

ИСКУССТВО



ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

1989/4

В.И. Михалкович

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ИСКУССТВО

4/1989

Издается ежемесячно с 1967 г.

В. И. Михалкович

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

Издательство «Знание» Москва 1989

ББК 85.374
М 69

МИХАЛКОВИЧ Валентин Иванович — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ВНИИ искусствознания, автор многих работ по советскому кино и телевидению.

Редактор **Л. Ю. ИЛЬИНА**

Михалкович В. И.
М 69 Андрей Тарковский. — М.: Знание, 1989. — 56 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 4).
20 к.

Брошюра посвящена выдающемуся советскому кинорежиссеру Андрею Тарковскому, создавшему всем известные фильмы «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение», ставшие ныне классикой советского кино. Эта работа входит в цикл «Памяти художника», открытый брошюрой «Колымские мизансцены», посвященной театральному режиссеру Л. В. Варпаховскому.

4910000000

ББК 85.374

ISBN 5-07-000472-7

© Издательство «Знание», 1989 г.

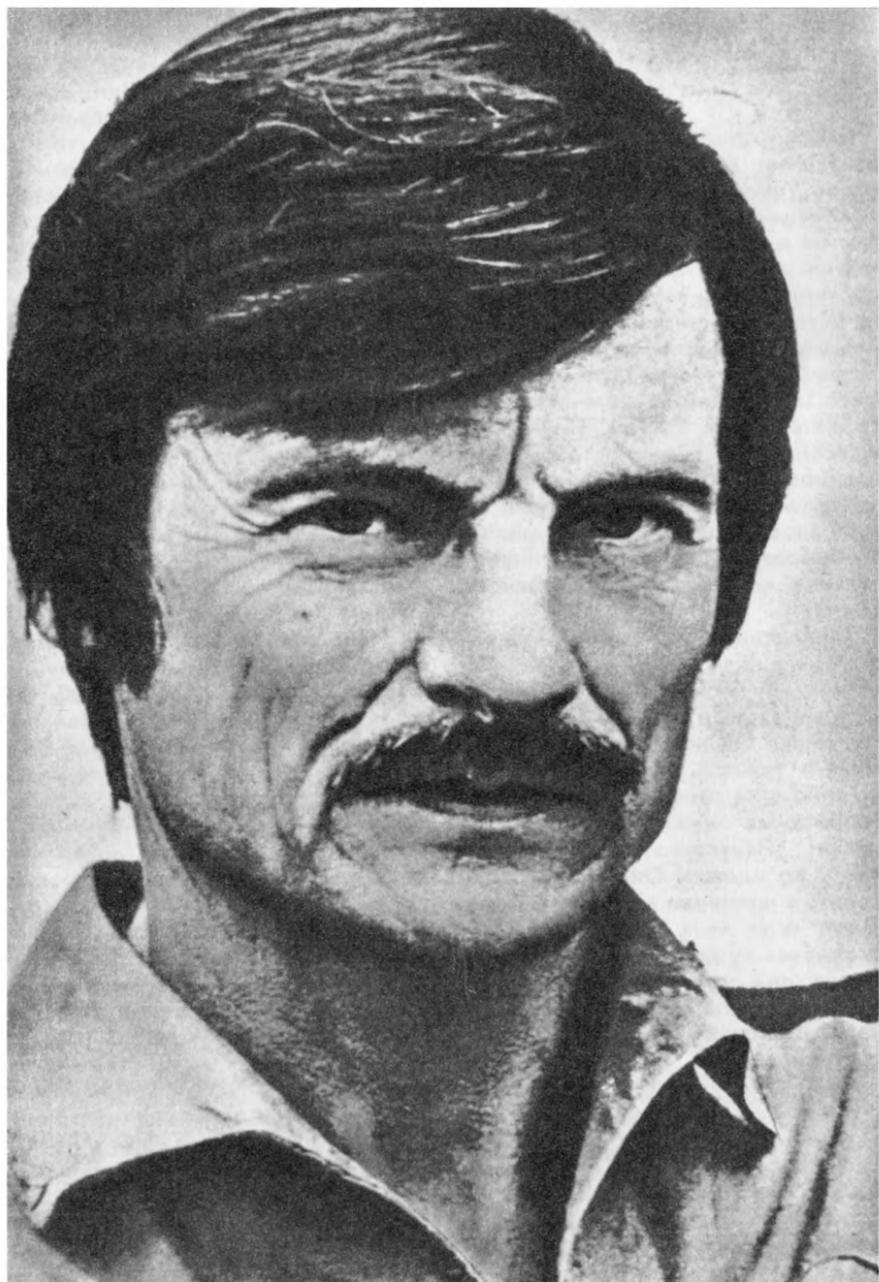
Первый фильм Тарковского появился на экранах в начале 60-х годов. То было время надежд и обновления не только в кинематографе, но и в обществе после трагической эпохи сталинизма. В своих выступлениях и статьях Тарковский не уставал подчеркивать, что главная задача и обязанность кинематографиста — запечатлеть время. Тарковский стремился воссоздать его в полном объеме — во всей многосторонности и многогранности. Потому в его фильмах предстает не какая-либо эпоха во всей характерности и преходящем своеобразии, но время как универсальная категория человеческого бытия.

Тарковский стал кинематографистом в годы, когда еще был жив оптимизм, рожденный XX съездом, но первые фильмы режиссера трагичны. Он испытал на себе давящую тяжесть эпохи застоя, но именно в те годы, отнюдь не благоприятные для творчества, он писал: «Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселить в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований». Слова эти будто патетическая декларация независимости от времени и противостояния ему.

Пастернак верил, что истинный творец есть заложник вечности, оказавшийся в плену у времени. Применительно к Тарковскому мысль Пастернака нуждается в корректировании. Автор «Иванова детства», «Зеркала», «Жертвоприношения» не чувствовал себя

пленником и страстно боролся с любыми попытками его пленить. Он жил в своем времени, но жил зачастую вопреки времени — восставая против всяческих ограничений и условий, казавшихся тесными или сковывающими. Противостоять им будущий режиссер учился еще в детстве и юности. Они были трудными — родители Тарковского расстались, когда мальчику едва исполнилось три года, мать воспитывала двоих детей одна, содержала семью на крохотное жалованье корректора. Может быть, потому она добивалась, чтобы сын не чувствовал себя пленником нужды и недостатка: мальчик посещал школу живописи и ваяния, брал уроки музыки — предполагалось, что юный Андрей впоследствии станет музыкантом. Эти занятия не столько предопределили будущую профессию, сколько дали возможность прикоснуться к высокому, нетленному искусству. Юношей Андрей работал в геологических партиях, затем поступил в Институт восточных языков: Тарковского привлекла сюда любовь к традиционной дальневосточной культуре — китайской и японской. Круг его интересов этим не ограничивался. В зрелые годы, уже став знаменитым режиссером, Тарковский часто говорил и много писал о своей духовной связи с искусством прошлого, особенно с великой русской литературой XIX века, с творчеством Толстого и Достоевского.

Высокое искусство переживает эпохи и неподвластно историческим обстоятельствам. Его неуязвимость предопределена самоценностью, общечеловеческими идеалами, которые оно несет и которые время не способно отнять или разрушить. Заслуга Тарковско-



Андрей Тарковский. Фото 80-х годов

го перед кинематографом, и не только перед ним, состоит в том, что после годов сталинизма, превративших искусство в придаток пропагандистской машины, режиссер стал одним из тех, кто боролся за внутреннее достоинство и суверенность искусства. Тарковский стремился к тому, чтобы его фильмы обладали этим достоинством, а тем самым соответствовали благородной миссии, которую во все времена выполняло искусство.

Кино — искусство временное. Не только потому, что материалом его является «запечатленное время»: жесты, действия, события, разыгранные артистами. Но и потому, что кинематографист не может, как писатель, творить в одиночку, в тиши своего кабинета. Для воплощения замысла кинематографисту нужна громоздкая машина кинопроизводства. Деятельность этой машины требует средств, больших материальных затрат. Фильм накрепко привязан к своему времени, к текущему моменту, ибо картина должна окупиться сейчас, немедленно, чтобы могла работать производственная машина. Тем более героичен Тарковский, дерзнувший творить не в расчете на сиюминутный успех, а для того, чтобы в его фильмы, как в зеркало, могли смотреться разные эпохи и периоды. Зеркало — излюбленный образ Тарковского на всем протяжении творчества.

Поставленная им цель не могла не привести Тарковского к столкновению с аппаратом, управлявшим производственной машиной кинематографа. В годы застоя не художник, но бюрократ претендовал на роль ключевой фигуры в кино. Кары посыпались на

Тарковского как из рога изобилия: проекты отвергались, заявки не утверждались, поставленные картины отправлялись на полку или выпускались в столь ограниченном числе копий, что практически оставались неизвестны публике. В 1982 году, закончив снимать фильм «Ностальгия» в Италии, режиссер не вернулся на родину. Этот акт был вынужденным. Его продиктовала не забота о личном благополучии, но борьба за достоинство кинематографа, в которое художник верил и свято берег.

