь процесс работы над картиной был сложен, наполнен серьёзными раздумьями этического и эстетического порядка. Работая над фильмом, Тарковский находился в состоянии постоянного поиска, почти интуитивно определяя направление движения. В интервью киноведущей Ольге Сурковой были высказаны эти сомнения: «Очень трудно говорить сегодня о смысле картины, потому что она нам представляется по-особому трудной и сложной. Это оригинальный сценарий, построенный на моих личных воспоминаниях... Отношение же к собственным жизненным наблюдениям, можно сказать, к самому себе и к своей собственной жизни особенно трудно сформулировать сколько-нибудь однозначно – выразить такое отношение сложнее, но и интереснее... Я впервые пытаюсь... сделать саму свою память, своё мироощущение, своё понимание или непонимание чего-то, своё состояние... предметом фильма. Должна будет возникнуть тема нравственного начала в искусстве и в жизни – в философском, а не в эстетическом освещении этого вопроса... Сумеем ли мы быть честными... перед собой, сумеем ли «раздать» себя до конца, чтобы фильм стал для нас самих своего рода очистительным нравственным поступком, – этот вопрос и предстоит нам решить»<sup>9</sup>.

Актёр Эрланд Юзефсон в своих воспоминаниях об Андрее Тарковском заметил: «Длинные планы его фильмов, каждый эпизод – это рассказ в рассказе, самостоятельная новелла»<sup>10</sup>. Думается, это очень точное наблюдение. Этот прием был не раз использован Тарковским в своих фильмах. И в картине «Зеркало» сюжет раскрывается фактически в виде отдельных новелл. Тарковскому очень сложно было определить их последовательность, чтобы фрагменты воспоминаний сложились в цельное художественное произведение. Неоднократно Тарковский изменял композицию картины, пытаясь найти нужный ритм и необходимое эмоциональное и смысловое наполнение в этом потоке памяти. На наш взгляд, Тарковский в итоговом монтаже фильма нашел единственно верный и единственно возможный способ композиции, основанный на *поэтической ассоциативной* связи своих воспоминаний и размышлений.

Начинается картина с пролога, с фрагмента документального фильма, в котором врач проводит психотерапевтический сеанс с молодым человеком страдающим заиканием. На глазах зрителей, невероятными усилиями воли, юноша преодолевает себя и чётко произносит: «Я могу говорить»... Этот пролог имеет необыкновенно сильное эмоциональное воздействие, когда зритель почти физически ощущает тяжесть преодоления недуга, самого себя и радость обретения внутренней свободы. В этих кадрах словно выражен весь пафос режиссёра, видевшего в киноискусстве огромный духовный потенциал: «Искусство существует не только потому, что отражает действительность. Оно должно ещё вооружать человека перед лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни, обрушивающейся на него всей своей тяжестью, стремящееся его подавить... Мы черпаем в нём веру. Искусство даёт нам эту веру и наполняет нас чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, способности не сдаваться. Человеку нужен свет. Искусство даёт ему свет, веру в будущее, в перспективу»<sup>11</sup>.

«Я могу говорить»... – эти слова обращены и к зрителю, и режиссёром – к самому себе. Именно он, режиссёр становится главным героем этого фильма. «В этом фильме я впервые решился средствами кино заговорить о самом для себя главном и сокровенном, прямо и непосредственно, безо всяких уловок», – впоследствии скажет режиссёр<sup>12</sup>. Удивительным образом Тарковский сумел войти в пространство фильма и как автор и как действующее лицо, при этом ни разу не появляясь на экране. Сам экран, само пространство кадра стало Автором. Действительно, человек познающий мир и самого себя в этом мире, не видит же самого себя со стороны. «Где-то такой способ переключается с воплощением в литературе, да и в поэзии, образа лирического героя –

где он отсутствует, но то, как и о чём он думает, создаёт о нём яркое и определённое представление»<sup>13</sup>. В фильме «Зеркало» взгляд камеры идентифицирован со взглядом главного героя – Автора. И мы, зрители, начинаем воспринимать всю ткань фильма как бы изнутри, идентифицируя уже самих себя с Автором...

Тарковский замыслил образ Автора как человека лишённого веры в Бога и страдающего этим неверием. Тарковский говорил: «Я хочу сделать картину о том, как человек, однажды проснувшись и взглянув на себя в зеркало, вдруг испугался. Он понял, что жизнь прожита, что ничего не сделано, и если раньше перед ним была вечность, то теперь всё уже позади. Но главное даже не в этом, а в том, что возник страшный вопрос: зачем вся эта жизнь? ... Точно у него вдруг всё отняли, как будто всё куда-то кануло, а без идеалов жить невозможно... Он ощущает своё существование как топтание на месте, как тщетную попытку остановить мгновение и таким образом соприкоснуться с вечностью. Мы делаем фильм о человеке без Бога, о человеке, который ощущает своё неверие как трагическую потерю»<sup>14</sup>.

В этой безвыходности Автор стремится обратить внутренний взор в своё прошлое, в детство, где пытается найти что-то самое важное, ценное, некую духовную опору. Для того чтобы раскрыть это сложный замысел, Тарковский соединяет внутренний монолог Автора с чередой воспоминаний и документальной хроники. Режиссёр считал, что смысл картины должен возникнуть «из сопоставления эпизодов прошлого с авторским отношением к этому прошлому и жизни как таковой»<sup>15</sup>. Каждую часть картины можно воспринимать как отдельную, самостоятельную новеллу и вместе с этим, все части, каждый кадр связываются абсолютным единством ассоциативного развития сюжета, слагаются в гармоничную целостность, где «проступает одно сквозь другое». Эти напластования памяти не давали покоя самому Андрею Тарковскому. Наверное, одним из самых настойчивых было видение дома детства. Тарковский говорил об этом так: «мне всё время снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или вернее, не вхожу, а всё время кручусь вокруг него. Эти сны были страшно реальны...»<sup>16</sup>. Образом дома детства будет пронизан весь фильм, с него начнётся и первая новелла.

Мать сидит на жердине забора на краю поля и ждёт Отца. Звучит голос Автора: *«Дорога от станции шла через Игнатьево, поворачивала в сторону, следуя изгибу Вороньих, в километре от хутора, где мы жили тогда до войны каждое лето, через глухой дубовый лес уходила дальше, на Томшино. Обычно мы узнавали своих только тогда, когда они появлялись из-за широкого куста, возвышающегося среди поля. Если он свернёт в сторону дома, то это Отец, если*

*нет, то это не Отец и это значит, что он не придет уже никогда».*  
...Подходит случайный прохожий, завязывается, казалось бы, обычный в таких случаях разговор «ни о чём», прохожий присаживается рядом, тонкая жердина подламывается и роняет обоих наземь. На мгновение в кадре возникают корни деревьев, обитатели лесных трав, какие-то жучки... Это случайное падение оказывается сродни прозрению. Прохожий, поднявшись, вопрошает: *«А вы никогда не думали... вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, может, даже постигают? Деревья, орешник вот этот... Никуда не бегают. Это мы всё бегаем, суеتمدимся, всё пошлости говорим. Это всё оттого, что мы природе, что в нас, не верим. Всё какая-то недоверчивость, торопливость что ли... Отсутствие времени, что бы подумать».*

В этом разговоре неожиданно возникает какое-то странное взаимное душевное движение... Прохожий уходит, вслед за ним внезапно налетевший ветер гнет высокую траву и зелёные волны бегут ему вслед, как отчаянный призыв вернуться, как горький вздох о несбывшемся... *«Прохожий махнул рукой и зашагал по тропинке к повороту на Томино. Мать долго смотрела ему вслед, потом повернулась и медленно пошла назад к хутору».* Мать остаётся одна... Марина Тарковская вспоминала: *«Когда я как-то её спросила, почему она больше не вышла замуж, мама ответила, что ни один человек не смог бы заменить нам отца. Никогда мы не видели возле мамы мужчины. Проблема «друга жизни» была решена ею раз и навсегда»<sup>17</sup>.* А в доме её ждали дети – маленькие Марина и Андрей. *«Лампу еще не зажигали. Мы с сестрой сидели за столом в полутемной горнице и ели гречневую кашу с молоком. Мать, стоя у окна, вынула из чемодана какую-то тетрадь и, присев на подоконник, стала её перелистывать».* Долгим взглядом полным невыплаканных слёз смотрит Мать вдаль... Звучат стихи Арсения Тарковского в строгом исполнении автора...

### *Первые свидания*<sup>18</sup>

*Свиданий наших каждое мгновенье,  
Мы праздновали, как богоявленье,  
Одни на целом свете. Ты была  
Смелей и легче птичьего крыла,  
По лестнице, как головокруженье,  
Через ступень сбегала и вела  
Сквозь влажную сирень в свои владенья  
С той стороны зеркального стекла.*

*Когда настала ночь, была мне милость  
Дарована, алтарные врата  
Отворены, и в темноте светилась  
И медленно клонилась нагота,  
И, просытаясь: "Будь благословенна!" –  
Я говорил и знал, что дерзновенно  
Моё благословенье: ты спала,  
И тронуть веки синевой вселенной  
К тебе сирень тянулась со стола,  
И синевой тронутые веки  
Спокойны были, и рука тепла.*

*А в хрустале пульсировали реки,  
Дымились горы, брезжили моря,  
И ты держала сферу на ладони  
Хрустальную, и ты спала на троне,  
И – Боже правый! – ты была моя.*

*Ты пробудилась и преобразила  
Вседневный человеческий словарь,  
И речь по горло полновзвучной силой  
Наполнилась, и слово ты раскрыло  
Свой новый смысл и означало: царь.*

*На свете всё преобразилось, даже  
Простые вещи – таз, кувшин, – когда  
Стояла между нами, как на страже,  
Слоистая и твердая вода.*

*Нас повело неведомо куда.  
Пред нами расступались, как миражи,  
Построенные чудом города,  
Сама ложилась мята нам под ноги,  
И птицам с нами было по дороге,  
И рыбы поднимались по реке,  
И небо развернулось пред глазами...*

*Когда судьба по следу шла за нами,  
Как сумасшедший с бритвою в руке.*

Эти стихи звучат и как самое светлое воспоминание Матери и её же немой укор мужу и отцу, оставившему семью и тем самым пре-

давшему самое интимное и сокровенное, что только может связывать людей. Поэтому каким-то символом вспыхнувших чувств и захлестнувших душу страданий воспринимается сцена пожара... *«Вдруг кто-то громко закричал... Мать выглянула в окно и бросилась в сени. Через несколько секунд она вернулась и сказала: – Пожар. Только не орите! Замирая от восторга, мы помчались во двор... Огромный сеновал, стоящий посреди выгона, пылал как свеча... Ветра не было, и оранжевое пламя цельно и спокойно подымалось кверху, освещая березовые стволы на опушке дальнего леса»*<sup>19</sup>. ...Дети спят... и как сон, как навязание возникает «жуткая в своей интимности» сцена мытья волос. Отец сливает воду в большой медный таз... Распушенные мокрые волосы матери... И падающие с потолка пласты штукатурки... Как разрушение Дома, как знак гибели Семьи... Мать смотрит в зеркало и видит своё отражение через много лет...

В картине образ Матери многомерен. Это собственно мать Андрея Тарковского Мария Ивановна Вишнякова, «играющая» саму себя, она же в обресе Матери Автора – лирического героя фильма. Это и образ Матери в молодости, воплощённый Маргаритой Тереховой, и в её же исполнении образ и Матери, и Жены главного героя – Автора. Думается, такое на первый взгляд сложное «распределение ролей» оправданно и необходимо. Это выражение режиссёром своего особого отношения к Женщине. Это отношение было во многом патриархальным. Недаром звучит в одном из фильмов режиссёра библейская мудрость: «Ибо не муж от жены, но жена от мужа; и не муж создан для жены, но жена для мужа» (1 Кор. 11, 8) Тарковский полагал, что женщина должна раствориться в мужчине, стать его частью, забыть себя, отречься от себя. В одном интервью Тарковский сказал: «Женщина... не имеет собственного внутреннего мира и не должна его иметь. Её внутренний мир должен полностью раствориться во внутреннем мире мужчины... Ведь женщина это – символ жизни»<sup>20</sup>. Идеалом подобного самопожертвования для Тарковского была его мать. Именно такие качества искал он в женщинах и не находил... Этот конфликт идеала и реальности мучил режиссёра всю жизнь, получал отражение в его фильмах, прежде всего в «Зеркале».

Отражение Матери в старинном зеркале переносит нас в новое временное измерение. Камера медленно блуждает по огромной квартире. Звонит телефон... Мы слышим диалог Автора и Матери, диалог глубоко трагичный, в котором звучит смирение Матери перед отчуждением сына, перед глубинным взаимонепониманием... Сейчас понятен источник этих страданий, уходящий в глубь личных переживаний самого Тарковского. Сестра Андрея Тарковского Марина так пишет об этом: «Андрей не умел любить своих близких, перед которыми он ис-

пытывал чувство вины. Ему хотелось освободиться от нас морально, чтобы быть «как все» в своей личной жизни. Он тяготился нашими высокими требованиями к нему, хотя никто из нас не высказывал ему своих претензий или недовольств»<sup>21</sup>. Вот это глубокое чувство вины станет основой всего фильма, вины осознанной Автором... и высказанной режиссёром.

В диалоге Автора и Матери упоминается Лиза из типографии... И следующая новелла «**Типография**» уносит нас в воспоминания... Автора ли... Матери ли... в довоенные воспоминания о работе Марии Ивановны в Первой Образцовой типографии. ...Ливень. Сквозь тяжелые потоки воды Мать бежит в типографию по пустынным улицам, по каким-то бесконечным переходам добирается до комнатки корректоров и начинает судорожно искать вёрстку какого-то важного издания. Где-то фоном мелькает плакат с изображением Вождя. Все типографские работники взволнованы и напуганы – опечатка в серьёзном издании грозила суровым наказанием. Можно только предположить, какого рода могла быть эта опечатка\*. Так или иначе, но тревога оказалась ложной. Пролистав груды корректуры, Мать понимает, что никакой ошибки не было. Эмоциональное напряжение взрывается сценой, когда Лиза, подруга Матери опрокидывает на неё потоки оскорбительных слов, сравнения с литературным персонажем Марией Тимофеевной Лебядкиной, упрекая в незнании жизни, в неумении ладить с людьми и в прочих «грехах». Поразительно, как из всего этого потока брани, упрёков, оскорблений вырисовывается удивительно чистый и одухотворённый образ Матери... Поначалу недоумевающей и ошарашенной от упрёков, затем растерянной и страдающей от несправедливости, и наконец спокойной и отрешённой в своей правоте и незлобivosti. Этот образ точно передаёт истинную сущность матери Андрея Тарковского, сестра которого Марина много позже вспоминала слова матери: «Я забывчива на плохое. Зато каждую ласковую интонацию помню десятилетиями...»<sup>22</sup>.

Актёры необыкновенно тонко и точно воплощают в кадре образы и характеры своих персонажей: Мать (актриса Маргарита Терехова), Лиза, Елизавета Павловна, (актриса Алла Демидова), начальник, Иван Гаврилович, (актёр Николай Гринько). В этой сцене главное эмоциональное содержание образа каждого персонажа основано на чувстве глубокого сострадания и актёров и режиссёра к этим людям, про-

---

\* Работая в одном региональном архиве, мне довелось встретить документ 1930-х годов, в котором докладывалось об одной типографской опечатке. В слове «Сталин» кто-то случайно подменил букву «т» на букву «р»... См.: ЦДНИОО. Ф. 371. Оп. 1. Д. 135. Л. 1.

живающих свои единственные жизни в чуждой духовной среде. Причём Тарковский стремился показать подлинность этих людей. В этом режиссёр видел особый смысл, более того, само предназначение кинематографа как особого вида искусства.

Тарковский отрицал синтетическую природу кино, полагал необходимым очистить кино от влияния других искусств. Поскольку кино обладает уникальной возможностью «на целлулоидной плёнке запечатлеть реальность времени». Тарковскому не хотелось превращать кино в заснятый на плёнку театр или копию живописного полотна. Кино способно фиксировать время «здесь» и «сейчас», способно запечатлеть реальность бытия в его конкретной предметности и сиюминутности. Тарковский писал: «Сила кинематографа как раз состоит в том, что время берётся в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно. *Время, запечатлённое в своих формах и проявлениях*, – вот в чём заключается главная идея кинематографа как искусства», а «чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляется не в символической остроте образов (пусть самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта»<sup>23</sup>. В фильме «Зеркало» эти теоретические идеи нашли своё наиболее полное воплощение. Каждый эпизод картины предельно реалистичен в своей предметной конкретности, почти документален. И вместе с тем эта документальность глубоко художественна и поэтична. Причём не только повествовательные эпизоды, но и сны, и воспоминания Автора предельно конкретны. Тарковский подчёркивал: «Сновидения» на экране должны складываться из тех же точно, натуральных форм самой жизни... Кинематограф самой своей природой обязан не затушёвывать реальность, а выявлять её. ... Непременное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключается как раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности»<sup>24</sup>. Каждая новелла картины обладает этой подлинностью и конкретностью.

На несколько секунд в кадре появляется пылающий костёр, как воспоминание о пожаре, возвращающее нас к Автору... Новелла начинается с разговора Автора с бывшей женой. В первоначальном варианте сценария этот образ отсутствовал и лишь во время съёмок, Тарковский решил «ввести в ткань повествования Жену рассказчика, которой не существовало ни в замысле, ни в сценарии»<sup>25</sup>. Так в фильме возникает отражение человеческих судеб. Автор повторяет судьбу Отца как и сам Андрей Тарковский повторил многие ошибки и обретения Арсения Тарковского. Удивительно, как Мария Ивановна прозрела судьбу сына, когда тому едва исполнилось десять лет. В одном из писем Ар-

сению Александровичу в далёком 1942 году она скажет: «Андрюша уж слишком похож на тебя, и судьбы ваши слишком одинаковы»<sup>26</sup>...

Диалог Автора с Женой станет одним из связующих элементов картины, вберёт в себя иные сюжетные линии, документальную хронику, отразившую трагизм времени. В этом нескончаемом разговоре проявится весь драматизм одиночества близких когда-то людей, обречённых на «бесконечное возвращение» друг к другу и к самим себе.

Какое-то глубинное отчуждение отталкивало Автора и от Матери и от Жены. Новелла начинается с разговора Автора с бывшей женой Натальей, которая привела в гости к отцу их сына Игната. *«Огромная запущенная квартира в одном из арбатских переулков. У зеркала – Наталья, бывшая жена автора. В глубине коридора, у книжной полки – Игнат, их сын. Тихо. Автор. Ты что, забыла? Я всегда говорил, что ты похожа на мою мать. Наталья. Ну, видимо, поэтому мы и разошлись. Я с ужасом замечаю, как Игнат становится всё больше похожим на тебя. Автор. Да? А почему же с ужасом? Наталья. Видишь ли, Алексей Александрович, мы с тобой никогда не могли по-человечески разговаривать. Автор. Даже когда я просто вспоминаю! И. детство, и мать, то у матери почему-то всегда твоё лицо... ..Кстати, я знаю почему. Жалко вас обеих одинаково. И. тебя, и её...»*<sup>27</sup>. В этом странном разговоре так ясно проступают эти трагичные истоки отчуждения, когда люди не замечают моменты взаимной открытости, более того, именно в эти моменты наносят друг другу самые болезненные уколы.

Хрупкость и ранимость человеческой души отражается в следующей сцене – с испанцами. Во время гражданской войны в Испании 1936-1939 гг. тысячи испанских детей были вывезены в Советский Союз и тем спасены от гибели. В Испании их называли «детьми войны», в России – «советскими испанцами». В душах этих людей осталась глубокая рана разлуки с самыми близкими людьми и неизбежная тоска по родине. Наверное, у Тарковского впервые именно в этом фильме возникает тема ностальгии. Казалось бы, неожиданное появление в квартире Автора этих необычных персонажей – испанцев сюжетно вполне оправданно. Как вспоминал один из участников тех трагических событий: «Многие из молодых испанцев получили в СССР высшее образование. Они приобретали специальности, создавали семьи и устраивались на работу, покидали «испанские» общежития, сохранив свой язык и традиции. Великодушие России, воспитавшей детей, не нарушая целостности их корней, обогатило и совершило чудо. Сердца «детей войны» стали биться в унисон биению сердец обеих Родин – Испании и России»<sup>28</sup>. Испанцы, хорошо знавшие как родной, так и русский язык занимались переводами. Вполне возможно, что в квар-

тире Автора, мы видим друзей писателя, переводивших его сочинения. Во всяком случае, Автор с большой нежностью и состраданием относится к этим людям, отторгнутым от Родины. Документальные кадры показывают последние минуты на родине, горечь прощания детей с родителями, их полные отчаяния и тоски взгляды... Следом идёт другая хроника – первые советские стратостаты: «СССР-1», «Осоавиахим-1». Огромные вытянутые шары, вокруг которых фигурки людей кажутся крохотными и беспомощными. На небольших шариках воздухоплаватели поднимаются к висящему в пространстве необъятному куполу, проверяя готовность к полёту. В этих зависших одиноких фигурах видится вся незащищённость человека дерзающего преодолеть самого себя. Вспоминается образ «Русского Икара» ставшего прологом к фильму «Андрей Рублёв». Новые воздухоплаватели испытают и мировые рекорды, и трагические катастрофы. Время словно на мгновение расслоилось и обнажило и прошлое и настоящее и будущее... Как мерой вечности кажутся рисунки Леонардо, появившиеся в кадре и возвращающие зрителя в квартиру Автора, где, оставшись один, Игнат листает альбом репродукций великого художника. Переплетение воспоминаний режиссёра, судеб его близких и судеб персонажей фильма образуют сложную и тонкую вязь взаимопроникающих ассоциаций, слагающихся в некий калейдоскоп отражений. Недаром в какой-то момент Игната поражает ощущение *déjà-vu*.

Мальчик бродит один по огромной, пустой и какой-то таинственной квартире своего отца, ставшего ему практически чужим человеком. В одной из комнат он с изумлением замечает двух пожилых женщин. Одна из них просит Игната взять с полки тетрадь и зачитать отчеркнутое красным карандашом. Он находит нужное место и запинаясь, начинает читать незнакомый текст. Звучит фрагмент письма А.С. Пушкина П.Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 года: *«Нет сомнения, что схизма (разделение церквей) отъединила нас от остальной Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые её потрясали, но у нас было своё особое предназначение. Это Россия, это её необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена... Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться... (положа руку на сердце) разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? ...Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора – меня раздражают,*

как человека с предрассудками – я оскорблен, – но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог её дал»<sup>29</sup>. Полные достоинства и сдержанной гордости пушкинские слова... Смысл и назначение этой цитаты мы ощутим несколько позже, углубляясь в кадры военной кинохроники...

Игнат стоит у книжного шкафа, на торце которого висит фотография молодой Марии Ивановны Вишняковой, сделанная в далёком 1935 году другом семьи Львом Горнунгом... Красивое одухотворённое лицо молодой женщины исполнено какого-то внутреннего трепета и печали, в глазах словно застыли будущие слёзы, весь облик, полный лёгкости и света несёт предчувствие грядущих страданий...

Внезапно разговор прерывается... Игнат отворяет входную дверь и видит на пороге её – Марию Ивановну, но уже нынешнюю – пожилую и увядшую. И не узнаёт в ней свою бабушку – Мать Автора. И бабушка уходит, не признав в мальчике своего внука. Эта трагичная отчуждённость роковым образом разрушает даже призрачную возможность примирения Автора и Матери. Так в фильме причудливо переплелись кино-образы, реальные люди и их образно-художественное воплощение. Мимолётность и быстротечность бытия подчёркивается поразительным кадром тающего на столике следа от горячего стакана с чаем. Это неизбежное исчезновение лишь подчёркивает постоянство памяти, хранящей то, что безвозвратно исчезает как эти две странные женщины в комнате, как след от горячего стакана...

Внезапный телефонный звонок возвращает и Игната и зрителя в реальность. Звонит отец, пытается просто и открыто говорить с сыном, но давнее взаимное отчуждение не преодолевается... Разговаривая с сыном, Автор вспоминает свои школьные годы, девочку в которую был влюблён и на которую засматривался школьный военрук. Далее следует новая новелла – **«Военрук»**.

Это новелла об обретении Души через пробуждение Совести. Казалось бы, простая бытовая зарисовка. Морозный зимний день. В уличном тире занятия по начальной военной подготовке проводит инвалид войны – школьный военрук. Мальчишки шалят, норовят выстрелить из «мелкашки» по воронам. Прозябший на сильном морозе, неказистый ученик Асафьев, словно нарочно демонстративно неверно выполняет приказы военрука. Из баловства, шутки ради, в отместку за сделанную выволочку, один из мальчишек подбрасывает в тир гранату «лимонку», принесённую Асафьевым на занятия. Военрук не раздумывая кидается на смертоносный снаряд, закрывая своим телом школьников, которых минуту назад распекал за непослушание... *«От прыжка*

*у него слетела шапка и целлулоидная чеплашка. Не без настороженно-го интереса ребята смотрели на розовую выемку за левым виском, где пульсировала нежная кожа»... Бесконечно длятся томительные секунды до взрыва... «Военрук лежал, вдавившись телом в угол между стенкой с мишенями и землей. В его позе было такое напряжение, будто он не закрывал собой гранату, а душил кого-то живого и сильного...» Кто-то крикнул, что граната учебная... Военрук тяжело встал, подошёл к Асафьеву и печально, с укором и разочарованием произнёс: «А ещё блокадник...».*

Панорама маленького города, удивительно красивый брейгелевский пейзаж на фоне которого бредёт по косогору мальчик. *«Он шёл по городу медленно, как человек, знающий цену затраченному на каждый шаг усилию. Через некоторое время его силуэт мелькнул у ограды Симоновской церкви, что стояла посреди пологого холма. Асафьев карабкался к его вершине. Там он остановился – дальше подниматься было некуда. И незачем. В трудности этого подъёма не было для него избавления от стыда и горя. В слезах, наполнявших его глаза, городок двоился и размывался. Дальше, за рекой, немногочисленные ориентиры заснеженной русской равнины отодвигались до неразличимости, и весь этот декабрьский предсумеречный мир казался Асафьеву сейчас долиной ожесточения, безвыходности и возмездия»<sup>30</sup>. И тут к мальчику подлетела птичка и опустилась на его голову... «И свидетельствовал Иоанн, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем» (Ин. 1. 32). Пробудилась Совесть... мальчик обрёл Душу...*

Это восхождение Асафьева сопровождается кадрами документальной военной хроники... как воспоминания того же Военрука... Переход через Сиваш. Измученные, промокшие, в грязных гимнастёрках солдаты тащат на своих плечах тяжёлые орудия. Бесконечен этот переход... бесконечно длится кадр... «Образ этот звучал особенно щемящее и пронзительно, потому что в кадре были только люди. Люди, бредущие по колено в жидкой грязи, по бесконечному, до самого горизонта болоту, под белёсым плоским небом. Оттуда не вернулся почти никто. Всё это сообщало запечатленным на пленку минутам особую многомерность и глубину, порождая чувства, близкие к потрясению или катарсису» – напишет Тарковский много лет спустя<sup>31</sup>.

Далее следует целый калейдоскоп хроникальных кадров – знамя Победы, скорбь по погибшим, митинги китайских хунвейбинов, советские пограничники, сдерживающие напор фанатичных маоистов на острове Даманский, термоядерный гриб... Мир снова на грани гибели, не выучены исторические уроки, такие очевидные на фоне вечности...

Ещё на этапе обсуждения режиссёрского сценария на художественном совете Тарковский говорил: «Мне важно показать не жестокость хроники, а жестокую реальность наших воспоминаний. Важно, чтобы зрителю было понятно, что это мои воспоминания...»<sup>32</sup>. Много позже Тарковский так скажет об этих документальных кадрах военной хроники: «На экране возник образ поразительной силы, мощи и драматизма – и всё это было моё, словно именно моё, личное, выношенное и наболевшее... Эти кадры рассказывали о тех страданиях, которыми окупается так называемый исторический прогресс, о бесконечных человеческих жертвах, на которых он покоится извечно. Невозможно было даже на секунду поверить в бессмысленность этих страданий – этот материал заговорил о бессмертии, и стихи Арсения Тарковского оформляли и завершали смысл этого эпизода»<sup>33</sup>.

### **Жизнь, жизнь**<sup>34</sup>

#### **I**

*Предчувствиям не верю, и примет  
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда  
Я не бегу. На свете смерти нет:  
Бессмертны все. Бессмертно всё. Не надо  
Бояться смерти ни в семнадцать лет,  
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,  
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.  
Мы все уже на берегу морском,  
И я из тех, кто выбирает сети,  
Когда идет бессмертье косяком.*

#### **II**

*Живите в доме - и не рухнет дом.  
Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.  
Вот почему со мною ваши дети  
И жёны ваши за одним столом,-  
А стол один и прадеду и внуку:  
Грядущее свершается сейчас,  
И если я приподымаю руку,  
Все пять лучей останутся у вас.  
Я каждый день минувшего, как крепью,  
Ключицами своими подтирал,  
Измерил время землемерной цепью  
И сквозь него прошел, как сквозь Урал.*

### *III*

*Я век себе по росту подбирал.  
Мы шли на юг, держали пыль над степью;  
Бурьян чадил; кузнечик баловал,  
Подковы трогал усом, и пророчил,  
И гибелью грозил мне, как монах.  
Судьбу свою к седлу я приторочил;  
Я и сейчас в грядущих временах,  
Как мальчик, привстаю на стремях.*

*Мне моего бессмертия довольно,  
Чтоб кровь моя из века в век текла.  
За верный угол ровного тепла  
Я жизнью заплатил бы своевольно,  
Когда б её летучая игла  
Меня, как нить, по свету не вела.*

И снова хутор... По осеннему саду гуляют брат и сестра... И такой знакомый и родной голос: «Ма-рии-нааа» – зовёт отец, приехавший с фронта, такой родной, но уже чужой, ушедший из семьи... «И в ту же секунду мы уже мчались в сторону дома. Я бежал со всех ног, потом в груди у меня что-то прорвалось, я споткнулся, чуть не упал, и из глаз моих хлынули слезы. Всё ближе и ближе я видел его глаза, его чёрные волосы, его очень худое лицо, его офицерскую форму, его руки, которые обхватили нас. Он прижал нас к себе, и мы плакали теперь все втроём, прижавшись как можно ближе друг к другу, и я только чувствовал, как немеют мои пальцы – с такой силой я вцепился в его гимнастерку... Неожиданно отец оглянулся и выпрямился. В нескольких шагах от нас стояла мать. Она смотрела на отца, и на лице её было написано такое страдание и счастье, что я невольно зажмурился»<sup>35</sup>.

На насколько мгновений в кадре возникает портрет Джиневры де Бенчи кисти Леонардо да Винчи. Суровое, исполненное внутреннего достоинства, утонченное, трагичное, холодное и жестокое лицо молодой женщины. Сам Тарковский писал об этом кажущимся противоречии: «Невозможно выразить то окончательное впечатление, которое производит на нас этот портрет. Невозможно, оказывается, даже определенно сказать, нравится ли нам эта женщина или нет, симпатична она или неприятна. Она и привлекает и отталкивает. В ней есть что-то невыразимо прекрасное и отталкивающее... Нам понадобился этот портрет для того, чтобы, с одной стороны, найти меру вечного в протекающих перед нами мгновениях, а, с другой стороны, чтобы сопоста-

вить этот портрет с героиней: подчеркнуть как и в ней... эту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно»<sup>36</sup>. Этот образ оказался необыкновенно созвучен с образом Жены-Матери в исполнении Маргариты Тереховой...

Продолжается бесконечный диалог Автора и Жены... Голос Автора звучит в филигранном исполнении Иннокентия Смоктуновского. В этом голосе и усталость от жизни, и раздражительность, и скрытая ирония, и глубокая тоска по утраченному, и упрямство, и напускная убежденность в неоспоримости собственной позиции, и страдание от бремени нравственных терзаний... В этом разговоре, на первый взгляд, вполне обыденном, с переплетением упрёков, из обрывков тем и фраз, проступают характеры и судьбы одиноких страдающих людей, обречённых на взаимное отчуждение и взаимную сопричастность друг другу.

Жена рассматривает старые фотографии и с удивлением замечает, что невероятно похожа на Мать Автора. На что в ответ получает отстранённо холодное: *«Вот уж ничего общего !»* В этой жестокой отповеди, возможно, сокрыто трагичное осознание Автором глубинной несхожести Жены и Матери. Несхожести не просто разных людей, со своими судьбами, терзаниями, обретениями, но несхожести в способе мировосприятия. Мать была способна видеть и в людях и жизни самое главное, а способна ли была на это Жена Автора, да и сам Автор... В какой-то момент диалога оба смотрят в окно, во двор дома, где Игнат стоит у костра. *«Наталья. Слушай, а ты не помнишь, кому это куст горящим явился? Ну, ангел в виде куста ? Автор. Не знаю, не помню. Во всяком случае, не Игнату. Наталья. А может, его в суворовское училище отдать ? Автор. Моисею. Ну... Ангел в виде горящего куста явился пророку Моисею. Он ещё народ свой там вывел через море. Наталья. А почему мне ничего такого не являлось?»*<sup>37</sup> Ни Автор, ни Жена не смогли увидеть в горящем кусте Ангела...

«И явился ему Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. И увидел он, что терновый куст горит огнем, но куст не сгорает» (Ис. 3. 2).

Возможно, эта душевная слепота не позволяла Автору глубоко понять и оценить свою Мать, преклониться перед её жертвенной любовью. Не было этого внутреннего зрения и у Жены, хотя она и способна на душевное сострадание. В бесконечном диалоге, прерываемом многочисленными отступлениями, звучит тема отчуждения Автора и Матери, о котором с горечью и говорит Жена Автору. Если мы условно отстранимся от всех отступлений в разговоре, то отчётливо услышим эту тему.

*«Наталья. Ты почему матери не звонишь ? Она после смерти тётки Лизы три дня лежала. Автор. Я не знал. Наталья. Ведь ты же не звонишь ! Автор. Она же... Она же должна была сюда прийти в пять часов. Наталья. А самому первый шаг трудно сделать ? Автор. Мы ведь сейчас об Игнате разговариваем, кажется...»;*

*«Наталья. А что ты хочешь от матери ? Каких отношений ? А ? Те, что были в детстве – невозможны: ты не тот, она не та. То, что ты мне говоришь о своем каком-то чувстве вины перед ней, что она жизнь на вас угробила... что ж. От этого никуда не денешься. Ей от тебя ничего не нужно. Ей нужно, чтобы ты снова ребенком стал, чтобы она тебя могла на руках носить и защищать... Господи, и что я лезу не в свои дела ? Как всегда. (Плачет.) Автор. Что ты воешь ? Ты мне можешь объяснить ? »;*

*«Наталья. Ты почему с матерью не помирился до сих пор ? Ведь ты же виноват. Автор. Я ? Виноват ? В чем ? В том, что она внушила себе, что лучше меня знает, как мне жить ? Или что, в конце концов, может сделать меня счастливым ? Наталья (саркастически улыбаясь). Тебя ? Счастливым ? Автор. Ну, во всяком случае, что касается матери и меня, то я острее всё это чувствую, чем ты со стороны. Наталья. Что, что, что ? Что ты чувствуешь острее ?! Автор. А то, что мы удаляемся друг от друга и что я ничего не смогу с этим сделать. (Пауза.)»<sup>38</sup>*

А Автор хочет одного – вернуться в детство...

*«Мне с удивительным постоянством снится один и тот же сон. Он будто пытается заставить меня непременно вернуться в те до горечи дорогие места, где раньше стоял дом моего деда, в котором я родился... И каждый раз когда я хочу войти в него мне всегда что-то мешает. Мне часто снится этот сон. Я привык к этому. И когда я вижу бревенчатые стены, потемневшие от времени и полуоткрытую дверь в темноту сеней, я уже во сне знаю, что это мне только снится и непосильная радость омрачается ожиданием пробуждения. Иногда что-то случается и мне перестаёт сниться и дом и сосны вокруг дома моего детства и тогда я начинаю тосковать. Я жду и не могу дождаться этого сна, в котором я опять увижу себя ребёнком и снова почувствую себя счастливым от того, что ещё всё впереди, ещё всё возможно».*

В фильм входит поразительный по своей глубине и искренности сон Автора. Старый бревенчатый дом стоит, как исполин в глубине сада, сильный порыв ветра гнёт ветви деревьев, крупные дождевые капли тяжело падают на землю, маленький мальчик пытается спрятаться от стихии и бежит к дому, дёргает тяжелую дверь и никак не может от-

крыть... Вдруг дверь сама отворяется и в глубине сеней – Мать перебирает картошку, а в доме тихо и светло...

Возможно, одним из самых сильных впечатлений детства для Андрея Тарковского была история продажи серёг, которую режиссёр изложил в небольшом рассказе «Белый день»<sup>39</sup>. Само название рассказа перекликается с одноимённым стихотворением Арсения Тарковского. Но если в стихотворении разлито счастье, то в рассказе – горечь... Этот рассказ и составил содержание заключительной новеллы фильма – «Серёжки».

Поразительно, сколько страданий вынесла мать Тарковского после ухода из семьи мужа. Во время войны Мария Ивановна отвезла Марину и Андрея в эвакуацию. С осени 1941 по весну 1943 они жили в городке Юрьевец. Марии Ивановне приходилось постоянно трудиться, добывая пропитание семье, приходилось собирать лесные ягоды, вязать букетики полевых цветов, шить детские капоры для продажи или обмена на продукты. Денег всегда не хватало, часто семья просто голодала. Марина вспоминает: «До войны у мамы были серёжки из бирюзы – два довольно крупных кругло обточенных камня, оправленных в золото... Когда папа ушёл, мама больше не надевала серёг, у неё даже дырочки в ушах заросли... Как-то мама... пошла за Волгу и... взяла с собой серьги. Вместо них она принесла в мешке меру картошки...»<sup>40</sup>.

Вот эта история продажи серёг и стала основой для новеллы. В фильме Тарковский сумел необыкновенно точно и тонко передать душевное состояние Матери и Сына в этом тягостном походе. Измученные дальней дорогой, промокшие от дождя, прозябшие и усталые, они подошли к дому доктора, супруге которого и предназначались серёжки. Неприветливо и настороженно встретила неожиданных гостей статная дама – «Докторша». Сколько же высокомерия и унижительного снисхождения было в её голосе и манерах. Мать и «Докторша» удаляются примерять серьги, мальчик сидит один в полутёмной комнате и смотрит в зеркало... В этом отражении, в долгом взгляде мальчика зарождается осознание себя, которое пробивается, как скрытое в раскалённых углях пламя...

Предложенные серёжки приглянулись и дама немного смягчилась, разговорилась и даже пригласила взглянуть на своего спящего ребёнка. В уютной колыбельке под пологом лежал маленький ангелоподобный мальчик, весь облик которого говорил о блаженстве и защищённости. Два мира... в одном достаток и семейная идиллия, в другом – голод и беспросветность... «Я обернулся и посмотрел на мать. Глаза её были полны такой боли и отчаяния, что я испугался»<sup>41</sup>. ...А дама предложила Матери в качестве оплаты зарубить петушка. Невыносимая унижительность этого предложения обостряется в фильме

вкраплением воспоминаний Матери о муже... Он и Она... парящая и счастливая...

Отказавший от предложенного угощения, Мать и Сын поспешно попрощались... *«Наш уход был словно побег... Мать отвечала невпопад, не соглашалась, говорила, что она передумала... Когда мы возвращались, было совсем темно и шёл дождь. Я не разбирал дороги, то и дело попадал в кротовую, но молчал. Мать шла рядом, я слышал шлёпанье её ног по лужам и шорох кустов, которые она задевала в темноте. Вдруг я услышал всхлипывания. Я замер, потом, стараясь ступать бесшумно, стал прислушиваться, вглядываться в темноту, но ничего не было слышно»*<sup>42</sup>.

Долгое возвращение сопровождается стихами Арсения Тарковского...

### *Эвридика*<sup>43</sup>

*У человека тело  
Одно, как одиночка,  
Душе осточертела  
Сплошная оболочка  
С ушами и глазами  
Величиной в пятак  
И кожей – шрам на шраме,  
Надетой на костяк.*

*Летит сквозь роговицу  
В небесную криницу,  
На ледяную стицу,  
На птичью колесницу  
И слышит сквозь решётку  
Живой тюрьмы своей  
Лесов и нив трещотку,  
Трубу семи морей.*

*Душе грешно без тела,  
Как телу без сорочки,-  
Ни помысла, ни дела,  
Ни замысла, ни строчки.  
Загадка без разгадки:  
Кто возвратится вспять,  
Сплясав на той площадке,  
Где некому плясать ?*

*И снится мне другая  
Душа, в другой одежде:  
Горит, перебегая  
От робости к надежде,  
Огнём, как спирт, без тени  
Уходит по земле,  
На память гроздь сирени  
Оставив на столе.*

*Дитя, беги, не сетуй  
Над Эвридикой бедной  
И палочкой по свету  
Гони свой обруч медный,  
Пока хоть в четверть слуха  
В ответ на каждый шаг  
И весело и сухо  
Земля шумит в ушах.*

Марина Тарковская в своих воспоминаниях высказывает суждение, что в реальной жизни, Мать продала бы серьги, и петушка бы зарубила, «и претерпела бы все унижения ради детей»<sup>44</sup>. Скорее всего, так и было... Но для Андрея Тарковского важно было показать внутренний протест Матери, её негибимое желание сохранить то немногое и самое главное, что у неё оставалось – чувство собственного достоинства. Это качество стало определяющим и в характере самого Андрея Тарковского. Очень точно сказал о Матери режиссёр Александр Гордон: «Её стойкий и волевой характер известен близким... Жизнь не дала ей выбора. Ушёл муж, дети остались с ней, и она одна их растила. Не будь у Марии Ивановны этой миссии – не было бы режиссёра Тарковского, не было бы и его фильмов»<sup>45</sup>.

Весь фильм «Зеркало» построен на воспоминаниях. *Для Тарковского воспоминания являли собою «запечатлённое время» в его нравственном значении для человека. Память как форма бытия совести, воспоминание как способ духовного очищения.* Недаром режиссер писал: «Время и память растворены друг в друге... Будучи нравственным существом, человек наделён памятью, которая сеет в нём чувство неудовлетворенности... Время... даёт ему возможность осознать самого себя как существо нравственное, стремящееся к истине... Человеческая совесть – зависит от времени, существует благодаря ему... Мне хочется сосредоточить внимание на обратимости времени в этическом его значении... Мы при помощи совести возвращаем время вспять...»<sup>46</sup>.

В фильме Автор вернулся во времени к самому себе, прозрел всю свою жизнь и принёс покаяние, но покаяние не обращённое к Богу стало не спасением, а явилось приговором самому себе. Потрясают слова самого Тарковского из дневника: «Я знаю, что далёк от совершенства, даже более того, – что я погряз в грехах и несовершенстве, я не знаю, как бороться со своим ничтожеством. Я затрудняюсь определить свою дальнейшую жизнь; я слишком запутан теперешней жизнью своей. Я знаю лишь одно – что так жить, как я жил до сих пор, работая ничтожно мало, испытывая бесконечные отрицательные эмоции, которые не помогают, а наоборот, разрушают ощущение целостности жизни... – так жить нельзя больше. Я боюсь такой жизни. Мне не так много осталось жить, чтобы я мог разбазаривать своё время»<sup>47</sup>. Но Тарковский верил! В том же дневнике писал: «А я верю! Верю в то, что Бог не оставит меня...»<sup>48</sup>. В фильме же Автор «был бы рад поверить, да не может»<sup>49</sup>, как определял его состояние сам режиссёр.

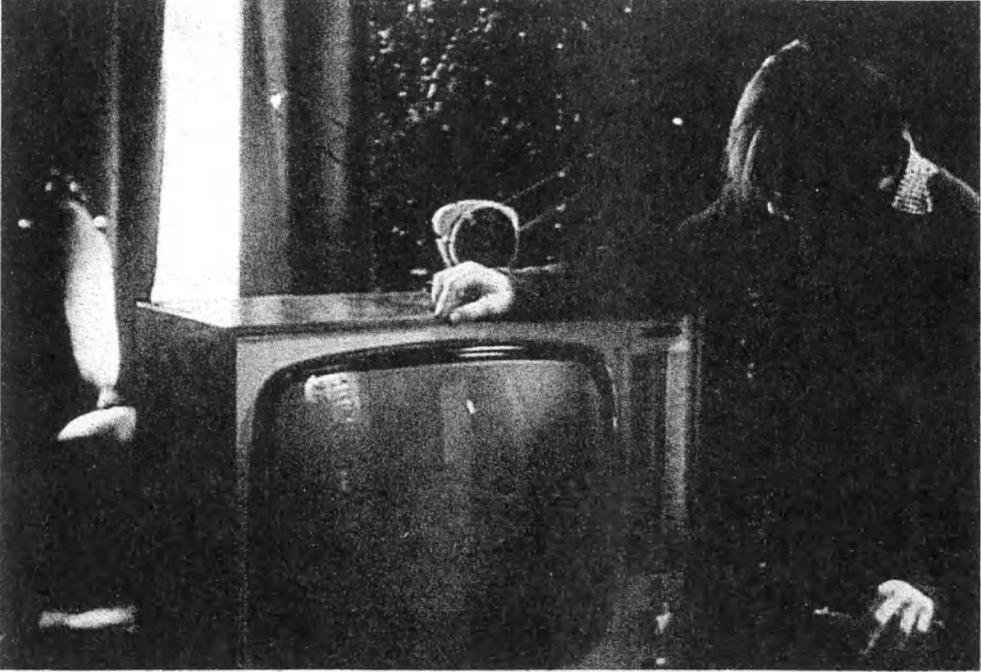
Завершается картина сценой у постели смертельно больного Автора, лежащего за ширмой в большой комнате... Врач, рассуждая о состоянии пациента, называет Совесть и Память первопричиной недуга... Из слабеющей руки Автора выпорхнула птичка... и как вихрь последних видений пронесли картины дорогих воспоминаний... хутор из детства... молодые Мать и Отец... ожидающие его рождение... Отец спрашивает: «Тебе кого больше хочется, мальчика или девочку?» Мать отворачивает лицо исполненное трагического прозрения всех будущих страданий... Суровая и напряжённая вёдет Мария Ивановна через лес в поле маленьких Марину и Андрея навстречу жизни...

В творчестве Андрея Тарковского фильм «Зеркало» явился важной вехой. В книге «Запечатлённое время» режиссёр писал: «Приступая к работе над «Зеркалом», я всё чаще и чаще стал думать о том, что фильм, если ты серьёзно относишься к своему делу, – это не просто следующая работа, а *поступок*, из которых складывается твоя судьба... Я хотел рассказать о страданиях человека, которому кажется, что он ничем не может оплатить своим близким их любовь... мне хотелось рассказать... *о своих чувствах, связанных с близкими людьми*... о вечной жалости к ним и своей несостоятельности по отношению к ним – о чувстве невосполнимого долга»<sup>50</sup>.

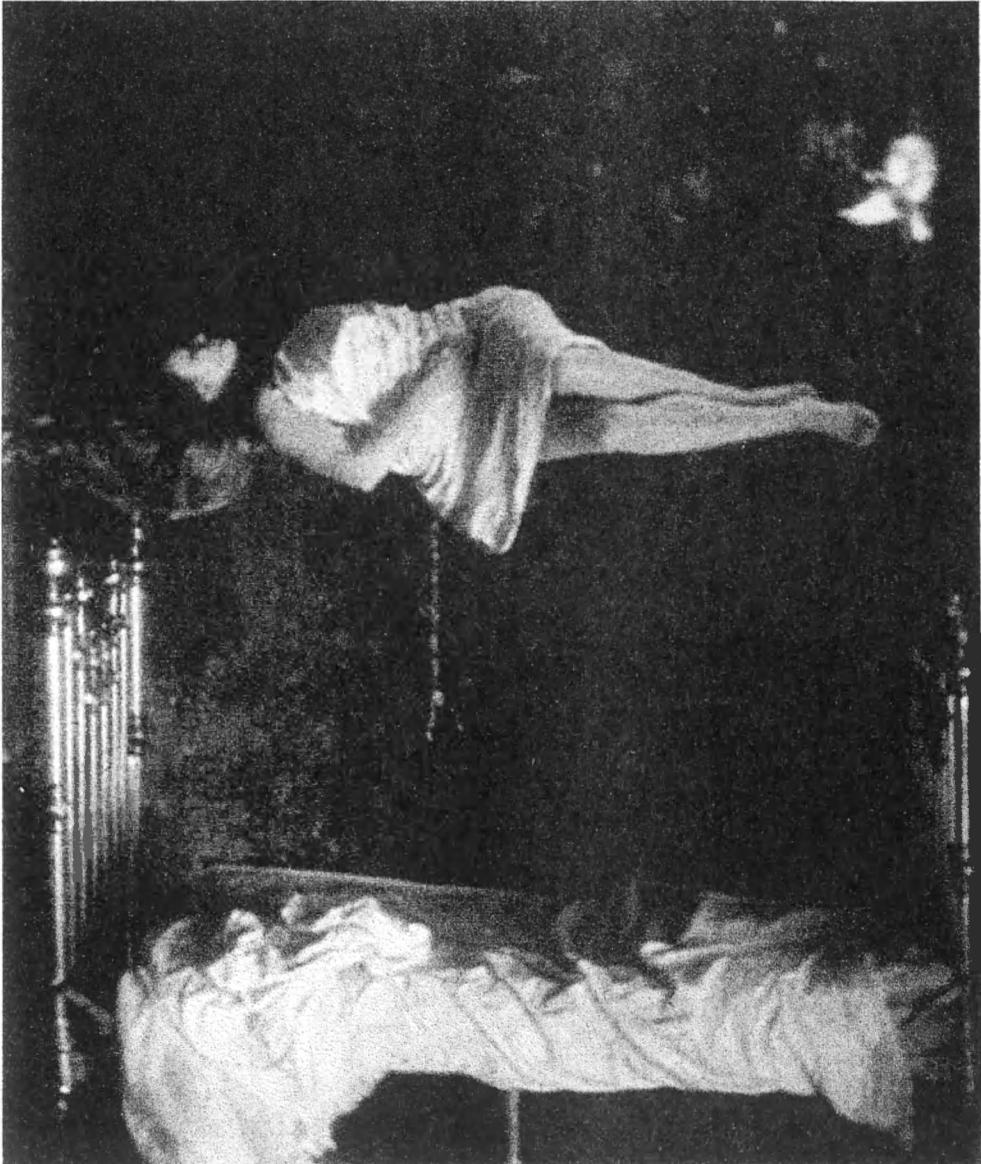
Внутренняя рефлексия, переживание идентичности стали для режиссера опытом нравственного самопознания. Запечатлённая на киноплёнку исповедь, обращённая к людям, явилась поводом уже для зрительского самопознания, в котором нравственная рефлексия режиссёра отразилось в саморефлексиях зрителей картины. Подобное со-творчество художника и зрителя имело для Тарковского принципиальное значение. В своём дневнике Тарковский помещает подборку зри-

тельских впечатлений о фильме: «Эта Ваша работа потрясла меня. Как человек одного с Вами поколения, я нахожу разительные совпадения в тех реалиях, которые воплотили для Вас и для меня духовные ценности... Наконец появился фильм, в котором я буду черпать силы для мировоззрения, которое начало угасать, приземляться... Этот фильм привёл в систему не доходившие до ясного конца утомительные рассуждения о жизни»<sup>51</sup>. Книгу «Запечатлённое время» Тарковский начинает с обзора зрительских писем на свои кинокартины и прежде всего на фильм «Зеркало». Вот некоторые фрагменты из этих писем: «...Мы не можем понять, как Тарковскому удалось методами кино сделать такое глубокое философское произведение... О чём этот фильм? ...О человеке, который живёт на земле, является её частью и Земля является частью его самого, о том, что человек своей жизнью отвечает перед прошлым и перед будущим» и ещё: «... всё что мучает меня, чего недостаёт, о чём я тоскую, чем возмущена... от чего светло и тепло, чем жива и что меня убивает, – всё это, как в зеркале, я увидела в Вашем фильме...». «Я была на обсуждении фильма... И каждый из выступавших говорил: «Это фильм обо мне...»<sup>52</sup>. Нравственное самопознание стало частью личного духовного опыта каждого зрителя фильма. Явилось тем, к чему стремился режиссёр, создавая свой исповедальный фильм. Тарковский был убеждён, что «художник, его произведение и зритель – представляют собою единое и неделимое целое: организм, объединённый единой кровеносной системой»<sup>53</sup>.

Каждый фильм режиссера являлся продолжением диалога режиссера со зрителем и с самим собой, представлял опыт выхода на принципиально новый уровень самопознания. Андрей Тарковский писал: «В определённом смысле индивид каждый раз заново познаёт и жизнь в самом своём существе, и самого себя, и свои цели. Конечно, человек пользуется всей суммой накопленных человечеством знаний, но всё-таки **опыт этического нравственного самопознания является единственной целью каждого и субъективно переживается всякий раз заново.** Человек снова и снова соотносит себя с миром, мучительно жаждая обретения и совмещения с внеположенным ему идеалом, который он постигает как некое интуитивно-ощущаемое начало»<sup>54</sup>. В этом тезисе режиссёр приближается к пониманию нравственного самопознания как познания Бога. Как писал Святитель Василий Великий «точное наблюдение себя самого даст тебе достаточное руководство и к познанию Бога. Ибо, если *внемлешь себе*; ты не будешь иметь нужды искать следов Зиждителя в устройстве вселенной, но в себе самом, как бы в малом каком-то мире, усмотришь великую премудрость своего Создателя»<sup>55</sup>.







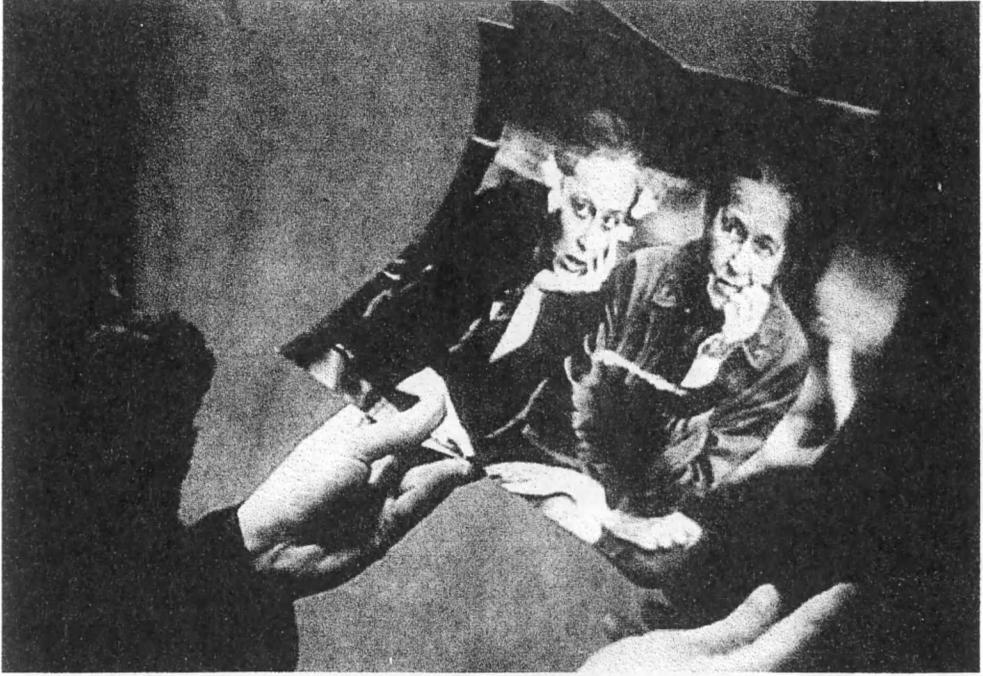






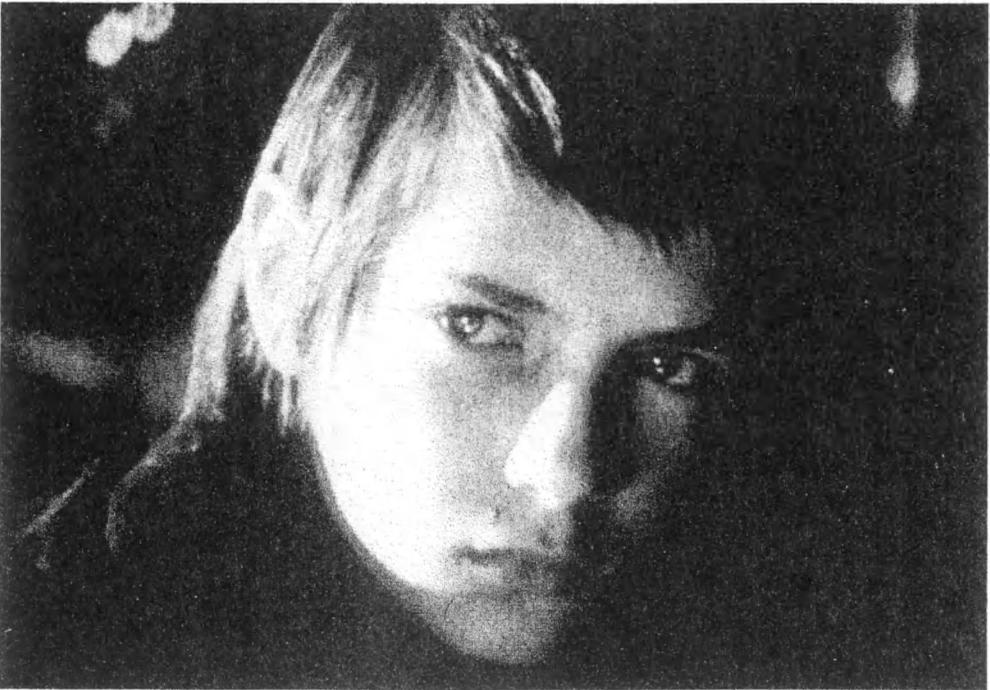
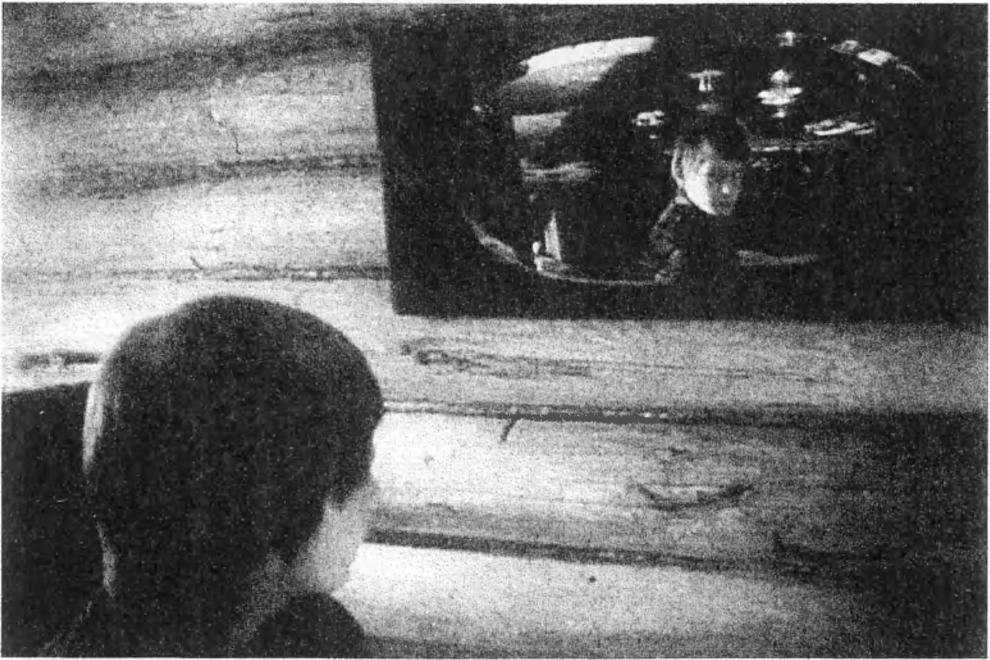














## Примечания

- 
- <sup>1</sup> Преподобного Исаака Сирина слова подвижнические. – М., 2002. – С. 611.
- <sup>2</sup> Запись обсуждения режиссерского сценария А. Тарковского и А. Мишарина «Белый день» (заседание худсовета объединения от 27.IV.73) // Фомин В. Создание фильма «Зеркало» А. Тарковского: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Fomin02.html/> - 12.11.2010.
- <sup>3</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 78.
- <sup>4</sup> Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – С. 217.
- <sup>5</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 107.
- <sup>6</sup> Суркова О. Тарковский и Я. – М., 2002. – С. 44.
- <sup>7</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 37.
- <sup>8</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 105.
- <sup>9</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 98.
- <sup>10</sup> Юсефсон Э. Я сразу дал согласие // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 196.
- <sup>11</sup> Андрей Тарковский о киноискусстве // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 318.
- <sup>12</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 248.
- <sup>13</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 124.
- <sup>14</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 133-134.
- <sup>15</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 132.
- <sup>16</sup> Тарковский А. Уроки режиссуры. – М., 1992. – С. 28.
- <sup>17</sup> Тарковская М.А. Осколки зеркала. – М., 2006. – С. 70.
- <sup>18</sup> Первые свидания // Тарковский А.А. Белый день: Стихотворения и поэмы. – М., 1997. – С. 245-246.
- <sup>19</sup> «Зеркало» – Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> - 08.08.2009.
- <sup>20</sup> Эббо Демант, В поисках утраченного времени // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. – М., 2002. – С. 244.
- <sup>21</sup> Тарковская М.А. Осколки зеркала. – М., 2006. – С. 347.
- <sup>22</sup> Тарковская М.А. Осколки зеркала. – М., 2006. – С. 69.
- <sup>23</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 162-163, 173-174.
- <sup>24</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 172-173.

- 
- <sup>25</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 245.
- <sup>26</sup> Тарковская М.А. Осколки зеркала. – М., 2006. – С. 183-184.
- <sup>27</sup> «Зеркало» – Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> - 08.08.2009.
- <sup>28</sup> Де лос Льянос Мас Вирхилио. Ты помнишь, tovarisch...?: Из архива одного из детей, вывезенных в СССР во время гражданской войны в Испании. Пер. с исп. – М., 2008. – С. 12.
- <sup>29</sup> Пушкин А.С. Собрание сочинений. М., 1978. – Т. 10. – С. 287-288.
- <sup>30</sup> «Зеркало» – Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> - 08.08.2009.
- <sup>31</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 244.
- <sup>32</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 118.
- <sup>33</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 244.
- <sup>34</sup> Тарковский А. Белый день. – М., 1997. – С. 274-275.
- <sup>35</sup> «Зеркало» – Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> - 08.08.2009.
- <sup>36</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 216.
- <sup>37</sup> «Зеркало» – Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> - 08.08.2009.
- <sup>38</sup> «Зеркало» – Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> - 08.08.2009.
- <sup>39</sup> Тарковский А. Белый день. // Искусство кино. 1970. – № 6. – С. 109-114.
- <sup>40</sup> Тарковская М.А. Осколки зеркала. – М., 2006. – С. 172-173.
- <sup>41</sup> «Зеркало» – Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> - 08.08.2009.
- <sup>42</sup> «Зеркало» – Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> - 08.08.2009.
- <sup>43</sup> Тарковский А. Белый день. – М., 1997. – С. 240-241.
- <sup>44</sup> Тарковская М.А. Осколки зеркала. – М., 2006. – С. 198.
- <sup>45</sup> Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – С. 37.
- <sup>46</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 155, 156, 157, 158.
- <sup>47</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 245.
- <sup>48</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 259.
- <sup>49</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 132.
- <sup>50</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 248, 249.

---

<sup>51</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 125, 136.

<sup>52</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 100, 103, 104.

<sup>53</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 286.

<sup>54</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 132.

<sup>55</sup> Свт. Василий Великий Беседа 3. На слова: *внемли себе* (Втор.15,9): [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lstn/0195.php/> - 19.11.2010.



*Блаженны милостивые,  
ибо они помилованы будут  
(Мф. 5. 7)*

# Сталкер



## Глава V. Сталкер

В январе 1973 года Андрей Тарковский сделал пометку в дневнике: «Прочитал только что научно-фантастическую повесть Стругацких «Пикник у обочины». Тоже можно было бы сделать лихой сценарий для кого-нибудь»<sup>1</sup>. В декабре 1974 года появляется новая запись: «Совершенно гармоничной формой для меня сейчас мог бы быть фильм по Стругацким: *непрерываемое*, подробное действие, но уравненное с религиозным действием, чисто идеалистическое, то есть полутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное... Схема жизни человека, стремящегося (действенно) понять смысл жизни»<sup>2</sup>. Размышляя над будущим фильмом, Тарковский отмечает: «Чем-то моё желание делать «Пикник» похоже на состояние перед «Солярисом». Уже теперь могу понять причину. Это чувство связано с возможностью легально коснуться трансцендентного. Причём, речь идёт не о так называемом «экспериментальном» кино, а о нормальном, традиционном, развивающемся эволюционно... Мне же хочется гремучего сплава – эмоционального, замешанного на простых и полноценных чувствах рассказа о себе, – с тенденцией понять несколько философско-этических вопросов, связанных со смыслом жизни»<sup>3</sup>.

Фантастическая повесть братьев Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине» рассказывала о жизни особой категории людей будущего – сталкерах, которые с риском для жизни добывали загадочные предметы из Зоны – места посещения внеземной цивилизации. В повести обозначались острые социальные и гуманитарные проблемы. Именно эти проблемы и привлекли внимание Тарковского. С середины 1975 года началось творческое сотрудничество Тарковского и Стругацких.

Работа над сценарием продвигалась сложно, всего было написано более десяти вариантов. Следует подчеркнуть, что Стругацкие с большим пониманием относились к требованиям режиссёра, постоянно дорабатывая сценарий. Борис Стругацкий вспоминал: «...на практике работа превращалась в бесконечные, изматывающие, приводящие иногда в бессильное отчаяние дискуссии... В такой ситуации возможен только один метод работы – метод проб и ошибок. ...Вообще говоря, история написания киносценария есть, как правило, история жёсткого взаимодействия сценариста с режиссёром. История беспощадной борьбы мнений и представлений, зачастую несовместимых. Сценарист, как мне кажется, обязан в этом столкновении творческих подходов идти на уступки, ибо кинофильм – это вотчина именно ре-

жиссёра, его детище, его территория, где сценарист существует в качестве хоть и творческого, но лишь наёмного работника».<sup>4</sup>

Тарковский стремился уйти от фантастико-приключенческой канвы сюжета, освободить главного персонажа от упрощённо-авантюрных характеристик, выявить и развить философско-мировоззренческие составляющие литературного первоисточника. Братья Стругацкие принесли в жертву своё авторское самолюбие и даже изначальный замысел своей повести. И когда Тарковский потребовал полностью изменить образ главного героя – сталкера, Стругацкими за несколько дней был написан новый, совершенно другой сценарий. Аркадий Стругацкий вспоминал: «Мы написали не фантастический сценарий, а сценарий-притчу... В Зону за исполнением заветных своих желаний идут модный Писатель и значительный Учёный, а ведёт их Апостол нового вероучения, своего рода идеолог». Тарковский прочитал новый вариант и сказал: «Первый раз в жизни у меня есть *мой* сценарий»<sup>5</sup>. Для Тарковского сценарий всегда имел принципиальное значение. Режиссёр рассматривал сценарий как «действительный повод для съёмок картины... где литературным образам будет найден соответствующий кинематографический эквивалент»<sup>6</sup>.

Съёмки нового фильма проходили с большими трудностями. Долго не удавалось найти натуру, построить павильонные декорации, собрать профессиональную команду – съёмочную группу. Когда большая часть фильма была сделана, отснятый материал был утрачен во время неудачной проявки киноплёнки. Картину приходилось начинать практически заново. Как ни парадоксально, но эти напасти пошли на пользу фильму, идея оформилась, наполнилась новыми смыслами, обрела новую изобразительную форму. В декабре 1978 года Тарковский записал в дневнике: «Картина получается. Она новая для меня – потому, что получается простой по форме, и потому, что рвёт с традиционным отношением к задачам и функциям фильма как такового. В нём я хочу взорвать отношение к нынешнему дню и обратиться к прошлому, в котором человечество совершило столько ошибок, что сегодня вынуждено существовать как в тумане. Картина о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания ложным знанием»<sup>7</sup>.

Для Андрея Тарковского внешняя сторона фантастического сюжета стала поводом для осмысления глобальных мировоззренческих вопросов. В своём дневнике режиссёр очень ёмко сформулировал эти проблемы: «Действительно, ведь только два антагонистических понятия более всего тревожат нас: жизнь – смерть, добро – зло. Вокруг них строится вся человеческая философия. Почему так? Видимо, потому, что в этих понятиях суть нашего существования. Смысл и секрет нашего движения... Человеческое существование требует постоянного

нравственного усилия – совершения добра для того, чтобы осуществить свою жизнь... Понятия добра и зла так же необходимы для вечной жизни (и борьба между ними), как разница потенциалов обуславливает возникновение электричества... Поэтому борьба добра и зла будет существовать до тех пор, покуда существует человек в его земной жизни. Человеку необходимо доплыть до противоположного берега моря, иначе он утонет. Морская вода – это Зло, а вёсла и лодка – Добро. Гребти что есть силы – и доплывёшь. Человек существует так давно и до сих пор сомневается в главном – в смысле своего существования, вот что странно»<sup>8</sup>.

Размышляя над фильмом, неизбежно задаёшься вопросом о значении, о смысловом наполнении каждого образа, каждого сюжетного поворота, каждой мизансцены. В кинематографе Тарковского особое значение приобретает именно сотворчество зрителя и режиссёра. Реконструкция смысла становится одной из главных задач зрительского восприятия, а именно – *процесс осмысления эмоциональных впечатлений*. У Тарковского образ и символ сливаются в особый феномен, который и рождает полифонию восприятия, образ – эмоциональную, а символ – рациональную.

В книге «Запечатленное время» Андрей Тарковский цитирует рассуждения Вячеслава Иванова о природе символа: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своём значении, когда он изрекает на своём сокровенном (иератическом и магическом) языке намёка и внушения неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многословен и всегда тёмнен в последней глубине... Он – органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада – и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом». Здесь же Андрей Тарковский подчеркивает: «то, что он называет символом, я отношу к образу»<sup>9</sup>.

Образы кинофильма – суть многомерные символы, точнее некие особые субстанции, обладающие образно-символической сущностью. Попробуем дешифровать эти образы-символы по определенной схеме. Предположим, что Зона – это Жизнь. Комната – Смысл Жизни. Путь – Самопознание. Герои – Писатель и Профессор олицетворение двух глобальных способа познания – Искусства и Науки – эмоционального и рационального. Сталкер... Возможно Сталкер – олицетворение Совесть, которая ведёт Человека по Жизни, которую порой заглушают, попирают, игнорируют... Разумеется, воспринимая кинофильм не следует формально понимать его символическую природу, необходимо сохранять «непосредственность живого зрительского восприятия», поскольку на экране – живые, страдающие люди, про-

живающие свои трудные, порой трагические судьбы. Тарковскому удаётся соединить сильное эмоциональное воздействие картины и его пролонгированное интеллектуальное влияние на зрителя. Однажды в дневнике Тарковский записал: «Самое важное – это символ, который не надо понять, а лишь чувствовать, верить, вопреки всему – верить... Мы распяты в одной плоскости, а мир многомерен. Мы это чувствуем и страдаем от невозможности познать истину... А знать не нужно! Нужно любить. И верить. Вера – это знание при помощи любви... Образ – это впечатление от Истины, на которую Господь позволил взглянуть нам своими слепыми глазами»<sup>10</sup>. Причем важно подчеркнуть, что Тарковский отвергал нарочитый символизм в кино, образ и его символическое значение должны были иметь реалистическое воплощение. «Чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляется не в символической остроте образов (пусть самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта», – писал Тарковский<sup>11</sup>. Поэтому и в кинофильме «Сталкер» сокровенные смыслы ушли в глубь образной системы, проникли в самую ткань повествования.

Кинокартина и являет собою рассказ о живых людях, образы которых блистательно воплощены актёрами: А. Кайдановским (Сталкер), А. Солоницыным (Писатель), Н. Гринько (Профессор), А. Фрейндлих (Жена Сталкера). Фантастический сюжет Тарковский развивает как вполне повседневную историю, изобразительное решение картины предельно конкретно и узнаваемо, режиссёр, словно специально стремится показать зрителю реальность происходящего, даже его обыденность. Фильм построен на основе единства времени и места действия. Вся история разворачивается в течение одного дня, в ограниченном пространстве: комната Сталкера – бар – Зона – бар – комната Сталкера. Подобная композиция в форме рондо подчёркивает пространственно-временное единство кинокартины. Хронологическая последовательность повествования позволяет проследить эволюцию характеров персонажей, генезис их мировосприятия.

Начинается картина с «комнаты Сталкера». Кинокамера медленно вплывает в проём двери и раскрывает пространство комнаты, с выщербленными стенами и полом, с большой железной кроватью, на которой спит семья Сталкера. В этом сиротливом единстве спящих людей с первых секунд возникает ощущение заброшенности и какой-то обречённости, однообразной тягостной повседневности с постоянными невзгодами и преодолениями. Неухоженность и запущенность быта говорят о внутреннем изнеможении обитателей комнаты и бессилии что-то изменить вокруг себя. Когда крохи оставшихся душевных сил уходят только на одно – на сосредоточенное внутреннее самосо-

хранение, когда единственная опора в жизни – твой собственный духовный мир.

Слышен грохот проходящего поезда. Жизнь словно пронесется где-то вдали, а здесь в комнате время будто замерло, остановилось. Все уже проснулись, но никто не спешит вставать и начинать новый день, унылый в своей однообразной беспросветности. Первым поднимается Сталкер, стараясь не шуметь, одевается и выходит на убогую кухню. Затем встаёт Жена Сталкера и тихо следует за мужем. В кухне разгорается тягостный семейный скандал... Жена, пытаясь удержать мужа, вымученно с большим усилием высказывает свои горькие упрёки... Сталкер мягко её отстраняет и уходит... Жена медленно сползает со стула... Невыносимо видеть извивающуюся в мучительной истерике женщину, в стенаниях которой – горечь бессилия и отчаяния... Эта непреклонность мужчины, оставляющего плачущую беспомощную женщину поражает и обескураживает, не сразу зрителю удастся понять этих людей, разобраться в сложных характерах и судьбах персонажей фильма.

Постепенно будут раскрываться характеры персонажей, сюжет и конфликт фильма. Зритель узнает, что Сталкер – проводник в Зону – особое место, охраняемое войсками, что путь в Зону опасен, ещё более опасна сама Зона, таящая множество смертельных ловушек. По преданию, где-то в Зоне существует некая Комната, в которой исполняются желания. На этот раз Сталкер ведёт в Зону маститого учёного и известного писателя. Компаньоны встречаются в обшарпанном баре и в обрывочном разговоре сразу же обозначаются характеры этих людей, их взаимное неприятие. Профессор с брезгливостью смотрит на захмелевшего Писателя, а тот в свою очередь с неприязнью пикируется с Профессором по поводу кризиса науки и перипетий творческого процесса.

Первым нам начинает открываться Писатель. Он пытается понять что-то в себе; обращаясь к случайным собеседникам, Писатель фактически ведёт непрерывный диалог с самим собой. Уже в начале фильма Писатель, разговаривая с мимолётной знакомой, фатовато рассуждает о скуке жизни. И даже в этом необязательном, почти легковесном разговоре ощущается сидящая в нём тоска от неудовлетворённости существования: *«...Мир непроходимо скучен, и поэтому ни телепатии, ни привидений, ни летающих тарелок... ничего этого быть не может. Мир управляется чугунными законами, и это невыносимо скучно. И законы эти – увы ! – не нарушаются. Они не умеют нарушаться. ...Вот в средние века было интересно. В каждом доме жил домовый, в каждой церкви – Бог...»*<sup>12</sup>.

Писатель существует словно в каком-то забытии, он будто не видит собеседника и говорит прежде всего для самого себя. В баре Пи-

сатель практически первому встречному – Профессору высказывает терзающие мысли о поиске смысла творчества и об истине, которая постоянно «...прячется, а вы её всюду ищете, то здесь копнёте, то там... Я эту самую истину выкапываю, а в это время с ней что-то такое делается, что выкапывал-то я истину, а выкопал кучу, извините... не скажу чего ...Но с другой стороны, если меня не будут читать через сто лет, то на кой мне хрен тогда вообще писать?». За внешним циничным ёрничаньем ощущается внутреннее смятение человека, потерявшего опору в своих убеждениях, возможно утратившим сами эти убеждения и базовые жизненные принципы.

Здесь, в баре каждый обозначает причины, побудившие его отправиться в это рискованное путешествие. Писатель идёт «выпрашивать вдохновение», Профессор – исследовать неведомое... В конечном итоге, каждый жаждет получить нечто, что именно для него может составить счастье...

Повесть Стругацких завершалась возгласом гибнущего сталкера: «Счастья для всех, даром, и пусть никто не уйдёт обиженный!» Но что такое «счастье»? Неоднократно мы находим у Тарковского размышления о природе человеческого счастья и тайнах самопостижения. Для самого режиссёра это был важный мировоззренческий вопрос. «Ибо счастье – понятие абстрактное, нравственное. А счастье реальное, счастливое счастье, заключается, как известно, в *стремлении* к тому счастью, которое для человека не может не быть абсолютным. Жаждется, как абсолютное» – писал Тарковский<sup>13</sup>.

На кинофестивале авторского кино в Телорайде (США) на пресс-конференции Тарковскому был задан вопрос: «Мистер Тарковский, а что я должен делать, чтобы быть счастливым?». Тарковский был ошеломлён этим вопросом и попытался объяснить благополучному американцу, что смысл человеческой жизни отнюдь не в достижении некоего абстрактного счастья, а в духовном самосовершенствовании. Тарковский отвечал: «Меня просто смешит заданный вами вопрос. Я считаю, что мы живём для тяжёлой работы. Жизнь дана нам для духовного роста, совершенствования духовного. Для меня нет сомнения в том, что душа человеческая бессмертна... И вообще я не понимаю, кто сказал, что мы должны быть счастливыми? Проблема духовности человека стоит у истоков всего мира и единственно гарантирует его будущее... Духовность вырабатывается человеком как защита, иммунитет против вырождения»<sup>14</sup>.

Сталкер ведёт в Зону людей жаждущих оказаться в некоей Комнате, в которой исполняются самые заветные человеческие желания. Путь в Зону становится важнее конечного пункта, процесс самопознания – важнее абстрактного счастья. Собственно весь фильм и построен во многом на этом внутреннем конфликте. Способен ли человек

до конца понять самого себя, осознать свои истинные желания, а не иллюзорные побуждения или фантазии, познать сущность собственной личности, суметь обуздать собственные страсти и страхи, очистить свой разум и душу.

В какой-то момент Писатель риторически вопрошает: «...откуда мне знать, как назвать то... чего я хочу? И откуда мне знать, что на самом-то деле я не хочу того, чего я хочу? Или, скажем, что я действительно не хочу того, чего я не хочу? Это всё какие-то неуловимые вещи: стоит их назвать, и их смысл исчезает, тает, растворяется... как медуза на солнце. Видели когда-нибудь? Сознание моё хочет победы вегетарианства во всём мире, а подсознание изнывает по куску сочного мяса. А чего же хочу я?».

«А чего же хочу я?» или «В чём моя суть?». Наверное, этот же вопрос встанет перед каждым персонажем в картине и каждый попытается найти на него свой ответ. Сам путь в Зону будет побуждать и Писателя и Профессора постоянно задавать себе нелюбимые вопросы и стараться найти на них абсолютно искренние и точные ответы.

Дорога в Зону оказалась трудной и опасной. Обстрелянные полицейским патрулём, напуганные и ошарашенные, путники добираются до дрезины, которая и доставляет их на место. Проезд на дрезине долог. Тарковскому было важно показать время в его почти реальном восприятии и для персонажей и для зрителя. «Я хочу, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали *внутри* кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия, и ничего более, чтобы она не несла с собой временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации времени», отмечал Тарковский, работая над фильмом<sup>15</sup>.

Под мерный перестук колёс дрезины, под какой-то скрежет, в полудремоте, в полузабытьи путники взирают на причудливый пейзаж – захлапленные, заброшенные перроны, какие-то шлакоотвалы, груды искорёженного заржавленного железа... Камера всматривается в лица этих людей и мы, зрители начинаем ощущать свою сопричастность с ними, возникает ощущение, что и мы катимся куда-то на этой дрезине... Эта затянувшаяся длительность поездки становится необходимым этапом эмоционального осмысления пути...

И вот наконец Зона... Оглушающая тишина... Монохромный колорит исчезает... Сочная яркая зелень травы, молочная белизна опалового тумана... Появление цвета становится неким пространственно-временным водоразделом, отделяющий серость враждебного и обыденного мира от неведомого, притягивающего и пугающего мира Зоны. «*Вот мы и дома*», – говорит Сталкер... Оставив Профессора и Писателя на железнодорожной насыпи, Сталкер идет «на свидание с Зоной»... Скрывшись от посторонних глаз, он ложится в густую высоко-

кую траву и с наслаждением впитывает разлитую кругом тишину и покой... В этот момент зритель получает возможность внимательно всмотреться в этого человека. Строгие, правильные черты лица, миндалевидные глаза с припухшими как от бессонницы веками, тонкие обветренные губы, нервный подбородок, коротко стриженные седеющие светлые волосы с небольшим овальным островком абсолютно белых волос, шея обмотана марлевой повязкой. Эта небольшая деталь – повязка на шее, вполне сюжетно оправдана. Проводник в Зону мог поранить горло или простудиться. Но вместе с тем, эта белая марлевая повязка содержит в себе некий скрытый смысл. Вспоминается сценарий «Андрея Рублёва», в начале которого появляется один персонаж – беглый крепостной, обмотавший горло тряпичной повязкой скрывающей железный ошейник узника. Внутренне независимый человек обретает свободу, неся на себе знак преодоленного насилия, знак отрицания несвободы... Не в этом ли во многом заключается сущность Сталкера, да и самого режиссёра однажды преодолевшего внутреннюю скованность и сказавшего: *«Я могу говорить»*...

Через некоторое время Сталкер возвращается к своим спутникам одухотворённый и свободный, готовый к выполнению своей миссии... След в след, шаг за шагом углубляются путники в пространство Зоны. На экране из казалось бы обычных атрибутов создаётся необычный, притягивающий и пугающий мир Зоны. В густой траве хаотично разбросаны остовы обгоревшей военной техники, какие-то истлевшие предметы, жуткими очертаниями напоминающие человеческие останки... За деревьями на поляне виднеется полуразрушенное строение в котором и находится заветная Комната. В сценарии Сталкер произносит фразу, которой не будет в фильме: «Расстояние здесь кажется метров пятьдесят, но прямо пройти невозможно, надо идти далеко в обход. А прямо идет дорога чистых душ. Так её называют сталкеры. А поскольку чистых душ в мире немного, то никто ещё пока этой дорогой не проходил...»<sup>16</sup> Как сказано: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5. 8).