Начались скитания на чужбине — переезды из города в город, из страны в страну; начались поиски дома, постоянного пристанища. Нигде не смог он испытать то чувство близости к земле и людям, какое испытывал на родине. Или, скорее, он сознательно отстранялся от иной земли и других людей. Анна-Лена Вибом, продюсер «Жертвоприношения», в личной беседе рассказала автору этих строк, что Тарковский не хотел усвоить даже минимум необходимых в быту иностранных слов. Одиночество и отчужденность ускорили, вероятно, развитие начавшейся болезни — в 1986 году Тарковский умер в Париже от рака легких. Он боролся за кинематограф, достойный своего предназначения, своей высокой миссии, и сжег себя в этой борьбе, пал ее жертвой.

Художник, живущий вопреки времени, зачастую оказывается непонятым. Тарковский сталкивался с непониманием в значительной мере, чем того заслуживал. И хотя бы теперь, с опозданием, мы должны вникнуть в то, что хотел он сказать нам. Потому еще раз взглянемся в его картины, вслушаемся в его вы-

сказывания и постараемся постичь их смысл. Такое постижение — наш долг перед Художником.

1

Творческий путь Тарковского начинался в условиях кинематографического перелома. Ныне высказываются мнения, что тогда, в конце 50-х — начале 60-х годов, в кино произошла настоящая революция. Новые представления в фильмах Тарковского получили законченное, совершенное воплощение, а в теоретических работах и выступлениях — глубокое обоснование.

Перемены шли сразу по трем направлениям. Во-первых, произошел взлет документализма не только в кино документальном, но и в художественном. Понятия «правдивость», «достоверность» ощущались вершиной, идеалом, к которому кинематограф должен стремиться.

В документалистике возникли новые явления: «синема-веритэ», «прямое кино». Первый термин есть буквальный перевод русских слов «кино-правда», которыми в 20-е годы называл свои выпуски хроники Дзига Вертов. Документалисты, переложившие понятие Вертова на французский, считали себя его последователями.

Приемы, найденные документалистами, вскоре перешли в игровое кино. В художественных фильмах стала применяться скрытая камера или сознательно воспроизводиться изобразительная стилистика «прямого кино». Нередко фильмы снимались на улицах, в реальных домах, а не среди воздвигнутых в павильоне декораций. Исполнителям приходилось смешиваться с уличной толпой, с

прохожими, не подозревавшими, что помимо своей воли они превратились в статистов. Справедливости ради отметим, что в уличную толпу актеров выпускали и до «синема-веритэ» — так сняты некоторые сцены в фильме «Месье Рипуа» (1954, реж. Р. Клеман). Однако методика эта применялась sporadически — в 60-е годы она перестала быть редкостью. Среди уличной толпы актер вынужден играть по-другому — с большей естественностью, сообразуясь с подлинным окружением. Все чаще режиссеры начали обращаться к непрофессиональным исполнителям, которым изображаемая среда была привычна. Нередко подобные актеры играли людей, близких себе. Много таких исполнителей в фильме А. Михалкова-Кончаловского «Асино счастье» (также «История Аси Клячиной», 1967), картине с трудной прокатной судьбой, вышедшей на экраны в первоначальном своем виде только сейчас. И эта лента, и другие свидетельствуют, что игровое кино тоже стремилось к «прямоте» и «правде». Приемы, которыми все это достигалось, получили название «документалистская эстетика». Пожалуй, «Асино счастье» являлось у нас наиболее последовательным ее воплощением.

Тогдашние веяния дебютировавший Тарковский осмыслил и превратил по-своему, хотя и казалось, что режиссер неукоснительно им следует. В статье «Запечатленное время» (1967) он, к примеру, решительно заявил, что хроника есть лучшее кинозрелище. Вместе с тем здесь же Тарковский пишет и о том, что иные кадры, даже будучи сняты по-репортерски, выглядят не менее условно и вычурно, чем самые надуманные,



Андрей Тарковский
на съемках дипломного фильма
«Каток и скрипка»

подчеркнуто ирреальные сцены. Кроме того, автор «Запечатленного времени» весьма сдержанно отзывается о «Тенях» Дж. Кассаветиса, «Связном» Ширли Кларк, «Хронике одного лета» Жана Руша — тогдашних достижениях документалистской эстетики. Подлинность и правда для Тарковского не зависели от способа фиксации, они являлись свойством, внутренним состоянием того, что зафиксировано камерой.

Выдвинутый им принцип — «главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение», несмотря на очевидную близость к эстетике документализма, к «прямому кино», все же не равен им. Для документалистской эстетики наблюдение озна-

чало невмешательство в снимаемый материал. Для Тарковского же наблюдение не равнозначно позиции стороннего свидетеля, бесстрастно взирающего на происходящие перед глазами события, — оно есть слияние с видимым. Внешний мир в этом случае становится содержанием и наполнением эмоциональной жизни смотрящего. Наблюдатель воспринимает реальность как бы изнутри — не регистрирует ее взглядом, но с предельной остротой ощущает ее движение, ее эмоциональное звучание и вместе с тем физически обретается на периферии происходящего, чтобы оно могло течь «по своей во-



ле», независимо и свободно.

Центральным в поэтике Тарковского стало понятие «факт», вроде бы тоже взятое из словаря «прямого кино», а то, что режиссер хотел создавать на экране, должно было являться «кинематографом факта». В «Запечатленном времени» Тарковский пишет, что в качестве факта «может выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет». Следовательно, «фактичность» не предопределяется принадлежностью снимаемого к какой-либо группе явлений, «фактичностью» могут обладать и вещи подлинные, зафиксированные на улице, и приготовленные реквизиторами для павильонных съемок. «Фактичность» у Тарковского даже не свойство изображаемого объекта, но свойство самого изобра-

**Андрей Тарковский
с сыном Арсением**

жения. Оно возникает тогда, когда предмет воспроизводится во всей полноте своих признаков и черт, в своей «фактурной неповторимости». Факт не то, что снято порепортерски. Главное, из-за чего явление получает на экране статус факта, — это его вещественность, осязаемость.

«Иваново детство» и «Андрей Рублев» снимались черно-белыми, в «Солярисе» к прочим выразительным средствам прибавился цвет, позволявший еще весомей, еще ошутимей воссоздавать плоть вещей. Знаменательно, что «фактичность» в полной мере проявила себя именно в фильме фантастическом — не только в сценах земных, где кусты, трава, река,

медленно колыхающиеся в ее струях водоросли даны в поразительном богатстве фактур и красок, но также в эпизодах космических. Скажем, в одной из сцен падает колба с жидким кислородом, разбитая Хари. Сцена возникает на экране внезапно — в кадре еще нет людей, с тревожным, резким звуком летит на пол осколок сосуда, ударяется об пол выпуклой поверхностью и как-то зловеще покачивается. Он не кажется предметом снятым, зафиксированным — осколок столь реален, столь ощутим, будто он здесь, рядом с нами, поблескивает, дразнит своей загадочностью, зовет прикоснуться. Тем самым он факт.

Другое направление совершившихся перемен пролегло через кинодраматургию. Происходила «дедраматизация», как тогда называли этот процесс. До тех пор кино предпочитало строго выстроенные, «железные» сюжеты. Как правило, они состояли из трех фаз: завязки, кульминации и развязки. «Трехфазные» сюжеты строились по определенной схеме: в некоторой среде происходило событие. Считалось, что, чем экстраординарнее и драматичнее оно, тем лучше. Событие развивалось, втягивало в свою орбиту действующих лиц, ломало их судьбы. Высшей точкой его развития являлась кульминация, после которой конфликт разрешался так или иначе, т. е. наступала развязка. Подобное построение Хичкок сравнил с водной гладью, в которую брошен камень, — его роль и выполняло в сюжете экстраординарное событие. От камня расходятся круги — водная поверхность теряет свою незамутненность и ясность. С развязкой устанавливаются новые взаимоотно-

шения персонажей — возникает другая гладь.

И вот на рубеже 50—60-х годов в кино стали развиваться новые принципы сюжетосложения. Немало в этот процесс внес Тарковский. Даже первые его фильмы отнюдь не строились по схеме трехфазной драматургии с камнем-событием. Говоря о принципах построения мизансцены, Тарковский настаивал, что, разрабатывая ее, режиссер «...обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации». То же требование — «исходить из психологического состояния героев» — он предъявлял и кинодраматургии. Однако она, сложившись в 30-е годы, разительно не соответствовала этому требованию. «Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер», — писал А. Тарковский.