Писатель, несмотря на все предостережения Сталкера дерзко направляется к Комнате. Поначалу уверенные шаги сменяются нерешительными и вялыми, всматриваясь перед собой Писатель пытается что-то уловить, в чём-то разобраться... Внезапно поднимается сильный ветер, в шуме которого чудится какой-то потусторонний голос *«Стойте ! Не двигайтесь !»* Напуганный и обескураженный, Писатель возвращается... Что же остановило Писателя ? Быть может его собственный «внутренний голос», который давно им не был слышан.

На всём пути Сталкер пытается объяснить своим спутникам непознанный смысл происходящего в Зоне: *«...в Зоне вообще прямой путь не самый... короткий... Зона – это... очень сложная система...*

ловушек, что ли, и все они смертельны. Не знаю, что здесь происходит в отсутствие человека, но стоит тут появиться людям, как всё здесь приходит в движение. Бывшие ловушки исчезают, появляются новые. Безопасные места становятся непроходимыми, и путь делается то простым и лёгким, то запутывается до невозможности. Это – Зона. Может даже показаться, что она капризна, но в каждый момент она такова, какой мы её сами сделали... своим состоянием. Не скрою, были случаи, когда людям приходилось возвращаться с полдороги, не солоно хлебавши. Были и такие, которые... гибли у самого порога Комнаты. Но всё, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас!». В этом объяснении читается соотнесение Зоны и с человеческой жизнью, и с пространством человеческой души, и с творческим пространством художника... и при этом Зона остаётся Зоной – неведомой и загадочной, по которой путешествуют три человека, при этом каждый из них проходит свой собственный путь, обретая уникальный и неповторимый опыт самопознания.

Примерно в середине фильма мы начинаем более глубоко понимать самого Сталкера, понимать зачем он водит людей в Зону... Пробираясь вдоль отвесной стены, над каким-то бездонным провалом, Сталкер твердит слова похожие на молитву: *«Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят. И пусть посмеются над своими страстями; ведь то, что они называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром. А главное, пусть поверят в себя и станут беспомощными, как дети, потому что слабость велика, а сила ничтожна... Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и чёрств. Когда дерево растёт, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жёстко, оно умирает. Чёрствость и сила спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому что отвердело, то не победит»*. Сталкер жаждет лишь одного: чтобы в этих разуверившихся, циничных, очерстевших людях пробудилось то, что живёт в душе каждого – вера, вера как таковая от которой так близко до Веры истинной и всеобъемлющей, так же близко как до загадочной Комнаты...

В этой молитве слышится слово Апостола: *«...Господь сказал мне: "довольно для тебя благодати Моей, ибо сила Моя совершается в немощи"*. И потому я гораздо охотнее буду хвалиться своими немощами, чтобы обитала во мне сила Христова. Посему я благодушествую в немощах, в обидах, в нуждах, в гонениях, в притеснениях за Христа, ибо, когда я немощен, тогда силен». (2 Кор. 12, 9-10) *«Когда я немощен, тогда силен...»* А призыв Сталкера стать *«беспомощными, как дети»*, не означает ли побуждение принять Веру, как в Евангелии сказано: *«Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истин-*

но говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное». (Мф 18, 2-3)

Пройдя через испытание «сухим тоннелем», измученные путники устраиваются на привал. Каждый выбирает себе какой-то островок среди разлитой в расщелинах воды. В полудремоте продолжается нескончаемый диалог-перебранка Писателя и Профессора. Уже засыпая, Писатель говорит: *«Я вот всё насчёт покупного вдохновения. Положим, войду я в эту Комнату и вернусь в наш Богом забытый город гением. Вы следите ?.. Но ведь человек пишет потому, что мучается, сомневается. Ему всё время надо доказывать себе и окружающим, что он чего-нибудь да стоит. А если я буду знать наверняка, что я – гений ? Зачем мне писать тогда ? Какого рожна ? А вообще-то я должен сказать, э, существуем мы для того, чтобы... Во всяком случае, вся эта ваша технология... все эти домны, колёса... и прочая ма-ета-суета – чтобы меньше работать и больше жрать – всё это костыли, протезы. А человечество существует для того, чтобы создавать... произведения искусства... Это, во всяком случае, бескорыстно, в отличие от всех других человеческих действий. Великие иллюзии... Образы абсолютной истины...»* Так Писатель делает ещё один важный шаг в познании самого себя.

Сталкер спит... Камера медленно плывёт над поверхностью бассейна... выщербленный кафель засыпан речным песком... на дне разбросаны какие-то странные предметы... осколки цивилизации... осколки человеческих страстей... заржавленное оружие... шприцы... проржавевший механизм старинных часов... кусок колючей проволоки... пружина... листок календаря с пророческой датой – 28 декабря...

Фоном проступает детский шёпот, в котором постепенно проявляется голос Жены Сталкера, читающей Апокалипсис: *«...и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять ?»* (Откр. 6. 12-15). И слышен её тихий смех... Как смех радости, радости от торжества вселенской справедливости !

В этот момент камера, скользящая по поверхности воды, оставливается на обрывке репродукции с образом Иоанна Крестителя из Деисусного чина Гентского алтаря работы братьев ван Эйков... Сразу же вспоминается вся алтарная композиция: в середине нижнего яруса

которой – разворачивается сюжет поклонения Агнцу... Вспоминаются и слова из Евангелия от Марка: «...Явился Иоанн, крестя в пустыне и проповедуя крещение покаяния для прощения грехов. ...И проповедовал, говоря: идет за мною Сильнейший меня, у Которого я недостойн, наклонившись, развязать ремень обуви Его; я крестил вас водою, а Он будет крестить вас Духом Святым» (Мк. 1. 4, 7-8) Возможно, и в фильме все испытания в Зоне являлись неким приготовлением путников...

Сталкер проснулся, смотрит куда-то вдаль, точнее в себя и что-то бормочет. В обрывках слов и фраз угадывается фрагмент Евангелия от Луки: *«В тот же день двое из них шли в селение, отстоящее стадий на шестьдесят от Иерусалима, называемое Эммаус; и разговаривали между собою о всех сих событиях. И когда они разговаривали и рассуждали между собою, и Сам Иисус, приблизившись, пошел с ними. Но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его. Он же сказал им: о чем это вы, идя, рассуждаете между собою, и отчего вы печальны? Один из них, именем...»* (Лк. 24. 13-18). В шёпоте Сталкера практически не различимы имена и названия, но передана особая атмосфера библейского рассказа. Когда читаешь Евангелие, всегда ощущаешь какую-то особую одухотворённую наполненность текста, кульминация которого нарастает и достигает апогея в рассказе о крестных муках и распятии Христа. А после следует резкая перемена, поражающая ощущением пустоты. Мир без Бога. С сиротливой неприкаянностью бредут Его ученики по пыльной дороге, ещё не зная о Воскресении Спасителя, и не видят своего Учителя «ибо глаза их были удержаны». Понимаешь, какое душевное мужество нужно было иметь апостолам для того чтобы преодолеть эту вселенскую опустошённость и понести Слово в Мир. И смогли они сделать это лишь тогда, когда исполнились Духа Святого, ниспосланного на них по милости Божией. Возможно, для режиссёра, этим фрагментом, было важно подчеркнуть вот эту опустошённость Мира, лишённого Веры, эту опустошённость людей, которые смотрят и не видят, слушают и не слышат. И если Апостолы не узнали своего Учителя, то что можно было ожидать от двух разочарованных в жизни путниках, пробирающихся по Зоне, не способных увидеть в своём путешествии шанс на обретение веры, а в своём проводнике – духовного наставника. И потому с недоумением смотрят они на Сталкера, когда тот начинает свой монолог о музыке, в котором иррациональность феномена звука сопоставима с неосвязаемостью феномена веры.

Путники пробуждаются и с удивлением смотрят на Сталкера, который словно продолжая внутренний монолог, обращается к Писателю и Профессору: *«Проснулись? Вот вы говорили о смысле... жизни... бескорыстности искусства... Вот, скажем, музыка... Она и с действительностью-то менее всего связана, вернее, если и связана, то*

*безыдейно, механически, пустым звуком... Без ассоциаций... И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу ! Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум ? И превращает его для нас в источник высокого наслаждения... И потрясает ? Для чего всё это нужно ? И, главное, кому ? Вы ответите: никому. ... И ни для чего, так. «Бескорыстно». Да нет... вряд ли... Ведь всё, в конечном счёте, имеет свой смысл... И смысл, и причину...»* Ещё на съёмочной площадке Андрей Тарковский признавался киноведу Ольге Сурковой: «Вот монолог о музыке, который теперь звучит... Этот монолог не имеет окончания, но каждый имеющий уши поймёт, что речь в нём идёт о существовании Бога...»<sup>17</sup>. Действительно, утверждение Сталкера о том, что *«всё, в конечном счёте, имеет свой... смысл и причину» формулирует представление о Боге как причине всего сущего.*

Этот скрытый в фильме религиозный смысл до предела обостряет образ Сталкера, в котором видится не просто человек, но некий избранник, исполняющий свою миссию... Он проводит Писателя и Профессора через все испытания Зоной лишь с одной целью – пробудить в этих людях всё лучшее, что в них есть, открыть их зашоренные глаза, пробудить их способность Верить.

Новым испытанием для Писателя и Профессора становится проход через жуткий тоннель – «мясорубку». Первым снова идёт Писатель. Под ногами скрежещет битый кирпич и стекло, со скатов трубы сочится вода, сверху свисают клочья паутины... Писатель медленно, нерешительно ступает, преодолевая и страх, и сомнения, и беззащитное одиночество перед неизвестностью... Этот долгий переход переворачивает всю душу Писателя... Он словно проживает на этом пути целую жизнь...

После испытания «мясорубкой», в каком-то огромном ангаре с песчаными барханами, очнувшись от обморока, Писатель проговаривает то, что его, наверное, всегда мучило и терзало, с дрожью в голосе, с трудом сдерживая слёзы: *«...Всё это чья-то... выдумка. Неужели вы не чувствуете ?.. А вам, конечно, до зарезу нужно знать, чья. ... Что толку от ваших знаний ? Чья совесть от них заболит ? Моя ? У меня нет совести. У меня есть только нервы. Обругает какая-нибудь сволочь – рана. Другая сволочь похвалит – ещё рана. Душу вложишь, сердце своё вложишь – сожрут и душу, и сердце. Мерзость вынешь из души – жрут мерзость... Какой из меня, к чёрту, писатель, если я ненавижу писать. Если для меня это мука, болезненное, постыдное занятие... Ведь я раньше думал, что от моих книг кто-то становится лучше. Да не нужен я никому ! ...Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня ! По своему образу и подобию...»* Однако, исповедь, не обращённая к Богу, не приносит облегчения, а лишь ожесточает, лишь поднимает со

дна души всё самое тёмное и отвратительное, что там осело за долгие годы страданий, одиночества, компромиссов, цинизма, безверия...

Поэтому на пороге заветной Комнаты Писатель обрушивает на Сталкера потоки брани и упреков: *«...Я же тебя насквозь вижу ! Плевать ты хотел на людей ! Ты же деньги зарабатываешь на нашей... тоске ! Да не в деньгах даже дело. Ты же здесь наслаждаешься, ты же здесь царь и бог, ты, лицемерная гнида, решаешь, кому жить, а кому умереть. Он ещё выбирает, решает ! Я понимаю, почему ваш брат сталкер сам никогда в Комнату не входит. А зачем ? Вы же здесь властью упиваетесь, тайной, авторитетом ! Какие уж тут ещё могут быть желания !»* Поддавшись захлестнувшей душу мерзости, Писатель жестоко, хладнокровно, с каким-то остервенелым удовольствием избивает Сталкера.

Здесь же наконец-то полностью открывается и Профессор. В Зону этого человека привёл страх, страх терзавший Профессора всю его жизнь, страх перед начальством, перед коллегами, перед глобальными катастрофами... Профессор принёс в Зону бомбу. И очень просто объяснил свои намерения: *«А вы представляете, что будет, когда в эту самую Комнату поверят все ? И когда они все кинутся сюда ? А ведь это вопрос времени ! Все эти несостоявшиеся императоры, великие инквизиторы, фюреры всех мастей. ...И не за деньгами, не за вдохновением, а мир переделывать ! ...А лазеры, а все эти сверхбактерии, вся эта гнусная мерзость, до поры до времени спрятанная в сейфах ? Я ведь понимаю, я ведь не маньяк, но пока эта язва здесь открыта для всякой сволочи... ни сна, ни покоя...»* Спокойными уверенными движениями Профессор собирает бомбу...

Пройдя испытания Зоной и Писатель и Профессор ясно ощутили глубокий духовный кризис, который давно разъедал их души, а здесь, в Зоне, лишь обострился и отчётливо выразился. Этот кризис вселял надежду на внутреннее обновление этих людей... В понимании Тарковского «Духовный кризис – это попытка найти себя, обрести новую Веру. Состояние духовного кризиса удел всех тех, кто ставит перед собой духовные проблемы. А как же иначе ? Душа жаждет гармонии, а жизнь дисгармонична. В этом несоответствии стимул движения, истоки нашей боли и нашей надежды одновременно. Подтверждение нашей духовной глубины и наших духовных возможностей»<sup>18</sup>.

Сталкер способен видеть в людях хорошее, даже запрятанное глубоко внутрь, даже отрицаемое и попираемое самим людьми. Недалеком в конце пути Сталкер, обращаясь к Писателю и Профессору, восклицает: *«Вы – хорошие, добрые, честные люди, и я горжусь тем, что не ошибся»* И когда один собирается взорвать Зону, а другой, изрыгая потоки брани, набрасывается с кулаками, Сталкер, преодолевая боль, сдерживая рыдания пытается унять и того и другого: *«За что? За что*

вы... меня ? Он же хочет это уничтожить, он же надежду вашу хочет уничтожить! ...Ведь ничего не осталось у людей на земле больше! Это ведь единственное... единственное место, куда можно прийти, если надеяться больше не на что. ...Зачем вы уничтожаете веру ?! ...Я ведь привожу сюда таких же, как я, несчастных, замученных. ...Им не на что больше надеяться ! ...Я от счастья плакать готов, что могу им помочь. Вот и всё ! И ничего не хочу больше». Сталкер говорит о самом сокровенном, о своём призвании, о своей миссии – дарить людям надежду, пробуждать способность верить.

В беседе с киноведом Ольгой Сурковой, режиссёр говорил, что главный замысел фильма «...нельзя вербально формулировать... это трагедия человека, который хочет верить, хочет заставить себя и других во что-то верить... Для этого он ходит в Зону. Он хочет заставить кого-то во что-то поверить в этом насквозь прагматичном мире, но у него ничего не получается из этой затеи. Он сам никому не нужен точно так же, как никому не нужна эта Зона. То есть весь фильм рассказывает о победе материализма в этом мире»<sup>19</sup>. Невозможность вербальной формализации идеи понятна. Тарковский был категорическим противником дидактизма в искусстве. Мысль должна быть не сформулирована, а прочувствована. **Вера должна стать фактом духовного опыта каждого конкретного человека.** Собственно религиозность для Тарковского являлась не какой-либо абстрактной темой в искусстве, а единственно возможным способом существования художника. Тарковский писал: «Я за искусство, которое даёт человеку Надежду и Веру. И чем более безнадежен мир, о котором рассказывает художник, тем более, может быть, должен ощущаться противопоставляемый им идеал – иначе просто невозможно жить»<sup>20</sup>.

На пороге Комнаты наступает прозрение. Все: и Сталкер, и Писатель, и Профессор полностью раскрылись и перед зрителем и друг перед другом. Примечательно, что никто из них не готов переступить через порог и войти в комнату исполнения желаний. Профессор демонтирует бомбу и разбрасывает её фрагменты... Писатель объясняет свою нерешимость просто. Устало, с горечью в голосе, он говорит Сталкеру: «Да здесь то сбудется, что натуре своей соответствует, сути ! О которой ты понятия не имеешь, а она в тебе сидит и всю жизнь тобой управляет ! ...А совесть, душевные муки – это всё придумано, от головы... Не пойду я в твою Комнату ! Не хочу дрянь, которая у меня накопилась, никому на голову выливать. Даже на твою... Лучше уж я в своём вонючем писательском особняке соплюсь тихо и мирно... А потом... Кто вам сказал, что здесь действительно желания исполняются ? Вы видели хоть одного человека, который здесь был бы ошастливлен ?» Писатель испугался самого себя. Испытания зоной обнажили все его раны, все язвы, все пороки, всю глубину без-

верия. Всё это зло так глубоко укоренилось в Писателе, что веры осталось лишь на осознание собственной порочности. Совесть, Вера, Молитва стали для Писателя пустым звуком, не наполненным ни внутренним содержанием, ни личностной убеждённой. Тарковский так определял душевное состояние своих героев: «Они поднялись до осознания той мысли, что нравственность их несовершенна на всей трагической глубине её осознания. Они не находят в себе духовных сил, чтобы поверить в самих себя, – но у них достало сил заглянуть в самих себя и ужаснуться!»<sup>21</sup>.

Это действительно очень важный шаг на пути духовного обновления. Святитель Григорий Палама в размышлениях о «блудном сыне» вспоминает слова пророка Амоса: «Вот наступают дни, говорит Господь Бог, когда Я пошлю на землю голод, – не голод хлеба, не жажду воды, но жажду слышания слов Господних» (Ам. 8. 11) и далее Святитель пишет: «Голод это – состояние лишения вместе же и потребности в необходимой пище. Но есть голод хуже и трагичнее, чем этот голод, это – когда тот, кто лишаясь того, что необходимо для (стяжания) спасения, не чувствует ужаса бедствия, не ощущая даже потребности в спасении»<sup>22</sup>. В фильме два путника – Писатель и Профессор ощутили весь ужас своего духовного бедствия, и, возможно, там, за пространством картины придут к следующей логичной ступени своего духовного преобразования.

Камера «смотрит» на героев, словно изнутри Комнаты. Три фигуры уселись на пороге, на самом краю, навалившись друг на друга. В Комнате проливается ясный летний дождь, солнечные блики мерцают на залитом водой полу, на обшарпанных стенах... Камера вновь плывёт над поверхностью воды, в которой большая рыба проплывает у часового механизма разобранной бомбы... Растекается смоляное пятно мазута... Слышен грохот проходящего поезда... сквозь лязг и скрежет пробивается мотив «Болеро» Равеля\*. Взрыв бомбы не прогремел, её фрагменты разбросаны на пороге Комнаты. Сохранилась Зона как метафора, как символ Жизни. Ибо не пришло ещё время конца. Как говорил Иисус Христос ученикам своим: «О дне же том, или часе, никто не знает, ни Ангелы небесные, ни Сын, но только Отец» (Мк. 13. 32). И рыба как символическое Его присутствие, и прозрачная вода как

---

\* Необыкновенно точно смысл и настроение этой музыки описала Тамара Петкевич: «... незаметно внутри музыки стала зарождаться зыбкая, тревожная параллель главной темы. Цель, к которой направлялся караван, становилась всё более призрачной. Где-то раздваивалась. Вовлекая в себя барханы, бескрайность, движения и чувства тех, кто вёл караван, всё это стало перетекать в единый круговорот действительного и вечного...» (Петкевич Т. На фоне звёзд и страха. – СПб., 2008. – С. 19.)

знак очищения, и расплзающееся «из волны враждебной» чёрное мажущее пятно как непреодоленный грех – всё это сходится как некий символический итог в завершающем сюжете фрагменте.

И снова «бар»... Три фигуры сгрудились у маленького столика... За этот день они стали даже внешне чем-то похожи друг на друга, они молча стоят и смотрят, не в силах ни сказать что-то, ни расстаться... И вдруг, с каким-то тревожным недоумением замечаешь в этих позах сходство с композицией «Троицы» Андрея Рублёва. Станным, может быть, даже кошунственным покажется такое сравнение, но тем отчётливее понимаешь призрачность и недостижимость для этих опустошённых людей той божественной гармонии, что явлена в «Троице». А ведь именно этой гармонии неосознанно жаждут спутники Сталкера, да и сам Сталкер...

Приходит Жена Сталкера и ведёт мужа домой. На экране крупным планом профиль дочери Сталкера. Маленькая головка завернута в золотистый платок, сосредоточенный недетский взгляд. Даже при неоднократном просмотре фильма возникает ощущение свершившегося чуда. Девочка-инвалид словно двигается в такт человеческим шагам. По зрительному залу всегда в этот момент пробегает вздох... неужели исцелилась, выздоровела... неужели сама пошла... Как пух летают снежинки, семья удаляется и мы видим, что дочка просто сидит на отцовских плечах...

И снова «комната Сталкера». Зритель видит огромные книжные шкафы, заваленные старинными фолиантами, единственное и главное богатство этого дома... Усталый, измученный Сталкер в изнеможении ложится на пол... и сдавленно рыдает: *«...И ещё называют себя интеллигентами. Эти писатели ! Учёные ! ...Они же не верят ни во что ... У них же ... орган этот, которым верят, атрофировался ! ...За ненужностью !.. Боже мой, что за люди... Ты же видела их, у них глаза пустые... Они ведь каждую минуту думают о том, чтобы не продешевить, чтобы продать себя подороже ! ...Разве такие могут во что-нибудь верить ? ...И никто не верит. Не только эти двое. Никто ! Кого же мне водить туда ? О, Господи... А самое страшное... что не нужно это никому. И никому не нужна эта Комната. И все мои усилия ни к чему !»* Жена бережно и заботливо помогает Сталкеру подняться и раздеться, и как-то по-матерински укладывает в белую чистую постель, успокаивает... говорит, что и сама может пойти с ним в Зону...

Сталкер спит... Жена присаживается на край подоконника, нервно закуривает... И обращается напрямую к нам, к зрителям: *«Вы знаете, мама была очень против. Вы ведь, наверное, уже поняли, он же блаженный. Над ним вся округа смеялась. А он растяпа был, жалкий такой... А мама говорила: он же сталкер, он же с-смертник, он*

*же вечный арестант ! И дети. Вспомни, какие дети бывают у сталкеров... А я... Я даже... Я даже и не спорила... Я и сама про всё это знала: и что смертник, и что вечный арестант, и про детей... А только что я могла сделать ? Я уверена была, что с ним мне будет хорошо. Я знала, что и горя будет много, но только уж лучше горькое счастье, чем... серая унылая жизнь. А может быть, я всё это потом придумала. А тогда он просто подошёл ко мне и сказал: «Пойдем со мной», и я пошла. – И никогда потом не жалела. Никогда. И горя было много, и страшно было, и стыдно было. Но я никогда не жалела и никогда никому не завидовала. Просто такая судьба, такая жизнь, такие мы. А если б не было в нашей жизни горя, то лучше б не было, хуже было бы. Потому что тогда и... счастья бы тоже не было, и не было бы надежды. Вот.»* Актриса Алиса Фрейндлих потрясающе прожила этот монолог на глазах зрителей, как собственную жизнь... Для Тарковского это был, наверное, самый значимый монолог фильма, многое объясняющий... Режиссёр писал: «Её любовь и её преданность – это и есть то последнее чудо, которое можно противопоставить неверию, цинизму, жертвами которого стали Писатель и Учёный»<sup>23</sup>.

В фильме есть ещё одно чудо – дочь Сталкера, которую зовут ласкательно, с оттенком пренебрежения – Мартышка.

Некрасивое, бледное личико девочки с неизменно строгим, печальным, почти скорбным выражением, невольно притягивает наше внимание. Она всегда молчит. И вдруг мы слышим её голос. Сидя у стола перед раскрытой книгой, девочка отрешённо смотрит перед собой, а за кадром звучат стихи Фёдора Тютчева...

*Люблю глаза твои, мой друг,  
С игрой их пламенно-чудесной,  
Когда их приподымешь вдруг  
И, словно молнией небесной,  
Окинешь бегло целый круг...*

*Но есть сильнее очарованья:  
Глаза, потупленные ниц  
В минуты страстного лобзанья,  
И сквозь опущенных ресниц  
Угрюмый, тусклый огонь желанья»<sup>24</sup>.*

В детском, ещё ломком голосе слышится глубокое понимание смысла стихотворения, его сдержанная страстность. По силе и откровенной эротичности эти стихи Ф. Тютчева можно поставить рядом со стихотворением А. Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» Почему именно эти стихи выбрал А. Тарковский ? Кто гово-

рит устами девочки, почти ребёнка ? В этой девочке ощущается огромная духовная сила, взрослая умудрённость и понимание и жизни, и людей.

Незамеченный окружающими духовный мир девочки, её скрытая не по-детски содержательная душевная жизнь, кажется, истощает её силы. В каком-то изнеможении она опускает голову на край стола и смотрит на стоящие перед ней стаканы. Вдруг один из стаканов медленно пополз по шершавой поверхности стола, затем другой, третий... Ни усилия, ни напряжения в усталом взоре девочки, а предметы движутся повинувшись ей. Слышен грохот проходящего поезда сквозь который пробивается звуки «Оды к Радости» Бетховена...

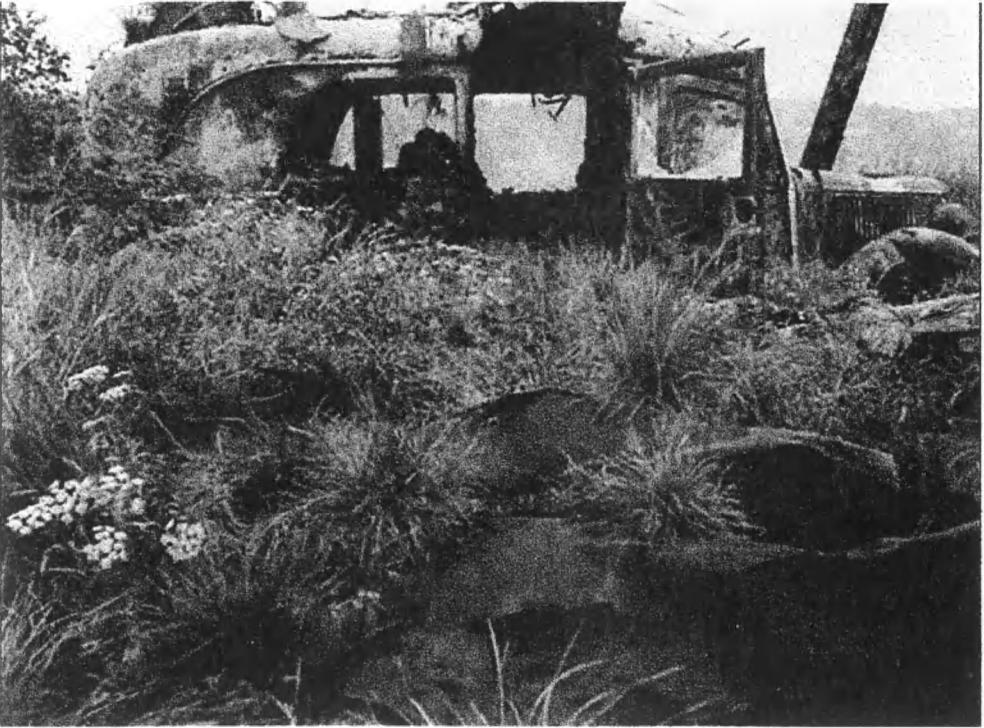
*Обнимитесь, миллионы !  
Слейтесь в радости одной !  
Там, над звёздной страной, –  
Бог, в любви пресуществлённый !<sup>25</sup>*

Бог как сущностное проявление Любви... Дочь – ещё непознанная радость Сталкера, ему ещё предстоит увидеть в дочери то, что уже открылось нам, зрителям. В ней – воплощение его миссии в Зоне, его надежда, вера в Человека.

Подводя итог работы над фильмом, Андрей Тарковский обозначил главные нравственные, мировоззренческие проблемы, которые закладывал в саму ткань киноповествования: «В «Сталкере» я договариваю кое-что до конца – человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира. Это чувство – наша общая и, несомненно, позитивная ценность... Мне было важно вычленив в этом фильме то специфически человеческое, неразтворимое, неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность. Ведь при всём том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неоценимо важное: веру ! Ощущение в себе самого главного. Это *главное* живёт в каждом человеке... Я вижу свой долг в том, чтобы натолкнуть на размышление о том специфически человеческом и вечном, что живёт в душе каждого. Но это вечное и главное чаще всего игнорируется человеком... А ведь в конечном счёте всё расчищается до этой простой элементарной частички, единственно на которую человек и может рассчитывать в своём существовании, – способности любить. Эта частичка может разрастись в душе каждого в вершащую жизненную позицию, которая способна придать смысл человеческой жизни. Я вижу свой долг в том, чтобы человек ощущал в себе потребность любить, отдавать свою любовь, ощущал зов прекрасного, когда смотрит мои фильмы»<sup>26</sup>.



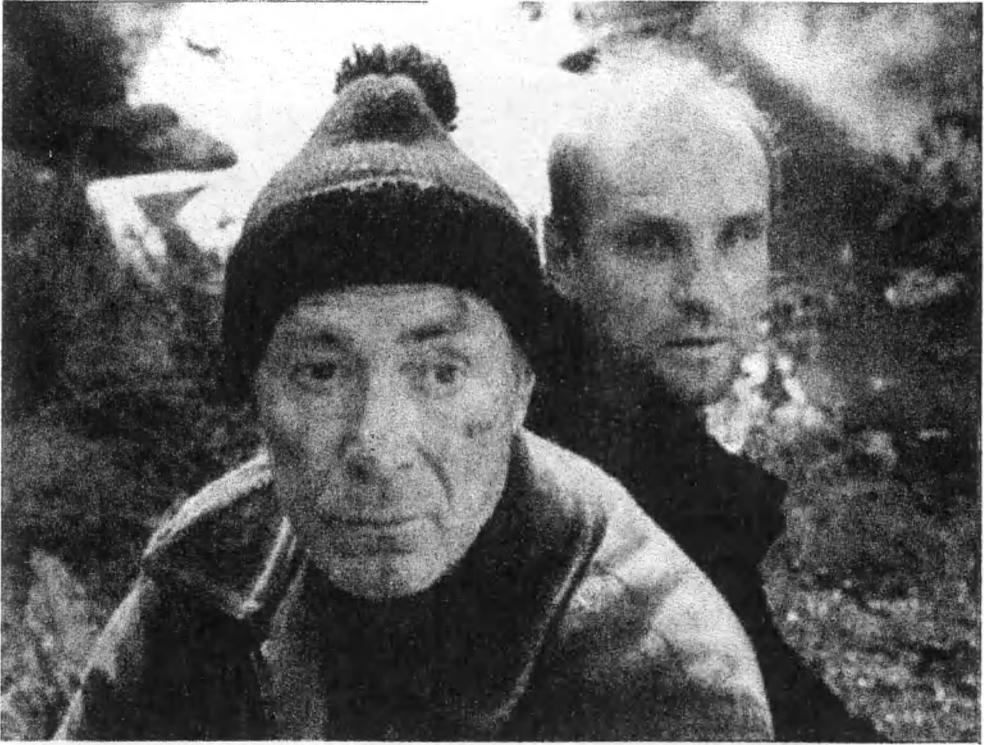


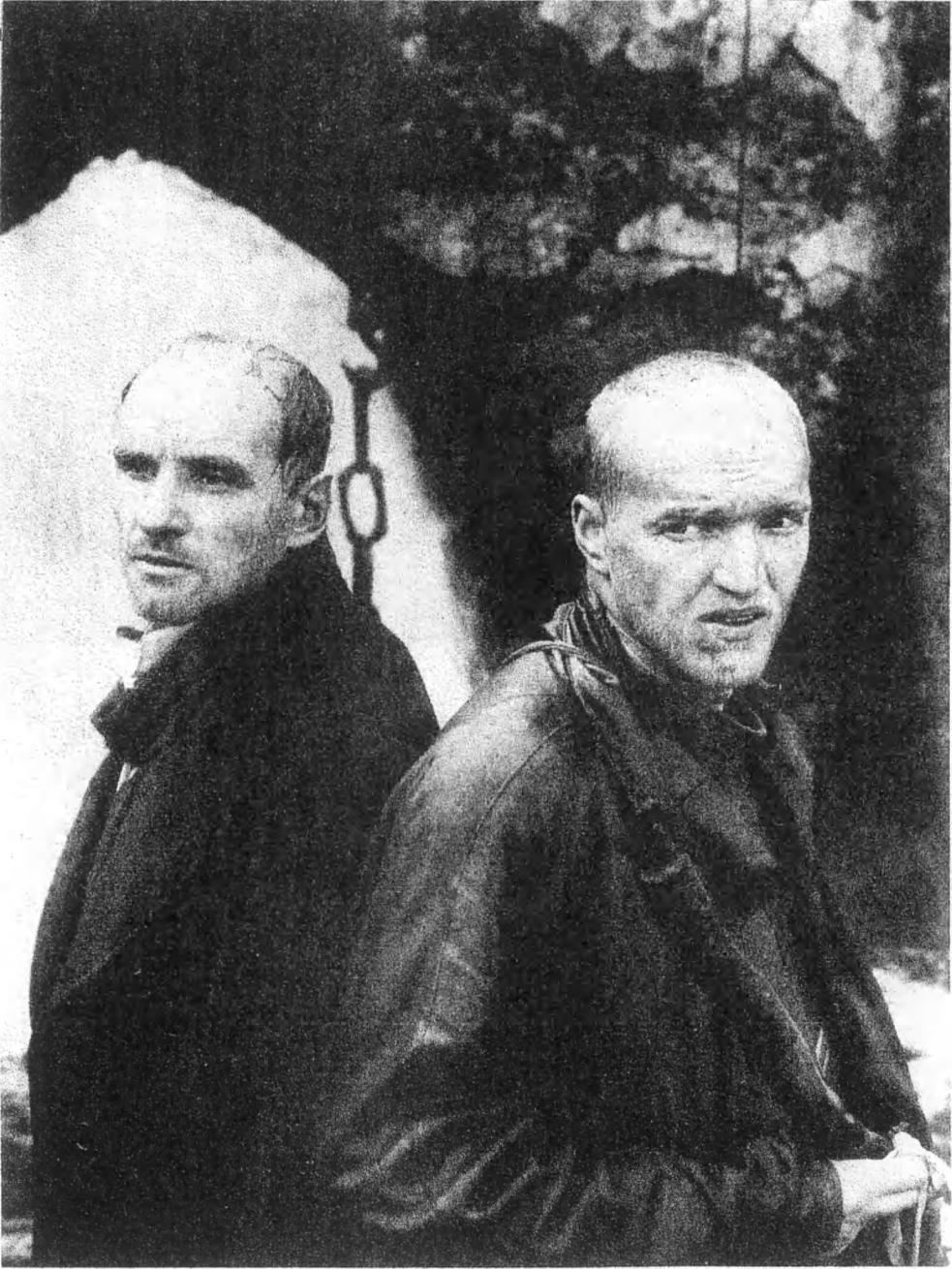








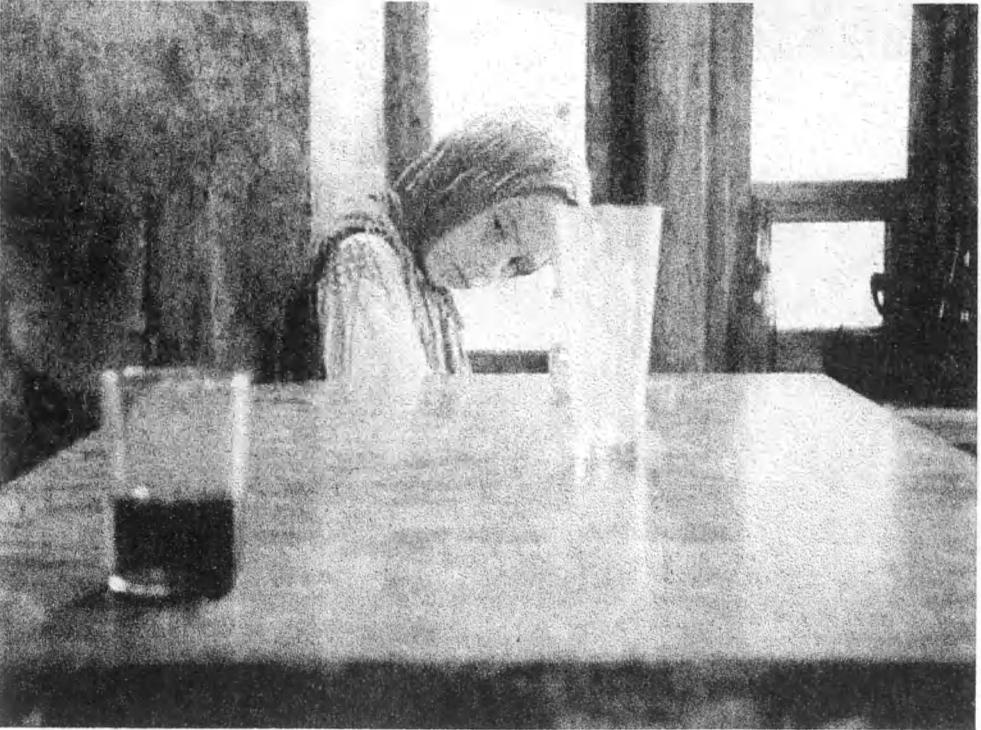








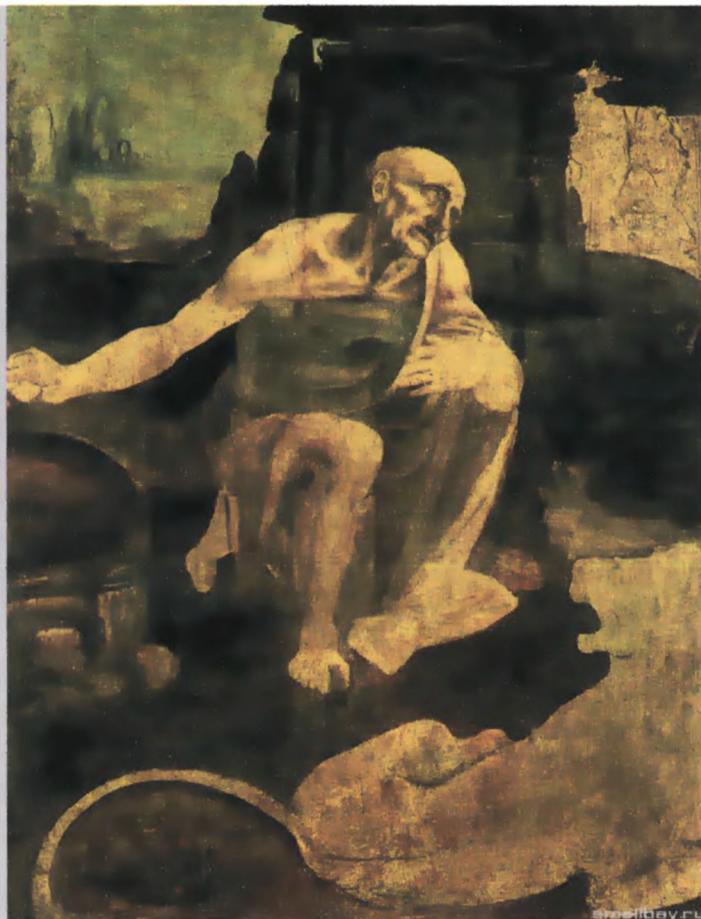




## Примечания

- 
- <sup>1</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 81.
- <sup>2</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 129.
- <sup>3</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 131-132.
- <sup>4</sup> Стругацкий Б.Н. Комментарии к пройденному (выдержки). [Электронный ресурс]: – Режим доступа: WWW. URL: <http://www.litru.ru/?book=70011&page=12/> – 23.08.2009
- <sup>5</sup> Стругацкий А.Н. Каким я его знал // Огонек. – 1987. – № 29. – С. 8.
- <sup>6</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 238.
- <sup>7</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 188.
- <sup>8</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 185-186.
- <sup>9</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 213.
- <sup>10</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 194, 196.
- <sup>11</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 173-174.
- <sup>12</sup> Здесь и далее курсивом цитируется по: «Сталкер» – Литературная запись кинофильма [Электронный ресурс]: – Режим доступа: WWW. URL: <http://www.litru.ru/?book=70011&page=2/> – 23.08.2009.
- <sup>13</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 150.
- <sup>14</sup> Суркова О. Тарковский и я. Дневник пионерки. – М., 2002. – С. 343, 344, 345.
- <sup>15</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 240.
- <sup>16</sup> Аркадий и Борис Стругацкие. Собрание сочинений. Киносценарии. Сталкер. [Электронный ресурс]: – Режим доступа: WWW. URL: <http://www.rusf.ru/abs/books/stalker.htm/> – 12.06.2010.
- <sup>17</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 277.
- <sup>18</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 314-315.

- 
- <sup>19</sup> Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 276.
- <sup>20</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 313.
- <sup>21</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 317.
- <sup>22</sup> Святитель Григорий Палама. Омилия III [1]. На притчу Господню о спасенном блудном сыне [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/palama/003.php> - 02.02.2011.
- <sup>23</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 317.
- <sup>24</sup> Тютчев Ф. Сочинения. – М., 1980. – С. 90.
- <sup>25</sup> Шиллер Ф. Драмы. Стихотворения. – М.: Художественная литература. 1975. – С. 746-748.
- <sup>26</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 318, 319, 320.



*Блаженны изгнанные за правду,  
ибо их есть Царство Небесное  
(Мф. 5. 10)*

**Ностальгия**



## Глава VI. Ностальгия

Думается, истоки фильма следует усматривать в какой-то глубинной и постоянной связи режиссёра 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 святого Марка» за «Иваново детство», позже – поездки на фестивали и премьеры фильмов в различных итальянских городах.