Радикальные претензии режиссера к кинодраматургии предполагали столь же радикальную ее перестройку. Характеры персонажей в «железном» сценарии выявлялись по ходу развития интриги. Таким образом, характеры оказывались как бы производными от интриги. Не интрига, не движение действия должны, по мнению Тарковского, «производить» характеры, а, напротив, характеры, глубинные их состояния обязаны порождать действие. Тем самым оно теряло в стройности, но выигрывало в реализме, в истинности. Таков был осуществляемый Тарковским и в фильмах, и в тео-

рии вариант «дедраматизации» — он представляется наиболее глубоким и плодотворным из всех тогда предлагавшихся.

Наконец, третье направление коснулось операторского искусства. Особенно заметны эти перемены были в творчестве С. Урусевского, снявшего «Летят журавли» (1957), «Неотправленное письмо» (1960), «Я — Куба» (1964) и др. М. Меркель, биограф Урусевского, писала, что прежде кинокадр не слишком отличался от фотоснимка или картины, поскольку «жил законами композиции, тона, света, заимствованными у фотографии и живописи». Почерк же Урусевского — это сознательное отрицание фотографической статичности кадра. Как оператор он работал еще до войны, однако именно в конце 50-х Урусевский начинает пользоваться ручной камерой с короткофокусной оптикой. Подобная техника обеспечивала оператору подвижность, маневренность и вместе с тем позволяла держать «в фокусе» и предметы близкие, и удаленные от аппарата. Оттого в кадрах, запечатленных Урусевским, нарушен, как пишет Меркель, «...основной фотографический принцип. Бурное движение камеры ломает каждое сиюминутное построение, выплескивает его за рамки экрана». Очевидно, что Урусевский стремился «...расшевелить неподвижную линию на экране, его крепко сколоченные композиции». По этому же пути шли и другие операторы.

Первые фильмы Тарковского, включая «Солярис», снимал Вадим Юсов, следовавший новой манере. Его камера тоже была динамичной. Юсов говорил: «При движении аппарата мы включаем

в кадр все большее пространство, как бы размыкаем жесткие его границы. Само движение предполагает, что и слева, и справа, и сверху, и снизу тоже существует жизнь, что стоит нам только туда спанорамировать, мы увидим нечто новое. (...) Таким образом, камера вводит зрителя в глубокий, многоплановый, неконечный кадр, если не равный жизни, то максимально приближенный к ней».

Знаменательна переключка задач, которые ставил перед собой Юсов, с теоретическими положениями Тарковского. Художественный образ для постановщика «Соляриса», «Зеркала», «Сталкера» бездонен, беспределен, а потому можно «...раствориться в нем, как в природе, погрузиться в него, потерять в его глубине, утонуть, как в космосе, где не существует ни низа, ни верха». Тарковский говорит здесь не о пространственной, а о смысловой, содержательной «неконечности». И Юсов пространственно моделирует ту смысловую беспредельность, которая столь дорога была режиссеру. Оператор, снимавший «Иваново детство», «Андрея Рублева», «Солярис», добивался полной и безупречной «фактичности» изображения, которая и требовалась режиссеру. Она достигалась благодаря тем новым принципам операторского искусства, которые пробивали себе дорогу в то время.

И новые принципы операторского искусства, и отказ от прежних методов сюжетосложения, и документалистская эстетика — все это связано с изменением самого киноязыка на рубеже 50-х — 60-х годов. Пожалуй, никто в нашем кино не ощутил столь глубоко закономерность и необходимость обновления выразитель-

ных средств кино, как Тарковский.

Еще во второй половине 50-х годов господствовало убеждение, лаконично выраженное Марселем Мартеном: «Слова киноязыка — это сами предметы, его поэзия — сама жизнь». Предметы, являющиеся «словами» киноязыка, знакомы зрителю по реальной действительности. В ней эти вещи предназначены для бытовых целей и, конечно, используются в соответствии с ними. Чтобы реальная вещь стала словом, ей приходится менять свое предназначение, т. е. выражать смысл, необходимый автору. Ради того автор посредством различных операций нагружает предмет нужным ему содержанием. После таких операций предмет уже не равен себе — он как бы выключается из реальности, превращаясь в средство выражения.

Кинокамера все воспроизводит с большой точностью — в операциях, которым вещи подвергаются, претерпевают изменения не физический их облик, но значения «слов». Кинотеория прошлого строго различала кадр просто зафиксированный и кадр обработанный в плане смысловом. Как писал Жан Митри, в первом случае возникает кадр-аналогон (отечественная киноэстетика пользовалась понятием «протокольный» кадр), во втором — кадр-символ. Хотя кадр-аналогон лишь показывает то, что зафиксировано, а кадр-символ сообщает зрителю нечто гораздо большее, между ними нет непроходимой грани. Первый способен превратиться во второй, когда станет членом обширной целостности, будет ей причастен. Превращение аналогона в символ, как твердо верила прежняя киноэстетика, происходит бла-

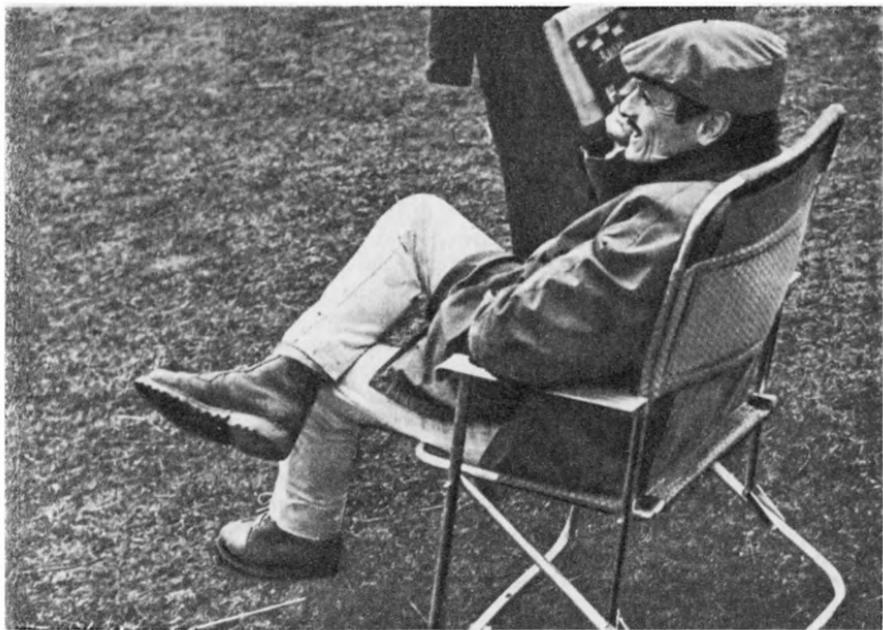
годаря сюжету. Он как бы навязывает зафиксированным предметам определенные роли, предписывает им действия и движения. Оттого сюжет должен быть «железным», крепким, иначе он не выполнит свою задачу.

В работе «О кинообразе» (1979), анализируя собственный опыт, Тарковский много страниц посвящает полемике с кинематографом, основанной на кадрах-символах. Режиссер обвиняет его в отсутствии глубины, в плоской однозначности. Этот кинематограф «...задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями, апеллируя к интеллектуальному опыту смотрящего. Но каждая из этих загадок имеет, увы, точно формулируемую отгадку».

Конечно, Тарковский оценивал старый кинематограф с излишней резкостью. Она обидна, тем не менее здесь понятна. Рождающееся новое часто противопоставляет себя со всей решительностью тому, что отживает, уходит в прошлое. В таком противопоставлении нередки чрезмерности и перегибы.

Кинематограф, творимый Тарковским, зиждется на языке принципиально ином, нежели существовавший прежде. Глубина разрыва с традицией, со стилистикой, бытовавшей уже несколько десятилетий, подчеркивалась резкостью полемики.

Язык Тарковского основывается на том простом и очевидном факте, что кино, в отличие от других изобразительных искусств: живописи, графики, фотографии, способно воспроизводить движение. Потому для Тарковского первоэлементом кинематографической ре-



Тарковский на съемках.
70-е годы

чи, ее словом становится не предмет, не вещь, но динамика вещи, ритмика ее движений. Режиссер настаивал, что «ритм является главным формообразующим элементом в кино». Первичная эта единица выполняет ту же роль, что и слово в поэзии или прозе: «Для меня, — подчеркивал Тарковский, — ощущение ритмичности в кадре... сродни ощущению правдивого слова в литературе». Художественное слово и ритм отождествлены им не потому, что совпадают их природные качества, но поскольку одинаковы их функции — и то и другое суть средства выражения в своих искусствах.

Всякое движение обладает качественной определенностью — она образуется темпом, интенсивностью, продолжительностью процесса. Все эти качества охваты-

ваются понятием «ритм». Тем самым своеобразие всякой динамики воспринимается нами через ее ритм. Движение есть процесс временной, разворачивающийся во времени. «Записывая» ход процесса, камера фиксирует, в сущности, протекание времени. Его «запечатление» является, согласно Тарковскому, главной функцией съемочного аппарата. Понятие «запечатленного времени» — это основа основ поэтики Тарковского.

Язык, оперирующий отрезками, фрагментами «запечатленного времени», принципиально отличен от языка, «словами» которого являются вещи как таковые. Как доказано психологами, ритм воздей-

ствуется прямо, непосредственно — своей напряженностью, своим темпом, т. е. качественной определенностью. Оттого кадр, воспроизводящий динамику, уже выразителен, ибо изначально, «от природы», обладает значимостью. Кинематографист может «вплести» ее в ткань своего фильма, не навязывая отвлеченный, символический смысл тому, что зафиксировано камерой

В фильмах Тарковского ход времени передается не только физическим движением. В интервью, которое уже цитировалось, Юсов говорит: «Когда мы снимаем вещь — допустим, старинную табакерку или пудреницу, — снимаем так, чтобы видна была патина времени, «опечатанность» вещи судьбами бывших ее владельцев, она, эта вещь, сразу отдаст нам то, что в нее было вложено и что она несет в себе теперь, мы почувствуем ее возраст, материал, художника, который ее делал...» Слова Юсова проясняют причину тяготения Тарковского к «фактичности». Изображенный предмет, на котором воспринимаются и патина, и «опечатанность» судьбами бывших владельцев, не только демонстрирует зрителю свою материальную форму — он осознается в измерении временном, как процесс, ибо смотрящий ощущает его бытие во времени, его судьбу. Следовательно, вещный мир у Тарковского оказывается подвижным даже в статике, поскольку движение будто «въелось» в плоть вещей, отложилось в их материи, предстающей на экране как процесс, как бытие. Не только физические перемещения объектов, но и сама их плоть тогда оказывается «запечатленной временем».

Стремление фиксировать его было присуще не только Тарковскому, но всей новаторской режиссуре 60-х годов. Оно и лежит в основе перемены, о которых говорилось выше. Коль скоро «слова» нового языка, т. е. процессы, сами по себе, «от природы» содержательны и значимы, а кроме того, способны индуцировать в зрителе сокровенный, глубинный смысл, то композиции, которые снимает оператор, должны быть свободными, «текучими», чтобы полностью, во всем объеме запечатлелась динамика мира. Эта изобразительная стилистика предоставляет объектам право на самоизъявление, на демонстрацию своей выразительности, кинематографист не навязывает вещам произвольный, чуждый им смысл. Самоизъявление вещей неминуемо вело к документалистской эстетике, к «прямому кино», воспроизводящему реальность такой, какова она есть. Со свойствами и сутью нового киноязыка связаны и требования Тарковского, чтобы и мизансцена, и весь сюжет выстраивались исходя из психологического состояния героев: предполагалось, что именно энергия, воля персонажей должны двигать действие, что интрига не будет сковывать их внутреннюю динамику и та получит свободу, сможет самоизъявляться во всей полноте и бесконечности многообразия.

Язык, лежащий в основе всех этих перемен, действительно был новым, хотя кино и воспроизводило динамику уже во времена братьев Люмьеров. Однако никогда раньше выразительные свойства динамики не осознавались и не использовались так интенсивно, как начиная с рубежа 50—

60-х годов. Кинематограф «запечатленного времени» не изобретение одного лишь Тарковского, над его созданием трудились многие художники. О новизне и нетрадиционности их свершений свидетельствует такое явление, как «полочные» фильмы, особенно многочисленные в 60-е годы. Подобное название получили картины, не вышедшие на экран, т. е. оказавшиеся на полке. К их числу можно отнести «Андрея Рублева» и «Зеркало». Правда, первый фильм демонстрировался через несколько лет после своего создания в урезанном, цензурованном виде; вторая же картина имела столь ограниченный прокат, что осталась почти неизвестной публике.

Думается, одной из причин трудной судьбы «полочных» картин — причиной, может быть, не главной, но не последней по значению — являлся их язык. Формы любого языка, в том числе кинематографического, отнюдь не предмет чисто академических или эстетических рассуждений. Каждое общество и каждое время предлагают искусству круг проблем, ждущих глубокого, проникновенного разрешения в соответствующих формах языка. Покушение на эти формы зачастую воспринимается как дискредитация самих проблем и вместе с тем — как девальвация ценности.

Тарковский обновлял киноязык не ради самого обновления. Поэтика любого художника напрямую предопределена его мироощущением: художник предпочитает те выразительные средства, которые адекватно передали бы его понимание действительности, его личностный взгляд на реальность. Чтобы сказать о своем ощущении

мира, Тарковский не воспользовался автоматически уже готовыми и устоявшимися формами языка — он переделывал кинематограф соответственно своему пониманию мира.

Обратимся теперь к фильмам Тарковского, постараемся понять мироощущение режиссера и то, как создатель этих лент выразил его посредством нового киноязыка.

2

Картиной «Иваново детство» Тарковский дебютировал в профессиональном кинематографе. Обычно биографы больших художников находят в их дебютах несовершенства — будущий мастер в первых творениях кажется им еще незрелым. Конечно, Тарковский обрел впоследствии и режиссерский опыт, и твердость руки, однако «Иваново детство», будучи сопоставлено с позднейшими картинами, свидетельствует не столько об ученичестве, сколько о верности режиссера себе. Ибо уже в первой ленте Тарковского присутствуют мотивы и темы, от которых он не отступался и потом. Даже последний его фильм «Жертвоприношение» перекликается с «Ивановым детством» важнейшим сюжетным мотивом: и там и здесь герой лишается дома. У Ивана дом отняла война, Александр сам сжигает его, принося в жертву. Есть и другая связь между этими лентами — например, общий для них мотив зеркала. Зеркало появляется и в других фильмах режиссера — одному из них даже послужило названием. В сущности, мотив этот как бы пронизывает все творчество Тарковского. В «Жертвоприношении»,



перед тем как будет подожжен дом, камера фиксирует отражение Александра в зеркале; в том же фильме зеркало висит над постелью малыша, сына Александра — темное и загадочное, оно кажется провалом или дверью в иной мир. Впервые же у Тарковского зеркало появляется как раз в «Ивановом детстве». Зеркало прикреплено к столбу в церкви, где лейтенант Гальцев оборудовал свой командный пункт, и порой камера замечает в этом зеркале отражение Ивана.

Дебют Тарковского связан с последующими его картинами не только изобразительными или сюжетными мотивами. Каждый большой художник, являясь автором фильмов, творит вместе с тем свой особый мир. Рельеф и абрисы мира, творимого Тарковским, проступают уже в «Ивановом детстве». Затем, в последующих филь-

**Андрей Тарковский
на съемках фильма
«Иваново детство»**

мах, абрисы становятся определенными, предстают во всей ясности, однако эта определенность ощущается как разворачивание того, что существовало еще в воображении Тарковского-дебютанта. Попытаемся описать мир Тарковского — проглянувший в первом фильме и развивающийся, эволюционирующий в других лентах.

В 70-е годы Тарковский писал в одной из статей, что предназначение искусства состоит в том, чтобы нести в себе тоску по идеалу. У Тарковского тоска эта концентрируется в центральных героях фильмов — от «Иванова детства» до «Жертвоприношения». Во многих фильмах идеал, к которому стремится центральный персонаж, — это некая реальность

или же воспоминание о ней. Строка из старого романа «Там, за далью непогоды есть блаженная страна» могла бы выразить то, к чему всей душой тянутся герои Тарковского.

Среда, в которой они пребывают, не блаженна; зачастую она противостоит идеалу и даже ему враждебна. Чтобы преодолеть «даль непогоды», герою необходима сила, внутренняя энергия. Тарковский писал, завершив первую картину: «Меня больше интересуют характеры внешне статичные, а внутренне напряженные энергией овладевшей ими страсти. В силу такого рода пристрастий я и люблю Ф. М. Достоевского. Иван из прочитанного мною рассказа принадлежал к их числу».

Энергия страсти движет героя к идеалу. На пути к нему герою противостоит не антагонист — ни в одной из картин Тарковского не появляется персонаж, равный protagonисту по внутренней силе, однако несущий в себе противоположную по заряду энергию. Сюжеты фильмов Тарковского выстраиваются не на противоборстве индивидов, а на столкновении идеалиста со средой. Она не столько враждебна самому герою, сколько его идеалу. Попытка пробиться в блаженную страну или совместить ее с реальностью данной, непосредственно окружающей героя, — таков магистральный сюжет всех творений Тарковского.

Среда у него разнородна по своему характеру. Определенность придает ей события, которые в ней происходят. Потому «Иваново детство» и «Рублева» следует считать картинами историческими. Здесь не столько воспроизводятся события действи-

тельной истории, сколько изображаются явления, типичные для того или иного исторического периода: Великой Отечественной войны — в первом случае; Руси начала XV века — во втором. Иначе говоря, персонажи «Иванова детства» и «Рублева» пребывают в историческом времени. Затем у Тарковского история «выходит на сцену» только в «Зеркале» — данная через посредство хроники; другие картины — «Солярис», «Сталкер», две зарубежные ленты впрямую не соотносены с историей; содержанием их является человеческое бытие как таковое, и, следовательно, герои этих фильмов пребывают в жизненном, бытийственном времени.