В 1976 году Тарковский получает предложение от известного сценариста Тонино Гуэрра снять документальный телевизионный фильм «Путешествие по Италии»<sup>1</sup>. Начинаются встречи, беседы с Гуэрра, обсуждения будущего фильма. Весной 1979 года Тарковский едет в ознакомительную поездку по Италии – Турин, Рим, Перуджа, Пьенца, Ассизи, Сант-Винсент... «Италия прекрасна...» – запишет Тарковский в своём дневнике. Появляются всё новые и новые записи об итальянских впечатлениях: в галерее Уффици – от картины «Поклонение волхвов», в пинакотеке Ватикана – от «Св. Иеронима» Леонардо да Винчи<sup>2</sup>. Все эти образы найдут особое преломление в творчестве режиссёра. Летом 1979 года Тарковский прилетает в Рим и вместе с Гуэрра начинает съёмку фильма, получившего впоследствии название «Время путешествий». В бесконечных поездках по итальянским городам и предместьям созревает концепция и название новой художественной картины – «Ностальгия»<sup>3</sup>. Название во многом отражало душевное состояние путешествующего по Италии Тарковского, который делает в дневнике такую запись: «Всё-таки невозможно русскому жить здесь с нашей ностальгией – русской»<sup>4</sup>. Постепенно насыщаясь впечатлениями, подбирая натуру для будущих съёмок, размышляя над сюжетом, Тарковский проясняет для себя общий замысел будущей картины. Позже Тарковский 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 её философии, тех литературных и культурных традиций, на которых покоится его духовная основа»<sup>5</sup>.

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. В начале фильма Гуэрра читает свои стихи, написанные для Тарковского «Я не знаю что такое дом». 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 вдали силуэт собора в голубой дымке. Дом стоит на каком-то пограничье, разделяя или соединяя два мира – естественный, природный и искусственный, урбанистический. В самой квартире, все предметы подёрнуты патиной времени. Тарковский не раз писал, что любит эти знаки жизни и времени отложившего свой след на предметах; в своих фильмах режиссёр всегда уделяет внимание этой особой фактуре. При этом с недоумением замечаешь, что весь предметный мир квартиры как-то не обжит, точнее, создаётся 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. Именно эта внутренняя отчуждённость человека и предмета не превращает жилище в Дом. В пространстве собственной квартиры Гуэрра воспринимается, как и Тарковский – гостем. Возможно, сам Гуэрра чувствует эту разобщённость 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 берётся в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно», что «время, запечатлённое в своих фактических формах и проявлениях, – вот, в чём заключается главная идея кинематографа как искусства»<sup>6</sup>.

Вот и в фильме «Время путешествий» большой фрагмент отводится визуальному описанию обычного итальянского обеда в каком-то провинциальном городке. Мужчины готовят макаронеры, женщины возятся с детьми, неспешно течёт время, оно практически замерло в этом жарком мареве, окутавшем побелевший от слепящего солнца городок. В прохладной тени сидят Тарковский, Гуэрра, Лора, хозяева этого ма-

ленького мирка. Камера не вслушивается в приглушённую 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 объёмлет 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 режиссёром, подводит итог эпохи художников-титанов. Время, пусть и на длинной верёвке жизни, неумолимо движется в небытие. На экране – выжженная и выбеленная солнцем итальянская земля, уходящее за горизонт вспаханное поле, как обращённый к Гуэрре ответ Тарковского, вселяющий надежду. «Цель искусства заключается в том, чтобы подготовить человека к смерти, вспахать и взрыхлить его душу, сделать её способной обратиться к добру...», – писал Тарковский, и далее: «Я за искусство, которое даёт человеку Надежду и Веру»<sup>7</sup>. 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 разобщённость 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» Гуэрры проявилось его собственное отношение и к своему дому, которого он не чувствует, и к своему творчеству, которым не удовлетворён... После долгой паузы, после блуждания камеры по предметному миру квартиры, Тарковский просит Гуэрра ещё 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?..»<sup>8</sup>

Решение своего первого полнометражного фильма «Иваново детство» Тарковский построил во многом на резких контрастных противопоставлениях: смысловых, интонационных, эмоциональных, изобразительных: война и любовь, жизнь и смерть, реальность сна и ирреальность жизни в условиях войны. В некотором смысле этот приём был использован и в первом зарубежном фильме режиссёра «Ностальгия». Наверное, *весь фильм в известном смысле стал ностальгией режиссёра по самому себе, по своему творчеству.* Во всяком случае многие приёмы, решения, смыслы, образы «Ностальгии» отражают прежние творения режиссёра, да и сам принцип отражения стал в фильме ключевым. Отражение, как новая реальность бытия и сознания, формируется у режиссёра постепенно от фильма к фильму, в двух же последних работах отражение стало во многом основой повествования.

«Ностальгия» начинается, как и «Иваново детство», со сна главного героя, но если в первом фильме сон Ивана был переполнен радостью, то «Ностальгия» с первых кадров заполняется тоской, внутренней тревогой, обречённостью, ощущением безвозвратной утраты. Уже после завершения съёмки Тарковский с удивлением отметит, что «когда... впервые увидел весь отснятый материал... был поражён неожиданной... беспросветной мрачностью представшего зрелища», что «уникальность возникшего... феномена состояла в том, что *независимо* от... конкретных частных умозрительных намерений, камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм...»<sup>9</sup>

...Туман застилает всё пространство кадра, в котором угадывается пейзаж среднерусской полосы, видны очертания деревенского дома так похожего на дом режиссёра под Рязанью. Одинокие фигуры женщин бесприютны и беспомощны. Одна из них долгим печальным взглядом смотрит на зрителя. Каким-то отголоском слышатся фольклорные причитания русских плакальщиц, сквозь которые проступает реквием Верди. В этом звуковом столкновении обозначены две реальности: сна и яви, отечества и чужбины.

В кадре постепенно проявляется цвет, и сизый туман окутывает уже иной, не русский пейзаж: на дальнем плане едет машина, останавливается, выходят мужчина и женщина: русский писатель Андрей Горчаков (актёр Олег Янковский) и его итальянская переводчица Эуджениа (актриса Домициана Джордано). Переводчица привезла русского посмотреть знаменитую «Мадонну дель Парто» кисти Пьеро делла Франческа в погребальной капелле Монтерки в Ареццо. У картины 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 обобщённый 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, пытаясь угадать состояние Младенца, ощутить Его мысли и чувства, а возможно, и услышать обращённые к Ней молитвы. В дневнике Тарковского есть запись: «*Madonna del Parto*»... Ни одна репродукция не в состоянии передать всю её красоту»<sup>10</sup>.

В эту капеллу приходят женщины жаждущие материнства и возносящие свои молитвы Святой Деве. Случайным свидетелем молитвенной процессии становится Эуджениа, которая вдруг обнаруживает, что неспособна преклонить колени перед святым образом, не способна произнести слова молитвы. Пытаясь что-то понять в себе, Эуджениа обращается к стоящему подле капеллану: «*Я хотела бы спросить Вас, извините. Как по-Вашему, почему только женщины так часто молятся ? ...Вы наверное задумывались иногда, отчего женщины набожнее мужчин ?*» В ответ капеллан произносит: «*Я человек простой, но по-моему, женщина нужна для того чтобы рожать детей, растить их, с терпением, с самоотречением... Я знаю, ты верно хочешь быть счастливой, но в жизни есть нечто более важное...*» и указывает на молящихся Мадонне женщин. С благоговейным трепетом процессия останавливается у Образа, опускает носилки со скульптурным изваянием Святой Девы и после трогательной молитвы, одна из женщин расстёгивает скобы балдахина, укрывающего статую Марии, и выпускает на свободу десяток маленьких птичек, как символ че-

ловеческих душ устремляющихся к своим будущим матерям. Воздух дрожит от марева сотен пылающих свечей выставленных у подножия Мадонны дель Парто.

Эуджениа уходит, так ничего не поняв в себе, не осознав, что капеллан хотел лишь одного: чтобы она взглянула внутрь собственной души, попыталась осознать саму себя, свои истинные желания, побуждения, стремления. Уже в холле гостиницы Эуджениа с досадой спросит Горчакова, почему тот, так желавший увидеть Мадонну дель Парто, проехавший десятки километров, так и не зашёл в Капеллу Монтерки. Горчаков промолчит. Но там, в машине, он уже ответил на этот вопрос, невнятно пробурчав: *«Надоели мне все ваши красоты хуже горькой редьки. Не хочу я больше ничего для одного себя только. Никакой вашей красоты. Не могу больше. Хватит»*. Горчаков не может больше впитывать «красоты Италии», не имея возможности разделить их с близкими людьми, не может отрешиться от гнетущего чувства ностальгии. Италия становится для него своеобразной тюрьмой.

В фильме «Время путешествий» Тонино Гуэрра читает Тарковскому свои стихи: *«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 неё 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»*. Эти образы в какой-то степени отразятся в «Ностальгии». Само пространство фильма, каждого его кадра всегда ограничено с трёх сторон, всегда замкнуто, оно размыкается только в снах Горчакова. Лишь в самом начале фильма мы первый и последний раз увидим открытый пейзаж, да и он окажется затянут туманом и будет восприниматься как продолжение сна. В гостиничном номере Горчаков откроет окно, но за ним увидит глухую стену. Вполне реальная гостиница, странное окно, увиденное Тарковским в Баньо Виньони, в фильме прозвучит как символ пресловутого «окна в Европу», ничего не дающего русскому человеку, кроме ощущения тупика и обречённости. Сам Горчаков на протяжении всего фильма не снимет пальто, потому что нигде он не чувствует себя дома. Лишь однажды, прикорнув на краю кровати, Горчаков, скинет пальто и уйдёт в свои сны о Доме.

Гостиничный номер Горчакова снят фронтально. Большая комната с широкой кроватью, по левую сторону окно, открывающее вид на выщербленную стену, по правую – раскрытая дверь умывальника. Вся композиция, все ритмы и мотивы этого пространства отчётливо напоминают «Комнату Сталкера». Единственное и главное её отличие – отсутствие наполненности человеческими энергиями. Пустота, абсолют-

ная необжитость. Горчаков машинальным движением щёлкает выключателем, вспыхивает и гаснет мертвенный мерцающий свет. У Тарковского этот мотив – мерцающего света возникает в моменты безнадежности, воспринимается метафорой опустевшего без веры мира\*. Вспомнятся слова молитвы: «...спяща мя сохрани немерцающим светом», что означает светом благодати, вечным светом жизни. Вокруг Горчакова нет этого света, что тяготит и давит и ищет разрешения... Горчаков не хочет, да и не может обживать это пространство. Когда к нему приходит Эуджения, он не приглашает её войти, потому что сам вне этой комнаты, а выходит к ней в коридор гостиницы.

Здесь в холле между Эудженией и Горчаковым произошёл весьма значимый диалог: *«Горчаков. Ты что читаешь? Эуджения. Тарковского. Это стихи Арсения Тарковского. Горчаков. На русском? Эуджения. Нет, в переводе. Довольно хорошо. Горчаков. Выбрось это немедленно... Поэзию нельзя переводить. Искусство непереводаемо. Эуджения. Насчёт поэзии я ещё могу согласиться, что она непереводаема. А музыка? Музыка например? Горчаков. (напевает) «Вот кто-то с горочки спустился...» Эуджения. Что это такое? Что ты этим хочешь сказать? Горчаков. Так, русская песня».* Эуджения улыбается с горькой иронией и пытается спорить с упрямым русским собеседником. *«Эуджения. Хорошо, но как бы мы узнали Толстого, Пушкина? Да просто поняли Россию? Горчаков. Ничего-то Вы в России не понимаете... Эуджения. Тогда и вы ничего не знаете про Италию! Если вам ни к чему Данте, Петрарка, Макиавелли! Горчаков. ...Да куда уж нам убогим. Эуджения. Что же нам тогда делать, чтобы узнать друг друга? Горчаков. Надо разрушить границы... Государственные».* Тема глобальной отчуждённости Запада и России в этом фильме явлена особенно отчётливо. Причём отчуждённость эта проистекает не только от идеологической и политической разобщённости, но и от глубинных культурных различий, которые если и могут быть преодолены, то лишь в непосредственном живом человеческом общении. И не просто общении, но общении *духовном*.

---

\* В фильме «Зеркало» это гаснущий свет керосиновой лампы в эпизоде продажи серёг, когда благодушное бездушие хозяйки заставляет мать и сына бежать прочь из, казалось бы, «гостеприимного» дома; в «Сталкере» мерцает неоновая трубка над барной стойкой, подчёркивая опустошённость посетителей этого заведения и окружающего бездуховного мира; в фильме «Жертвоприношение» мерцающий экран телевизора призрачным светом мелькает на окаменевших лицах семейства, ожидающего ядерной катастрофы. Мерцающий свет – это деталь, возможно, интуитивно заложенная в ткань киноповествования, но, безусловно, наполненная смыслами и ассоциациями.

Во время разговора с Эудженией в кадре не раз промелькнут образы первого сна Горчакова, точнее, не просто сна, а видения или внутреннего видения, которое не отпускает, а постоянно присутствует в его сознании и длится, как и окружающая реальность. Вот Горчаков видит себя со стороны, стоящим недалеко от своего деревенского дома, внимательно всматривается в окружающий пейзаж, ловит падающее белое перо и долго его разглядывает. Вспоминаются строки из Арсения Тарковского: «И не светятся больше ночами / Два крыла у меня за плечами...». Возможно, это белое пёрышко и есть скудный остаток утерянного вдохновения, знак душевного опустошения... или знак утерянного Дома.

Однажды Тарковский сделал в дневнике такую запись: «Жизнь моя всё-таки не задалась: дома у меня по существу нет. Есть сборище людей, посторонних друг другу, не понимающих друг друга... Как я хотел, чтобы у нас был дом, да и старался, чтобы так было: но всё тщетно. Все тянули каждый в свою сторону, как в известной басне... Я чувствую себя совершенно чужим в этом сарае, где я никому не нужен...»<sup>11</sup> Разумеется, персонаж фильма не является механической копией режиссёра, но элемент отражения судеб, несомненно, здесь присутствует. Тарковский отражается в Горчакове, тот в свою очередь станет отражением Доменико. Даже во сне Горчаков никогда не заходит в свой дом, а лишь стоит в отдалении, и все домочадцы как-то разобщены, неприкаянно стоят вдали друг от друга, вдали от своего дома. В сон вторгается шум летнего дождя, так похожий на наш, русский дождь. Как соединение яви и сна, из ванной комнаты выходит собака и с приглушённым скулением устраивается у кровати. Горчаков протягивает руку и гладит жёсткую шерсть овчарки. И снова видение дома. Женщина, чем-то отдалённо напоминающая облик Мадонны дель Парто... и рядом с нею Эуджения. Две женщины с пониманием и нежностью по-сестрински обнимают друг друга, с тоской и любовью смотрят на Горчакова...

Резкий стук в дверь прерывает затянувшийся сон. Эуджения ведёт Горчакова на утреннюю прогулку в центр городка, показать большой бассейн, где случайные туристы принимают сероводородные ванны. Этот вполне реальный бассейн, увиденный Тарковским в Баньо Виньони,<sup>12</sup> в фильме наполняется метафорическим звучанием. Это *своеобразное отражение мира, человеческой жизни*. Люди, погружённые в воды бассейна, чувствуют себя вполне комфортно в мутной и зловонной среде, которую воспринимают как нечто целебное, как некое благо. Здесь у бассейна появляется новый персонаж – Доменико (актёр Эрланд Юсефсон). Из пересудов сидящих в бассейне людей, Горчаков, а с ним и зрители узнают «историю Доменико», который однажды запер в доме свою семью и в ожидании конца света продержал

всех под замком семь лет; когда же полиция взломала двери, жена, забрав детей, ушла навсегда, а Доменико, возможно, провёл какое-то время в клинике для душевнобольных. Теперь он иногда приходит к бассейну с зажжённой свечой и даже пытается в него войти, но его всегда насильно оттаскивают, подозревая суицидные намерения. Доменико, повстречавшись у бассейна с Горчаковым и Эудженией, говорит в пространство: *«Никогда не забывайте того, что Он сказал... ты не та что ты есть, Я же тот, который Есть»*. Публика в бассейне устраивает издевательские овации Доменико, а он, не обращая ни на кого внимания, спокойно бредёт своей дорогой и растворяется в клубах тумана.

В этом, казалось бы, случайном и бессмысленном высказывании Доменико скрыт глубокий гносеологический смысл, приближающий человека к познанию Бога. Разумеется, в фильме эта тема лишь обозначена и вынесена за пространства кадра, но сохранена и продолжает развиваться в пространстве смысла. Человек, созданный по образу и подобию Бога, в результате грехопадения утрачивает изначально дарованную благодать общения с Богом. Жизнь «ветхого» человека превращается в череду страданий и испытаний, смысл которых состоит в восстановлении утраченного. Святые Отцы Церкви, в своих трудах, в личном опыте Веры, показали пути и средства достижения, путём духовного очищения, высшей формы бытия человека – уподобления Богу, не по природе своей, но по благодати. По существу Бог есть абсолютная целостность, человек же пребывает в постоянном противоречии тела, души и духа. Собственно об этом и говорит Доменико, тщетно пытаясь донести слова Истины до окружающих.

В холле гостинице Горчаков останавливает Эуджению, долгим взглядом на неё смотрит, любясь игрой солнечных лучей в воздушной дымке густых золотистых волос. И задумчиво произносит: *«Ты такая красивая в этом свете. Рыжая, рыжая... Мне кажется, я начинаю догадываться...»* В глазах Эуджении светится надежда на наконец-то пробудившееся ответное чувство, робко, с затаённым ожиданием, Эуджения выдыхает: *«О чём?»*. А в ответ слышит совершенно неожиданные слова Горчакова: *«Как по-твоему, почему от семь лет держал их взаперти?»* Совершенно потерянная таким ответом Эуджения, коротко бросает: *«Откуда мне знать»* и быстро уходит. Где-то фоном, как метафора разобщённости, звенит телефон, на который никто не отвечает, звонок продолжает некоторое время безутешно греметь, а потом обречённо замолкает. В этом коротком диалоге несостоявшихся чувств, проявился один из главных конфликтов фильма. Эуджения почувствовала *душевную* близость к Горчакову, а тот, в свою очередь ощутил *духовное* родство с Доменико. Душевная близость есть основа любви, но для Горчакова это состояние утратило

свою актуальность, его внутренний мир уже свободен от подобных переживаний и устремлён в иную сферу – обретения духовного, а значит очищенного от гендерных противоречий, опыта.

Именно поэтому Горчаков уговаривает Эуджению отвезти его к Доменико и упросить его поговорить с ним. Доменико недоверчиво встречает непрошенных гостей и достаточно резко отказывается о чём-либо с ними говорить. Раздражённая Эуджениа уходит, объявляя на прощание, что улетает в Рим. Оставшись один, Горчаков подходит и нерешительно обращается к Доменико: *«Извини. Мне кажется, я знаю, зачем ты это сделал... с твоей семьёй»*. Доменико отворачивается и уходит, оставляя дверь открытой. Горчаков заходит в дом.

Это огромное, похожее на заброшенную фабрику помещение, содержит в себе целый мир. Пространство Дома Доменико чем-то созвучно пространству Зоны Сталкера, оно также отчуждено от внешнего мира, также неприступно для окружающих, также таинственно скрытыми в нём смыслами. Горчаков внимательно рассматривает, и кажется, вбирает в себя этот особый мир. Всматриваясь в нагромождение обычных предметов, Горчаков начинает различать в разлитой на земле воде, разбросанных комьях земли – русский пейзаж с рекой, пригорками, далями. Сон словно вторгается в реальность или уже существует в ней как органическое целое. Шумит дождь. С крыши текут потоки воды, тяжёлые капли гулко отдаются в расставленных тазах, со звоном отскакивают от пустых бутылок, растекаются причудливыми лужами на полу, тяжело повисают, наполняя пластиковый тент, растянутый над одиноко стоящей кроватью.

Между Горчаковым и Доменико происходит молчаливый диалог. В свой диалог вступают и шумы, и звуки, и музыка. С умиротворяющим шелестом летнего дождя диссонирует холодный звон циркулярной пилы. А глубокие звуки бетховенской мелодии лишь подчёркивают значимость происходящего события – духовного единения, казалось бы, чуждых и далёких друг от друга людей. Доменико берёт бутылку оливкового масла и капает себе на ладонь со словами: *«Одна капля, потом ещё одна образуют одну большую каплю, не две...»*, словно призывая Горчакова к некоему союзу. И затем: *«Надо научиться... делать что-то важное...»* протягивает ломоть хлеба и стакан красного вина, *«Надо чтобы мысли твои были более весомыми...»*. Принимая хлеб и вино, Горчаков становится сопричастником взглядов и идей Доменико, его своеобразным отражением. Только после этого ритуала приобщения молчаливый диалог наполняется словами, точнее звучит, лишь изредка прерываемый односложными репликами Горчакова, монолог Доменико: *«Сперва я был эгоистом. Хотел спасти свою семью. А спасать надо всех. Весь мир... Всё очень просто. Видишь эту свечу? ...Нужно перейти через воду с зажжённой свечой... через горячую воду в бассейне*

*Святой Катерины, рядом с гостиницей... Я не могу этого сделать... Помоги мне ...»* Горчаков берёт свечу и после долгой паузы спрашивает: «Извини, но почему именно я ?» Доменико не понимает этих сомнений, для него уже всё ясно, всё что делается им, делается ради спасения людей от духовной гибели, поэтому Доменико отвечает простым вопросом: «У тебя дети есть ?» На прощание Доменико говорит: «Ты пойдёшь со свечой... Мы тоже в Риме готовим кое-что важное...» И, кажется, тут же забывает о его существовании, погружаясь в свои сосредоточенные размышления... И как череда его воспоминаний на экране трагические кадры сцены «*Il fine del mondo*». Полицейские и санитары выводят из дома ослабевшую женщину, которая с рыданиями падает к ногам своих «спасателей», белыми струйками растекается по чёрному асфальту разлитое из бутылки молоко, маленький мальчик бежит по ступеням, следом за ним Доменико, пытаясь удержать, остановить, спасти... Мальчик поднимает своё осунувшееся личико с огромными печальными глазами и робко спрашивает: «Папа, это и есть конец света ?». Эти воспоминания Доменико отражаются внутренним зрением Горчакова. Уже на улице, у прежнего, разрушенного дома Доменико, того дома-заточения, двое мужчин прощаются, обнявшись как братья.

«Доменико... избирает свой собственный мученический путь, только бы не поддаться всеобщему цинизму погони за своим личными материальными привилегиями и ещё раз личным усилием, примером личной жертвы попытаться перекрыть тот путь, по которому человечество, точно обезумев, устремилось к своей гибели», – напишет Тарковский впоследствии<sup>13</sup>. Почему же рухнет Дом Доменико ? Почему его благие намерения оборачиваются злом для его же собственной семьи, почему окружающие глухи к его призывам ? Быть может потому, что Доменико строил свой Дом «на песке», на неверно понятых библейских истинах. Можно ли было заточать свою семью на семь лет в ожидании конца света, если сказано в Писании: «Когда же сидел Он на горе Елеонской, то приступили к Нему ученики наедине и спросили: скажи нам, когда это будет ? и какой признак Твоего пришествия и кончины века ?» На что получили ответ: «О дне же том и часе никто не знает, ни Ангелы небесные, а только Отец Мой один» (Мф 24 3, 36). Не были ли непозволительным дерзновением Доменико произвольно предварять грядущие великое событие. Вполне уместно предположить, что Доменико принадлежал к протестантскому вероисповеданию, позволяющему каждому отдельному человеку по собственному усмотрению строить свои отношения со Спасителем, выбирать собственную индивидуализированную стратегию движения к истине, к спасению. Стремление «спасти всех» не стало ли новым искушением ? Как сказано у Святителя Василия Великого: «Брат не может искупить брата своего, и каждый человек – сам себя, потому что искупающий собою дру-

гого должен быть гораздо превосходнее содержимого во власти и уже рабствующего. Но и вообще человек не имеет такой власти и пред Богом, чтобы умиловать Его за грешника, потому что и сам повинен греху»<sup>14</sup>.

Возможно для контрастного сопоставления феноменов «душевного» и «духовного» мира человека, Тарковский следующей сценой ставит новый диалог Горчакова и Эуджении. При этом режиссёр несколько не отходит от логики развития сюжета и характера персонажей. Эуджениа, повздорив с Горчаковым у дома Доменико, возвращается в гостиницу, но не улетает в Рим, а делает отчаянную попытку вновь обратить на себя внимание русского писателя. Эуджениа пришла в номер Горчакова под формальным предлогом и когда в ответ на её неловкие попытки вызвать к себе хоть малейший интерес, Горчаков показывает ей свечу – дар Доменико, женщина взрывается потоком оскорбительных обличений в адрес Горчакова, да и всех мужчин. В этом фонтанирующем сарказме звучит тоска одиночества и незащищённости этой женщины, очарованной глубокой, непоказной духовностью Горчакова и этой же духовностью отвергнутой. Горчаков может как художник любоваться игрой светотени в волосах этой женщины, но не способен на «интрижку», на измену своей жене, похожей, по его же словам, на Мадонну дель Парто. Горчаков категорически не способен на забвение своего прошлого, на разрыв с родиной. В представлении Эуджении, всё это является проявлением «слабости» Горчакова, отсутствием в нём brutальных «мужских» качеств.

В своей книге Тарковский отметит, что этом фильме ему было важно продолжить тему «слабого» человека, развивающуюся из фильма в фильм. Режиссёр писал, что ему «всегда нравились люди, которые не могут приспособиться к действительности в прагматическом смысле... Такие люди вообще часто напоминают детей с пафосом взрослого человека – так нереалистична и бескорыстна их позиция с точки зрения «здорового» смысла», то есть это люди «сильные своей духовной убеждёностью и принимающие на себя ответственность за других»<sup>15</sup>.

Горчаков ни словом не отвечает на упрёки Эуджении, молча выходит из номера, но взбешённая женщина выбегает следом, обрушивая новые оскорбительные и несправедливые обвинения. Метафорой полученных душевных ран видятся капли крови на белом платке Горчакова. Стараясь унять идущую носом кровь, Горчаков ложится на кушетку в холле... И вновь видение Дома. Светлая ночь. Большая комната с белыми стенами, три окна, полузакрыты прозрачными шторами... Молодая женщина пробуждается от позвавшего её шёпота. В её глазах светится тревожное ожидание... Эта комната совершенно точно воспроизводит спальню в деревенском доме Тарковского... А сам сон похож на воспоминание Тарковского, записанное однажды в дневнике:

«В 11.30 ночи ходили смотреть на луну в тумане (я, Лара, Анна Семёновна и Ольга)... Невероятно красиво ! Эпизод: несколько человек смотрят, наслаждаются луной в тумане. Молча стоят, передвигаются, их восхищённые лица, одинаковое выражение их, почти боль в глазах»<sup>16</sup>. И в видении Горчакова – тоже боль в глазах разобщённых и одиноких людей, сиротливо стоящих перед домом и внимающим наступлению утренней зари...

Примечательно, что в фильме есть ещё один персонаж не появляющийся в кадре, но при этом весьма значимый, его образ возникает постепенно из отрывочных разговоров Горчакова и Эуджении. Это русский крепостной музыкант Павел Сосновский. В восемнадцатом столетии он жил и учился в Италии, достиг творческого совершенства, а по возвращении в отечество самовольно прервал свою жизнь.

В фильме звучит текст письма Сосновского своему русскому другу: «...*Вот уже два года как я в Италии. Два года важнейших для меня как в отношении моего ремесла, так и в житейском смысле. Сегодняшней ночью мне приснился мучительный сон. Мне снилось, что я должен поставить большую оперу в домашнем театре графа, моего барина. Первый акт шёл в большом парке, где были расставлены статуи... Я тоже исполнял роль одной из статуй. Я не смел шелохнуться, ибо знал, что буду строго наказан... Я казалось совершенно окаменел... Я почувствовал, что вот-вот упаду. Я в ужасе проснулся, ибо догадался, что это был не сон, а правда моей горькой жизни. Я бы мог попытаться не возвращаться в Россию. Но лишь помысел об этом убивает меня, ибо мысль, что я не увижу больше родной деревни, милых берёз, не смогу более вдохнуть в грудь воздух детства, для меня невыносима...*» В фильме, Горчаков приезжает в Италию именно для того, чтобы собрать материал для книги о русском композиторе. Прототипом Павла Сосновского явился реальный исторический персонаж – русский композитор Максим Березовский (1745-1777). В мае 1980 года Тарковский отметил в дневнике краткие вехи его трагичной биографии<sup>17</sup>. Следуя за образами письма Сосновского, мы могли бы сказать, что в этих строках – сгусток переживаний самого Андрея Тарковского. И, возможно, даже это имя – Сосновский, происходит не столько от названия дерева, сколько от первых букв – SOS, обозначающих призыв терпящих бедствие. Тарковский подчёркивал, что сама эта «параллельная» история звучит в фильме не случайно, а «служит определённым парафразом судьбе Горчакова и того состояния», в котором он пребывает, как бы со стороны наблюдая чужую и чуждую ему жизнь, «подавленный воспоминаниями прошлого, навязчиво всплывающими в памяти лицами близких, звуками и запахами родного дома...»<sup>18</sup>. Так, судьба Сосновского рифмуется с судьбой Горчакова,

жизнь и смерть которого, явилась символическим выражением судьбы самого Андрея Тарковского.

Захлестнувшей тоской душу, Горчаков пытается лечить самым банальным способом – бутылкой русской водки. Захмелев, бредёт он не разбирая дороги, по колено в каком-то ручье и нарочито декламирует стихи Арсения Тарковского, слова рвутся, теряются, вновь вспыхивают.

*«Я в детстве заболел*

*От голода и страха. Корку с губ  
Сдеру – и губы облизну; запомнил  
Прохладный и солоноватый вкус.  
А всё иду, а всё иду, иду,  
Сижу на лестнице в парадном, зреюсь,  
Иду себе в бреду, как под дуду  
За крысоловом в реку, сяду – греюсь  
На лестнице; и так знобит и эдак.  
А мать стоит, рукою манит, будто  
Невдалеке, а подойти нельзя:  
Чуть подойду – стоит в семи шагах,  
Рукою манит; подойду – стоит  
В семи шагах, рукою манит.*

*Жарко*

*Мне стало, расстегнул я ворот, лёг, –  
Тут затрубили трубы, свет по векам  
Ударил, кони поскакали, мать  
Над мостовой летит, рукою манит –  
И улетела...*

*И теперь мне снится*

*Под яблонями белая больница,  
И белая под горлом простыня,  
И белый доктор смотрит на меня,  
И белая в ногах стоит сестрица  
И крыльями поводит. И остались.  
А мать пришла, рукою поманила –  
И улетела...»<sup>19</sup>*

Пронзительные по своей эмоциональной насыщенности и мистической предопределённости стихи Арсения Тарковского во многом служат объяснением характера Горчакова. Находясь постоянно в кадре, этот персонаж очень скуп на слова, на выражение эмоций, и потому зритель формирует своё представление о мире души этого человека из обрывочных фрагментов фраз, жестов, мимики, интонаций, пауз. Возможно, сам Горчаков испытывает не только тоску по родине, но и глу-

бинную неудовлетворённость самим собой. Возможно, переживает терзания сродни тем, о которых однажды записал сам Тарковский в дневнике: «Я знаю, что я далёк от совершенства, даже более того, – что я погряз в грехах и несовершенстве... Я затрудняюсь определить свою дальнейшую жизнь; я слишком запутан теперешней жизнью своей. Я знаю лишь одно – что жить, как я жил до сих пор, работая ничтожно мало, испытывая бесконечные отрицательные эмоции, которые... разрушают ощущение цельности жизни, необходимое для работы – временами хотя бы, – так жить нельзя больше. Я боюсь такой жизни. Мне не так много осталось жить, чтобы я мог разбазаривать своё время»<sup>20</sup>. Возможно, Горчаков как поэт подавлен дисгармоничностью окружающего мира, рассыпающегося в хаотичном самоуничтожении.

Блуждая во хмелю, Горчаков попадает в странное пространство, похожее на заброшенный дом или затопленный склеп. Это помещение чем-то напоминает Комнату из Зоны – обшарпанная штукатурка, битый кирпич, полуразвалившиеся фрагменты лестниц и стен, залитый водой пол. Но если персонажи «Сталкера» не решились войти в Комнату исполнения желаний, устранившись своих несовершенств, своих дурных чувств и помыслов, то Горчаков не задумываясь о чём-то подобном, заходит по колено в мутную воду «комнаты». Он не «загадывает желаний», они уже иссякли в его истрадавшей душе, в обрывках слов – лишь скепсис и тоска. Словно взбаламученная тина из души Горчакова поднимается циничная и горькая самоирония, которая материализуются в образе «псевдоангела» – странной девочки, явившейся невесть откуда и ставшей его случайным собеседником. Горчаков, пытаясь придать внятность пьяному разговору, рассказывает историю про человека, которого вытащили из ямы, на что «спасённый» объявляет, что он в этой яме живёт. Трагедийный пафос ностальгии снижается до анекдота, не переставая при этом мучительно грызть душу. Во всём монологе лишь одна фраза звучит трезво и серьёзно: «*Надо же отца навестить...*»

И вновь звучат стихи Арсения Тарковского:

*«Меркнет зрение – сила моя,  
Два незримых алмазных копыя;  
Глохнет слух, полный давнего грома  
И дыхания отчего дома;  
Жёстких мышц ослабели узлы,  
Как на пашне седые волы;  
И не светятся больше ночами  
Два крыла у меня за плечами.*

*Я свеча, я сгорел на тиру.  
Соберите мой воск поутру,*

*И подскажет вам эта страница,  
Как вам плакать и чем вам гордиться  
Как веселья последнюю треть  
Раздарить и легко умереть,  
И под сенью случайного крова  
Загореться посмертно, как слово»<sup>21</sup>.*

Вода в «комнате» становится прозрачной, в кадре – языки пламени поглощают страницы книги русского поэта в иноземном переводе. Горчаков спит. И как новое видение – захламлившая улица, со всех сторон замкнутая глухими стенами домов, гулко отдаются шаги Горчакова, фоном дребезжит изнуряющий звук циркулярной пилы. «Ну почему я должен об этом думать, мало мне своих забот...», – слышится внутренний голос Горчакова, который внезапно заполняется мыслями Доменико: «О, Боже мой, зачем, зачем я это сделал. Это мои дети, моя семья, моя кровь. Как же я мог. Годами не видеть солнца, бояться дневного света. Но зачем это, зачем эта беда...». Горчаков останавливается у старинного шкафа, одиноко стоящего посреди улицы, прикасается к скобе дверцы, в большом зеркале которой видит не себя, а отражение Доменико... Резкий скрип захлопнувшейся створки. Свершилось. Горчаков принял участь Доменико. В кадре – развалины аббатства San Galgano. Одиноко бродит Горчаков среди величественных развалин и внимает эху давно отзвучавших здесь молитв. «Италия, воспринятая Горчаковым в момент его трагического разлада с действительностью, ... с самой жизнью, которая всегда не соответствует претензиям личности, простирается перед ним величественными, точно из небытия возникшими руинами. Это осколки всечеловеческой и чужой цивилизации – точно надгробие тщете человеческих амбиций, знак пагубности пути, на котором заплутало человечество», – напишет Тарковский, подводя итог работе над фильмом<sup>22</sup>.

Панорама Рима и отдалённый гул пролетающего где-то высоко авиалайнера обозначают возвращение в реальность обыденного существования. Горчаков ждёт такси в опрятном дворике гостиницы промывтом дождевой водой, портье подзывает к телефону, звонит Эуджениа, говорит, что она сейчас в Риме, со своим женихом, что здесь же, в Риме – Доменико, выступает на какой-то манифестации, что он не раз спрашивал, выполнил ли Горчаков его просьбу. Повесив трубку, Эуджениа, долго всматривается в холёное и холодное лицо своего жениха «из старинного знатного рода», более, однако, похожего на мафиози, чем на аристократа. Сама же Эуджениа кажется скованной, растерянной, подавленной, из неё словно улетучилась та свобода, непринуждённость, независимость, что были рядом с Горчаковым. Сказав жениху, что она идёт за сигаретами, Эуджениа удаляется, оставляя

зрителю надежду, что навсегда уходит из огромного и враждебного дома этого псевдоаристократа. Но важнее всего другое, а именно то, что Эуджениа позвонила Горчакову и сказала про Доменико, а это значит, она прониклась его мировоззрением, приняла его душевное состояние, духовные искания. А значит, она не сможет уже быть прежней, её новый, изменившийся взгляд полон теперь глубокого понимания истинных, духовных ценностей, которые станут для неё основой самопознания, критерием отношения к людям и к миру вокруг.

Телефонный звонок Эуджении явился для Горчакова тем решающим моментом, который и определил его окончательное решение следовать по пути Доменико. Горчаков откладывает своё возвращение домой и отправляется в Баньо Виньони. Вода в бассейне спущена, одинокие уборщицы чистят захламлённое дно, источающее туманные испарения. Горчаков спускается в бассейн, устало кладёт под язык таблетку. А в это время, в Риме, Доменико, на Капитолийской площади, взобравшись по строительным лесам на конную статую Марка Аврелия, с воодушевлением произносит речь-проповедь о человечестве оказавшимся в духовном тупике. Место для проповеди выбрано явно не случайно. Марк Аврелий остался известным в истории, в том числе своими этическими взглядами, исповедавшими бескорыстную любовь и нравственное совершенствование.

Неумелые слова Доменико полны отчаянной надежды на понимание и душевный отклик: *«...Истинное зло нашего времени состоит в том, что не осталось больше великих учителей... Мы должны во все стороны растягивать нашу душу, словно это полотно, растягиваемое до бесконечности. Если вы хотите, чтобы жизнь не пресеклась, мы должны взяться за руки... Глаза всего человечества устремлены на водоворот, в который нас всех вот-вот затянет... Люди должны вернуться к единству, а не оставаться разъединёнными. Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста. И нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни. И стараться не замутировать воду...»*

В речи Доменико, в нагромождении чувств и слов, переполняющих его разум и душу, прорываются самые важные, базовые постулаты Веры. Слова Доменико о простоте жизни фактически несут истину о простоте Создателя жизни – о простоте Бога. Где простота есть целостность, причём целостность Абсолюта. Человек, терзаемый страстями – «сложен», его мысли и чувства постоянно устремляются к разным предметам, разрывая его существо, как говорит Доменико: *«Я не могу примирить мои мысли с моим телом. Вот почему я не могу быть всегда одним и тем же. В единый миг я могу ощущать бесконечное множество явлений»*. Между тем, есть только **один центр притяжения достойный внимания – Создатель жизни и человека – Бог**. В

словах Доменико есть ещё один важный тезис: *«Мы должны вслушиваться в голоса, которые лишь кажутся нам бесполезными»*. Бог, будучи Абсолютом, всегда открыт человеку, всегда сообщает ему о Своем присутствии множеством способов и нужно лишь открыть свою душу для того, чтобы услышать, ощутить присутствие Бога. Ибо Бог *«хочет, чтобы все люди спаслись и достигли познания истины»* (1 Тим 2, 4). И призыв к людям вернуться туда, где они *«вступили на ложный путь»* означает побуждение мысленно возвратиться к первопричине всех человеческих страданий – греху, постигшего первого человека, осознать свою ответственность в преодолении катастрофических для всего человечества последствий грехопадения. *«И стараться не замутировать воду»*, что означает постоянное деятельное противоборство страстям и беззакониям человеческим. Как сказано было Преподобным Макарием Египетским: *«Источник изливает чистую воду; но на дне его лежит тина. Если возмутит кто тину, – весь источник делается мутным. Так и душа, когда бывает возмущена, срастворяется с пороком»*<sup>23</sup>. *Человечество должно обратиться «к истокам жизни», что значит к Истине – к Богу.*

«Доменико чувствует свою действительную ответственность перед жизнью, если берёт на себя смелость совершить такой поступок», – писал Тарковский, подчёркивая, что Доменико *«решается на самоожжение, чтобы этим крайним, чудовищно атрактивным поступком продемонстрировать людям своё бескорыстие в безумной надежде, что они прислушаются к его последнему крику предостережения»*<sup>24</sup>. Необходимо отметить, что поступок Доменико не следует трактовать как самоубийство, это не сознательный и продуманный уход из жизни, а своеобразный *«крик души»*, обращённый к людям. Трагизм происходящего усиливается тем, что малочисленные зрители остаются равнодушны и безучастны.

В речи Доменико звучат мысли самого Тарковского, отчасти сформулированные им на встречах с европейскими зрителями: *«Я всячески приветствую западную демократию, но должен Вам сказать, что она отняла у человека необходимость ощущать свою духовность... Мы потеряли нашу духовность, мы перестали в ней нуждаться... Под духовностью я прежде всего имею в виду интерес человека к тому, что называется смыслом жизни... Для чего мы живём? каков смысл нашего присутствия на этой планете...»*<sup>25</sup> И ещё: *«Мы живём в очень тяжелое время, и сложности его усиливаются с каждым годом... Мы можем вспомнить, что уже не раз говорилось о приближении апокалиптических времен... Это может случиться завтра, это может случиться через тысячелетие. В том-то и смысл такого духовного состояния человека, который должен ощущать ответственность перед собственной жизнью... Мы живем в ошибочном мире... Мы не развиваемся гармонически, наше ду-*

ховное развитие настолько отстало, что мы уже являемся жертвами лавинного процесса технологического роста... Личность не имеет никакого значения... Мы теряем то, что нам было дано с самого начала, – свободу выбора, свободу воли. Вот почему я считаю нашу цивилизацию ошибочной. Что такое Апокалипсис ? ...На мой взгляд, – это образ человеческой души с её ответственностью и обязанностями»<sup>26</sup>.