Фабула «Иванова детства» кажется локальной; фильм повествует о событиях местного значения, радикально не повлиявших на ход войны. Вместе с тем судьба юного разведчика вплетена в ход глобального, исторического времени. В последних эпизодах картины перед зрителем предстает Берлин после капитуляции рейха. Камера снимает жителей немецкой столицы, вышедших из укрытий; долго задерживается возле трупов детей Геббельса, отравленных собственной матерью. «Берлинскими» сценами сюжет фильма вливается в подлинную, общеизвестную историю войны. Чтобы эти сцены стали возможны, чтобы победа стала реальностью, свою лепту внес маленький, безвестный разведчик. В Берлине, в архивах, Гальцев, когда-то знавший Ивана, обнаруживает дело о его казни. Судьба юного разведчика трагически завершилась, но время, частью которого являлась эта судьба, продолжало свой ход, чтобы прийти

к границе, к рубежу, за которым начнется новый этап истории.

Война четко делит людей на своих и врагов, а вместе с тем поляризует пространство: часть его оказывается «нашим», другая — вражеским. Историческое время «Иванова детства» течет в поляризованном пространстве. Границей между его частями является река. Иван дважды пересекает ее — в начале картины и в конце, отправляясь выполнять новое задание. Форсирование реки в обоих направлениях показано подробно, с дотошностью, оттого сама река ощущается как сущностный символ, как образ границы.

Берега реки противостоят друг другу, будто страна смерти и страна жизни. О характере заречного пространства оповещают двое казненных — разведчики Ляхов и Мороз: их тела оставлены на приречном откосе как напоминание о сущности левого берега. Знаменует эту сущность и лес. В первых кадрах Иван, возвращаясь с задания, проползает под колючей проволокой, затем входит в стоячую, мертвую, затянутую ряской воду. Из нее поднимаются вверх гладкие черные стволы деревьев — будто колонны мрачной усыпальницы. Безжизненный лес разительно контрастирует с белоснежной березовой рощей на «том», «нашем» берегу. В одном из последующих эпизодов среди белоствольной рощи танцует влюбленная медсестра Маша, и березы вместе с ней кружатся в танце. «Вальс берез» снят субъективной камерой, т. е. заменившей персонажа, который невидим в кадре. Прием этот характерен для операторской манеры, которая формировалась на рубеже 50-х — 60-х годов, и часто использовался в ту

пору. Классическим стал случай его применения в сцене смерти Бориса (фильм «Летят журавли»), снятой Урусевским. Деревья кружились там в лихорадочном ритме — так воспринимало их гаснущее сознание Бориса. «Вальс берез», напротив, плавен и нежен. Танец, «исполняемый» белоствольными деревьями, еще сильнее обостряет ощущение жизни, связанное в зрительском восприятии с «нашим» берегом.

Оттого река, разделяющая страну смерти и страну жизни, кажется не просто тактическим рубежом между нашими позициями и вражескими. В фильме она — Стикс, граница между жизнью и смертью. На новое задание Ивана переправляют так же, как Харон возил души умерших, — в лодке; юного разведчика сопровождает Холин с Гальцевым, словно Харон и Гермес Психопомп. Лодка входит в затопленный, черный лес и долго скользит между «колоннами усыпальницы». Оттого финальная переправа через реку воспринимается как постепенное и неуклонное погружение Ивана в смерть, как углубление в страну мертвых.

Кроме двух пространств, разделенных рекой, в фильме есть третье, географически не локализованное. Оно возникает в «снах Ивана». Помимо самого мальчика наиболее часто выступает в снах вода. Дважды мать дает Ивану воду, чтобы тот напился, и дважды в «снах» повторяется смерть матери: сраженная выстрелом, она падает у стоящего на земле ведра, затем — возле колодца. В темной, загадочной его глубине мать показывает мальчику ясным днем звезды; затем в другом «сне» мальчик оказывается на дне колодца и сверху на него летит



бадья. Еще в одном «сне» — пожалуй, самом поэтичном из всех — вдоль плавно закругленного берега реки или озера проезжает грузовик, кузов его наполнен яблоками, сочные плоды сыплются на берег, и лошади жуют их, подбирая бархатистыми губами. Фильм завершается «сном», в котором опять выступает вода. Только что зритель узнал о смерти Ивана, потому финальное видение — это «сон», существующий независимо от человека, который его видел; может быть, он возник в воображении автора, а не героя.

В финале картины Иван, уже не разведчик, а просто мальчишка, наперегонки с подружкой или сестренкой бежит в воду, которая ласково и радостно бликует под

солнцем. Финальным бегом режиссер будто восстанавливает высшую справедливость. Он, всемогущий в экранном мире, обращает тут во благо свою безграничную власть, даруя радость жизни тому, кто ее трагически и бесповоротно лишился. Сцена, главное действующее лицо которой уже ушло из жизни; воспринимается как ирреальная. Лучезарное царство ирреальности, едва появившись на экране, тут же взрывается изнутри. Зловещей вспышкой вторгается в эту сцену кадр с черным, обгорелым деревом. Оно будто приковало сюда из мертвого леса на «том» берегу реки. Оно символизирует судьбу юного разведчика.

В традиционных мифологиях,



скажем в китайской, вода знаменовала собой жизнетворящее женское начало. Вероятно, «сны Ивана» тяготеют к этой традиции. Мать и вода сущностно взаимосвязаны в них как источники жизни. Благодаря этим источникам, благодаря созидательной силе, в них заключенной, возникает и развивается жизнь. Время, в которой совершается это созидание, противоположно разрушительному времени войны. Вода и мать представляют в фильме «от лица» извечных законов и сил человеческого бытия. Через этих представителей и благодаря им в фильме выстраивается особый временной пласт — экзистенциальное, бытийное время.

Труд кинематографиста —

*Кадры из фильма
«Иваново детство».
Иван — Н. Бурляев*

утверждал Тарковский — состоит в том, чтобы «ваять из времени», т. е. создавать из фрагментов, отрезков запечатленной динамики «индивидуальный поток времени». Такое ваяние подобно труду скульптора, который из комков глины создает свое трехмерное, объемное творение. В «Ивановом детстве» ваяние «индивидуального потока» сталкивается с немалыми трудностями. Они предопределены разнородностью и разнохарактерностью временного «материала». В фильме противостоят два временных пласта — время историческое и

время экзистенциальное. Задача режиссера состояла в том, чтобы в рамках сюжета связать эти пласты. И он связал их посредством главного героя.

Пишущих о картине неизменно поражала не столько судьба Ивана, сколько недетская его жесточенность. Жан Поль Сартр назвал его «совершенным чудовищем, необычайно прекрасным и почти отталкивающим». Если сводить дело к характерологическим чертам героя, то в «Ивановом детстве» следует видеть лишь фильм-портрет.

Тем не менее картина эта не портрет. Главным предметом изображения является тут не характер, прекрасный и отталкивающий одновременно, а именно процесс, ход событий, предопределивших возникновение этого характера. Война вырвала Ивана из бытийного времени.

В польском прокате картина шла под названием «Дитя войны». Название точно передает жизненную ситуацию Ивана. Жизнетворящее начало, олицетворенное водой и матерью, пребывает для него только в «снах», отошло в сферу ирреальности. Иван теперь не сын своей матери и даже не сын полка; герой фильма — именно дитя войны как таковой, дитя времени разрушения. Иван трагичен. Бытийственное время созидания и становления органично человеку и необходимо ему. Эта естественность отнята у Ивана силой. Он слился с временем войны — временем жесточенности и ненависти. Под стать времени Иван тоже жесточен и преисполнен ненависти. В конце концов Иван погибает, как бы растворяется полностью, без остатка в том времени, с которым сроднил-

ся вопреки естественным своим стремлениям и чаяниям. Подспудно они живут в Иване, лишь изредка обнаруживая себя в снах, но никогда уже не воплотятся в жизнь, не станут реальностью.

Персонаж одного из романов Ж. Бернаноса говорит: «Почему наше раннее детство представляется нам таким сладостным, таким светозарным? У ребенка ведь есть свои горести, как и у всех прочих, и он, в общем, так беззащитен против боли, болезней... Но как раз из чувства своей полной беспомощности дитя смиренно извлекает самый принцип радости. Оно полностью полагается на мать, понимаешь? Настоящее, прошлое, будущее, вся жизнь заключена для него в одном взгляде, и этот взгляд — улыбка» (Бернанос Ж. Под солнцем Сатаны. Дневник сельского священника. Новая история Мушеты.). С гибелью матери гаснет ее улыбка, являвшая мальчику «самый принцип радости», и рушится для него настоящее, прошлое и будущее.

Иваном, носящим в себе видение блаженной страны, открывается в фильмах Тарковского вереница героев-идеалистов. Впоследствии ни один из них не был столь трагичен, как Иван. Ибо у каждого из них теплилась надежда, что блаженная страна, куда они стремятся, достижима.