Поражает произошедшее в Доменико преобразование из сумрачно сосредоточенного, замкнутого отшельника в дерзновенного оратора, решившегося на отчаянный поступок самопожертвования. Сочувствующие помощники передают Доменико канистру с бензином. Доменико поднимает воротник куртки, натягивает на голову шапочку, словно собравшийся в дальнюю дорогу, проверяет, всё ли сделал перед уходом. Вспоминает, что не произнёс слов молитвы и восклицает: «*О Мать ! Воздух так лёгок ! Так кружится вокруг Твоей головы ! И становится всё прозрачнее, когда Ты улыбаешься...*», обливает себя бензином, достаёт зажигалку, высекает искру и держит в вытянутой руке трепещущий на ветру огонёк. В последних словах Доменико в поэтизированной форме высказано ощущение имманентного присутствия Бога в мире. В этих словах столько жажды жизни, столько любви, что особенно остро чувствуешь ту жертву, которую несёт Доменико ради вразумления заблудших. Помощники неумело заводят музыку. Срываясь и спотыкаясь, начинает звучать «Ода к радости» Бетховена. Доменико, объятый огнём, падает, пытается встать, издаёт последний ревуший предсмертный крик. Всю эту ужасающую сцену пародийно повторяет уличный актёр-мим, своими кривляньями лишь усиливая и подчёркивая свершившуюся трагедию. Издали за этой сценой наблюдает потрясённая Эуджениа.

В это же время в Баньо Виньони Горчаков высекает свой огонь и зажигает свечу Доменико. Прикоснувшись к краю бассейна и тем обозначив начало пути, Горчаков начинает медленное движение. Сосредоточенно и осторожно делает первые шаги, прикрывая пламя свечи ладонью, пытаясь отвернуться даже от лёгкого дуновения воздуха, но... свеча гаснет. Вернувшись к началу пути, и вновь дотронувшись до шершавых каменных плит, Горчаков снова идёт вперёд, постепенно продвигаясь, преодолевая тяжесть новой попытки, закрывая пламя ладонью, почти касаясь рукой дрожащего огонька. Под ногами скрипит мокрый камень, и каждый шаг даётся всё труднее, но на середине пути вновь гаснет свеча. И новое возвращение к началу ещё мучительнее, ещё тягостнее. Вновь прикосновение к каменным плитам как обозначение последнего усилия. Вновь загорается пламя, колышется от каждого движения отяжелевших шагов, прерывистого неровного дыхания, каждый шаг вперёд как преодоление, каждый вздох как усилие, и путь кажется бесконечным и старания тщетными,

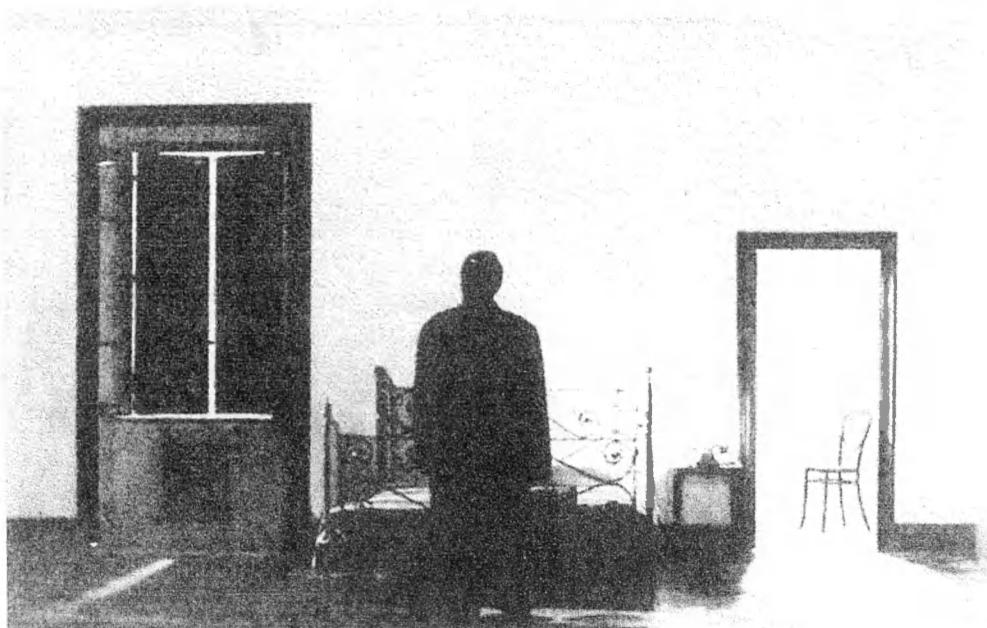
но огонь не гаснет. Ощувив его тепло, Горчаков остатками воли, ставит пылающий огарок на край потемневшего камня, прикрывает слабеющими ладонями и с последним хриплым вздохом падает навзничь...

Сбылись слова Доменико: «*Одна капля, потом ещё одна образуют одну большую каплю, не две...*» Не так ли писал и Епифаний Кипрский: «малая капля от малой капли принимает Море»<sup>27</sup>. Показав добровольную жертву Доменико и Горчакова, Тарковский выразил те мысли и чувства, которые владели им многие годы. В дневнике режиссёра есть запись, сделанная в далёком 1970 году: «Настало время личной доблести... Спасти всех можно, спасая себя. В духовном смысле, конечно... Величие современного Человека – в протесте. Слава сжигающим себя из протеста перед лицом безгласной толпы... Подняться над возможностью жить, практически осознать смертность нашей плоти во имя будущего, во имя Бессмертия...»<sup>28</sup>

И последние видение – родного дома, себя – ребёнка, рядом с матерью, защищающим движением оберегающей от грядущих страданий... Слышатся скорбные причитания плакальщиц... Следующие, финальные кадры заострённо метафоричны. «Это как бы смоделированное внутреннее состояние героя, его раздвоенность... или... напротив – его новая целостность»<sup>29</sup>. Горчаков сидит на земле у кромки зеркальной воды... позади – очертания деревенского дома, до боли любимый русским пейзаж, а в воде отражаются... высокие стены, с трёх сторон обрамляющие пространство сводами разрушенного готического собора. Звучит протяжная русская песня: «*Ой, вы кумушки, вы кумитесь / Кумитесь, любитеся / Кумитесь, любитеся – любите и меня / Вы пойдите в зелёный сад – возьмите и меня / Вы будете цветы там рвать – сорвите вы и мне / Вы будете венки сплетать – сплетите вы и мне...*» Как последняя просьба – увидеть родину его глазами, за него нарвать полевых цветов, за него вдохнуть русский воздух, за него ощутить «спасительную горечь ностальгии»... Взгляд камеры постепенно отдаляется... Сначала редкие, а затем всё более частые снежинки застилают пространство кадра... «*Снег идёт... Ничего нет страшней, когда снег в храме идёт, правда ?*», – вспоминаются слова Рублёва... Сумрак заполняет экран.

Титры сообщают, что фильм режиссёр посвятил своей матери.



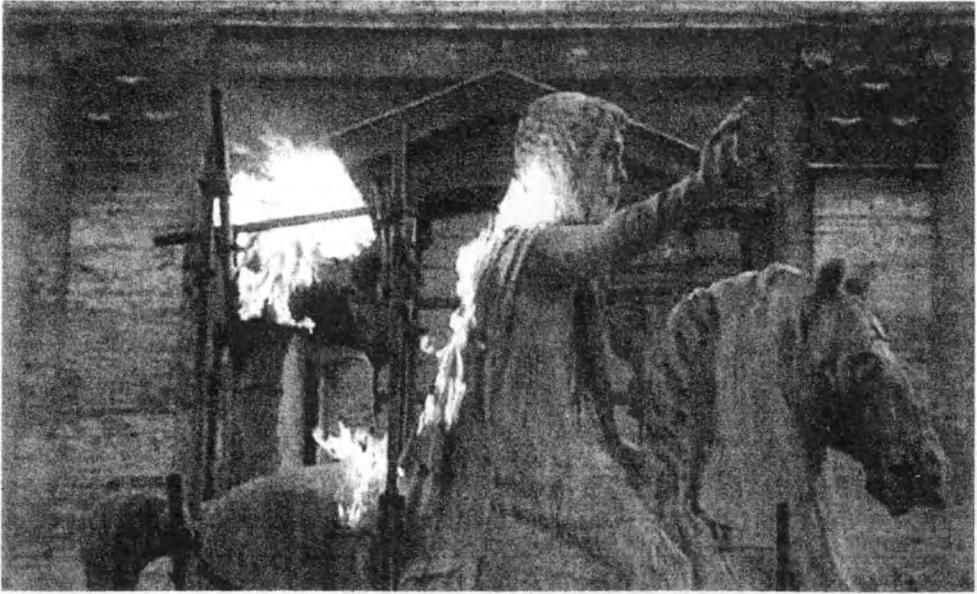


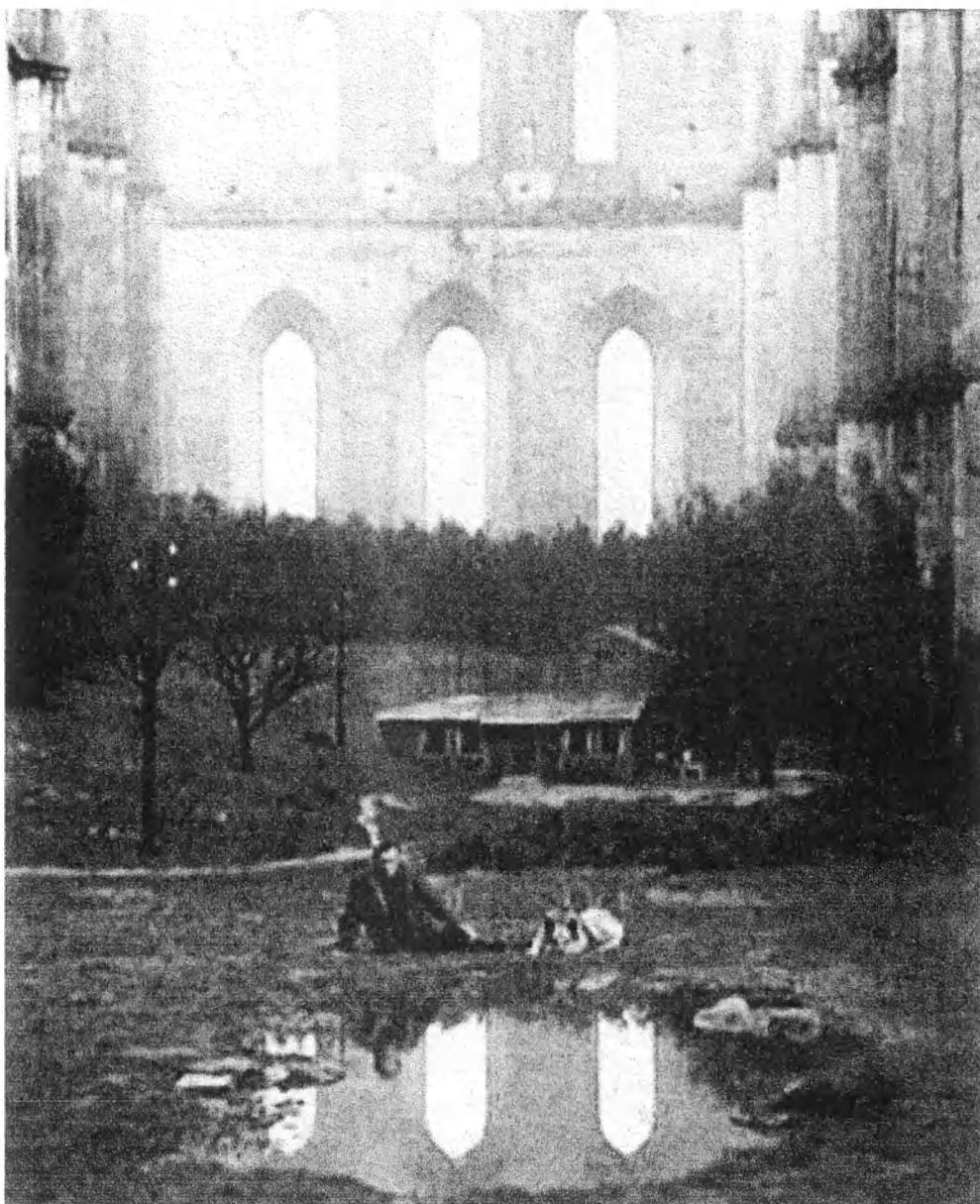












## Примечания

- 
- <sup>1</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 145.
- <sup>2</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 223, 224.
- <sup>3</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 201-202, 213-214, 218-219.
- <sup>4</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 290.
- <sup>5</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 324.
- <sup>6</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 162-163.
- <sup>7</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 141, 313.
- <sup>8</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 321-322.
- <sup>9</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 324.
- <sup>10</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 221.
- <sup>11</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 328.
- <sup>12</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 222.
- <sup>13</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 321-329.
- <sup>14</sup> Святитель Василий Великий. Беседа на псалом сорок восьмой. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: [http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/vasil\\_velik/tom\\_1/ch\\_1/txt21.html](http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/vasil_velik/tom_1/ch_1/txt21.html) - 08.08.2012.
- <sup>15</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 328.
- <sup>16</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 163.
- <sup>17</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 281.

- 
- <sup>18</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 323.
- <sup>19</sup> Тарковский А.А. Белый день. – М., 1997. – С. 285-286.
- <sup>20</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 245.
- <sup>21</sup> Тарковский А.А. Белый день. – М., 1997. – С. 344.
- <sup>22</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 325.
- <sup>23</sup> Духовные беседы Преподобного отца нашего Макария Египетского. Беседа 16. О том, что духовные люди подлежат искушениям и скорбям, проистекающим от первого греха. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=592#16> – 08.07.2011.
- <sup>24</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 326-327.
- <sup>25</sup> Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино. – 1989. – № 4. – С. 98, 99, 100.
- <sup>26</sup> Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 97, 98.
- <sup>27</sup> Свт. Епифаний Кипрский. Слово на Великую Субботу. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: [http://azbyka.ru/?otechnik/Epifanij\\_Kiprskij/slovo\\_na\\_velikuyu\\_subbotu](http://azbyka.ru/?otechnik/Epifanij_Kiprskij/slovo_na_velikuyu_subbotu) - 07.08.2011.
- <sup>28</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 33.
- <sup>29</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 334.



*Блаженны миротворцы,  
ибо они будут наречены сынами Божиими  
(Мф. 5. 9)*

## **Жертвоприношение**



## Глава VII. Жертвоприношение

В сентябре 1970 года, Андрей Тарковский записал в дневнике темы, которые хотел бы воплотить в кино, среди них: «Двое видели лису»<sup>1</sup>. Это название затем неоднократно повторялось в дневнике режиссёра на протяжении более десяти лет. Работая в Италии над «Ностальгией», Тарковский возвращается к обдумыванию замысла и делает в дневнике новые пометки. В апреле 1982 года Тарковский записывает идею снять фильм «как один человек сжёт свою возлюбленную, привязав её к дереву и разложив костёр под её ногами. За ложь. История лжи как явления социального... как заблудилось человечество, решив однажды, что человек – существо общественное. Точка исхода. Незаметное раздвоение пути»<sup>2</sup>. В сентябре того же года другая запись: «Оформился план «Двое видели лису»: I. Прогулка. II. Объявление войны. III. Молитва. Обет. Разговор с Богом (Монолог). IV. Снова мир. V. Пожар. (Он сжигает свой дом.) VI. В больнице. (Я сошёл с ума или не сошёл?) Была же объявлена война?»<sup>3</sup>.

Истоки замысла фильма и его идейные основания весьма убедительно реконструировала киновед Лейла Александер-Гарретт<sup>4</sup>. По её мнению, фильм «Жертвоприношение» вырос из двух, задуманных режиссёром тем: «Двое видели лису» и «Ведьма», где «лиса» превращается в «ведьму». Сам образ «лисы-ведьмы», «лисы-оборотня», очевидно, пришёл из восточной мифологии и философии, которые всегда занимали Тарковского. «Лиса – соблазнительная женщина-оборотень, обворожительная и коварная, кроткая и вероломная. Сам образ оборотня подразумевает раздвоенность: в нём уживаются отрицательный и положительный полюса – инь и янь... Из лисы, женщины-оборотня, появилась Аделаида – жена героя фильма: неотразимая, властная, лживая», – отмечала Лейла Александер-Гарретт<sup>5</sup>. Так, в замысле фильма «Жертвоприношение» соединились две темы: о связи человека с ведьмой ради самоисцеления и об искупительной жертве во имя спасения мира от апокалипсиса ядерной войны. В целом же, проблема выявления истоков замысла того или иного фильма весьма проблематична.

Путь от замысла к воплощению наполнен глубинной творческой работой, сущность которой всегда остаётся тайной, особенно если речь идёт о Тарковском. Режиссёр как в подготовительный период работы над фильмом, так и в процессе съёмок, постоянно корректировал изначально-

ную идею, соотносил её с самим процессом рождения нового фильма и даже на этапе монтажа и озвучивания вносил порой существенные изменения. В этом видится уникальность Тарковского как режиссёра, способного всё своё существо подчинить созиданию картины.

В мировом кинематографе сложно назвать режиссёра, работавшего по подобным принципам. Ингмар Бергман называл этот способ «импровизацией», а о себе режиссёр писал: «мне чужды любые формы импровизации... Для меня фильм – это спланированная до мельчайших деталей иллюзия... Фильм, если это не документ, – сон, грёза. Поэтому Тарковский – самый великий из всех... Он – ясновидец, сумевший воплотить свои видения... Всю свою жизнь я стучался в дверь, ведущую в то пространство, где он движется с такой самоочевидной естественностью»<sup>6</sup>. Такая высокая оценка одного из великих кинорежиссёров мира лишней раз подчёркивает уникальность художественной философии Андрея Тарковского.

Фильмы Тарковского – это не формальное воплощение замысла, но поэтизированное отражение души художника. «Как созревает замысел? Это, видимо, самый загадочный, неуловимый процесс. Он идёт как бы независимо от нас, в подсознании, выкристаллизовывается на стенках нашей души. И только от формы души зависит его неповторимость и, более того, от наличия души зависит незримый «утробный период» ускользящего от сознательного взора образа»<sup>7</sup>, – писал режиссёр в своём дневнике. Для Тарковского созидание фильма было всегда процессом самопостижения, соотнесения себя с миром, опытом глубокой нравственной рефлексией. Тарковский писал: «Настоящий художественный замысел всегда мучителен для художника и почти жизненно опасен. И реализация такого замысла может уравниваться только с жизненным поступком – так было всегда и со всеми, кто занимался искусством»<sup>8</sup>. Работа над последними фильмами – «Ностальгия» и «Жертвоприношение» в полной мере отразит смысл позиции Тарковского, а сами фильмы станут кульминацией творчества режиссёра, полностью соединив художественно-этические принципы с личным опытом полного самоотречения во имя искусства.

В мае 1983 года Тарковский заключил договор с продюсером Анной-Леной Вибом из Шведского киноинститута в Стокгольме на написание сценария будущего фильма<sup>9</sup>. Тарковский не был уверен в правильности выбранного пути, работа над сценарием продвигалась с большим трудом. 24 ноября 1983 года Тарковский записал в дневнике: «Вчера начал «Жертвоприношение». Поработал немало, но не слишком успешно. В каком-то возбуждении. Кое-что определилось. «Вечное возвращение». Название?» и далее: «Что такое творчество? Уверенность. А раз уверенность, значит, то, что ей сопутствуют ошибки. А

раз ошибки – значит ложь? Нет, во-первых, ошибки не всегда ложь, а во-вторых, чтобы избежать ошибок, искусство оперирует не правдой, не истиной, а образом правды, образами истины»<sup>10</sup>.

В этом тезисе Тарковский проводит очень важный водораздел между искусством и религией. Не раз режиссёр подчёркивал неразрывную связь искусства и религии: «Религия и искусство – две стороны одной медали»<sup>11</sup>, но никогда не отождествлял художника с проповедником. На одной из творческих встреч с западным зрителем режиссёр прямо об этом сказал: «Я не проповедник»<sup>12</sup>. Тарковский всегда был и оставался Художником, его творчество являло собою не постулирование каких-либо застывших «истин», а было долгим и мучительным процессом самопознания, в котором *нравственное начало являлось единственным и универсальным критерием художественной правды*. Религия же понималась Тарковским, как естественное для художника миропонимание, мировоззрение. «Художник, не имеющий веры, подобен слепорождённому живописцу», – отмечал режиссёр<sup>13</sup>. В основе Веры, по мнению режиссёра, находится Любовь, которая реализуется через добровольную Жертву.

Работая в Италии, Тарковский цитирует в своём дневнике фрагмент из записной книжки Ф.М. Достоевского: «...человек стремится на земле к идеалу, *противоположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил *любовью* в жертву своего я людям или другому существу... он чувствует страдания и назвал это страдание грехом. Итак, человек непрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна»<sup>14</sup>. Очевидно, эта мысль писателя стала для Тарковского ключевой в замысле будущего фильма. Возможно, именно об этом душевном состоянии много позже скажет шведский актёр Эрланд Юсефсон: «Русские... строят свою радость на прочном фундаменте трагедии»<sup>15</sup>.

Для Тарковского, само искусство кино являлось формой стремления художника к идеалу, а значит – к истине, и более точно – к Богу. Режиссёр писал: «Искусство возникает и утверждается там, где существует вечная тоска по духовности, идеалу, собирающая людей вокруг искусства... Искусство оперирует иероглифами абсолютной истины... Искусство почти религиозно по своей сути, освящённое сознанием высокого духовного долга». При этом Тарковский ни в коем случае не подменял веру искусством: «Искусство способно лишь подготовить человеческую душу для восприятия добра через потрясение, катарсис»<sup>16</sup>. Соответственно и фильмы Тарковского не следует воспринимать как формализованные послания, проповеди.

Фильмы Тарковского – всегда поиск, всегда стремление, всегда недосказанность, всегда – побуждение. Тарковский даёт зрителю своеобразный вектор движения, самопознания, миропознания. Все фильмы режиссёра – запечатлённая на киноплёнку исповедь, точнее – приготовление к исповеди – самопостижение, основанное на беспощадном отношении к самому себе, на отделении «зёрен» от «плевел», на абсолютно искреннем покаянии. *Предназначение самопознания заключается в открытии человеком в себе своего истинного я, сотворённого по образу и подобию Божьему, где образ – есть дарованные человеку ум и свобода воли, а подобие – есть цель и стремление к сопричастности с Творцом.* Познание себя становится познанием своего истинного предназначения. «Ибо тот, кто знает себя, знает и промысления Творца, и все, что творит Он со Своими созданиями», – как говорил Преподобный Антоний Великий<sup>17</sup>.

Путь познания себя сложен и тернист. В фильме «Жертвоприношение» главный герой – профессор университета, литературный и театральный критик Александр в день своего юбилея задумывается над прожитой жизнью и, обнаружив её безрадостные итоги, решается изменить мир, изменив самого себя. Тарковский вновь задаёт тему, не раз звучащую в его фильмах – *о сопряжённости микро- и макрокосма, а равновеликости человека и мироздания, где познание себя становится познанием вселенной.* Как писал Святитель Василий Великий: «Точное наблюдете себя самого даст тебе достаточное руководство и к познанию Бога. Ибо, если «внемлешь себе»; ты не будешь иметь нужды искать следов Зиждителя в устройстве вселенной, но в себе самом, как бы в малом каком-то мире, усмотришь великую премудрость своего Создателя»<sup>18</sup>.

Фильм «Жертвоприношение» начинается своеобразным прологом. Титры медленно возникают на фоне фрагмента картины «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи. «Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, пришли в Иерусалим волхвы – с востока и говорят: где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему. ...И се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над *местом*, где был Младенец. Увидев же звезду, они возрадовались радостью весьма великою, и, войдя в дом, увидели Младенца с Мариною, Матерью Его, и, пав, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну». (Мф. 2. 1-2, 9-11) Именно этот момент изображён на картине Леонардо. Старейший из волхвов подносит Младенцу ладан как символ божественного служения. Звучит ария альта из оратории И.-С. Баха «Страсти по Матфею» в исполнении Юлии Хамари. Эта музыкальная тема

задаёт эмоциональный и смысловой камертон всему фильму. С первых кадров, с первых тактов этой рыдающей мелодии, исполненной раскаяния, обречённости и смирения возникает ощущение достигнутого предела. *Режиссёр словно сам подносит свой дар – свой последний фильм как самое ценное сокровище своей души, как покаяние, как молитву, как добровольную жертву.*

Постепенно открывается всё пространство картины Леонардо: излучающие свет Мария с Младенцем, коленопреклонённые волхвы, а вокруг них тёмными пятнами, в мятежном вихре, смутные взгляды, жесты, движения враждебного внешнего мира. Камера медленно поднимается к раскидистым ветвям дерева с тёмно-оливковой листвой... В следующем кадре – другое дерево – без листвы, с сухими искривлёнными ветвями... На отмели, у кромки воды мужчина и маленький мальчик – отец и сын, закрепляют камнями засохшее дерево. Белёсое низкое небо, сумрачный рассеянный свет заливаёт пространство. Время словно замерло, источив своё движение.

Александр рассказывает своему сыну старинную историю из жизни великих подвижников благочестия преподобного Памвы Нитрийского и аввы Иоанна Колова. В бытность послушания у Памвы, получал Иоанн наставления и поручения от своего духовного наставника. «Однажды старец взял сухое дерево, воткнул его на горе и приказал Иоанну ежедневно поливать это сухое дерево ведром воды до того времени, как дерево принесет плод. Вода была далеко от них. Утром надо было идти за нею, чтоб принести к вечеру. По истечении третьего года дерево прозябло и принесло плод. Старец взял плод, принес в церковь к братии и сказал им: приступите, вкусите от плода послушания»<sup>19</sup>. Диалог с сыном пронизывает весь фильм. Это особенный диалог, потому что мальчик постоянно молчит (по сюжету ребёнок недавно перенёс операцию на горле) и это молчание становится символическим. В начале своего иночества святой Памва услышал стих из псалма Давида: «буду я наблюдать за путями моими, чтобы не согрешать мне языком моим» (Пс. 38. 2) и всю последующую жизнь стремился воплотить услышанное. Вот и мальчик весь фильм сосредоточенно и не подетски беспристрастно наблюдает жизнь вокруг себя, чтобы в финале произнести самое сокровенное слово.

Тарковский говорил киноведущей Лейле Александер-Гарретт, как важен в фильме этот образ, насколько необычен этот ребёнок: «Он излучает одиночество и взрослость. Он привык и должен быть один. У него нет друзей, он в них не нуждается. Редко улыбается. Часто уединяется и смотрит куда-то – то ли вдаль, то ли в себя. Несчастен, но не задумывается над этим. В нём чувствуется внутренняя драма... Это не брошенный ребёнок, наоборот, в семье его очень любят. Мать обожает

его, но не понимает внутреннего мира сына. Отец требует от него слишком многого, он не считает его ребёнком. Своими нравственными проблемами он обременяет мальчика... Внутренний мир его перегружен. Он не знает как освободиться от этого бремени»<sup>20</sup>.

Александр изливает перед сыном всё выстраданное и передуманное многократно, говорит о глобальном кризисе современной технократической цивилизации, пренебрегшей ценностями духовными: *«Видишь ли, сынок, мы заблудились. Люди – все люди, человечество идёт по какому-то ошибочному, страшно опасному пути. Первое, что человек ощутил... как только почувствовал себя человеком, был страх... Он боялся всего – зверей, грозы, темноты... Но вместо того, чтобы ужиться с природой, разделить с ней свою судьбу, человек стал защищаться от неё. Страх – плохой советчик...»*<sup>21</sup>. В сущности Александр говорит о моменте грехопадения первого человека, который и определил этот ложный для всего человечества путь – путь страданий и страха. Человек вместо того, чтобы исправить непоправимое – отлучение от Создателя, исправить своей устремлённостью к Нему, стал создавать искусственный мир, обеспечивающий иллюзию благополучия. *«Человек всегда защищался. От других людей, от природы, частью которой был. Осквернял её непрерывно. В результате возникла цивилизация, основанная на силе, власти, страхе и зависимости, а весь наш, так называемый, технический прогресс, всегда служил только для того, чтобы изобретать или предметы комфорта, или орудие силы для сохранения власти... Любое достижение науки мы немедленно обращаем во зло... наша цивилизация от начала до конца построена на грехе. Мы пришли к ужасной дисгармонии, несоответствию, то есть – между развитием материальным и духовным. Наша культура, вернее цивилизация в корне ошибочна, сынок. Ты скажешь, что можно изучить проблему и сообща искать выход. Может быть. Если бы не было так поздно. Слишком поздно...»*. Александр не видит выхода из всеобщего тупика. Подобная обречённость заключает в себе трагедию Александра. Понимая греховность современной цивилизации, Александр забывает о единственном источнике спасения – о Боге. Но Иисус Христос затем и пришёл в мир, чтобы помочь человеку, погрязшему в грехе, преодолеть свою «ветхость», преобразиться, спастись. О рождении Спасителя мира и повествует картина Леонардо, репродукция которой находится в комнате Александра как постоянное напоминание об Истине.

В монологе Александра угадывается духовное состояние самого Тарковского. В дневнике режиссёр записал пронзительные строки: *«Наш долг перед Создателем, пользуясь данной нам Им свободой воли, борясь со злом внутри нас, устранять преграды на пути к Нему,*

расти духовно, драться с мерзостью внутри себя. Надо очищаться. Тогда мы не будем ничего бояться. Господи, помоги ! Пошли мне учителя ! Я устал ждать...»<sup>22</sup>

Александр терзаем схожими мыслями и чувствами. Не имея духовного наставника, не видя выхода из духовного кризиса, в котором сам пребывает, Александр погружается в сосредоточенный диалог с самим собой. Подобный путь пагубен для человека. По этому поводу очень точно высказался авва Дорофей: «Нет несчастнее и ближе к гибели людей, не имеющих наставника в пути Божиим»<sup>23</sup>. Как указывал Преподобный Григорий Синаит: «Самостоятельно невозможно кому-либо изучить науку добродетелей, хотя некоторые и пользовались, как учителем, своим опытом. Сами по себе, ...усовершенствовавшиеся в деятельности, обычно ...рождают [в себе] самомнение... Таковой в самопрельщении кажется имеющим более безумие, чем добродетель»<sup>24</sup>. Весь фильм станет демонстрацией подобной духовной трагедии, постигшей Александра.

Выработанный в предыдущих фильмах язык образов и смыслов, Тарковский полностью использует в «Жертвоприношении». *Все фильмы режиссёра слагаются единую философскую притчу о человеке, его месте в мире, его предназначении, которое видится как непрерывный процесс нравственного совершенствования, как путь человека к своему Творцу.*

Композиция фильма построена на единстве времени и места действия – сюжет разворачивается в течение одного дня, на небольшом пространстве Дома главного персонажа. Для Тарковского подобная композиция имела принципиальное значение. Хронотопическая целостность была необходима режиссёру «чтобы доказать, что ограниченное пространство так же бесконечно, как и любое другое»<sup>25</sup>. Дом как метафора отечества, как модель мироздания. Первые и финальные кадры картины обрамлены единой музыкальной темой и единой образной системой. В «Жертвоприношении» всего восемь персонажей. Главный герой – Александр (актёр Эрланд Юсефсон). Его супруга Аделаида (актриса Сьюзан Флитвуд). Дети: сын – Малыш (Томми Шельквист), падчерица – Марта (актриса Филиппа Франзен). Друг семьи Виктор (актёр Свен Вольтер). Две служанки: Мария (актриса Гудрун Гисладоттир) и Юлия (актриса Валери Мересс). Почтальон Отто (актёр Аллан Эдваль).

Почтальон, пожалуй, самый таинственный персонаж, в чём-то загадочный и одновременно отталкивающий своей неприятной внешностью и назойливым вторжением во внутренний мир Александра, в его семейный круг, исподволь разрушающий зыбкое равновесие этой семьи. Примечательно, что Отто – почтальон, т.е. своеобразный «вест-

ник», некий посредник, курсирующий между бытием и небытием, между сознанием и подсознанием, актуализирующий смутные сомнения, переживания, страхи, придающий им видимость насущной необходимости. Отто становится для Александра своеобразным «учителем». Александр постепенно невольно поддается под его разрушающее влияние.

Всё начинается с незначительной встречи в самом начале фильма. Александр с сыном устанавливают и укрепляют сухое дерево, звучит история о двух пустынниках, вот также когда-то посадивших сухое дерево, которое по прошествии времени и неустанных трудов представало усыпанное прекрасными цветами. Невесть откуда появляется Отто и произносит с какой-то зловещей иронией: «*Теперь Вы от меня не отделяетесь*», а затем задаёт бестактный и странный вопрос: «*А какие у Вас отношения с Богом ?*» и далее заводит разговор о Заратустре, между прочим сообщая, что увлекается изучением философии Ницше. С этого момента Отто начинает исподволь, словно следуя ницшеанской логике, совершать незаметные нравственные подмены. Так, между строк, ассоциативно вспоминается другое дерево, о котором писал Ницше: «Заратустра дотронулся до дерева, у которого сидел юноша, и говорил так: ...С человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, – ко злу»<sup>26</sup>. Два образа Дерева – одно как олицетворение веры и молитвы, другое – как пример их демонического искажения.

Отто, сидя на велосипеде, кругами объезжает Александра, словно завлекая его в некую невидимую сеть, словно опутывая его сомнениями и страхами. Каждое слово Отто произносит с нарочитой таинственностью: «*...Не сокрушайтесь очень-то и не тоскуйте. И не ждите так. Не стоит так упорно ждать. Никому не стоит... Вот живём, мучаемся, ждём чего-то, надеемся, теряем надежду, страдаем... умираем наконец. И тут же снова рождаемся, но только... только не помним о том, что уже было, и всё начинается сначала, не буквально так же, пусть в другой манере, а всё-таки так же безнадежно и неизвестно зачем... Есть в этом что-то веселенькое, а ?*» Раздосадованный, Александр пробует как-то протестовать, уйти от неприятного разговора, пытаясь скрыть внутреннее раздражение, говорит: «*...Вы мне уже совсем голову заморочили... Да я всё это уже слышал. Ничего нового. Не думайте, что это Вы изобрели. Неужели Вы в самом деле верите, что человек способен соорудить конструкцию, ну, что ли универсальную ? Смоделировать, так сказать, абсолютный закон, абсолютную истину ? Да это же всё равно, что создать новую Вселенную, стать Демииургом...*» На что Отто загадочно

отвечает: *«Да... Иногда верю... Понимаете... А раз верю, значит так и будет... Так оно и случится. Ну, мне уже пора, с Вашего позволения, поздно. Мне ещё о подарке подумать надо...»* Собственно Отто и не нужно ничего изобретать, достаточно исказить то, что есть, исказить в ницшеанской манере, исподволь придавая логичную стройность нравственно разрушительным идеям.

Оставшись наедине с сыном, Александр продолжает прерванный разговор; в какой-то момент, погружившись в свои рассуждения, отец теряет из вида ребёнка, в растерянности оглядывается вокруг и замирает в оцепенении. Внезапно, Малыш ради шутки прыгает отцу на спину и тут же слетает с неё, отброшенный каким-то инстинктивным животным движением отца. Растерянный и потрясённый, с разбитым в кровь личиком мальчик недоумённо смотрит на отца. Александр в каком-то бессилии лишается чувств, медленно заваливаясь в высокую траву. И тут же – сон Александра, видение, или прозрение... Две параллельно стоящие лестницы как на картине Леонардо... захламлённая мусором улица... искореженный автомобиль... журчащий звук воды... Камера словно плывёт над этим всеобщем опустошением... как в стекле отражаются перевернутые дома...

В следующем кадре – старинные русские иконы, строгие и просветлённые лики, гармония линий и чувств. Александр листает альбом репродукций древнерусской иконописи, с тихим восхищением произносит: *«Фантастика ! Какая удивительная утончённость, какая мудрость, духовность и вместе с тем простодушие, прямо-таки детское. Глубина и простодушие в сочетании. Невероятно ! Как молитва... И всё это утрачено ! Теперь мы уже не умеем молиться...»* На экране чередуются фрагменты икон. Александр останавливается на спокойном и строгом образе Параскевы Пятницы, покровительнице семейного очага, бережно дотрагивается до гладких листов словно ища защиты. Осторожно перелистываются страницы. Примечательно, что в череде икон, первой мы видим «Неверие Фомы», а последней – «Положение во гроб». Подобная последовательность невольно рождает волну метафоричных ассоциаций. Александр говорит об утраченной Вере. Человек в мире ницшеанского «умершего бога» одинок и беспомощен. Необходима глубокая вера в Иисуса Христа, своими крестными муками искупившего грехи мира и своим Воскрешением подарившего человечеству возможность преодоления страха и смерти. Но есть ли эта Вера у современного человека ? Есть ли эта вера у Александра ? Если даже один из учеников усомнился в Воскресении Спасителя. Как сказано: «Фома же, один из двенадцати, называемый Близнец, не был тут с ними, когда приходил Иисус. Другие ученики сказали ему: мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоз-

дей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю. После восьми дней опять были в доме ученики Его, и Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди них и сказал: мир вам ! Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим. Фома сказал Ему в ответ: Господь мой и Бог мой ! Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня; блаженны невидевшие и уверовавшие» (Ин. 20. 25-29). Подобна и вера Александра, это более желание обретения веры. Александру в пору самому воскликнуть: «Господи ! помоги моему неверию» (Мк. 9. 24).

Альбом подарил Виктор – семейный врач, друг Александра. Именно ему Александр говорит о своей глубокой любви к сыну, к своей семье. *«Виктор. У тебя нет ощущения, что твоя жизнь не удалась ? Александр. Нет. Почему же ? То-есть, раньше действительно было так как ты говоришь, но после того, как появился Малыш, всё изменилось. Не сразу, конечно. Постепенно. По мере того, как он рос... Я очень привязан к нему, боюсь, чрезмерно. Он ещё слишком маленький, это может его избаловать. Но что-то волнует меня. Я готовил себя к жизни более... высокой, скажем... Изучал философию, историю религий, эстетику, а кончилось тем, что надел на себя оковы – совершенно добровольно, впрочем, и при этом я счастлив...»* Александр бесконечно любит свою семью, свой дом, дорожит самым ощущением единства с любимыми людьми, несмотря на то, что эти отношения во многом уже исчерпаны.

Жена Аделаида равнодушна к супругу, прежнее увлечение его актёрским талантом и сценической славой улетучилось, остались лишь привычка, обиды на утраченную актёрскую славу, когда-то приятную её тщеславному самолюбию, да вечное раздражение непонятными идеями и научными увлечениями мужа, и самим его присутствием. По характеристике самого режиссёра «она подавляет вокруг себя всё, что имеет хотя бы малейшее стремление к индивидуальности, к проявлению самостоятельности в поступках, она подавляет всё и вся, в том числе и мужа, однако, совершенно не стремясь к этому. Она почти не способна к рефлексии. Она страдает от своей бездуховности, но в то же время именно её страдания дают ей разрушительную силу, сравнимую по мощи с ядерным взрывом. Она одна из причин трагедии Александра»<sup>27</sup>. Старинный товарищ и домашний врач Виктор не скрывает своей эмоциональной усталости от всего семейства, в котором муж представляется ему слабым рефлексирующем субъектом, нелепо старающимся не замечать очевидного – любовной связи жены и врача. Падчерица Марта безучастна к приёмному отцу и серьёзно увлечена всё тем же Виктором. И

новая возлюбленная, с демонстративными знаками внимания, и прежняя, со своими истериками и неуместными порывами нежности, уже пресытили доктора. Возможно, поэтому и решается доктор на отъезд в Австралию, где ему предложили место в престижной клинике. Вопрос Виктора «*У тебя нет ощущения, что твоя жизнь не удалась ?*» скорее адресован самому себе, а не другу. Александр старается не замечать этих внутренних семейных коллизий, а, возможно, просто смирился с ними ради того главного, что дают ему эти пусть и иллюзорные, но всё же семейные отношения – ощущение своего Дома, воспоминания о прошлом, в котором была и любовь жены, и счастливые мгновения взаимопонимания, и признание прежних коллег-актёров. Главной же ценностью для Александра является его сын.

В этой любви к сыну, в размеренной повседневности жизни находит Александр свой покой и отдохновение. Поэтому как издевательская насмешка выглядят рассуждения Отто о бренности человеческой жизни с её размеренностью и целеполаганиями: *«Истины вообще не существует. Мы смотрим и не видим ни черта. Вон бежит таракан... Par exemple, madam, excuse moi... Так вот, бежит таракан вокруг тарелки и воображает, что целеустремленно движется вперёд... А мы всё твердим: «истина», «истина».* В сущности, Отто приравнивает человека к мерзкому насекомому. Отто словно цитирует Ницше: «Всё прямое лжёт... Всякая истина крива, само время есть круг»<sup>28</sup>. Почтальон преподносит Александру необычный подарок – старинную географическую карту в большой чёрной раме. Эта карта воспринимается как метафора предстоящего пути уготованного Отто для Александра. Разгуливая по дому, Отто рассказывает о своём пристрастии собирать необычные «истории» о таинственных, необъяснимых событиях, случившихся с разными людьми. Отто будто готовит и это семейство в свою «коллекцию». После всех излияний, на пике вдохновенных рассуждений Отто падает в притворный обморок, а поднявшись с пола, как ни в чём не бывало бросает: *«Это просто злой ангел меня своим крылом задел».*

В этот момент слышится нарастающий гул, гул переходит в оглушительный грохот. На подносе дребезжат бокалы, звенят хрустальные подвески на люстре, стулья со скрежетом вибрируют, дрожит стекло в старинном буфете, створки которого самопроизвольно распахиваются и с полки падает большая банка с молоком. Белыми потоками с острыми осколками молоко растекается по полу. В фильмах Тарковского разлитое молоко всегда ассоциируется со знаком катастрофы, непоправимого бедствия. Вот и теперь эта метафора обозначает некий предел, за которым угроза мировой войны осознаётся как неизбежность, как реальность всеобщей гибели. В следующих кадрах – су-

мрачное низкое небо, поникшая серая трава покрыта вечерней росой как белым пеплом, силуэт дома темнеет, как призрак... Александр опускает голову и видит... снова свой дом, но уже маленький, игрушечный, стоящий на земле у самых ног... Александр риторически вопрошает: *«Which of you have done this... The Lords?»* – *«Кто это сделал... лорды?»* Этот вопрос словно адресован самому мирозданию или человечеству, так близко вставшему на краю пропасти. Александр замечает в роше у дома служанку Марию и уже ей повторяет свой вопрос. Мария говорит, что домик сделал мальчик в подарок отцу и прибавляет странное уточнение, что домик построен мальчиком вместе с Отто... Значит это снова «подарок» Отто, как символ незащищённости, уязвимости Дома, в действительности такого хрупкого и маленького, который можно перешагнуть или раздавить. Мария уходит, бросив украдкой на Александра исполненный сострадания взгляд. В этом коротком взгляде – и затаённая любовь, и тайное знание предстоящего, и глубокое понимание...