3

Герой фильма «Андрей Рублев» из иной эпохи, но кажется духовным братом Ивана. Рублев тоже носит в себе видение блаженной страны. В ленте восемь новелл — восемь мгновений из жизни великого иконописца. Новеллы не

связаны друг с другом драматургически, ходом фабулы, тем не менее фильм не распадается — замкнутые в себе новеллы сцеплены логикой судьбы художника и логикой авторской мысли. Тарковский так объяснял в интервью сквозную линию действия картины: Рублев, воспитывавшийся в монастыре Сергия Радонежского, проникнут прекрасными представлениями о мире, столкновение с реальной действительностью лишает его иллюзий, иконописец переживает глубочайший духовный кризис, однако находит в себе силы преодолеть его. Рублев возвращается к живописи, воплощает в творениях свой светлый идеал единения и любви. Помыслы Рублева сосредоточены не на живописи (он ни разу не показан пишущим иконы), художник жаждет, чтобы идеал стал действительным, вел людей к лучшему, в блаженную страну. Он в буквальном смысле оказывается подвижником. Такое предназначение художника открыто заявлено в споре Андрея Рублева с Феофаном Греком.

Противостояние художников остро подчеркнуто их отношением к теме Страшного суда. Она впервые возникает в словах Феофана: «Ну, ничего, Страшный суд скоро. Все, как свечи, гореть будем. И помяни мое слово, такое тогда начнется! Все друг на друга грехи сваливать начнут, выгораживаться перед вседержителем». Темная и корыстная реальность — убежден Феофан — заслуживает лишь уничтожения, однако и на грани его реальность не изменится, останется все той же. Напротив, Рублев, взявшись расписывать Успенский собор во Владимире, мучается, два месяца

не берет в руки кисть — не хочет изображать Страшный суд как тотальный катаклизм, как жестокое воздаяние людям за их корысть и глупость: «Не могу я все это писать. Противно мне, понимаешь? Народ не хочу распугивать», — говорит он. В результате мук и метаний вызревает решение — писать Страшный суд как праздник, как торжество ухода в блаженную страну. И на подлинной фреске Рублева Христос не грозный судья, а именно подвижник, стронувший мир с места: правой рукой он указывает путь праведникам, левой — грешникам. Не гибель неизменного в своей греховности мира, а становление мира идеального — таково глубинное содержание фрески. В споре с Феофаном Греком герой фильма выступает как истинный ученик своих монастырских наставников.

Духовный кризис переживает он в результате набега на Владимир. Князь, названный в картине Малым, приводит к городу ордынские войска — Владимир подвергается грабежу и разрушению. Кризис заставляет помянаться ролям прекрасного идеалиста Рублева и мизантропа Феофана. После пожара церкви с его росписями Рублев дает обет молчания. Бессмысленность и жестокость случившегося делают мизантропом того, кто страстно проповедовал любовь к ближнему: «Я же для них, для людей делал, днями — ночами. Не люди ведь это, а? Правду ты тогда говорил. Правду...» На что Феофан, уже умерший, беседующий с Рублевым как пришелец из иного мира, отвечает: «Ты вот теперь ошибаешься, я тогда ошибался».

Набег ордынского отряда на Вла-



дмир датирован в «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева 1411 годом. В фильме перед каждой новеллой аккуратно проставлен титр с ее названием и временем действия. Набег хронологически сдвинут Тарковским на 1408 год, однако многие обстоятельства разгрома города соответствуют подлинным. Соловьев воспроизводит рассказ летописи о ключаре Богородичной церкви Патрикии, который спрятал на колокольне церковную утварь, стойко выдержал пытки и мучения, но не выдал драгоценности грабителям. Ключарь Успенского собора носит в фильме то же имя и также подвергается пыткам, жестоким садизмам, но не выдает церковные

*Андрей Тарковский
на съемках фильма
«Андрей Рублев»*

сокровища. Может быть, дата изменена Тарковским, чтобы совместить набег с пребыванием Рублева во Владимире.

Из русской истории XV века режиссер брал подлинные факты, но творил собственную историю. Действие фильма, согласно титрам перед новеллами, заключено в строгие хронологические рамки и происходит на протяжении более чем двух десятилетий — с 1400 по 1423 год. Эти два с лишним десятилетия полностью укладываются в годы правления великого князя московского Василия I (1389—1425), сына Дмитрия



Донского. В фильме князь безымянен — он просто Великий. Его основное занятие в сюжете — борьба с братом, Малым князем. Междоусобная их вражда безудержна. Не ради каких-либо идеалов или светлых целей разгорается эта распря, с рьяностью, доходящей до самозабвения, они унижают друг друга, вредят как могут, не останавливаясь перед тяжчайшими преступлениями вроде привода ордынских войск во Владимир.

Такая, как в фильме, вражда Василия I с собственным братом истории неведома. Нечто подобное случилось позже, в правление наследника Василия Дмитриевича, т. е. при Василии II Темном (1425—1462). Около двух десятилетий тот боролся за великокняжеский престол с собственным дядей Юрием Галицким, а после его смерти — с двоюродными братьями Василием Косым и Дмитрием Шемякой. Борьба изобиловала

Кадр из фильма
«Андрей Рублев».
Андрей Рублев —
Н. Солоницын и
Даниил Черный —
Н. Гринько

жестокостями — Василий II ослепил двоюродного брата, за что тот получил прозвище Косого, затем сам был ослеплен и потому стал Темным.

В фильме старый мастер-каменщик, воздвигавший палаты Великому князю, говорит, что по окончании работы артель отправится к брату князя в Звенигород. Городок этот был удельным владением Юрия Галицкого, а затем его сыновей. Упоминание о Звенигороде как местопребывании Малого князя заставляет думать, что в первые десятилетия XV века Тарковский перенес события, происходившие лет на тридцать — сорок позже. Кроме того, Малому князю приписано преступление еще одного исторического лица:



Кадры из фильма
«Андрей Рублев».
Кирилл — И. Лапиков

не брат Василия I привел ордынский отряд во Владимир, но Даниил Борисович — сын бывшего нижегородского князя. Его отца Василий I изгнал из Нижнего Новгорода, купив в Орде ярлык на княжение. Пожар и разорение Владимира — самое трагичное событие в сюжете фильма. Вероятно, современниками оно так не воспринималось, поскольку в 1417 году Даниил Борисович, видимо, прощенный, явился ко двору великого князя, но через год сбежал из Москвы.

Подлинная история в «Андрее Рублеве» сознательно перестроена Тарковским. Режиссер будто спрессовал ее и тем самым довел до высшей концентрации то, что уже ощущалось в «Ивановом детстве». Там историческое время представало разрушительным, исполненным жестокости и вражды. Таково оно и в следующей картине Тарковского. Подобные черты заданы историческому времени

теми, кто определял его ход — Великим и Малым князьями.

Рублев иначе, нежели Иван, связан с разрушительным временем истории. Иван существует в нем внутренне, признав его и растворившись в нем. Рублев сознательно выключает себя из разрушительного времени. Выражением его неприятия становится у Рублева молчание, абсолютное неучастие в событиях.

Для смысловой структуры фильма чрезвычайно важна фигура Кириллы. В монастыре он преисполнился книжной мудрости, но не способен выразить ее в красках и линиях, поскольку бесталанен. Кирилл в фильме глубоко несчастен, и несчастье делает его агрессивным и нетерпимым. Оттого Кирилл не может быть подвижником, направляющим людей к свет-

лым идеалам. По существу, Кирилл — антиподвижник: он не движет людей в блаженную страну, а, напротив, всячески препятствует их движению. Он выдает княжеским дружинникам потешника-скомороха, завидуя его искрометному таланту, оказывается и в карательном отряде, разгоняющем языческий праздник любви в деревне (новелла «Праздник. 1408 год»). Персонаж этот проясняет генезис разрушительности, которой проникнуто историческое время в фильме. Будто из почвы, будто из своего субстрата время это вырастает из таких людей, как Кирилл, — ожесточившихся и нетерпимых. Бесталанный иконописец внутренне близок враждующим князьям, агрессивным и жестоким. Князя по сравнению с Кириллом — это как бы следующий шаг в антиподвижничестве.

Своей судьбой Кирилл доказывает, что самое большое несчастье в мире Тарковского — это неспособность материально воплотить свои видения. Такая неспособность равнозначна невозможности двигаться, приблизиться к идеалу. Андрей Рублев устремлен к нему, он — подвижник.

Вера художника в то, что он способен подвигнуть людей к добру, терпит крушение во время набега на Владимир. Рублев, проповедовавший любовь к ближнему, сам убивает насильника, т. е. отступает от нравственных устоев, казавшихся ему незыблемыми. Его поступок есть преступление через себя самого и через святость нравственных устоев. Потому пре-ступивший их Рублев отступает и от мира. Его выбор сознателен и вынужден. Согрешив, Рублев лишает себя права

на подвижничество, что равноценно для него неучастию в делах мира. Но и тогда он не вымещает на других свою горечь, как Кирилл.

Возрождение Рублева к активной жизни, к творчеству связано с огнем. Здесь нужно сказать несколько слов о языке «Иванова детства» и «Андрея Рублева». Их автор был противником «символического» кинематографа, однако первая из картин не свободна от кадров-«символов». Черное, обгорелое дерево, возникающее в финале «Иванова детства», принадлежит к их числу, поскольку изображается здесь не объект как таковой, но олицетворение другого объекта: дерево тождественно герою картины.

Рудименты такой символичности преодолеваются в «Рублеве», в фильме нет кадров, аналогичных сгоревшему дереву. Режиссер хотел добиться ощущения подлинности изображаемого на «физиологическом» уровне, как выразился он в статье «Запечатленное время», т. е. воздействуя самой материей, самой плотью изображаемого, его фактичностью и фактурностью. И все ж символика присутствует здесь, однако на иных правах, чем в «Ивановом детстве». Тут она как бы вытеснена за рамки сюжета — ей отведено место в начале и в конце фильма. Ибо символичной представляется предваряющая фильм новелла о мужике, взлетевшем на воздушном шаре и разбившемся. Режиссер всячески стремился к тому, чтобы мужик не ассоциировался с Икаром, чтобы он не символизировал Икара — оттого крылья были заменены воздушным шаром. Однако Тарковский не мог (и, по всей вероятности, не же-

лал) избежать того, чтобы взлетевшего мужика зритель не сравнил с героем картины. Оба жаждали подняться ввысь (Рублев — не физически, но духовно), и оба потерпели крушение. Связь между ними, неизбежно возникающая в зрительском сознании, наталкивает на мысль, что молчание Рублева есть духовная смерть, последовавшая за духовным крушением. Лишив человека жизни, Рублев и на себя самого обрушивает кару.

Воскрешение художника совершается в последней новелле фильма. Здесь параллельно происходят два события: юный мастер Бориска создает чудо-колокол, и начинает говорить молчавший полтора десятилетия художник, решивший вновь взяться за кисти. Первое событие оказывается непосредственным «виновником» и побудительной причиной второго.

Бориска — сын знаменитого мастера-литейщика. Отец умер от холеры, не успев передать ему секреты мастерства. Взявшись отлить колокол, Бориска творит как бы в спонтанном порыве, в творческом наитии. Главным «инструментом» юного мастера является огонь. В новелле о разорении Владимира огонь выступал как сила разрушительная — при пожаре Успенского собора огонь пожирал великие творения Рублева. Сейчас огонь становится силой созидательной — приводит металл в состояние текучести, чтобы тот принял нужную мастеру форму.

Сам творческий порыв Бориски словно имеет огненную природу. Коль скоро душа — по убеждению древних стоиков — есть «одна из метаморфоз огня», то, конечно, с особой интенсивностью

и яркостью он вспыхивает в творящем, созидающем человеке. От его всполоха в Бориске воспламеняется и омертвевшая, превратившаяся в пепелище душа Рублева — «огнелогос» входит и в нее.

В. Флоровский, излагая учение Григория Назианзина, использует распространенное в IV веке понятие «кразис», означавшее «всцелое и взаимное соединение двух или многих тел так, что при этом каждое в соединении сохраняет собственную сущность и ее свойства». Греческое понятие Флоровский переводит как «срастворение» — и слияние, соединение, и растворение одновременно. Далее Флоровский отмечает, что в качестве примера «срастворения» «...всего чаще указывалось соединение огня и железа. Этот образ навсегда вошел в отеческий оборот, как символ Богочеловеческого единства...». В новелле «Колокол» как раз совершается «срастворение» металла и огня. Поскольку «кразис» их веками понимался как символ слияния высшего и земного, то можно считать его прообразом, наглядным выражением «срастворения» этих начал в душах Бориски и Рублева.

В летописи, повествующей о разорении Владимира, приводится выразительная деталь: от пожара расплавились в городе колокола. Об этом упоминается и в «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева. Возможно, деталь эта подсказала сюжет последней новеллы «Рублева». Впрочем, колокол появляется еще в «Ивановом детстве». Юный развелчик, играя в церкви, превращенной в командный пункт лейтенанта Гальцева, звонит в колокол. Звон ассоциируется с душевной мукой маль-

чика, с напряженным «звучанием» его страстей. От этого эпизода тянется нить к новой картине, к «срастворению» земного и возвышенного в душе ее героя.

Заключительные кадры фильма сняты в цвете. Огонь, вспыхнувший в душе Рублева, словно перекидывается на изобразительную ткань картины — экран загорается красками, и иконы художника предстают цветными. Камера долго задерживается на всемирно известной «Троице». Современный исследователь пишет: «Биограф Сергея Радонежского Епифаний Премудрый сообщает, что Сергей призывал «взиранием на единство святой Троицы побеждать страх перед ненавистной рознью мира сего. Единство св. Троицы было для Сергея символом собирания воедино всех людей русской земли». Тот же Епифаний указывает, что Андрей Рублев икону «Троица» написал в похвалу Сергея «по заказу игумена Николая, ближайшего ученика Сергея Радонежского». В «Троице» воплощен идеал людского единения и любви, который нес в себе герой картины. Он преодолел поток исторического времени так же, как преследуемая княжескими дружинниками крестьянка Марфа, участница языческого праздника любви, переплыла реку и спаслась.

После кадров с иконами появляется на экране река, пасущиеся на ее берегу лошади, идет дождь — льется с небес жизнетворющая и очистительная влага. Жестокость и драмы исторического времени уступают место естественному времени бытия. Оно в конце картины — как вздох облегчения, как глоток свежего воздуха.

Перерабатывая и экранизируя роман польского фантаста Станислава Лема, Тарковский фильмом «Солярис» начал новый этап в своем творчестве. В репортажах со съемок и в рецензиях неизменно повторялся тот же мотив: увы, режиссер покинул Землю, отечество и его историю, решил отправиться в холодные, безжизненные дали космоса. Отечество притягательно, как все родное и близкое, мироздание же неопределенно в туманно. Критики выражали опасение, что режиссеру грозит абстрактность и выпренность, с которыми он воевал прежде, что кинематограф его утратит ту «фактичность», «фактурность», которой он прежде был силен.

Тревоги критиков-болельщиков оказались напрасными — смена мест действия не привела Тарковского к радикальной смене языка, который по-прежнему оставался фактурно-сочным. Фильм начал собой новый этап не потому, что режиссер оторвался от Земли, от родной почвы (кстати, отрыва и не случилось), а по другой причине. С «Солярисом» исчезает из фильмов Тарковского пласт исторического времени. Правда, в «Зеркале» он появляется опять, однако имеет другое значение во временной структуре сюжета и по-иному осмысливается, нежели в «Ивановом детстве» и в «Рублеве». Новое осмысление доказывает, что разрушительность исторического времени теперь не так волнует режиссера, как то было прежде.

Этап, начатый «Солярисом», следовало бы назвать «прустовским». В интервью Тарковский

следующим образом излагал сюжет картины: «...мне показалось интересным рассказать о человеке (его зовут Кельвин), рассказавшем в своем прошлом и захотевшем пережить его вновь, чтобы изменить. Тем более, что как раз такую возможность и давала ему ситуация, сложившаяся на станции Солярис. Ведь ...в романе Лема эта вымышленная планета представляет собой нечто вроде гигантского мозга, в недрах которого материализуются те образы, что запрятаны нашими героями в самые потаенные глубины их душ, те образы, что более всего тревожат их совесть и о которых они давно стараются не напоминать самим себе. Но прошлое всегда с нами. И именно так, в порядке такого напоминания приходит к Кельвину Хари — девушка, которую он любил на Земле».

Рассказчик и герой романов Пруста жаждал вновь обрести утраченное время. Мыслящий океан Соляриса предоставляет персонажам картины такую возможность, хотя обитатели станции ее не жаждут. Прустовские мотивы звучали уже в статье «Запечатленное время». Тарковский писал там, что в кинотеатр зритель идет «...за временем — за потерянным ли, или за упущенным, или за необретенным доселе». Этот поход Тарковский в «Солярисе» переносит на экран, делает основой сюжетного действия.

Время, в которое устремлен герой Пруста, лежит в начале его жизни. Оно обретается благодаря «подсознательной памяти», как назвал этот психический феномен Джордж Пайнтер, биограф писателя. Наиболее известный пример «работы» такой памяти — эпизод чаепития с пирожным

«мадлен» из первого в прустовском цикле романа. В новом переводе Н. Любимова это название пирожного не употребляется; тут говорится о «пирожном-раковинке», поскольку «мадлен» и впрямь имело такой вид. Пайнтер уточняет, что городок Ильер, в котором Пруст, будучи мальчиком, проводил каждое лето у тетки, лежал на пути паломников из Парижа к мощам святого Иакова Компостельского в Испанию. Паломники, туда отправлявшиеся, носили на шляпах изображение раковинки. В честь их пирожное и получило свою форму.