В доме, в своей комнате Александр всматривается в висящую на стене репродукцию с картины Леонардо «Поклонение волхвов». Снова как призрак появляется Отто, с нескрываемым ужасом смотрит на картину и таинственно произносит: *«Боже мой, какая же она страшная.. Леонардо всегда внушал мне страх»*. Не потому ли, что художник изобразил рождение Спасителя, призванного низвергнуть все демонические силы терзающие мир и человека. Отто выходит на балкон и, перешагнув через перила, исчезает. Александр вновь подходит к картине и сосредоточенно её разглядывает. К сожалению, Александру не открывается истинный смысл картины, повествующей о Боговоплощении. *«Слово благоволило соделать Себя видимым, посредством тела, чтобы, став человеком, обратить на Себя внимание людей, отвлечь к Себе чувства их, и когда увидят Его человеком, теми делами, какая производит Он, убедить их наконец, что Он – не только человек, но и Бог»*<sup>29</sup> несущим в мир победу над грехом, страхом и смертью.

В это время доносится трансляция срочного правительственного сообщения об угрозе ядерной войны. Диктор призывает население сохранять спокойствие и не поддаваться панике. Александр спускается в гостиную и видит своё семейство, застывшее у телевизора. Призрачное мерцание экрана наполняет комнату тревожным ожиданием. Внезапно свет гаснет, в сумраке комнаты каждый замирает, погрузившись в себя. Потрясённый Александр тихо произносит: *«...Я всю свою жизнь ждал это. Вся моя жизнь была ожиданием вот этого самого»*. Внешнее спокойствие нарушает Отто. Почтальон начинает кругами медленно ходить по комнате, зачем-то приближается к Аделаиде и слегка касается её плеча. На это неожиданное прикосновение Аделаида

взрывается продолжительной, мучительной истерикой: *«Не трогайте меня ! Сделайте что-нибудь, вы, мужчины ! Почему вы молчите ?! Надо же что-то делать ! Виктор !»* Аделаида неловко сползает на колени у стула Виктора, хватая его за руки. Надрывные рыдания прерываются отчаянными стенаниями: *«O mai God! O, боже праведный ! Виктор, ну сделайте хоть вы что-нибудь наконец ! Please ! ...Это я виновата. Это мне наказание... Ну пожалуйста, я боюсь... Александр, я этого не вынесу ! Я больше этого не вынесу ! Пожалуйста !..»* Эта истерика кажется бесконечной в своей изматывающей безысходности. Лишь после сделанной Виктором инъекции успокоительного Аделаида затихает. Наступает тишина, в которой нет умиротворения и покоя, а лишь опустошённость и равнодушное оцепенение. Аделаида медленно начинает говорить, спокойно и отстранённо: *«...Почему мы всегда поступаем наоборот ? Всегда. Всегда любила одного, а замуж вышла за другого. Почему ? ...Просто мы боимся быть от кого-то зависимыми. Когда двое любят, то делают это по-разному. Один из них сильнее, а другой слабее. И тот, кто слабее всегда любит безоглядно, без какого-либо расчёта. Сейчас мне кажется, будто я пробудилась от какого-то дурного сна. Как после какой-то другой жизни... Я всегда чему-то сопротивлялась, боролась с чем-то, сражалась, как будто кто-то во мне сидел и говорил: «Только не сдавайся, ни с чем не соглашайся – иначе погибнешь». Боже ! ...Да. Я поняла, только слишком поздно». Возможно, впервые в жизни Аделаида осознанно и трезво посмотрела на саму себя, поняла в себе нечто важное, что изменило её сущность.*

Когда Аделаида вспоминает о Малыше и требует разбудить его и привести к ужину, испуганная служанка, тоже, наверное, впервые в жизни, не просто перечит, а высказывает своей хозяйке всё, что о ней думает. Со слезами отчаяния и страха Юлия произносит: *«Я не буду его будить. Ни в коем случае. И никому не позволю разбудить его, он же спит сейчас. Нельзя его будить, нельзя его пугать. Пока он спит, может случиться многое. Если так будет угодно Господу, он вообще никогда не узнает, что происходило. Не пугайте его, я умоляю вас ! Если вам необходимо кого-нибудь помучить, то пусть это будет господин Александр. Или же я, если на то пошло. Выбирайте кого угодно, раз уж вы без этого не можете». В этот момент Юлия исполнена невыносимым страхом и перед госпожой и перед своей дерзостью. Аделаида же вопреки своему привычному для всех властному характеру, тихо подходит и нежно обнимает Юлию со словами: *«Моя милая девочка. Моя бедная милая девочка. Прости меня».* Значит, что-то произошло в этой женщине, вдруг так отчётливо осознавшей хрупкость бытия и жизни человеческой.*

Александр поднимается в комнату Малыша. Фронтальная композиция кадра открывает большую комнату наполненную сумрачным светом, одинокая железная кровать, ветер чуть колышет лёгкую занавеску... Александр смотрит на спящего сына... такого беззащитного и бесконечно дорогого... и не может проглотить подкативший к горлу ком... Оказавшись в своей комнате, судорожно отпив из стакана несколько глотков, Александр непроизвольно начинает произносить давно забытые слова молитвы. «Отче наш, сущий на небесах ! да святится имя Твое; да приидет Царствие Твое; да будет воля Твоя и на земле, как на небе; хлеб наш насущный дай нам на сей день; и прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим; и не введи нас в искушение, но избавь нас от лукавого. Ибо Твое есть Царство и сила и слава во веки. Аминь». (Мф. 6. 9-13) В эти мгновения в Александре проявляется что-то детское, беззащитное. Стоя на коленях, Александр продолжает: *«Господи ! Спаси нас в эту ужасную минуту... Не дай погибнуть моим детям, друзьям моим, моей жене, Виктору, всем, кто любит Тебя, верит в Тебя, кто не верит в Тебя, потому что слеп и не успел о Тебе задуматься, потому что ещё не был по-настоящему несчастен, всем, кто в эту минуту лишается надежды, будущего, жизни, возможности подчинить свои мысли Тебе, кто переполнен страхом и чувствует приближение конца, страхом не за себя, а за своих близких, за тех, кого некому, кроме Тебя, защитить, потому что война эта последняя, страшная, после которой уже не останется ни победителей, ни побежденных, ни городов, ни деревень, ни травы, ни деревьев, ни воды в источниках, ни птиц в небесах. Я отдам Тебе всё, что у меня есть, брошу свою семью, которую люблю, уничтожу свой дом, откажусь от малыша, стану немым, не буду разговаривать больше ни с кем и никогда, откажусь от всего, что связывает меня с жизнью, но только сделай так, чтобы всё было как раньше, как утром, как вчера, чтобы не было этого тошнотворного животного страха ! Помоги, Господи ! И я сделаю все, что Тебе обещал !»* Александр с такой искренней страстью, с такой болью, с такой беззащитной покорностью и надеждой произносит слова молитвы, что кажется, услышан Тем, на кого уповает. Обессиленный, Александр не поднимаясь с колен, подползает к дивану, и уткнувшийся лицом в подушки замирает.

Новое видение наполняет пространство кадра... В каких-то пустынных комнатах тревожным эхом отзываются чьи-то шаги... гулко раздаётся звук капающей воды... слышатся протяжные пастушьи крики... Александр медленно ступает по топкой болотистой почве, наклоняется, тянет из земли тонкую ветку, рваный платок, из которого высыпаются монеты... Островки талого весеннего снега... Чёрные стволы уродливых голых деревьев заслоняют одинокий дом с белёными стенами и с решётками на окнах... Детские следы на снегу, бегущие

маленькие босые ножки... Прерывистое дыхание Александра, его вскрик: *«Мальчик мой !»* Позёмкой стелется по траве дым и пепел... нарастает нестерпимый гул. Порывом ветра резко распахиваются створки дверей, за которыми – глухая кирпичная стена... Александр в смятении пробуждается.

И, как продолжение метафоричного сна, видится в светлом сумраке чёрный силуэт Отто, перелезающего через перила балкона. Заглядывая сквозь оконное стекло, Отто начинает говорить нечто невразумительное. Александр выпускает Отто в комнату, наливает коньяка, старается как-то успокоить взволнованного ночного гостя. Александр слушает Отто с терпением и участием, полагая, что почтальон просто «не в себе» из-за страха перед неизбежной всеобщей катастрофой. Из нагромождения слов Александр начинает понимать, что Отто пытается убедить его вступить в интимную связь со служанкой Марией, которая, по словам почтальона, является «ведьмой», что этот поступок спасёт мир от ядерной войны, от конца света. Александр с недоумением отвечает: *«Это же безумие, Отто... Ты меня разыгрываешь, продолжаешь свои шуточки по Ницше»*. Отто торжественно объявляет, что альтернативы не существует и уходит.

На экране – «Поклонение волхвов». По стеклу картины колыхаются ночные тени, кажется, что оживает листва дерева, осеняющая Мадонну с Младенцем. И возникает неожиданный эффект: Александр будто становится частью картины, и когда он удаляется, повернувшись к ней спиной, это невольно воспринимается как метафора отречения. Александр, оскверняя свою сердечную молитву, как в забытьи, почти машинально начинает выполнять «поручение» Отто. Точно указывал Преподобный Макарий Египетский: «В нас же действует зло со всею силою и ощутительностию, внушая все нечистые пожелания; однако же, срастворено с нами не так, как иные говорят сие о смешении вина с водою, но как на одном поле растут и пшеница сама по себе, и плевелы сами по себе, или как в одном доме находятся особо разбойник, и особо владетель дома... Иные, вкусив уже сладости Божией подлежат еще действию на них сопротивника», и ещё: «Почему, когда в скорбях кто, или в тревожении страстей, не должен терять надежду; потому что отчаянием еще более вводится в душу грех и одебелевает в ней.»<sup>30</sup>. Так и в душе Александра расположились рядом – и способность к искренней молитве, и языческий суеверный страх, и готовность к самопожертвованию, и сомнения в действенной силе молитвы.

Дом Марии несколько не похож на обиталище «ведьмы». Чистые, скромные, опрятно прибранные комнаты, с развешенными по стенам образами Богоматери, с распятием на маленьком столике. Да и сама Мария, своими чувствами, своим бескорыстным состраданием к

Александрю опровергает навязанное Отто клеймо «ведьмы». Точно отметила Ирма Рауш: «...Впервые в фильме Тарковского появляется образ подобной женщины – смиренной, нежной, духовно родственной герою фильма. Любовь, полная сострадания, искренности и поэтической одухотворённости, возносит Марию и Александра над землёй»<sup>31</sup>. Александр рассказывает Марии о самом сокровенном – о матери, о своих глубинных переживаниях, о своём затаённом страдании. Мария успокаивает Александра как ребёнка: «...Ну, зачем же это ? Господи, бедненький вы мой. Не надо, ну, зачем же ? Что с вами, кто вас так напугал ? Успокойтесь, успокойтесь... Я ведь понимаю, дома, наверное, что-нибудь ? ...Обидели вас, напугали вас... Не бойтесь ничего... Всё будет хорошо... Успокойтесь... Не бойтесь ничего. Всё хорошо. Бедненький вы мой... Ну, вот так, хорошо... Бояться нечего... Не бойтесь... Не плачьте, не плачьте, всё будет хорошо...» Изменяется сам смысл происходящего, уже не Александр приносит жертву своим визитом к «ведьме», но простая, обычная женщина Мария жертвенно одаривает Александра нежностью и пониманием.

И снова сон, видение Александра... Две симметрично стоящие лестницы у входа в тоннель... Толпы хаотично бегущих людей... Эти лестницы... так похожи на те, что изобразил Леонардо... и тот же хаос вокруг, то же смятение... Камера плывёт над мятущейся толпой... Обрывки бумаги... рваные чёрные пакеты... искорёженный автомобиль... И люди, люди, обезумевшие от страха безысходности... И над всем этим – спящий Малыш, уткнувшийся личиком в подушку... Александр стонет, всхлипывает во сне... и видит себя, приготовленного к погребению, а рядом Аделаиду... с лицом Марии... и слышит её утешающий шёпот... В кадре проступает «Поклонение волхвов»...

Александр просыпается в своём доме, в своей комнате. При свете дня ночное путешествие кажется сном, да и весь прожитый день воспринимается иначе. Александр поднимает трубку телефона и набирает номер. Разговор с издательством звучит совершенно обыденно. Значит, ядерной катастрофы не произошло, значит, молитва Александра была услышана. Осознав произошедшее, Александр начинает плакать, ибо помнит о своём обещании уничтожить всё, что ему дорого, свой дом, отказаться от близких, погрузиться в молчание. Александр медленно надевает чёрное кимоно как знак траура и тайно выбирается из дома.

На веранде завтракает семья. Казалось бы, вполне обыденное утро. Но при этом нарастает ощущение, что нечто важное всё же свершилось и изменило этих людей, их отношение к жизни и самим себе. Аделаида сдержанна и печальна. Виктор необычно задумчив, в своём сосредоточенном самоуглублении он стал чем-то напоминать Алек-

сандра. Во всяком случае, стал понимать своего друга глубже и тоньше. И когда Марта небрежно отозвалась об Александре: «Мама, ну ты же знаешь его», Виктор строго ей заметил: «Знаешь его». *Между прочим, нежности его хватит на вас всех... до самого конца. Да ещё останется... А вот у тебя на «него» нежности хватит ?»*

Марта вслух читает письмо от Александра: «*Милые мои, я очень плохо спал ночью. Не будите меня. Я проснусь сам и спущусь. Пойдите, погуляйте немного. Малыш вам покажет японское дерево, которое мы с ним вчера посадили. Или сегодня ? Не помню, но это неважно. Целую вас всех, дорогие мои. Лекарство я принял. Заранее простите. 19 июня 1985 года. 10 часов семь минут утра. Ваш папа. А.*» С каким-то необычным смирением все повинуются и уходят на прогулку.

Удостоверившись, что дом пуст, Александр выносит саквояж Виктора, отгоняет подальше его машину и как в забытьи начинает сооружать из соломенных плетёных кресел большой костёр, долго ищет спички, судорожным движением запалывает белую скатерть. Постепенно весь дом наполняется огнём, нарастает треск пылающей древесины, со звоном лопаются стёкла, с треском рассыпается мебель, где-то внутри дома обречённо дребезжит телефон, к которому уже невозможно подобраться. Александр, в смятении, прихрамывая, кружится вокруг дома, в изнеможении опускается на землю. К дому, спотыкаясь и падая, подбегают Аделаида, Виктор, Марта, Юлия.

Александр обращается к Виктору: «*Это я сделал. Не беспокойся, Виктор. Слушай, я должен сказать тебе что-то очень важн... Нет ! Молчать !»* Виктор понимает состояние Александра и просит Аделаиду: «*Ничего не говори! Ничего не спрашивай !»* Александр видит стоящую в отдалении Марию, бросается к ней, опускается на колени, его отгаскивают, ведут к санитарной машине. Рядом стоит Отто, Александр кидается к почтальону, обнимает его, возвращается в машину. Александра увозят. Пылающий дом похожий на переливающийся огнём огромный блистающий слиток, внезапно вздрагивает и рассыпается в искрящуюся золотую пыль. Как метафора тщетности «жертвы», когда золото обратилось в прах и пепел. ***В финале картины отчётливо проступают три смысловых пласта: бытовой, бытийный и экзистенциальный.***

На *бытовом уровне* зрители видят, что главный герой – Александр из-за животного страха перед ужасом возможной ядерной войны, помутился рассудком и уничтожил свой дом, обрёл свою семью на нужду и лишения, а погрузившись в безмолвие, оборвал все связи с миром, и прежде всего с близкими людьми, с любимым сыном. Александр нанёс себе и своей семье страдания и урон сопоставимый с тем, который могла нанести реальная война.

На *бытийном уровне* свершился акт «жертвы». Рухнул мир Александра, своей гибелью «искупив» мир всеобщий. Почему же нет радости от «спасения мира»? Не потому ли, что сама «жертва» свершилась по мистической злой воле таинственного «почтальона», свершилась по ницшеанскому правилу: «Себя самого приношу я в жертву любви своей *и ближнего своего, подобно себе*»<sup>32</sup>. В сущности «жертва» Александра стала актом самоубийства, повлекшего уничтожение Семьи и Дома.

В самом начале фильма между Александром и Отто происходит примечательный диалог: «*Отто. А какие у вас отношения с Богом? Александр. Боюсь, что никаких. А в каком, собственно, смысле? Отто. Ну да, это не беда...*» Услышав ответ Александра, «почтальон» понимает, что может беспрепятственно исказить в душе Александра вечные абсолютные ценности. Александр же, осознавая кризис бездуховности современной цивилизации, не видит выхода из тупика, забывая об истинном Источнике духовности – о Боге. Не потому ли, совершив молитву Господню, прибавляет к ней «дополнительные обязательства» разрушить свой Дом ради избавления от ядерной катастрофы. Но нужно ли было это самопроизвольное прибавление к молитве? Ибо сказано: «А молясь, не говорите лишнего, как язычники, ибо они думают, что в многословии своем будут услышаны; не уподобляйтесь им, ибо знает Отец ваш, в чем вы имеете нужду, прежде вашего прошения у Него» (Мф. 6. 7-8) И нужна ли была подобная «жертва», если сказано: «Ибо Я милости хочу, а не жертвы, и Боговедения более, нежели всесожжений» (Ос. 6. 6).

На *уровне экзистенциальном*, осознаётся величие и трагедия режиссёра – Андрея Тарковского. Смысловые, сюжетные, нравственно-философские доминанты двух зарубежных фильмов Тарковского «Ностальгия» и «Жертвоприношение» в художественно-образной форме отразили не только мировоззрение, миропонимание, но судьбу самого режиссёра. «Я не имею ни малейшего сомнения в том, что кинематографический вымысел становится особой реальностью, что истина, которой он касается, материализуется, даёт о себе знать и, нравится мне это или нет, будет влиять на мою жизнь»<sup>33</sup>, – писал Тарковский. Приехав в Италию для съёмок фильма, Тарковский оказался оторванным от дома, от семьи, от круга близких по духу людей, от родины. Ради сохранения права на творчество Тарковский остаётся на чужбине, в эмиграции, тем самым жертвует общением с любимым сыном, жертвует самой возможностью возвращения на родину, всего себя отдавая служению искусству. Именно *служению* искусству, ибо для Тарковского творческий акт был прежде всего поступком, утверждением высоких нравственных принципов творчества. Тарковский по-

стулировал как незыблемый закон – ответственность художника перед Богом, перед искусством, перед зрителем, перед самим собой.

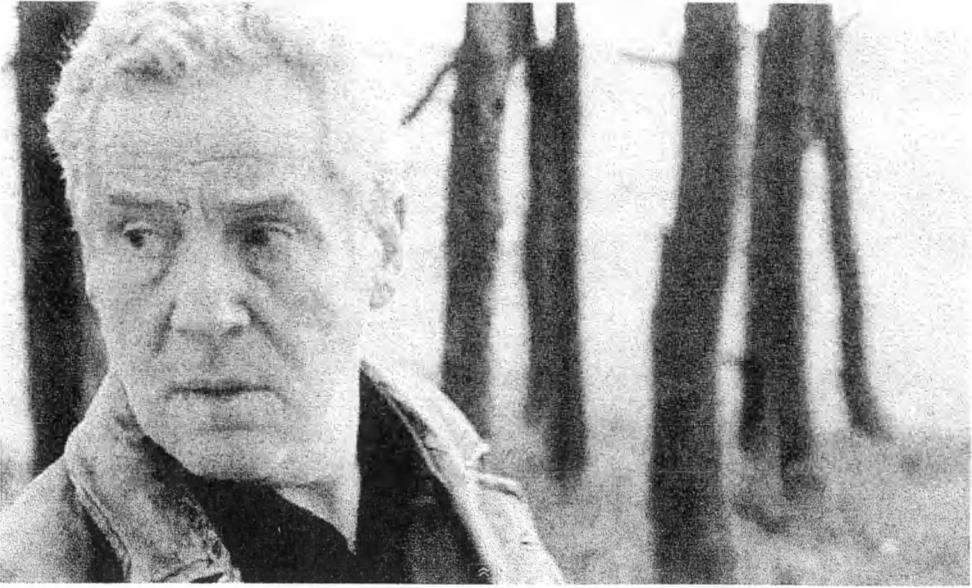
«Художник – всегда слуга, пытающийся как бы расплатиться за свой дар, данный ему как чудо ! ... Единственное условие борьбы за право творить – это вера в своё предназначение, – готовность служить и бескомпромиссность», – писал Тарковский. Режиссёр полагал, что художник всегда несвободен «в высоком нравственном смысле этого слова» и утверждал, что для него «Свобода – в жертве во имя любви», что художник должен «отдать себя в жертву своему времени и своему обществу», и что истинного «художника должно отличать бескорыстное служение долгу»<sup>34</sup>

Свою жизнь и своим творчеством Тарковский полностью воплотил свои высокие принципы, свой долг художника. Для самого режиссёра образ Александра стал символом подобного бескорыстного служения людям во имя любви. Тарковский подчёркивал: «Меня больше всего интересует человек, который способен пожертвовать собой, своим образом жизни – неважно, ради чего приносится эта жертва: ради духовных ценностей, или ради другого человека, или ради собственного спасения, или ради всего вместе... Человек, который действует таким образом, способен глобально изменить жизнь людей и ход истории... Александр дает возможность зрителям стать участниками его акта самопожертвования, быть сопричастными его последствиям»<sup>35</sup>. Режиссёр стремился, чтобы зритель глубоко проникся этой необычной историей, рассказанной языком поэтической философской притчи.

Фильм «Жертвоприношение» воспринимается как прощание, как реквием. На экране – извивается белая лента дороги, на отмели у воды стоит сухое дерево, маленький мальчик с трудом тащит тяжёлое ведро воды, останавливается, возвращается за вторым ведром, и так, шаг за шагом доносит воду к дереву и с усердием поливает сухие корни. Вновь звучит, как и в начале фильма, ария «*Erbarme Dich, mein Gott*». Скорбная мелодия нарастает, набирает силу, и уже звучит в полный голос. Малыш лежит под деревом, смотрит вверх, в небо, и произносит: «*Вначале было Слово... Почему, папа ?*» Камера, следуя за взглядом мальчика, медленно поднимется всё выше и выше, к самым ветвям дерева. Солнечные блики переливаются на поверхности воды. В дрожащем мареве света возникает чудо – сухие ветки словно покрываются сияющими белыми цветами... Экран ещё более высвечивается и проступает надпись: «*Посвящается моему сыну Андрюше – с надеждой и утешением. Андрей Тарковский*».

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1. 1) В первых строках Евангелия от Иоанна запечатлены исход-

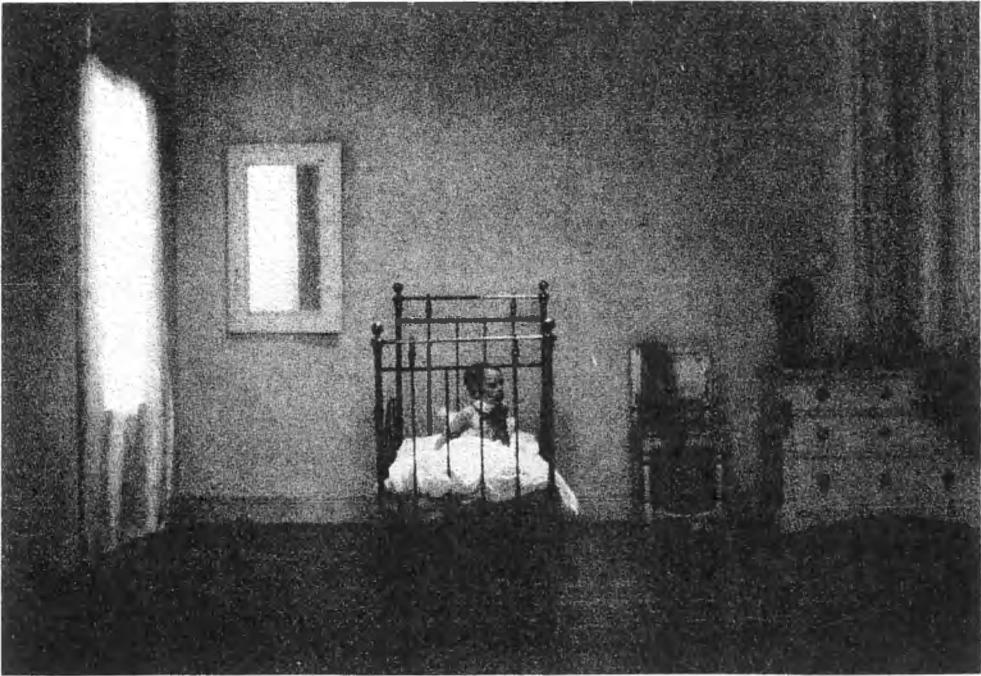
ные, базовые постулаты христианства. Слово есть Логос. Вневременное личностное бытие Логоса нераздельно с безначальным Богом, где Слово не только божественно, но и есть истинный Бог. Логос открылся в мире прежде всего как Творец его. Здесь исходные начала всего сущего, сотворённого Богом из небытия. Бог и Его творения предстают как базовые онтологические категории. Здесь истоки жизни, наполняющей мироздание. Здесь – человек как творение Божие. И цель, и средство, и предназначение человека – нравственное совершенствование, обожение, сопричастность с Творцом. Причём для человека путь к Богу возможен лишь с Его милосердной помощью. «Как без материального света в Мире была бы невозможно никакая жизнь, так и без просвещающего действия Логоса не было бы возможно людям сделать хотя несколько шагов вперед по пути к нравственному самоусовершенствованию»<sup>36</sup>. Тем самым человеческое существование обретает смысл, который состоит в преодолении своего «ветхого бытия» в преобразении своей природы, в преобразении человека. Как сказано: «будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5. 48). Так христианская онтология приобретает этический статус, как и христианская гносеология. Познание человеком самого себя становится и познанием Творца. В кинематографе Тарковского эти базовые философские, этические постулаты христианства являются тем глубинным основанием, на котором построено всё творчество режиссёра. Постигание этих глубинных оснований позволяет приблизиться и к пониманию христианской ориентированности всего творчества режиссёра, сущности его мировоззрения, смысла его искусства.



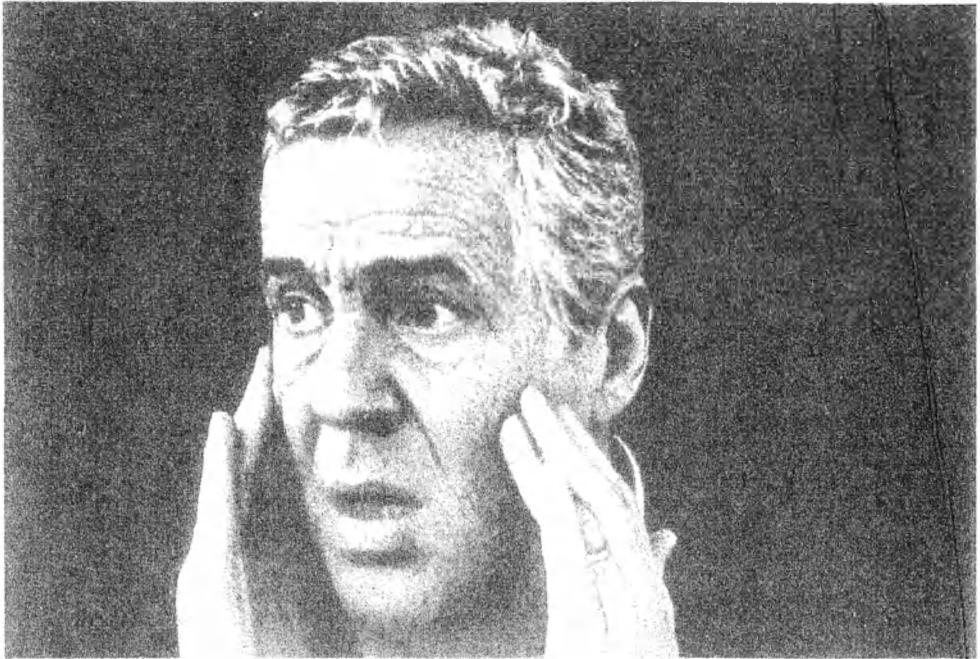
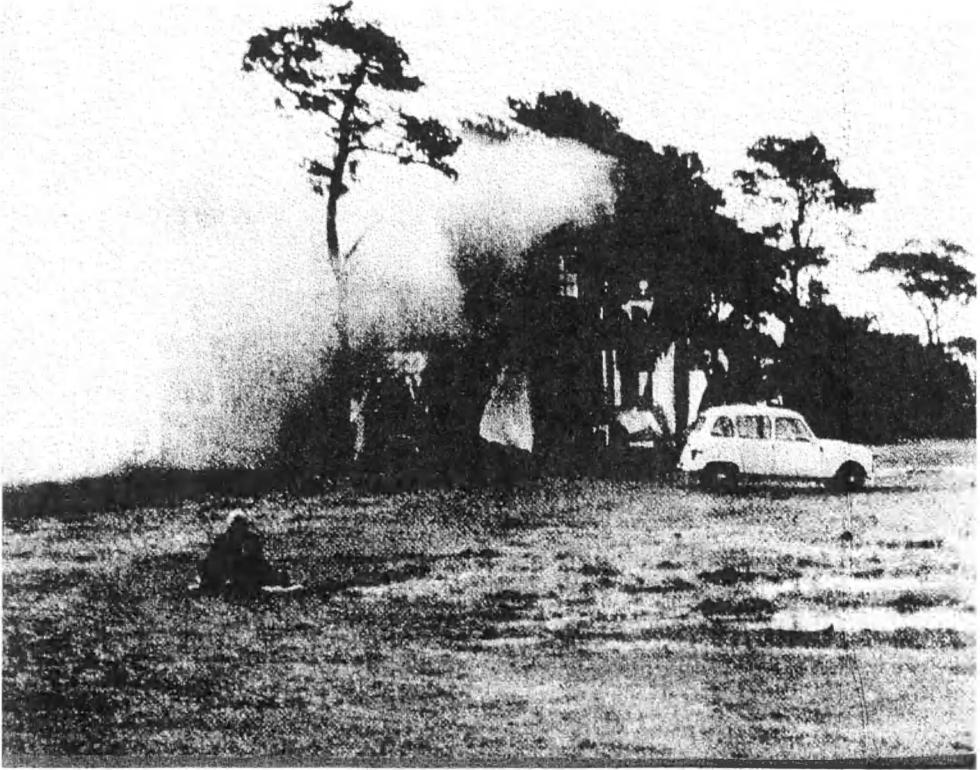


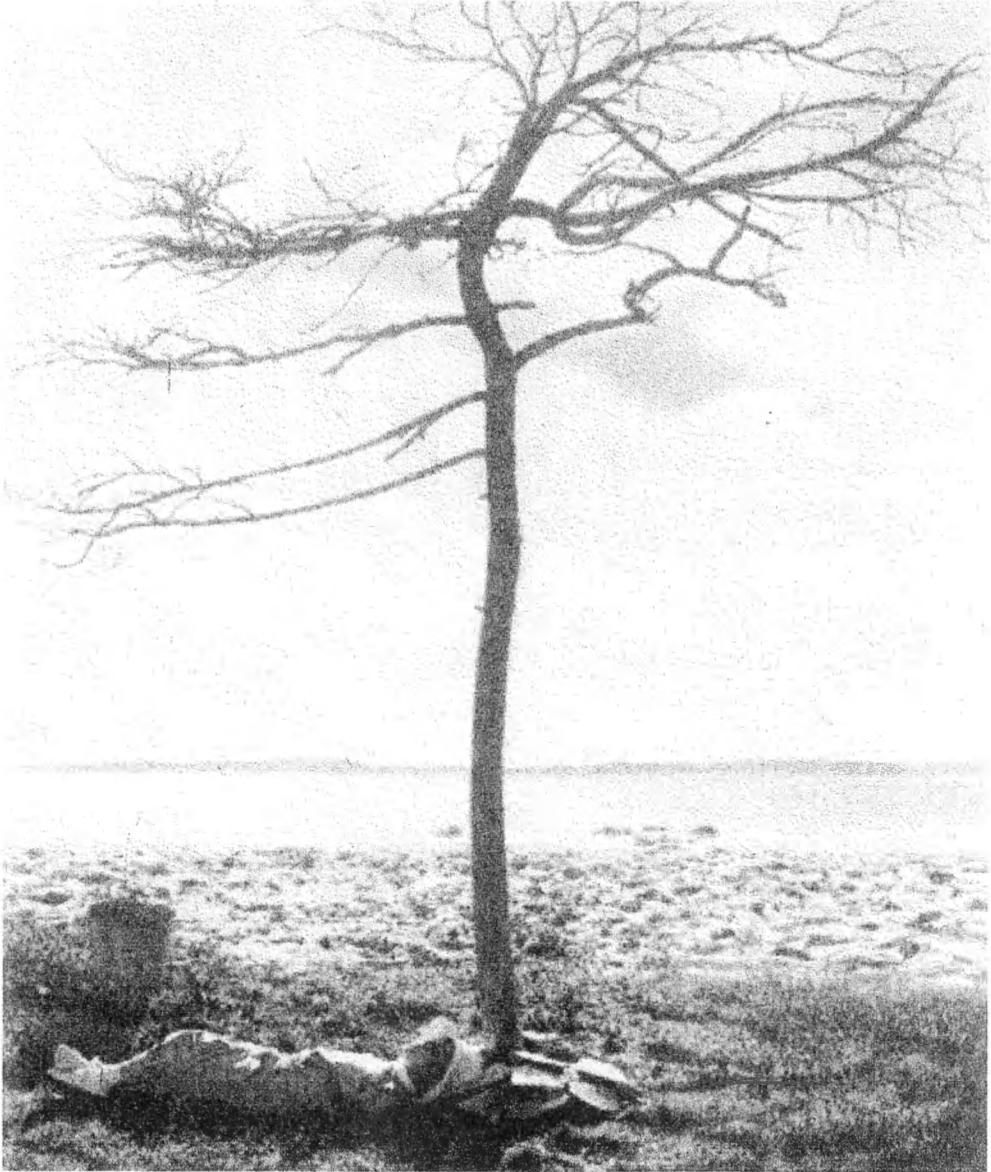








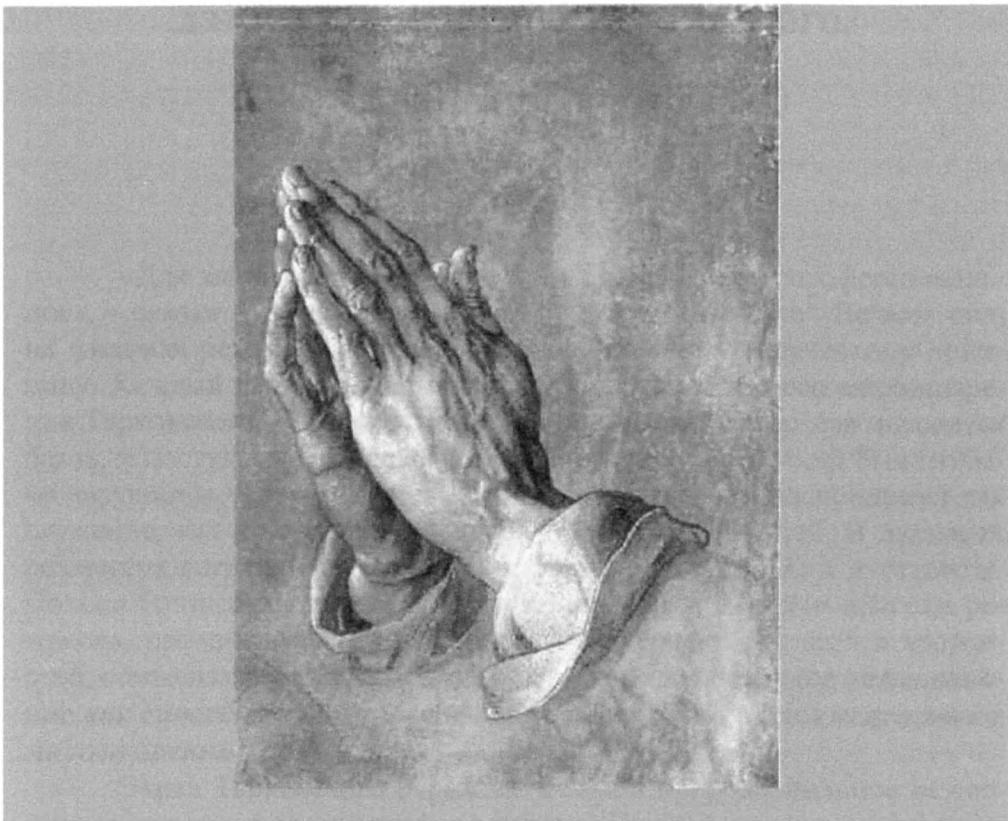




## Примечания

- 
- <sup>1</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 30.
- <sup>2</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 418.
- <sup>3</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 453.
- <sup>4</sup> Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. – М., 2009. – С. 165-179.
- <sup>5</sup> Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. – М., 2009. – С. 174.
- <sup>6</sup> Бергман И. Лэгерна магика // Бергман И. Жестокий мир кино. – М., 2006. – С. 70.
- <sup>7</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 139.
- <sup>8</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 310.
- <sup>9</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 479.
- <sup>10</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 514, 519, 522, 524.
- <sup>11</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 235.
- <sup>12</sup> Тарковский А. XX век и художник. // Искусство кино. 1989. – № 4. – С. 103.
- <sup>13</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 140.
- <sup>14</sup> Достоевский Ф.М. П. Записная книжка. 1863-1864. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти тт. – Л., 1980. – Т. 20. – С. 175.
- <sup>15</sup> Юсефсон Э. Роль. – М., 2005. – С. 7.
- <sup>16</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 134, 135, 146, 287.
- <sup>17</sup> Послание Антония, отшельника и главы отшельников, братьям, обитающим повсюду: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0339.php> - 11.07.2011.
- <sup>18</sup> Святитель Василий Великий. Беседа 3. На слова: «внемли себе» (Втор.15,9): [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: [http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/vasil\\_velik/tom\\_1/ch\\_6/txt03.html](http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/vasil_velik/tom_1/ch_6/txt03.html) - 10.07.2011.
- <sup>19</sup> Святитель Игнатий (Брянчанинов) Отчник. Авва Иоанн Колов. Изречение 1-25.: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/09i/ignatii/otechnik/68.html> - 10.07.2011.
- <sup>20</sup> Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. – М., 2009. – С. 65-66.
- <sup>21</sup> «Жертвоприношение»: монтажная запись фильма [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://orthodisc.su/texty/gertvoprinochenie/oglavlenie.html> - 12.11.2010. *Далее курсивом цитируются монологи и диалоги фильма с использованием данного источника.*
- <sup>22</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 488.

- <sup>23</sup> Авва Дорофей. Душеполезные поучения. Поучение пятое. О том, что не должно полагаться на свой разум.: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/05d/dorofey/lessons/9.html> - 11.07.2011.
- <sup>24</sup> Преподобный Григорий Синаит. О безмолвии и двух образах молитвы. 15 глав.: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lisn/0165.php> - 11.07.2011.
- <sup>25</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 590.
- <sup>26</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. М., Мысль. 1990. – Т. 2. – С. 30.
- <sup>27</sup> Тарковский А. Запечатлённое время. Глава 9. Жертвоприношение. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.3.html> - 14.07.2011.
- <sup>28</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. М., Мысль. 1990. – Т. 2. – С. 112.
- <sup>29</sup> Святитель Афанасий Великий. Слово о воплощении Бога – Слова, и о пришествии Его к нам во плоти. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: [http://www.portal-slovo.ru/theology/37615.php?ELEMENT\\_ID=37615&PAGE\\_2=2](http://www.portal-slovo.ru/theology/37615.php?ELEMENT_ID=37615&PAGE_2=2) - 25.07.2011.
- <sup>30</sup> Духовные беседы Преподобного отца нашего Макария Египетского. Беседа 16. О том, что духовные люди подлежат искушениям и скорбям, проистекающим от первого греха. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=592#16> - 08.07.2011.
- <sup>31</sup> Рауш-Тарковская И. «А стол один и прадеду и внуку...» Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 357-358.
- <sup>32</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. М., Мысль. 1990. – Т. 2. – С. 64.
- <sup>33</sup> Тарковский А. Запечатлённое время. Глава 9. Жертвоприношение. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.3.html> - 14.07.2011.
- <sup>34</sup> Тарковский А. Запечатлённое время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 134, 135, 301, 302.
- <sup>35</sup> Тарковский А. Запечатлённое время. Глава 9. Жертвоприношение. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.3.html> - 14.07.2011.
- <sup>36</sup> Лопухин А.П. Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/111/lopuhin/lopuhin6/13.html> - 22.07.2011.



*А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь;  
но любовь из них больше (1 Кор. 13. 13)*

# **Заключение Этика Тарковского**



## Заключение. Этика Тарковского.

«Для меня кино – занятие нравственное, а не профессиональное», – сказал Андрей Тарковский в одном из интервью<sup>1</sup>. Во всех своих фильмах режиссёр был верен своему главному творческому принципу. Каждый фильм раскрывал новую грань этического мировоззрения Тарковского. В основе этических принципов режиссёра находятся базовые постулаты Православного вероучения. Тарковский был глубоко верующим человеком и само занятие искусством воспринимал как служение, как утверждение вечных духовных ценностей. В дневнике режиссёра есть запись: «Смысл искусства в поиске Бога в человеке. Поиски Пути для человека»<sup>2</sup>. Пути к Богу. По этому пути шёл сам режиссёр, проживая свою личную судьбу, осуществляя себя в творчестве, осмысляя свою жизнь и самого себя. *Нравственное самопознание как способ жизни и творчества выражают смысл искусства и мировоззрения Тарковского.*

Этика Тарковского отражена в самой природе фильмов режиссёра: в сюжете, в персонажах, в глубине образной системы, в диалогах и монологах, в конфликте, в эмоциональной атмосфере, в поэтических ассоциативных связях, в смысловых наполнениях каждого кадра, в пролонгированном воздействии фильма на зрителя, побуждающим к эмоциональному сопереживанию и интеллектуальной рефлексии, к самопознанию. Этика Тарковского проявлена в его дневниковых записях, в виде смутных догадок, в форме чётко сформулированных постулатов, в сомнениях, в предчувствиях. Этика Тарковского изложена в его книге «Запечатлённое время» как долгое размышление о сущности искусства и роли художника в мире. Этика Тарковского звучит в публичных выступлениях и интервью в виде завершённых высказываний, размышлений вслух, предположений, суждений, в ответах на вопросы корреспондентов и зрителей, критиков и коллег-кинематографистов. Во всём многообразии часто противоречивых высказываний явно прослеживается цельность убеждений, неколебимая готовность следовать своим принципам, всегда оставаться честным перед самим собой и перед зрителем.

Рассматривая этику Тарковского, следует помнить, что режиссёр был принципиальным противником дидактизма и нравоучительства в искусстве. Тарковский однажды записал в дневнике: «... всё что я делал, это не кино, и не надо мои фильмы смотреть... их надо переживать вместе со мной»<sup>3</sup>. Для Тарковского работа над фильмом являлась длительным и беспристрастным процессом самопознания, свидетелем и участником которого становился зритель. Фильм побуждал зрителя к активной душевной и духовной работе, к эмоциональному сопереживанию. Включаясь в процесс эмоционального и интеллектуального постижения фильма, зритель, осознавал себя, углублялся в процесс личного нравственного самопознания, определяя свои собственные нравственные приоритеты. Так, через диалог режиссёра с самим собой и со своим зрителем, формировалась этическая система Тарковского, сущность которой можно резюмировать посредством отношения режиссёра к базовым понятиям морали и категориям нравственного опыта.

**Идеал.** В этике Тарковского понятия: мораль и нравственность не совпадают. В понимании Тарковского мораль – это некие правила поведения, которые навязываются личности извне, обществом или властью, это своеобразная форма духовного насилия. Нравственность – это глубинные личностные убеждения, регулирующие человеческую жизнь по высшим идеальным законам. В современном обществе нравственность подменяется моралью, свободный нравственный выбор заглушается нормативностью сложившихся общественных стандартов поведения и мировосприятия, нивелирующих личность, предлагающих человеку ложные ценности.

По глубокому убеждению режиссёра, современная западная цивилизация охвачена прагматизмом и технократизмом, игнорирует духовность, навязывает человеку культ материальных благ и разлагающий людей индивидуализм. В результате возникает всеобщая разобщённость, взаимное недоверие, порождающее враждебность и страх, личностную апатию и социальную индифферентность. Причиной трагедии современной либеральной демократической технократической цивилизации, по глубокому убеждению режиссёра, является забвение духовности, отсутствие идеала, как в душе отдельного человека, так и в самосознании общества. Тарковский был убеждён, что «Для человека, чтобы он мог жить, не мучая других, должен существовать идеал. Идеал как духовная, нравственная концепция закона. Нравственность – внутри человека... Людей можно объединить, только если дела основываются на нравственности, входят в систему идеала, абсолюта»<sup>4</sup>.

В творчестве режиссёра утверждается идея, что преодолеть глобальный кризис в разобщённом и индивидуализированном обще-

стве можно лишь личным нравственным усилием. Духовное единение людей, достижение идеала единства возможно исключительно на основе сознательного и целенаправленного самосовершенствования человека. Для Тарковского таким объединяющим началом являлась религиозная вера. Режиссёр писал: «Мне кажется, что человек стоит сегодня на перепутье, перед выбором: продолжать существование слепого потребителя, зависимого от неумолимой поступи новых технологий и дальнейшего накопления материальных благ, или искать и найти дорогу к духовной ответственности, которая, в конечном счете, могла бы стать спасительной не только для него лично, но и для общества; другими словами, это путь к Богу»<sup>5</sup>. Всеобщая секуляризация культуры, начавшаяся в эпоху Возрождения, привела европейскую цивилизацию к краю пропасти, к преддверию Апокалипсиса. Современный человек не способен к искренней вере, к готовности жертвовать своими частными интересами во имя высших духовных идеалов. В этих условиях искусство становится своеобразным проводником современного человека на пути к духовному обновлению, на пути к Богу. Смысл и назначение художественного творчества, самого существования искусства режиссёр связывает с поиском и выражением идеала. Режиссёр писал: «Искусство возникает и утверждается там, где существует вечная и неутолимая тоска по духовности, идеалу, собирающая людей вокруг искусства. Я за искусство, которое даёт человеку Надежду и Веру. И чем более безнадежен мир, о котором рассказывает художник, тем более... должен ощущаться противопоставляемый им идеал – иначе просто невозможно жить!»<sup>6</sup>.

Искусство готовит человека для восприятия высших духовных ценностей. Тарковский подчёркивал, что «на искусство возложена огромная задача...восстановить духовность»<sup>7</sup>. Эмоциональное потрясение от высокого искусства способно побудить человека к нравственному самопознанию и в итоге обратить его мысли и чувства к высшим ценностям религиозной веры. По мнению режиссёра, в перспективе искусство должно полностью исчерпать себя в новой одухотворённой реальности. Тарковский был убеждён, что «художник, рассказывающий о духовном кризисе, сам должен быть духовным... художник должен служить своему таланту и пытаться объяснить самому себе, для чего он живёт... определить... духовные и нравственные, жизненно важные идеалы, которые помогут ему и его народу духовно развиваться»<sup>8</sup>.

Индивидуальную нравственную задачу режиссёр формулировал для самого себя достаточно жёстко. Тарковский неоднократно подчёркивал, что художник, прежде всего, является слугой своего таланта, дарованного свыше и требующего от художника полной самоотдачи, верности своим принципам, убеждениям, жертвенного служения ис-

кусству. Свой долг режиссёр видел в художественной правде, выразить которую можно через «глубинное воспроизведение жизни» во всей её полноте и многообразии. Тарковский писал: «Стремление к совершенству побуждает художника делать духовные открытия, осуществляя максимальное нравственное усилие... Искусство реалистично в том случае, когда оно стремится выразить нравственный идеал. Реализм – это стремление к истине, а истина всегда прекрасна. Здесь эстетическая категория соразмерна этической»<sup>9</sup>. Таким образом, в этической системе Тарковского понятие идеала является исходным, определяющим смысл и назначение искусства, место и роль художника в жизни общества.

**Добро и зло.** Как было отмечено выше, Тарковский был глубоко верующим человеком, поэтому его представления о добре и зле развиваются в русле Православного вероучения. В Православии добро и зло трактуются как аксиологические категории в их онтологическом измерении. Добро понимается как высшее благо, которое является сущностным проявлением Бога. Как сказано в Писании: «Никто не благ, как только один Бог» (Мф. 19. 17). Тем самым подчёркивается принципиальное отличие Бога и его творения – человека. Бог абсолютен в своей доброте и совершенстве, «обладает Благом не как качеством, но имеет Его Своей сущностью»<sup>10</sup>. Понимание Бога как Блага ставит проблему сущности зла, проблему теодицеи. Действительно, если Бог есть абсолютное Благо, то откуда происходит и почему существует зло. В Православии на этот вопрос даётся чёткий и определённый ответ: зла онтологически не существует. Не углубляясь в богословское и философское обоснование данного постулата, отметим лишь то, что в Православии, зло является не онтологической, а антропологической категорией. Человек, изначально созданный по образу и подобию Божьему, в результате грехопадения теряет возможность непосредственного общения с Богом. Совершив грех, человек самопроизвольно отклонился от добра, утратил первоизданную чистоту и этим проступком «сотворил» зло. Зло явилось следствием проявления свободной воли человека. Следовательно, «зло не есть сущее, но лишенность сущего», и если «сущему противоположно небытие», а «зло всецело противоположно добру, то зло не существует»<sup>11</sup>. Зло всего лишь мера отклонения от Добра. Свободная воля дарована человеку для возможности сознательного обращения к добру, что значит – к Богу. Земное бытие человека приобретает смысл тогда, когда человек путём нравственного совершенствования, путём постоянного делания добра достигает нового бытийного статуса – сопричастности с Творцом.

В дневнике Тарковского есть весьма значимая запись: «Человеческое существование требует постоянного нравственного усилия – совершения добра для того, чтобы осуществить свою жизнь и, тем самым, вложить положительную деятельность в общечеловеческом смысле... Борьба добра и зла будет существовать до тех пор, покуда существует человек в его земной жизни»<sup>12</sup>. В сущности эта мысль обозначает главный вектор человеческой жизни – устремленность к Добру, что значит – к Благу, что значит – к Богу. По мнению режиссёра, современный человек, в результате пагубного влияния технократической цивилизации, утратил способность различать добро и зло, утратил «свободу выбора, свободу воли». Следовательно, *цель искусства состоит в том, чтобы показать человеку что есть добро и зло, подготовить человека к восприятию добра, и в итоге – направить к деятельной добродетели, сущность которой режиссёр видел в жертвенной любви.*

В этике Тарковского содержательное наполнение понятий добра и зла специально не рассматривается. Режиссёр лишь констатирует: «Наш мир раздираем между добром и злом, между духовностью и прагматизмом»<sup>13</sup>. В этом утверждении добро и духовность используются как равновеликие аксиологические понятия. «Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание» (Гал. 5. 22, 23). Именно эти категории исследуются режиссёром в процессе нравственного самопознания и осмысления человека и мироздания. Наибольшее внимание режиссёр уделяет феномену любви.

**Любовь** понимается Тарковским как основное сущностное качество человека. В фильме «Андрей Рублёв» цитируется фрагмент из Первого послания апостола Павла к Коринфянам: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что *могу* и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор. 13. 1-8).

Именно такое понимание любви пронизывает всё творчество режиссёра. Главные герои всех фильмов Тарковского несут в себе это качество – умение любить. Персонажи фильмов Тарковского редко го-

ворят о любви, возможно потому, что *«слова не могут передать всего, что человек чувствует... они какие-то вялые»* и не способны отразить всей глубины этого совершенно особого чувства, *«которое можно пережить, но объяснить нельзя»*. При этом именно любовью герои всех фильмов режиссёра осуществляют свою жизнь. Каждый из персонажей в какой-то момент совершает жертву во имя любви. «Любовь всегда дар себя другим»<sup>14</sup>, – писал режиссёр в дневнике. Иван жертвует собой во имя любви к Родине. Андрей Рублёв всю свою жизнь отдаёт служению Богу искусством иконописца. Крис жертвует возможностью возвращения на Землю ради познания неведомого, Хари исчезает ради душевного спокойствия Криса. Мать лирического героя «Зеркала» отрекается от личного счастья ради благополучия детей. Сталкер во имя пробуждения в людях веры идёт на лишения, жертвуя покоем близких, жена Сталкера отдаёт мужу всю свою жизнь; её любовь и преданность режиссёр противопоставляет неверию и цинизму окружающего мира. Доменико и Горчаков расстаются с жизнью ради утверждения идеалов духовного возрождения человечества. Александр отрекается от всего самого дорогого в жизни: от сына, от семьи, от дома ради спасения мира от ядерной катастрофы. *Для Тарковского именно жертвенная любовь была идеалом истинной любви.* «Если нет полной самоотдачи, то это не любовь. Она бессильна и, в сущности, она ничто»<sup>15</sup>, – подчёркивал режиссёр. Тарковский неоднократно говорил: «Жертва – единственная форма существования личности»<sup>16</sup>. Более того, режиссёр был убеждён: «Только любовь способна противостоять этому всемирному разрушению... Я верю, что мир может спасти только любовь»<sup>17</sup>. *Тарковский осознавал своё предназначение как художника в пробуждении человеческой духовности, основанной на «способности любить», которая может преобразить человека, стать жизненной позицией, придать смысл человеческой жизни.* «Я вижу свой долг в том, чтобы человек ощущал в себе потребность любить, отдавать свою любовь, ощущал зов прекрасного, когда смотрит мои фильмы»<sup>18</sup>, – писал режиссёр.

**Долг и совесть.** Наверное, Тарковский единственный режиссёр в мире кино, который воспринимал режиссуру не как профессию и даже не как искусство, но как жертвенное служение, как исполнение долга, а создание фильма как совершение нравственного поступка. В каждом кинофильме режиссёр исследует определённый нравственный конфликт, выражает многомерные нравственные проблемы. История создания каждого фильма становится для Тарковского испытанием, в котором проявляется верность собственным духовным идеалам и художественным принципам, способность в трудной борьбе с бюрокра-

тической системой кинопроизводства (как отечественного, так и европейского) отстаивать собственную позицию художника.

Главные герои всех фильмов Тарковского несут в себе осознание долга как нравственной необходимости, как естественного и единственно возможного для человека способа самоосуществления. Смысловое наполнение понятия долга у различных персонажей фильмов может существенно различаться, но долг всегда является свободным нравственным выбором, универсальным нравственным императивом. При этом герои фильмов Тарковского, как и сам режиссёр, всегда не удовлетворены собой, страдают от своего нравственного несовершенства. *Тарковскому свойственно понимание долга как высшей ценности, сопряжённой с нравственным идеалом, который осуществляется в практике нравственного опыта повседневной жизни.*

Творчество Тарковского утверждает высокий уровень нравственного идеала. В фильме «Андрей Рублёв» нравственный идеал выражен в сцене «Русская Голгофа». Страдания Спасителя, искупившего грехи мира и даровавшего человеку возможность преодоления «ветхого бытия», возможность нравственного усовершенствования своей «ветхой природы» до полного преображения, до изменения своего бытийного статуса – вот тот абсолютный нравственный камертон, заданный режиссёром для всех своих фильмов. Персонажи фильмов Тарковского осознают нравственный долг как своё жизненное предназначение, отказываясь от иных форм самопроявления.

Выражением нравственного долга становится акт самопожертвования, по словам Тарковского – «Божественный акт», в основе которого – «всегда любовь»<sup>19</sup>. «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3. 16). Воплощение, служение, распятие и воскресение Христа есть подвиг и жертва во имя спасения человечества, во имя восстановления некогда нарушенного единства Бога и Его творения. «Бог послал Сына Своего в подобии плоти греховной в жертву за грех и осудил грех во плоти, чтобы оправдание закона исполнилось в нас, живущих не по плоти, но по духу» (Рим. 8. 3,4). Путь единения с Богом один – нравственное совершенствование, преодоление человеком своей «ветхости», преображение и уподобление Богу – обожение, не по природе, но по благодати. Именно в этом состоит нравственный Абсолют, заложенный в смысловые глубины творчества и определяет многомерность этического содержания всех фильмов режиссёра.

В творчестве Тарковского идея самосовершенствования выражена как исполнение нравственного долга. Регулятором исполнения нравственного долга, как и критерием нравственной оценки собствен-

ных поступков, выступает совесть. «Самое главное – это неуснувшая совесть человека... Это особое состояние души... чуждое самоуспокоенности, всегда сострадающее обездоленным в этом мире и истовое в поисках Веры, Идеала, Добра»,<sup>20</sup> – подчёркивал режиссёр. *В фильмах Тарковского, исследуется нравственная природа человека, в основе которой – совесть как сущность нравственного переживания и стыд как осознание духовного несовершенства.* Персонажи фильма «Солярис» мучаются растревоженной совестью, материализованной мыслящей субстанцией Океана в виде так называемых «гостей». Пройдя путь невыносимых душевных терзаний, мук совести, Крис осознаёт, что стыд – единственное чувство, способное не просто преобразить отдельного человека, но и спасти всё человечество. Схожую идею провозглашает Доменико на Капитолийском холме, обращаясь к инертной и бездушной толпе. Лирический герой «Зеркала» умирает, не перенеся страданий больной совести. Сталкер с риском для жизни и ценой страданий близких, водит в «Зону» отчаявшихся, разуверившихся в жизни людей, чтобы через пробуждение их совести привести к покаянию, приготовить душу к Вере. Тарковский показывает, что это есть единственный путь к спасению, к освобождению от греха и обретению истинной свободы.

**Свобода и ответственность.** В мировоззрении Тарковского категория свободы занимает особое место и включает несколько смысловых уровней: бытийный – осознающий свободу как Божественный дар; экзистенциальный – переживающий свободу как личный нравственный опыт; художественный – выраженный в творческом процессе; нравственный – воспринимающий свободу в сопричастности с ответственностью. Тарковский рассматривал проблему свободы в диалектике отношений сущего и должного.

Тарковский неоднократно подчёркивал, что человек создан по образу и подобию Божию и поэтому обладает свободой воли и способностью к творчеству<sup>21</sup>. Свобода воли позволяет человеку делать осознанный выбор в пользу добра и тем самым преодолевать своё «ветхое бытие» и духовно преображаться на пути к Богу. Искусство, по глубокому убеждению режиссёра, должно способствовать духовному развитию человека. Именно это обстоятельство налагает на художника особую ответственность. Выступая перед европейскими зрителями, Тарковский говорил: «Художник должен служить своему таланту и пытаться объяснить самому себе, для чего он живёт. И определить какие-то духовные и нравственные, жизненно важные идеалы, которые помогут ему и его народу духовно развиваться»<sup>22</sup>. Эта позиция приобретает особую актуальность в эпоху коммерциализации искусства и культуры. Тарковский с большим беспокойством констатировал, что не толь-

ко кинематограф, изначально возникший как развлечение, но и всё «искусство становится всё более и более бездуховным», превращается в коммерческое предприятие или развлечение и тем самым перестаёт быть искусством. Как отмечал Тарковский: «Художник стал относиться к таланту, который ему дан, как к своей собственности, а отсюда появилось право считать, что талант ни к чему его не обязывает. Этим объясняется та бездуховность, которая царит в современном искусстве. Искусство превращается или в какие-то формалистические поиски, или в товар для продажи»<sup>23</sup>. В этих условиях перестают быть свободным, как художник, так и зритель. Художник теряет творческую свободу, зритель – право выбора, поскольку развращаясь псевдоискусством, лишается истинных критериев восприятия и оценки художественного произведения. Следует подчеркнуть, что политические свободы, в данном вопросе, по мнению режиссёра не играли существенной роли. С равной степенью критичности Тарковский относился как к советской системе, так и к западной либеральной демократии.

Понимание свободы сопрягалось режиссёром с чувством ответственности за полученный Божественный дар – способность к творчеству. Это ответственность «перед собой», «своей аудиторией», и перед «человечеством вообще». Тарковский писал: «Художник – всегда слуга, пытающийся как бы расплатиться за свой дар, данный ему, как чудо! ... Художник несвободен всегда. Нет более несвободных людей, чем художники. Они скованы своим даром, своей предназначённостью – служению своему дару и тем самым народу. А с другой стороны, художник совершенно свободен в возможности или реализовать свой талант... или продать свою душу за тридцать сребренников»<sup>24</sup>. *Ответственность художника перед самим собой и своим зрителем понималась режиссёром как верность нравственным и художественным принципам творчества.*

Тарковский не раз говорил, что, по его мнению, художники различаются на тех, кто воспроизводит действительность, и тех, кто создаёт свой собственный мир. Себя самого режиссёр вполне справедливо относил к тем художникам, который создают на экране свой особый неповторимый мир. Это, прежде всего, мир своей души, который художник пытается постичь. Процесс исповедального нравственного самопознания становится единственно возможным средством художественного диалога со зрителем. Тарковский писал: «... мне кажется, что, ступив на путь творчества, ты оказываешься в цепях бесконечной необходимости, скованный своими собственными задачами, своей художественной судьбой... такая свобода требует от человека очень серьёзных духовных ресурсов, высокой степени само-

сознания и осознания своей ответственности перед собой и тем самым перед другими людьми»<sup>25</sup>.

Тарковский создаёт собственный кинематографический канон, которому безукоризненно следует. В верности этому канону кроется цельность каждого отдельного фильма и всех созданных режиссёром кинокартин. Однажды Тарковский высказал обеспокоенность тем, что созданная им теоретическая система может в какой-то момент стать для самого режиссёра неким ограничением для дальнейшего развития. При этом добавил, что художник волен не только изобретать художественный принцип, но и нарушать его. В сущности Тарковский говорит не об измене собственным принципам, а лишь о расширении возможностей канона, формальной стороной которого не исчерпывается художественная многомерность искусства. В художественной форме эта проблема была подробно исследована режиссёром в фильме «Андрей Рублёв». Другие фильмы Тарковского раскрывали иную грань проблемы свободы и ответственности.

Драму современного человека режиссёр видел в утрате духовности, в агрессивном эгоцентризме. Поэтому в своих фильмах Тарковский стремился выразить нравственный идеал альтернативный бездуховности. Самоотверженность Ивана, Рублёва, Криса, Хари, Матери, Сталкера, Доменико, Горчакова, Александра показывало пример иного, жертвенного отношения к миру. «Я говорю о жертвенности, которая есть суть добровольное служение другим, как единственно возможная форма существования, естественно принятая на себя человеком»<sup>26</sup>, – писал режиссёр. Тем самым Тарковский стремился показать, что «свобода в том, чтобы научиться ничего не требовать от жизни и от окружающих, но требовать от себя и легко отдавать». Тарковский воспринимал свободу «в высоком нравственном смысле этого слова». Своё понимание свободы Тарковский выразил кратко и определённо: «Свобода – в жертве во имя любви»<sup>27</sup>.

**Добродетель и порок.** Тарковский не был морализатором, всячески избегал дидактизма и назидательного поучительства в искусстве, он говорил о высоких нравственных ценностях без пафоса, никогда не обличал и не клеймил «порок», никогда нарочито не воспевал «добродетель». Режиссёр стремился пробудить нравственное сознание зрителя, вызвать стремление зрителя углубиться в самого себя, пройти личный путь нравственного самопознания, самостоятельно сформулировать для самого себя нравственный императив. При этом режиссёр сам постоянно находился в состоянии глубокой нравственной саморефлексии, беспристрастно оценивал свои мысли и поступки, соизмерял свою жизнь с нравственным идеалом, страдал, когда осознавал собственное несовершенство.

Проблема добродетели и порока занимала Тарковского многие годы, отчасти была выражена в его фильмах, но в большей степени осталась в нереализованных замыслах. На последних страницах дневника Тарковский размышлял над созданием нового фильма – «Искушение Святого Антония». Образ блаженного Антония воспринимался режиссёром, как образец жертвенного служения, как пример столкновения и борения в душе человека добродетели и порока.

Преподобный Антоний Великий (около 250 – 356 гг.), по слову Святителя Афанасия Великого<sup>28</sup>, являл собою «достойный образец подвижничества», его праведная жизнь давала пример истинного благочестия. Антоний вёл аскетическую жизнь отшельника, «умерщвлял и порабощал тело», пребывая в посте и молитве, смиренно и усердно упражнялся в добродетели, «не памятовал о прошедшем времени, но с каждым днем, как бы только полагая начало подвижничеству». Жизнь и труды Антония являли пример стойкого и яростного борения с «врагом рода человеческого». Так что, по слову Святителя, «взаимная борьба их сделалась приметной и для посторонних». Преодолевая многочисленные искушения плоти и помыслов, подвергаясь жестоким нападениям «ненавистника добра», оставался Антоний твёрд в вере и последователен в добродетели. Труды Антония принесли благодатные плоды. «Господь исцелил чрез него многих страждущих телесными болезнями, ...утешил он многих скорбящих, примирил бывших в ссоре, внушая всем ничего в мире не предпочитать любви ко Христу ...убедил многих избрать иноческую жизнь...» Духовный опыт подвижничества «изведенную по опыту и сущую правду» Антоний передал своим последователям в нескольких посланиях, записанных и бережно сохранённых учениками. Ведущая тема посланий: опыт постоянства в деле спасения, утверждение добродетели и противоборство пороку. Антоний говорил: «Если пребываем, какими созданы, то мы добродетельны. Если же рассуждаем худо, то осуждаемся, как порочные». Тем самым указывалось на изначальную чистоту человека, лишь помутившуюся грехом, побороть который возможно, возродив первоизданную добродетель, личными духовными трудами, при неизменной помощи Спасителя.

В истории мировой культуры искушения Святого Антония не раз становились предметом художественного осмысления. В творчестве Босха, Шонгауэра, Веласкеса, Дали, Флобера запечатлён образ подвижника. Возможно, художников более привлекала внешняя сторона сюжета, позволяющая проявлять неуёмную фантазию визуальных образов. Тарковский стремился исследовать глубинные основания человеческой души, сочетающей в себе разновеликие личностные качества, проявленные в нравственном опыте каждого человека. Образ

Святого Антония давал режиссёру повод глубоко погрузиться в свой внутренний мир, исследовать собственный опыт борения добродетели и порока. «Способен ли человек особым усилием изменять состояние (равновесие) добра и зла ? В каких случаях ? Способна ли в человеке победить его духовная сущность в тех случаях, когда речь идёт не о грехе, а о верности духовному ? ... Или есть закон, который в определённых условиях из обыкновенного среднего человека делает величественную в духовном смысле фигуру ? ... Может ли великий грешник на какой-то момент хотя бы стать святым ?»<sup>29</sup> Вот тот круг вопросов, которыми задавался режиссёр, размышляя над образом и проблематикой будущего фильма.

Тарковского всегда интересовал нравственный внутренний конфликт, о котором очень точно сказал апостол Павел: «...не понимаю, что делаю: потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю» (Рим. 7. 15). В фильме «Сталкер» один из персонажей выразил эту философскую проблему бытовым языком: «*Сознание моё хочет победы вегетарианства во всём мире, а подсознание изнывает по куску сочного мяса. А чего же хочу я ?*» Тарковский раскрывает сущность нравственных терзаний человека, осознающего свою раздвоенность между духовностью и плотскими устремлениями. Но как человеку понять самого себя, уяснить свои глубинные желания, своё истинное предназначение ? Тарковского видел единственный путь – путь нравственного самопознания. Возможно, потому и привлекла режиссёра личность Антония Великого, что подвижник благочестия, опираясь на личный духовный опыт, говорил о самопознании как о пути к Богу: «Ибо тот, кто знает себя, знает и промышления Творца, и все, что творит Он со Своими созданиями»<sup>30</sup>. Подобный самоанализ позволял отделять «зёрна» от «плевел», давал человеку возможность понять, что: «Если же делаю то', чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7. 20). Постигнув свои действительные устремления, определив для себя нравственный идеал, человек вооружался на борьбу с собственным грехом как олицетворением вселенского зла. К сожалению, ни осознание нравственной проблемы выбора, ни пример подвижников благочестия не становился для всех людей образцом в личном опыте снискания добродетели. По слову Евангелиста: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю» (Рим. 7. 19). Тарковский в своих фильмах и интервью говорит об этой проблеме, как на уровне нравственного опыта отдельной личности, так и на примере морального измерения всего общества.

В одном из последних интервью Тарковский сказал: «Я неожиданно для себя обнаружил, что все эти годы я занимался одним и тем же: пытался рассказать о внутреннем конфликте человека – между ду-

хом и материей, между духовными нуждами и необходимостью существовать в этом материальном мире. Этот конфликт является самым главным, потому что он порождает все проблемы, с которыми мы сталкиваемся в процессе нашей жизни...»<sup>31</sup> В сущности, Тарковский говорит о том, что во всех своих фильмах исследовал одну проблему: борьбу в человеке духовного и плотского начала, то есть, проблему борения добродетели и порока.

Надо сказать, что Тарковский вербально не дифференцирует внутреннее наполнение добродетели и порока. Для режиссёра смысловая их определённая аксиоматически задана. Персонажи фильмов несут добродетель как естественное состояние своей души. Достаточно определить базовые нравственные качества Ивана: мужество, умеренность, справедливость. Или назвать нравственные качества Рублёва: вера, надежда, милосердие, мудрость, умеренность. В нравственном облике персонажей Тарковского органически сходятся так называемые «кардинальные» и «теологические» добродетели. Следует подчеркнуть, что в этике Тарковского, подобная классификация условна, поскольку режиссёр как православный художник отдавал приоритет трём основополагающим качествам человеческой души как сказано: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор. 13. 13).

В этике Тарковского сущность порока всегда понималась как отступление от добродетели. Подробно эта проблема не исследовалась, но подспудно подразумевалась в каждом фильме. Наиболее ярким выражением порока является насилие. Тарковский был непримирим к насилию в любых его проявлениях. С первого учебного фильма «Убийцы», с первого полнометражного фильма «Иваново детство», режиссёр говорит о насилии как самом низменном проявлении бездуховности. Противостоять насилию, по глубокому убеждению режиссёра, можно лишь смирением и жертвенной любовью. Даже Иван, в жесточайших условиях бесчеловечной войны, исполненный ненависти к фашистам не наносит последнего удара в воображаемом поединке с врагом. Иван идёт в разведку, на верную гибель, жертвуя собой во имя общей победы. Андрей Рублёв не уклоняется от замахнувшегося топором Скомороха, покорно переносит все «удары судьбы». Смирением сносит Сталкер побои попутчиков, не отворачивается от несправедливых пощёчин Горчаков, терпеливо переносит деспотичное насилие жены Александр. И если частное проявление насилия возможно претерпеть смирением, то насилие на уровне общества должно преодолевать личностным нравственным протестом. Тарковский был непримирим к «великим инквизиторам», навязывающим обществу ложные ценности, унижающим личность, попирающим человеческое достоинство.

*Самой страшной формой насилия режиссёр полагал внедряемую в сознание людей бездуховность, порождающую безответственность как наиболее губительный для человека и разрушительный для общества порок.* Свободный выбор добродетели как мировоззренческой основы личности предполагает осознание чувства собственного достоинства как проявление убеждённости в незыблемости собственных нравственных принципов. Тарковский всем своим творчеством доказывал приверженность данному постулату, отчётливо выражал его в каждом фильме. «Это тема достоинства человека, в чём это достоинство, и тема человека страдающего от отсутствия собственного достоинства»<sup>32</sup>, – так определял режиссёр свой замысел. При этом режиссёр был убежден, что если личность осознает «ответственность перед собственными духовным принципами», то сможет преодолеть глобальный общественный кризис. Тарковский подчёркивал: «...Внутренняя свобода дана изначально каждому, только надо иметь мужество и решимость ею воспользоваться, осознав *общественную* значимость своего *внутреннего* опыта»<sup>33</sup>. Тем самым режиссёр утверждал нравственность как единство индивидуального и всеобщего в бытии, как отдельной личности, так и всего общества.

Размышляя над будущими фильмами, Тарковский запишет на последних страницах дневника свою идею снять картину на евангелическую тему: «Снять Евангелие и кончить на этом ?! Как ? Как снять ? Очень поэтично и гармонично изложено Евангелие от Луки... Какая невозможно трудная работа !.. Даже не работа, а...»<sup>34</sup> Тарковский сознавал каким титаническим и ответственным должен быть этот труд как подведение итогов, как высшая точка профессионального мастерства, как предел духовных исканий с помощью кинематографа. Тарковский, обдумывая замысел, особое место обращает на образ Иуды. В дневнике есть запись: «NB. Очень важно: Почему Иуда предал ? Мотивы... А почему вообще существует Иуда Искарriot ?.. Наглядное пособие для изучения степени падения человека...»<sup>35</sup> В этих размышлениях просматривается нравственная позиция режиссёра, понимающего порок как меру отклонения от добродетели. Подобное понимание находится в русле Православного вероучения отрицающего онтологическое существование зла. Порок как наиболее мерзкое проявление зла есть не что иное, как катастрофическое отклонение от добра. Как сказано: «зло не само по себе осуществляется, но следует за повреждениями души»<sup>36</sup>. Тарковского всегда интересовала проблема «повреждения души», духовного кризиса, как отдельной личности, так и человечества, кризиса связанного с гибелью духовности по причине «обладания ложным знанием», то есть приверженности преходящим материальным ценностям, погони за призрачным счастьем.

**Счастье.** Для Тарковского понимание счастья выходило за рамки бытового благополучия. «Ибо счастье – понятие абстрактное, нравственное»<sup>37</sup>, – писал режиссёр. Наиболее объёмно проблема счастья была осмыслена режиссёром в фильме «Сталкер». Работая над фильмом, режиссёр рекомендовал актёрам перечитать Книгу Иова, видя в ней ключ к пониманию смысла картины. Примечательно, что в Библии слово «счастье» употребляется лишь один раз, причём именно в Книге Иова как пример тщетности земного благополучия: «Ужасы устремились на меня; как ветер, развеялось величие мое, и счастье мое унеслось, как облако» (Иов. 30. 15). В фильме фантастическая фабула повествования дала возможность сформулировать глобальные мировоззренческие вопросы. По сюжету картины таинственная «Комната» исполняла самые сокровенные человеческие желания, следовательно, должна была делать людей счастливыми, обеспечивая достижение желаемого.

В данном контексте показательна судьба одного из персонажей фильма, который на экране не появляется; его образ возникает в диалогах персонажей и становится во многом ключевым для понимания концепции режиссёра. Это некто Дикобраз – в прошлом учитель сталкеров. Потеряв в «Зоне» своего брата, Дикобраз нарушает правило сталкеров и сам заходит в «Комнату» стремясь воскресить погибшего брата. По возвращении из «Зоны» Дикобраз получает не брата, а несметное богатство. «Комната» выполнила не формальную просьбу вернуть брата, а истинное, глубоко запрятанное желание обогащения. Персонажи фильма Писатель и Профессор не решаются войти в «Комнату» исполнения желаний потому что, пройдя испытания «Зоной», углубившись в свой внутренний мир, осознали, что их нравственность далека от совершенства. На этом значимом моменте фильм завершается, дальнейшая эволюция духовного мира этих людей остаётся за кадром, точнее переносится в пространство зрительского осмысления и переживания. Тем самым Тарковский заявляет, что *счастье, это не достижение желаемого, а осознание ценности своего духовного мира*. Если понимать духовность как добродетель, то *счастье – есть приобщение к добродетели, есть уменьшение зла и приумножение добра в душе человека*. В сущности, Тарковский отходит от индивидуализированного понимания счастья и выходит на уровень понимания счастья как универсальной для всех людей этической категории.

Размышляя о счастье, Тарковский записал в дневнике: «Человек стремится к счастью вот уже несколько тысячелетий. Но несчастлив. Отчего? Оттого ли, что не умеет достичь его? Не знает пути? И то, и другое, но главное в том, что в нашей земной жизни не должно быть счастья... а страдание, в котором через конфликт добра и зла выковы-

вается дух»<sup>38</sup>. *Понимание счастья у Тарковского сопрягается с духовным совершенствованием.* Более того, само понятие «счастье» теряет свою актуальность и наполняется иным значением, становится схожим по смыслу с христианским понятием «радость». Как сказано у Евангелиста Иоанна о радости во Христе: «Если заповеди Мои соблюдете, пребудете в любви Моей, как и Я соблюл заповеди Отца Моего и пребываю в Его любви. Сие сказал Я вам, да радость Моя в вас пребудет и радость ваша будет совершенна» (Ин. 15. 10,11).

В дневнике режиссёра есть запись: «Великое счастье – ощущать присутствие Господа». И как молитва звучат другие строки дневника: «Боже ! Чувствую приближение Твое. Чувствую руку Твою на затылке моем. Потому что хочу видеть Твой мир, каким Ты его создал, и Людей Твоих, какими Ты стараешься сделать их. Люблю Тебя, Господи, и ничего не хочу от Тебя больше. Принимаю всё Твоё, и только тяжесть злобы моей, грехов моих, темнота низменной души моей не дают мне быть достойным рабом Твоим, Господи ! Помогите, Господи, и прости !»<sup>39</sup> В этих строчках просматривается понимание счастья как блага Богообщения. Путём нравственного совершенствования человек способен очистить собственную душу и воспринимать окружающий мир в его истинном незамутнённом свете. Более того, человек, вставший на путь нравственного самосовершенствования, становится способен к адекватному самопознанию. Соизмеряя свою жизнь с предначертанным свыше идеалом, человек становится способен приблизиться к Богопознанию.

**Совершенствование.** В Православии высшим благом, высшей целью человеческого бытия, является уподобление Богу – обожение, не по природе, но по благодати. Человек не способен изменить свою тварную природу, но способен её преобразить. Средством достижения высшей цели является нравственное совершенствование, добродетельная жизнь. «Ибо, как тело без духа мертво, так и вера без дел мертва» (Иак. 2. 26).

Этика Тарковского всегда деятельна, потому в ней моральные категории сопрягаются с нравственными практиками. В фильме «Андрей Рублёв» режиссёр стремился показать как нравственные принципы, заложенные в личность воспитанием и духовной традицией, закаляются в столкновении с безнравственной реальностью «ветхого бытия», с погрязшей в грехе повседневной жизнью «ветхого человека». Нравственное совершенствование становится для Андрея Рублёва испытанием его веры, единственно возможным способом сохранения целостности личности, необходимым условием творчества. Режиссёр словно стремился продемонстрировать, следуя слову Преподобного Максима Исповедника, как люди «будучи боримы и, противоборствуя, дошли до

умения отличать добродетель от греха; ...чтобы ... борьбою и трудом снискав добродетель, имели ее твердою и неизменною»<sup>40</sup>. Аскетический подвиг Андрея Рублёва, явленный в его творениях, служил для режиссёра наиболее ярким примером действенной реализации нравственного совершенствования личности. Необходимо подчеркнуть, что Тарковский продолжил данную тему в своих последующих фильмах. Тем самым режиссёр вывел проблему духовности из сферы сугубо религиозного опыта инокa Андрея Рублёва в пространство общечеловеческих отношений вне зависимости от времени и места действия своих фильмов. Нравственное совершенствование как путеводный вектор развития личности исследуется в фильме «Зеркало», и как единственно необходимый путь развития человечества в целом – в «Солярисе». Тарковский, следуя Православной традиции, понимает под совершенствованием преобразование не только природы человека, но и окружающего мира по образу и подобию Божию. *Средством достижения совершенства Тарковский полагал жертвенную любовь, которая воспринималась режиссёром как нравственный идеал.*

Если условно разделить всех художников на две категории – на тех, кто в творчестве выражают себя, и тех, кто с помощью творчества познают себя, то можно увидеть, что целью первых является освобождение от внутренних конфликтов и достижение успеха, целью вторых – обретение нравственного опыта и духовное совершенствование. Тарковский принадлежал ко второй самой малочисленной в кинематографе категории художников. Глубокая нравственная рефлексия составляла у Тарковского основу творческого процесса. Испытания, которым подвергаются в фильмах Тарковского главные герои, соотносятся с нравственными переживаниями и размышлениями самого режиссёра. Нравственное самопознание являлась, как для режиссёра, так и для персонажей его фильмов, исходной точкой долгого пути изменения себя и окружающего мира по закону жертвенной любви.

Исходным моментом, побуждающим личность к совершенствованию, является обращение к самому себе, к своему внутреннему духовному миру. Тарковский говорил: «Под духовностью я прежде всего имею ввиду интерес человека к тому, что называется смыслом жизни. По крайней мере, это первый шаг. Человек, который задал себе этот вопрос, уже не может опуститься ниже этого уровня. Он будет развиваться, двигаться дальше. Для чего мы живём ? куда идём ? каков смысл нашего присутствия на этой планете... Нас отличает от животного то, что мы способны осознавать самих себя»<sup>41</sup>. *Встав на путь нравственного самопознания, человек способен осмыслить себя как целостность в контексте мироздания.* Однако сделать это первый шаг крайне сложно, нужно мужество, чтобы трезво взглянуть на само-

го себя, нужно ощутить внутреннюю свободу. Как сделал это заикающийся мальчик в прологе фильма «Зеркало», сумевший усилием воли преодолеть тяжкий недуг и чётко, ясно произнести: *«Я могу говорить»*. Эти слова стали своеобразным эпиграфом ко всем фильмам режиссёра, в которых через преодоление себя обретается свобода в решимости быть честным перед самим собой. А ещё нужно иметь в душе некий абсолютный критерий оценки самого себя и мира вокруг. Для Тарковского таким Абсолютом был Бог, жертвенная любовь которого к людям даровала им возможность изменять себя, сообразуясь с высшим нравственным Идеалом.

Непременным условием движения человека по пути самосовершенствования является осознание собственного несовершенства. В дневнике Тарковского не раз звучит глубокая неудовлетворённость самим собой, проживаемой жизнью, творчеством. Схожие чувства переживают персонажи фильмов режиссёра. Лирический герой фильма «Зеркало» мучается угрызениями совести из-за своей неспособности к жертвенной любви к близким людям, невозможности изменить себя, и главное – из-за отсутствия веры. О своей греховности с сердечным сокрушением говорят Феофан Грек, Андрей Рублёв, Даниил Чёрный. Этим персонажам, символизирующим и воплощающим смирение, противостоит образ инока Кирилла, упорствующего в себялюбии и гордыни. Режиссёр словно подчёркивает два пути развития личности, один из которых ведёт в небытие, другой – к горным высям добродетели. Сталкер пытается пробудить, в путешествующих по «Зоне» в поисках «счастья», людей осознание собственного нравственного несовершенства, как необходимой ступени смирения гордыни и обретения истиной веры.

Непременным этапом нравственного совершенствования, следующим за самопознанием, является покаяние, означающее отвержение от себя – прежнего «ветхого» во имя себя – будущего, обновлённого добродетелью. Так, Крис говорит Сарториусу о своей изначальной виновности, в том числе и перед ним, не объясняя, но подразумевая момент покаяния в собственной гордыне. Человек приходит к покаянию через искренние и глубокие нравственные страдания, которые должны иметь единственное возможное завершение – обращение к Богу. Практически все персонажи фильмов Тарковского проходят это сложный и мучительный путь, точнее – движутся по этому пути, итог которого, как правило, остаётся «за кадром», подразумевается «между строк». Самый личный, интимный момент жизни человека – обращение к Богу не может выставляться напоказ. Режиссёр не договаривает до конца то, к чему зритель должен прийти самостоятельно, осуществив своё личное нравственное усилие. Следует подчеркнуть, что путь нравственного самосовершенствования должен озаряться жерт-

венной любовью, которая помогает переносить все тяготы и даёт смысл человеческой жизни. Это высшая цель и предназначение человека. По слову Евангелиста: «Итак будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5. 48).

Следует подчеркнуть, что в фильмах Тарковского этическая проблематика включена в саму ткань художественного повествования, спрятана вглубь образной системы. Нравственные переживания и размышления режиссёра пронизывают ткань каждого фильма, но не предлагают готовых ответов, а лишь побуждают зрителя к нравственному сопереживанию. Не следует выделять доминирующую нравственную проблематику каждого фильма режиссёра. Во всех его фильмах содержится комплекс нравственных проблем, взаимосвязанных и взаимопроникающих одна в другую, повторяющихся и разворачивающихся от фильма к фильму.

В одном из интервью Андрей Тарковский сказал, что, по его мнению, каждый режиссёр всю свою жизнь снимает один фильм. Думается, это высказывание можно уточнить: лишь великий режиссёр всю свою жизнь снимает один фильм, ибо ему есть что сказать людям, есть что осмыслить в мире и в самом себе, для которого фильм – это нравственное усилие, преодоление, поступок. Такими был режиссёр Андрей Тарковский, для которого творчество являлось процессом нравственного самопознания, а искусство кино – искусством познания человеческого души, и более того – духовных оснований Человека.

## Примечания

- 
- <sup>1</sup> Андрей Тарковский о киноискусстве // Мир и фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 318.
- <sup>2</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 433.
- <sup>3</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 414.
- <sup>4</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 27.
- <sup>5</sup> Тарковский А. Запечатлённое время. Глава 9. Жертвоприношение. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.3.html> - 14.07.2011.
- <sup>6</sup> Тарковский А. Запечатлённое время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 134, 313.
- <sup>7</sup> Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино. – 1989. – № 4. – С. 100.
- <sup>8</sup> Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино. – 1989. – № 4. – С. 100, 102.
- <sup>9</sup> Тарковский А. Запечатлённое время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 223.
- <sup>10</sup> Святитель Григорий Палама. Сто пятьдесят глав. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0579.php> - 03.08.2011.
- <sup>11</sup> Прп. Иоанн Дамаскин. Против Манихеев. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0513.php> - 03.08.2011.
- <sup>12</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 186.
- <sup>13</sup> Тарковский А. Запечатлённое время. Глава 9. Жертвоприношение. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.3.html> - 14.07.2011.
- <sup>14</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 589.
- <sup>15</sup> Тарковский А. Запечатлённое время. Глава 9. Жертвоприношение. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.3.html> - 14.07.2011.
- <sup>16</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 156.
- <sup>17</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 290.
- <sup>18</sup> Тарковский А. Запечатлённое время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 320.
- <sup>19</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 590.
- <sup>20</sup> Тарковский А. Запечатлённое время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 329.

- 
- <sup>21</sup> Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 97.
- <sup>22</sup> Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино. – 1989. – № 4. – С. 102.
- <sup>23</sup> Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 97.
- <sup>24</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 134, 282.
- <sup>25</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 301.
- <sup>26</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 340.
- <sup>27</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 301.
- <sup>28</sup> Св. Афанасий Великий. Житие Антония Великого [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0033.php> - 08.08.2011.
- <sup>29</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 590-591.
- <sup>30</sup> Послание Антония, отшельника и главы отшельников, братьям, обитающим повсюду: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0339.php> - 11.07.2011.
- <sup>31</sup> Тарковский А. О самом главном // Андрей Тарковский. Ностальгия / Авт.-сост. П. Волкова. – М., 2008. – С. 299.
- <sup>32</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 316.
- <sup>33</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 343.
- <sup>34</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 592.
- <sup>35</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 593.
- <sup>36</sup> Свт. Василий Великий. Беседа 9. О том, что Бог не виновник зла. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.pagez.ru/lsn/0082.php> - 13.08.2011.
- <sup>37</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 150.
- <sup>38</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 382.
- <sup>39</sup> Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008. – С. 197, 196.
- <sup>40</sup> Прп. Максим Исповедник. Главы о любви. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: [http://www.hesychasm.ru/library/max/max\\_gl.htm](http://www.hesychasm.ru/library/max/max_gl.htm) - 31.07.2011.
- <sup>41</sup> Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино. – 1989. – № 4. – С. 100.



## Краткая библиография

### I. Тексты Андрея Тарковского

1. Тарковский А. Белый день. // Искусство кино. 1970. – № 6. – С. 109-114.
2. Тарковский А., Михалков-Кончаловский А. Андрей Рублёв. (Киносценарий) // Искусство кино. 1964. – № 4. – С. 140-200; – № 5. – С. 126-158.
3. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. П.Д. Волкова. – М.: Изд. дом «Подкова», изд-во «Эксмо-пресс», 2002. – С. 95-348.
4. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. – № 2. – С. 94-100.
5. Тарковский А. «Солярис» без экзотики // Литературная газета. 1970, 4 нояб. – С. 8.
6. Тарковский А. Тонино Гуэрра // Иностранная литература. 1979. – № 7. – С. 188-189.
7. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Флоренция, 2008 – 624 с.: ил.
8. Тарковский А. Уроки режиссуры. Учебное пособие. – М., 1992. – 92 с.
9. Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино. 1989. – № 4. – С. 88-106.
10. [Рассказ о фильме «Иваново детство» и новых творческих планах] // Когда фильм окончен. Говорят режиссеры «Мосфильма». – М.: Искусство. – 1964. – Вып. IV. – С. 137-171.

### II. Документальные материалы и мемуарная литература

11. Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 509 с.: ил.
12. Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: Фотохроника «Жертвоприношения». – Лондон: Sygnnet Ltd, 2011. – 208 с.: ил.
13. Андрей Тарковский. Юбилейный сборник / Сост. Я. Ярополов. – М.: Алгоритм, 2002. – 272 с.
14. Гордон А.В. Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. – М.: Вагриус, 2007. – 384 с.
15. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / Сост. А.М. Сандлер. – М.: Искусство, 1991. – 398 с.: ил.
16. Ностальгия по Тарковскому / Сост. Я. Ярополов. – М.: Алгоритм, 2007. – 304 с.
17. О Тарковском. Воспоминания в двух книгах / Сост. М. Тарковская. – М.: Дедалус, 2002. – 560 с.
18. О Тарковском / Сост. М. Тарковская. – М.: Прогресс, 1989. – 400 с.
19. Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – 464 с.
20. Суркова О. Тарковский и Я. – М., 2002. – 487 с.
21. Тарковская М.А. Осколки зеркала. – М., 2006. – 416 с.

22. Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы. Сборник. / Сост. и автор вступит. статьи Д.А. Салынский. – М.: Астрей. 2012. – 416 с.

### III. Монографические исследования, посвящённые жизни и творчеству Андрея Тарковского

23. Болдырев Н. Сталкер или Труды и дни Андрея Тарковского. – Челябинск. Изд-во «Урал ЛТД», 2002. – 384 с.

24. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. – СПб.: Алетейя, 2001. – 349 с.

25. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 288 с., ил.

26. Перепелкин М.А. «Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика *иносказания*». – Самара. Изд-во «Самарский университет», 2010. – 480 с.

27. Салынский Д.А. «Киногерменевтика Андрея Тарковского». – М.: Изд-во «Квадрига», 2010. – 576 с.

28. Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 255 с.

29. Филимонов В. Андрей Тарковский: Сны и явь о доме. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 453 с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1302).

### IV. Научные статьи, посвящённые творчеству Андрея Тарковского

30. Баландина Н. Дом и время в кинематографе Андрея Тарковского / Наталья Баландина // Искусствознание. – 2008. – № 4. – С. 220-237.

31. Браун М. Андрей Тарковский: «Я свеча, я сгорел на пиру» / Мария фон Браун // ТВ Парк. – 2007. – № 14. – С. 54-59.

32. Лёвгрен Х. Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение» / Хакан Лёвгрен // Искусство кино. 1992. – № 6. – С. 55-60.

33. Лойша В. Такое кино. Четыре дня с Андреем Тарковским. / Виктор Лойша // Дружба народов. 1989. – № 1. – С. 214-232.

34. Пашков К.В. Андрей Тарковский и постсекулярная культура // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Сер. : Теорія культури і філософія науки. Спецвип. 2: «Койнонія. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна; – К.: Дух і Літера, 2011. – № 950. – С. 381-395.

35. Сагатчук С. Экранный мир и поэтическое слово Андрея Тарковского как эстетический феномен / Светлана Сагатчук // Культурология: Дайджест. – М.: ИНИОН, 2008. – № 2. – С. 174-186.

36. Скаландис А. Машина желаний / Ант Скаландис // Искусство кино. 2008. – № 2. – С. С. 104-127.

### V. Интернет – ресурсы

37. Андрей Тарковский. «Запечатлённое время». Глава девятая «Жертвоприношение». [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://orthodisc.su/texty/vrema/vrema9.3.html> - 21.06.2009.

38. Андрей Тарковский. Для целей личности высоких. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Tzeli.html> - 06.04.2011.

39. Андрей Тарковский: «Мы делаем фильмы...» [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://orthodisc.su/texty/Tarkovskiy/baum.html> - 31.07.2010.

40. Борис Натанович Стругацкий. Комментарии к пройденному (выдержки). [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.litru.ru/?book=70011&page=12> - 23.08.2009.

41. Валерий Фомин. Создание фильма «Зеркало» А. Тарковского (начало). [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Fomin01.html> - 12.11.2010.

42. «Жертвоприношение»: монтажная запись фильма. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://orthodisc.su/texty/gertvoprinochenie/oglavlenie.html> - 12.11.2010.

43. The Photo Galleries. [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://people.ucalgary.ca/~tstroads/nostalgia.com/ThePhotos.html> - 11.08.2012.

#### VI. Публикации С.С. Загребина

44. Загребин С.С. Культурные коды визуальных образов в творчестве кинорежиссера Андрея Тарковского // Рациональность и вымысел: Тез. [докл.] науч. конф., 12-14 нояб. 2003 г. - СПб., 2003. - С.147-148.

45. Загребин С.С. Гуманизм как основа философии кинорежиссера Андрея Тарковского // Наука. Общество. Человек / Отв. Ред. В.С. Степин; Ин-т человека. - М.: Наука, 2004. - С. 388-392.

46. Загребин С.С. Андрей Тарковский: образная система и поэтика кинотекста // Пушкинские чтения-2005. Материалы X международной научной конференции «Пушкинские чтения» (6 июня 2005 г.) / Под ред. Т.В. Мальцевой. - СПб.: САГА, 2005. - С. 328-330.

47. Загребин С.С. «Русская идея» в творчестве Андрея Тарковского // Русский вопрос: история и современность. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции (Омск, 1-2 ноября 2005 г.) / Под ред. М.А. Жигуновой, Т.Н. Золотовой. - Омск: «Издательский дом «Наука», 2005. - С. 23-24.

48. Загребин С.С. «Время путешествий» Андрея Тарковского // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. - 2011. - № 1. - С. 86-90.

49. Загребин С.С. Переживание идентичности как опыт нравственного самопознания (на примере фильма Андрея Тарковского «Зеркало»). Часть 1. // Вопросы культурологии. - 2011. - № 7. - С. 90-96.

50. Загребин С.С. Переживание идентичности как опыт нравственного самопознания (на примере фильма Андрея Тарковского «Зеркало»). Часть 2. // Вопросы культурологии. - 2011. - № 8. - С. 39-46.

51. Загребин С.С. «Иконописец необыкновенный, всех превосходящий мудростью великой» (К 40-летию выхода на экран фильма А. Тарковского

«Андрей Рублёв» // Искусствознание: теория, история, практика. – 2011. – № 1. – С. 160-169.

52. Загребин С.С. Первый фильм Андрея Тарковского // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. – 2011. – № 4. – С. 110-112.

53. Загребин С.С. Жизнь и творчество Андрея Тарковского как повод культурологической рефлексии (Рецензия на книгу В. Филимонова) // Интеллигенция и мир. 2011. – № 4. – С. 135-151.

54. Загребин С.С. Андрей Тарковский: Апокалипсис как диагноз нашего времени // Социум и власть. 2012. – № 4. – С. 115-118.

55. Способность любить. Беседа с православным ученым Сергеем Загребиным о творчестве кинорежиссера Андрея Тарковского / Интервью А. Ермолука с С. Загребиным // Челябинские епархиальные ведомости. – 2012. – № 5. – С. 12.

## Список иллюстраций

На первой странице обложки

Photo: Arne Carlsson

Размещено на сайте: <http://www.nostalghia.com>

### Введение

Andrei Tarkovsky. Passport photo, on the occasion of the journey to Iceland, as well as to other places. Размещено на сайте: <http://www.nostalghia.com>

### Иваново детство

Альбрехт Дюрер «Четыре всадника Апокалипсиса» 1497-1498.

Художественный музей. Карлсруэ. Германия

### Андрей Рублёв

Андрей Рублёв «Троица». 1410-1420-е гг.

Государственная Третьяковская галерея. Москва. Россия.

### Солярис

Питер Брейгель «Охотники на снегу». Фрагмент. 1565.

Художественно-исторический музей. Вена. Австрия.

### Зеркало

Леонардо да Винчи «Портрет Джиневры де Бенчи». Около 1474-1476 гг.

Национальная галерея искусства. Вашингтон. США.

### Сталкер

Хуберт ван Эйк, Ян ван Эйк «Гентский алтарь». Фрагмент. Освящён 6 мая 1432 года.

Собор Святого Бавона. Гент. Германия.

### Ностальгия

Леонардо да Винчи «Святой Иероним». 1480-1482.

Pinacoteca. Рим. Италия.

### Жертвоприношение

Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов». 1481-1482.

Галерея Уффици. Флоренция. Италия.

### Заключение

Альбрехт Дюрер. «Руки молящегося». Рисунок, ок. 1508.

Галерея Альбертина. Вена. Австрия.

На последней странице обложки

Автор фотографии Людмила Ковалёва.

В качестве иллюстративного материала использованы кадры из фильмов Андрея Тарковского, фрагменты репродукций произведений русских и зарубежных художников, фотографии, любезно разрешённые к публикации администрацией сайта [nostalghia.com](http://www.nostalghia.com) и лично Dr. Trond S. Trondsen; Photo: Lars-Olof Løthwall / [nostalghia.com](http://www.nostalghia.com)

## **Список сокращений**

**ВГИК** – Всесоюзный государственный институт кинематографии

**Осоавиахим** – Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству

**СССР** – Союз Советских Социалистических Республик

**ЦДНПО** – Центр документации новейшей истории Оренбургской области

## Первые фильмы Андрея Тарковского

В 1954 году Андрей Тарковский поступил на режиссёрский факультет ВГИКа, в мастерскую известного советского режиссёра 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, Куросава. Мы учились у них, конечно, и языку... но, главное, постижению глубин человека»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>, – вспоминал Кончаловский. Жизненная правда изображения понималась как условие художественной правды, отталкиваясь от изобразительной натуралистичности молодые режиссёры 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»<sup>3</sup>, – таким виделся идеальный кинематограф Андрею Тарковскому.

После второго курса Тарковский стал готовиться к съёмкам своего первого учебного фильма. Друг и однокурсник Андрея Тарковского – Александр Гордон вспоминал: «Ещё весной Ромм объявил условия работы: съёмка только в павильоне, небольшой состав действующих лиц, в основе – драматическое событие»<sup>4</sup>. В домашней библиотеке Тарковского было довоенное издание Хемингуэя, из которого был выбран рассказ «Убийцы». Это коротенькое произведение эмоционально насыщено, причём 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 рассказ о двух наём-

ных убийцах, разыскивающих в провинциальном городке свою жертву. В сущности же – размышление о человеке, смирившимся с неизбежностью, отказавшимся от борьбы за своё 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»<sup>5</sup>. В начале третьего курса в учебном павильоне института начались съёмки. 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. Александр Гордон пишет: «Главная сцена – в закускойной, где убийцы... ждут свою жертву, – была частью Андрея и Марики Бейку. Тарковский и Бейку работали серьёзно, давая время операторам-студентам... на тщательную работу со светом. В своих сценах Андрей создавал большие паузы, которые рождали эмоциональное напряжение, требовали естественности и простоты актёрского поведения»<sup>6</sup>.

В первой сцене в скромную закускую заходят два странных незнакомца, в узких чёрных 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 хозяйна, связывает их, достаёт ружьё 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, запечатлённое в своих фактических формах и проявлениях*, – вот, в чём заключается главная идея кинематографа как искусства... *Время в форме факта!*»<sup>7</sup>. 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, напряжённое ожидание стало эмоционально осязаемым. Молодые актёры достоверны и убедительны. Лаконичными средствами создаёт свой образ Александр Гордон. На протяжении всего эпизода Джордж остаётся 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 идёт о заказе очередного блюда. Внутреннее напряжение Джорджа прорывалась в вполне обыденных действиях, когда начинал привычным движением вытирать полотенцем барную стойку или поправлять и без того ровно стоящую на полке посуду. Тарковский в своём «режиссёрском» фрагменте сыграл роль одного из случайных посетителей, его персо-

наж зашёл в бар за парой сэндвичей. Молодой человек, очевидно ощутив за- таённую опасность, скрывает свою растерянность постоянным насвистыва- нием популярной джазовой мелодии «Lullaby of Birdland». Вся его осанка, все повадки демонстрируют полное равнодушие к окружающим, он словно даёт им понять, что ему нет никакого дела до происходящего. Получив свои бутерброды, посетитель уходит. Убийцы понимают, что ждут напрасно и то- же собираются уйти, на прощание бросив Джорджу: «Эл. Прощай, умни- ца. Ну и везёт же тебе. Макс. Что верно, то верно. Тебе бы, умница, на скачках играть».

Тарковский опустил подробности освобождения связанных и обсуж- дения случившегося, описанные в рассказе, и перешёл к следующему глав- ному эпизоду. Режиссёром этой части был Гордон, но по его же словам, Тар- ковский принимал участие в работе и над данным фрагментом. Действие раз- ворачивается в гостиничном номере Оле Андресона, к которому пришёл по- мощник из бара Ник Адамс предупредить об опасности. Боксёра играет Ва- силий Шукшин. Оле Андресон лежит одетый на узкой кровати и сосредото- ченно 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 обре- чённости. На все уговоры Ника, на всё его искреннее участие и предложения «заявить в полицию» или тайно бежать или «как-то договориться» с убий- цами, Андресон отвечает спокойным отказом, монотонно повторяя, что «те- перь уже ничего нельзя сделать». Поворачивается лицом к стене и гасит оче- редную папиросу. На стене как пулевые отверстия чёрные метки от погашен- ных 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 по- лежу немного, соберусь с духом, выйду». Ник уходит, последнее, что видит зритель – могучая спина лежащего на кровати боксёра. И Ник и зрители по- нимают, что Оле Андресон никогда не выйдет из этой комнаты. В баре Ник рассказывает Джорджу о своём визите к боксёру. Ник стоит у рекламной вит-рины с надписью «50 центов», и в это время говорит о цене человеческой жизни. Последний диалог столь же метафоричен: «**Ник.** Из головы не выхо- дит, как он лежит у себя в комнате и знает, что ему крышка. Подумать страшно. **Джордж.** А ты не думай». Молодым режиссёрам удалось пока- зать, как за один вечер изменились люди, воочию столкнувшись со смертью. Три персонажа, 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 рав- нодушие и безучастие есть грех, преступление перед Творцом<sup>8</sup>.

Второй учебный фильм Андрея Тарковского и Александра Гордона «Сегодня увольнения не будет...» нельзя назвать творческой удачей. Воз- можно, это связано с тем, что исходный материал был взят молодыми режис- сёрами случайно, не отвечал их глубинным духовным потребностям. Алек-

сандр Гордон вспоминал, что весной 1958 года в мастерской Ромма шли горячие дискуссии о темах для будущих курсовых работ. Михаил Ильич Ромм предложил в качестве одного из возможных вариантов для сценария – очерк из газеты «Комсомольская правда», повествующий о разминировании случайно обнаруженного арсенала боеприпасов, оставшихся с военного времени. Первоначально Тарковского и Гордона увлекала идея снять советский вариант популярного тогда французского фильма «Плата за страх», проследить, как страх смерти изменяет человека и его отношение к миру. Вместе с тем, молодые режиссёры понимали, что советский контекст принципиально меняет ценностные приоритеты возможных персонажей картины. Гордон вспоминал: «И тут мы задумались. Что такое героизм в мирное время? Что такое в художественном отношении? ... Наши люди не какие-нибудь, а советские, и выполняют свой долг бескорыстно, согласно уставу и присяге... Всё правильно и хорошо... Да скучно, характеров нет, все одинаковые, все положительные.»<sup>9</sup>

Для сбора материала Тарковский и Гордон поехали в Курск, в город, где произошёл описанный в газете случай с разминированием снарядов, затем в Солнечногорск на встречу с главным героем очерка капитаном Гореликом. Примечательно, что общение с солдатами и офицерами воинской части не дали молодым режиссёрам никаких идей для сценарного материала. Для военных, описанные в статье события были обыденной повседневной службой, не воспринимались как героизм, как подвиг. Встреча с капитаном Гореликом произвела на Тарковского и Гордона ещё более удручающее впечатление. Александр Гордон вспоминал, как на проходной военного городка они увидели весьма «неказистого вида» человека, маленького роста, полноватого, лысоватого, чем-то озабоченного, который и рассказать толком ничего не смог. Думается, что эта, вызвавшая в молодых режиссёрах разочарование, встреча могла бы стать ключевой для художественного решения всей картины, а осталась неосмысленной, упущенной... Тарковский и Гордон стремились уйти от внешней героизации образа главного героя и всей истории, но не усмотрели в реальном человеке ответа на мучившие их вопросы.

На главную роль был утверждён молодой, но уже популярный актёр Олег Борисов. Этот актёр, при известной доле внешней простоватости, обладал внутренним аристократизмом, а блистательная и обаятельная улыбка превращала его в «советского супермена». Внешний облик актёра героизировал персонаж, делал образ в чём-то плакатным, словно сошедшим со страниц учебных пособий для советских военнослужащих. Думается, на главную роль следовало пригласить другого актёра, внешне напоминающего облик реального капитана Горелика. Возможно, следовало ещё в сценарии заострить внешнюю неказистость главного персонажа и подчеркнуть его внутреннюю силу. Во многом на таком контрасте был построен один из самых ярких образов советского кино.<sup>1</sup> Если бы тогда, на этапе сбора матери-

---

<sup>1</sup> В 1970 году на экраны вышел фильм Андрея Смирнова «Белорусский вокзал». В этом проникновенном фильме о воинском братстве одну из главных ролей сыграл Евгений Леонов. Актёр создал удивительный по глубине образ внешне неказистого сантехника, которого жена считает неудачником, растяпой, и только фронтовые дру-

ала, Тарковский и Гордон «увидели» в невзрачном капитане Горелике образ героя своего фильма, возможно, тогда бы удалось избежать иллюстративности в визуальном решении и схематизма в художественном воплощении замысла драматического сюжета о людях на грани смертельной опасности. Предложенные Тарковским новые образы и сюжетные ходы, подчёркивающие тему личной ответственности человека: старый хирург, оперирующий тяжело больного пациента в опустевшем городе или бывший фронтовой сапёр, в критический момент спасающий жизнь главному герою; придуманные Тарковским и Гордоном «бытовые детали», например, проезд капитана на службу на велосипеде или опустевший, во время эвакуации города, двор детского сада, с поскрипывающими на ветру одинокими качелями не смогли качественно изменить характер всей картины. Так или иначе, но фильм получился плакатным, похожим на типичные слабые советские фильмы на военно-патриотическую тематику.

Разумеется, в фильме были и безусловные удачи, связанные с отображением быта военнослужащих, специфики их отношений, особенностей воинской службы. Актёры, исполняющие роли советских солдат, органичны и достоверны в своём поведении, разговоре, стиле общения, повадках, умении носить форму, профессиональных ухватках знающих своё дело сапёров. Думается, эта достоверность является заслугой прежде всего Александра Гордона, прошедшего до поступления во ВГИК серьёзную школу армейской службы, досконально знавшего внутреннюю жизнь солдат и офицеров советской армии. Для Андрея Тарковского военная тема была достаточно далека, более того, внешний опыт наблюдения за повседневной жизнью был для него всегда вторичен, лишь внутренняя саморефлексия позволяла вбирать образы внешнего мира как неизбежные формы выражения духовного опыта. Данная особенность преобразится и воплотится в зрелых фильмах режиссёра. Тогда же, в годы учёбы, шёл процесс самопостижения, определения своего отношения с искусством кино.

Вспоминая первые шаги в кино, Тарковский писал: «Моё метафизически-созерцательное состояние как-то вдруг изменилось к четвёртому курсу. В нас бурлили силы, и вся наша энергия была направлена на производственную практику, а затем на преддипломную работу... Снял её по собственному, увы, совершенно беспомощному сценарию, я никак не почувствовал, что приближаюсь к пониманию того, что называется кинематографом. Беда осложнялась тем, что, снимая эту работу... нас обуревали в те времена в первую очередь производственно-организационные амбиции, тогда как концепция фильма как *произведения искусства* ускользала и не давалась в руки. Поэтому мы не сумели использовать эту работу над короткометражкой для определения своих эстетических задач...»<sup>10</sup> Думается, что когда режиссёр говорит об изменении своего «метафизически-созерцательного состояния», следует понимать постепенное приближение Тарковского к осознанию кине-

---

зья знают истинные достоинства этого человека, прошедшего с ними самые тяжкие испытания войной.

матографа как средства самопознания, как способа выражения глубинных личностных переживаний и ощущений.

Возможно, стремление закрепить это новое понимание профессии выразилось в создании собственного мира в оригинальном сценарии дипломной картины, который Андрей Тарковский писал вместе со своим младшим сокурсником Андреем Кончаловским. В работе над дипломным фильмом «Каток и скрипка» сложились творческие связи Андрея Тарковского. С начинающим режиссёром Андреем Кончаловским будет вместе написан сценарий «Андрея Рублёва». С молодым оператором Вадимом Юсовым будут сняты «Иваново детство», «Андрей Рублёв», «Солярис». Композитор Вячеслав Овчинников напишет музыку для «Иваново детства» и «Андрея Рублёва». Актёр Владимир Заманский глубоко и тонко озвучит роль Криса в исполнении Донатаса Баниониса в фильме «Солярис». В дипломной работе проявились мотивы, стилистика и образность будущих картин: длительность кадра, ощущение тягучести времени, зеркальные отражения, рассыпанные яблоки, солнечные блики, мерно капающая вода. А главное, была заложена основа для понимания кинематографа как условного языка трансляции собственного мировидения, авторской философии. Режиссёр Александр Гордон в своих воспоминаниях приводит фрагмент выступления Андрея Тарковского на художественном совете «Мосфильма»: «Я хочу сделать правдивую историю, где будет соотношение – конфликта с условной средой. Вся эта ситуация условная, потому что она сгущена в своём философском замысле»<sup>11</sup>.

Замысел картины был достаточно прост по форме, но оказался многомерен по наполнению. История зарождения дружбы семилетнего мальчика и молодого рабочего наполнилась метафорическим звучанием. В этом непродолжительном общении каждый сумел глубже понять самого себя и ощутить душу другого. «Каток» и «скрипка» как метафоры низменного и высокого, материального и духовного ушли в глубь характеров персонажей. Это не стало противопоставлением «духовности» мальчика-скрипача и «материальности» рабочего, водителя катка для укладки асфальта. Режиссёр углубился в постижение духовного мира этих двух ни по возрасту, ни по роду занятий не схожих людей, но сумевших затронуть друг в друге лучшие струны.

В самом облике рабочего Сергея в исполнении Владимира Заманского, заключалась врождённая интеллигентность, душевная чуткость, глубокая доброта. Однообразная работа асфальтоукладчика, возможно, заглушила утончённость мировосприятия, но не подавила отзывчивость и душевную открытость. В мальчике этой открытости поначалу значительно меньше, возможно оттого, что и музыкой он занимается как-то механически, словно по принуждению, и дворовые мальчишки прохода не дают, задирают, и мама, наверное, строгая. И вот, убежав от преследовавших пацанов, оказавшись за рычагами катка, Саша (Игорь Фомченко) наконец-то почувствовал себя свободным и защищённым рядом с немногословным, но каким-то близким человеком. При этом Тарковский принципиально отказался от идеализации персонажей. Например, в одном эпизоде Саша раскапризничался и бросил на землю хлеб, за что получил суровый укор Сергея. Примирение героев было снято дальним планом, скрывшим интимный момент душевной близости. В

другом значимом фрагменте все планы стали крупными. Сергей попросил мальчика сыграть на скрипке. Наверное, впервые Саша играл не по необходимости, а осознанно, раскрывая себя другу. И для Сергея наступил момент осознания духовной сопричастности мальчику.

Возможно, вся эта история прозвучала бы ярче, если бы в роли мальчика оказался более эмоционально открытый, душевно подвижный ребёнок, ранимый и восприимчивый. Именно такие образы детей будут исследованы Тарковским и в «Ивановом детстве», и в «Зеркале», и в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении». Короткометражный дипломный фильм поначалу воспринимался Тарковским, как и его однокурсниками, как нечто неполноценное в сравнении с большим настоящим кино. Позже Тарковский отметит, что снять короткометражный фильм значительно сложнее.

В «Катке и скрипке» шёл поиск, почти интуитивное определение вектора движения. Эта работа продолжилась и в первом полнометражном фильме «Иваново детство». Позже Андрей Тарковский скажет: «После того как был закончен фильм «Иваново детство», я впервые ощутил, что кино где-то рядом... Я понял это по собственному волнению, похожему на беспокойство охотничьей собаки, взявшей след. Произошло чудо: фильм получился! Теперь от меня требовалось совсем другое. Я должен был понять, что такое кино»<sup>12</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Кончаловский А.С. Низкие истины. Семь лет спустя. – М., 2006. – С. 141, 142, 146, 150.

<sup>2</sup> Кончаловский А.С. Низкие истины. Семь лет спустя. – М., 2006. – С. 146, 147.

<sup>3</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 202.

<sup>44</sup> Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – С. 71.

<sup>5</sup> Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – С. 72, 80-81.

<sup>6</sup> Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – С. 82.

<sup>7</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 163, 164.

<sup>8</sup> Тарковский А. Слово об Апокалипсисе. // Искусство кино. 1989. – № 2, – С. 98.

<sup>9</sup> Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – С. 104, 106.

<sup>10</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 197.

<sup>11</sup> Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М., 2007. – С. 132.

<sup>12</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. – М., 2002. – С. 202.

## Фильмография

### «Убийць». Учебная студенческая работа.

По рассказу Э. Хемингуэя. Сценарий: Александр Гордон, Андрей Тарковский. Режиссёры: 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.

### «Сегодня увольнения не будет...». Учебная студенческая работа.

Сценарий: Александр Гордон, Инна Махова, Андрей Тарковский. Режиссёры: Александр Гордон, Андрей Тарковский. Операторы: Лев Бунин, Эрнст Яковлев. Художник: Семён Петерсон. Композитор: Юрий Мацкевич. В ролях: Олег Борисов, Алексей Алексеев, Пётр Любешкин, Олег Мокшанцев, Владимир Маренков, Игорь Косухин, Леонид Куравлёв, Станислав Любшин, Алексей Добронравов, Нина Головина и др. Производство: Учебная студия ВГИК и Центральная студия телевидения. 1958 год.

### «Каток и скрипка». Дипломная работа.

Сценарий: Андрон Кончаловский, Андрей Тарковский. Постановка: Андрей Тарковский. Оператор: Вадим Юсов. Композитор: Вячеслав Овчинников. *В ролях:* Игорь Фомченко, Владимир Заманский, Марина Аджубей, Юра Бруссер, Слава Борисов, Саша Витославский, Саша Ильин, Людмила Семенова, Антонина Максимова, Наталья Архангельская и др. Киностудия «Мосфильм». 1960.

### «Иваново детство».

По мотивам рассказа В. Богомолова «Иван». Сценарий: Владимир Богомолов, Михаил Папава. Режиссёр-постановщик: Андрей Тарковский. Оператор: Вадим Юсов. Композитор: Вячеслав Овчинников. Художник: Евгений Черняев. Звукорежиссёр: Инна Зеленцова. Монтажер: Людмила Фейгинова. *В ролях:* Николай Бурляев, Валентин Зубков, Евгений Жариков, Николай Гринько, Степан Крылов, Дмитрий Милютенко, Валентина Малявина, Ирма Тарковская, Андрей Кончаловский, Иван Савкин, Владимир Маренков, Вера Митурич. Киностудия «Мосфильм». 1962 год.

### «Андрей Рублёв».

Сценарий: Андрей Михалков-Кончаловский, Андрей Тарковский. Режиссер-постановщик: Андрей Тарковский. Главный оператор: Вадим Юсов. Художник-постановщик: Евгений Черняев при участии: Ипполит Новодерёжкин,

---

Сергей Воронков. Композитор: Вячеслав Овчинников. Звукорежиссёр: Инна Зеленцова. Монтаж: Людмила Фейгинова, Татьяна Егорычева, Ольга Шевкуненко. Директор картины: Тамара Огородникова. *В ролях:* Анатолий Солоницын, Иван Лапиков, Николай Гринько, Николай Сергеев, Ирма Рауш, Николай Бурляев, Юрий Назаров, Юрий Никулин, Ролан Быков, Николай Граббе, Михаил Кононов, Степан Крылов, Болот Бейшеналиев и др. Киностудия «Мосфильм». 1966 год.

**«Солярис».**

По научно-фантастическому роману Станислава Лема. Сценарий: Фридрих Горенштейн, Андрей Тарковский. Постановщик: Андрей Тарковский. Главный оператор: Вадим Юсов. Главный художник: Михаил Ромадин. Композитор: Эдуард Артемьев. Звукорежиссёр: Семён Литвинов. Монтажер: Людмила Фейгинова. Художник по костюмам: Нелли Фомина. Директор картины: Вячеслав Тарасов. *В ролях:* Наталья Бондарчук, Донатас Банионис, Юрий Ярвет, Владислав Дворжецкий, Николай Гринько, Анатолий Солоницын, Сос Саркисян, Ольга Барнет, Юлиан Семёнов, Тамара Огородникова и др. Киностудия «Мосфильм». 1972 год.

**«Зеркало».**

Сценарий: Александр Мишарин, Андрей Тарковский. Постановщик: Андрей Тарковский. Главный оператор: Георгий Рерберг. Главный художник: Николай Двигубский. Композитор: Эдуард Артемьев. Звукооператор: Семён Литвинов. Монтаж: Людмила Фейгинова. *В ролях:* Маргарита Терехова, Анатолий Солоницын, Николай Гринько, Алла Демидова, Олег Янковский, Юрий Назаров, Игнат Данильцев, Филипп Янковский, Лариса Тарковская, Юра Свентиков, Тамара Огородникова и др. Текст от автора читает: Иннокентий Смоктуновский. Стихи Арсения Тарковского в исполнении автора. Киностудия «Мосфильм». 1974 год.

**«Сталкер».**

Сценарий: Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий по мотивам повести «Пикник на обочине». Постановщик: Андрей Тарковский. Главный оператор: Александр Княжинский. Главный художник: Андрей Тарковский. Художник-декоратор: Рашид Сафиуллин. Композитор: Эдуард Артемьев. Звукорежиссёр: Владимир Шарун. Монтаж: Людмила Фейгинова. Директор картины: Александра Демидова. *В ролях:* Алиса Фрейндлих, Александр Кайдановский, Анатолий Солоницын, Николай Гринько. В эпизодах: Наташа Абрамова, Файме Юрна и др. Киностудия «Мосфильм». 1979 год.

**«Время путешествий» – «Tempo di viaggio di Andrey Tarkovsky e di Tonino Guerra».**

Оператор: Лючано Товоли. Организатор съёмок: Франко Терелли. Монтаж: Франко Летти. Оператор второй группы: Джанкарло Панкальди. Звукоопера-

---

тор: Эудженио Рондани. Текст Андрея Тарковского читает: Джино Ла Моника. Переводчица: Лора Яблочкина. Ассистент по монтажу: Карло Д'Алессандро. Звукооператор перезаписи: Романо Кэкаччи. Производство: «Джениус» С.р.л. (Италия). 1982 год.

**«Ностальгия» – «Nostalghia».**

Сценарий: Андрей Тарковский, Тонино Гуэрра. Постановка: Андрей Тарковский. Главный оператор: Джузеппе Ланчи. Главный художник: Андреа Кризанти. Художник по костюмам: Лина Нерли Тавиани. Звукооператор: Ремо Уголинелли. Монтаж: Амедео Сальфы, Эрмини Марани. Грим: Джулио Мастрантонио. *В ролях:* Олег Янковский, Эрланд Юсефсон, Домициана Джордано, Патриция Террено, Лаура Де Марчи, Делия Боккардо, Милена Вукотич и др. Производство: «РАИ», «Опера фильма» (Италия) при участии «Совинфильм» (СССР). 1983 год.

**«Жертвоприношение» – «Offret. Sacrificatio».**

Автор сценария и режиссёр: Андрей Тарковский. Главный оператор: Свен Ньютвист. Операторы: Лассе Карлссон, Дан Мюрман. Режиссёры: Керстин Эрикسدоттер, Михаил Лещиловский. Художник: Анна Асп. Костюмы: Ингер Перссон. Грим: Чэль Густавссон, Флоренс Фукье. Помощник режиссёра: Анне фон Сюдов. Монтаж: Андрей Тарковский, Михаил Лещиловский. Консультант по монтажу: Анри Кольпи. Переводчица: Лейла Александер. Звукозапись и перезапись: Ове Свенсон, Боссе Густавссон, Флоренс Фукье. Директор картины: Катинка Фараго, Фараго Фильм АБ. Продюсер: Анна-Лена Вибом, Шведский киноинститут. *В ролях:* Эрланд Юсефсон, Сьюзан Флитвуд, Аллан Эдваль, Гудрун Гисладоттир, Свен Вольтер, Валери Мересс, Филиппа Франзен, Томми Шельквист и др. Производство: Шведский киноинститут, Стокгольм; «Аргос Филмз С.А.» Париж; при участии: «Филм Фор Интернейшнл». Лондон; «Юсефсон и Ньютвист ХБ». Стокгольм; Шведское телевидение СВТ 2; «Сэндрю Филм Театер АБ». Стокгольм; и при содействии министерства культуры Франции. 1986 год.

---

Научное издание

**Загребин Сергей Сергеевич**

**ЭТИКА ТАРКОВСКОГО**

*Монография*

Компьютерная вёрстка  
В.М. Жанко

Редакторы  
В.Г. Загребина, А.В. Ермолюк, С.С. Логиновский

Подписано в печать 20.08.2012  
Формат 70×100 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> Бумага офсетная. Объём 38,5 уч.–изд. л.  
Тираж 100 экз. Заказ № 1302  
Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии ФГБОУ ВПО  
«Челябинский государственный педагогический университет»  
454080 г. Челябинск, пр. Ленина, 69

ООО «Работа плюс»

Типография  
Челябинского государственного педагогического университета  
Лицензия ЛР № 040277 от 17.04.1997  
454080, Челябинск, пр. Ленина, 69.



**Загребин Сергей Сергеевич**, историк и культуролог, доктор исторических наук, профессор, член Союза театральных деятелей РФ, Заслуженный работник культуры РФ, профессор Челябинского института развития профессионального образования. Специализируется в сфере изучения истории и теории культуры, истории культурной политики и российской интеллигенции, является членом редакционных советов ряда научных журналов: «Вопросы культурологии» (г. Москва), «Клио» (г. Санкт-Петербург), «Интеллигенция и мир» (г. Иваново), «Социум и власть» (г. Челябинск), «Культурологические исследования в Сибири» (г. Омск) и др. Автор более трёхсот научных и научно-популярных публикаций в научных сборниках и периодических изданиях, пяти монографий и пяти хрестоматий по истории и культуре. Организатор научных конференций: Уральские Бирюковские чтения, Уральский симпозиум исследователей интеллигенции; основатель Клуба интеллектуального общения «Credo».

E-mail: [bk.ural@bk.ru](mailto:bk.ural@bk.ru)

ISBN 978-5-86626-068-3



9 785866 260683