Городок Ильер выступает в романах Пруста под вымышленным названием Комбрэ. В эпизоде чаепития с «мадлен» Рассказчик жалуется, что с некоторых пор стал забывать столь дорогой для него мир детства. Слово шагреневая кожа, мир этот сжался, уменьшился в своих размерах; воображение Рассказчика умерло предлагает ему только одну-единственную картину: начало темной аллеи, гостиную и лестницу, по которой мальчик подымался к себе в спальню; остальное же — все, что окружало этот клочок пространства, весь городок Комбрэ — как бы растворилось в небытии, видения его не возникают в памяти. Вечером Рассказчик вернулся домой уставший, озябший, и мать предложила ему липового чая с пирожным «мадлен». Первый же глоток наполнил все существо Рассказчика каким-то всеобъемлющим, радостным чувством. Он вспомнил, что таким же пирожным, размоченным в липовом чае, угощала его в детстве тетя Леония по утрам в воскресенье. Потом много раз Рассказчик видел пирожные-раковинки, но они не вы-

зывали никаких воспоминаний; важно было не одно-единственное ощущение, а целый их комплекс, в точности повторяющий комплекс детских ощущений. И когда он сложился, то «...все цветы в нашем саду и в парке Свана, кувшинки Вивоны, почтенные жители города, их домики, церковь — весь Комбрэ и его окрестности — все, что имеет форму и обладает плотностью — город и сады, — выплыло из чашки чаю». Припоминание через посредство комплекса ощущений Пайнтер и назвал «подсознательной памятью». То, что возникает в этом случае перед мысленным взором, хранится в глубинах души, ускользая от разума. Из ее глубин видение не извлекается легко и моментально — послушное первому зову. Чтобы оно возникло, необходимо усилие, нужно воздействие комплекса ощущений.

Герой Пруста погружен в поток своего бытия. Поток неоднороден по своему составу и консистенции. В начале, у истоков, он плотен, насыщен, стремителен. Постепенно его насыщенность ослабевает. Герой постоянно жаждет пойти против его течения, вернуться к истокам. Аналогичное желание начинают испытывать и центральные персонажи фильмов Тарковского.

Иван и Андрей Рублев, преодолевая ход истории, пытались пробиться к естественности бытия. Оно виделось и тому, и другому как манящая цель, как предел движения. В «Солярисе» отсутствует пласт истории, но само бытийное время предстает не столь цельным и однородным, каким прежде осознавалось режиссером и его героями. Оно усложняется даже сравнительно с насыщенным бытийственным временем Пруста.

У Кельвина различимы в фильме три этапа, три стадии его жизни. Первая разворачивается «здесь и сейчас» — на космической станции. Еще одна, самая удаленная от происходящих на экране событий, — это детство. Космонавту не нужен липовый чай с пирожным, чтобы его вспомнить — кинолентку, где зафиксирован костер, разожженный маленьким Кельвином вместе с отцом и уже умершей матерью, он взял с собой на далекую планету. Между этими двумя этапами лежит период, по отношению к которому мыслящий океан Соляриса выполняет роль «подсознательной памяти».

В отличие от героя Пруста, Кельвин не плывет вспять по реке бытийственного времени. Между теперешним Кельвином и детством, когда за вещами виделась нематериальная истина, лежит преграда — смерть любимого существа. Космонавт винит себя в этой смерти, Кельвин, вероятно, и был ее причиной. Хари покончила с собой, когда тот ушел от нее. Смерть Хари стала для Кельвина вечным укором, незаживающей раной, которую он носит в душе под грузом других воспоминаний. Чужая душа — потемки, но только не для мыслящей материи Соляриса. Океан чуток к тому, что «лежит на сердце» у каждого пришельца. Он прежде всего проникает в потемки их душ, в те уголки сознания, где хранится память о грехах и проступках, будоражащих совесть. Эту память космонавты унесли с собой в просторы вселенной, и сейчас океан материализует тех, с кем связаны их прегрешения. Поэтому в каюте Кельвина появляется Хари — уже десять лет как умершая. Рационалист и аналитик Сарториус выяснил, что творения океа-

на состоят из нейтрино. Хари с гордостью заявляет, что «гости», как их называют обитатели станции, возникли из совсем другой «материи»: «...вы делаете вид, что все это вас не касается и считаете своих гостей ...чем-то внешним, мешающим. А ведь это вы сами, это ваша совесть».

Русское слово «совесть» происходит от глагола «ведать», «знать». Обладающий совестью сопричастен к тому, что хочет постичь — со-ведает, со-знает постигаемое. Мотив со-знания, со-ведения постоянно присутствует в фильме. В одной из начальных сцен космонавт Бертон показывает Кельвину фильм о заседании Совета по изучению Соляриса, на котором выступил с докладом. На заседании звучат слова профессора Мессенджера: «Речь идет о границах человеческого познания. Не кажется ли вам, что искусственно устанавливая такие границы, мы тем самым наносим удар по идее безграничности мышления...» Сарториус также выказывает себя сторонником безграничности: «Бесконечно двигаясь к истине, человек обречен на познание. Все остальное блажь». Вместе с тем познание трактуется персонажами «Соляриса» по-разному. Характерен в этом смысле диалог между Сарториусом и Кельвином:

Сарториус: Сейчас следует думать лишь о долге.

Кельвин: Перед кем?

Сарториус: Перед истиной.

Кельвин: Значит, перед людьми.

Сарториус: Вы не там ищете истину.

Она для Сарториуса есть накопление сведений о мире безотносительном к человеку. Истина по Кельвину добывается людьми, пребывает в людях и потому чело-

вечна. Она есть со-знание, со-ведение объективной реальности и тем самым предполагает нерасторжимость постигающего и постигаемого.

Границы познания, о которых говорил Мессенджер, — это искусственно установленные барьеры, за которые пылкий ум не смеет выйти. Отсутствие таких барьеров равноценно свободе. «Истинная свобода, — сказано у Гегеля, — лишь там, где нет для меня ничего другого, что не было бы мною самим». Гегелевская свобода реализуется двояко. То, что во мне, может быть навязано внешнему миру и заслонить собой этот мир. Во-вторых, внешний мир может войти в меня и стать частью моего духовного опыта и тем самым «быть мною».

Пруста волновала первая из этих возможностей — она осознавалась писателем с чувством внутренней тревоги: «...нам всегда присуще ощущение, что мы со всех сторон окружены своей душой, однако она не представляется нам в виде неподвижной темницы; скорее нам кажется, что мы уносимся вместе с ней в беспрестанном стремлении вырваться из нее, достичь внешнего мира, но с отчаянием слышим вокруг себя все те же звуки, являющиеся не эхом, доносящимся извне, но отголоском какой-то внутренней вибрации». Для прустовского Рассказчика все окружение оказывается «им самим», объективная реальность перестает быть собой, теряет свою значимость и суверенность. Столь высокая цена познания тревожит писателя.

«Заменяющее» реальность отношение к миру ведомо и персонажам «Соляриса». Оно сквозит в словах Снаута: «...мы вовсе не хотим завоевывать никакой космос.

Мы хотим расширить Землю до его границ... Нам не нужно других миров. Нам ...нужно зеркало. Мы бьемся над контактом и никогда не найдем его. Мы в глупом положении человека, рвущегося к цели, которой он боится, которая ему не нужна». Снаута, как и прустовского героя, беспокоит человеческая способность подменять собой познаваемый объект.

Проблема познания ставится Кельвином иначе, более сложно. Прежде чем подменять собой объект, следует задаться вопросом: кто есть я? Имею ли я право на такую подмену? Проблема познания осмысливается Кельвином как проблема нравственной безупречности познающего. Только при таком условии познающий имеет право на то, чтобы реальность стала «им самим». Потому Кельвин должен еще раз пережить свое прошлое. Оно отнюдь не безупречно: мрачной тенью легла на душу Кельвина смерть Хари. Когда-то исчезло взаимопонимание между ними, и Кельвин ушел от той, которую любил, — словно вычеркнул из своей жизни. Самоубийство Хари явилось как бы логическим завершением вычеркивания. Непонятая Хари исчезла для Кельвина как физическое существо.

В параллель линии «Кельвин — Хари» звучит в фильме другой сюжетный мотив. В эпизоде заседания Совета один из выступающих говорит, что соляристика зашла в тупик и предлагает воздействовать на мыслящий океан жестким рентгеновским излучением. Оно умертвит живую субстанцию планеты. Предложение вызывает возмущенную реакцию Бертона: «Вы что же, хотите уничтожить то, что мы сейчас не в состоянии по-

нять? Простите, но я не сторонник познания любой ценой. Познание только тогда истинно, когда оно опирается на нравственность».

История с Хари и предложение на Совете созвучны внутренне. В одном случае исчезает объект познания, который не стал «самим познающим», в другом случае такой объект намеренно хотят уничтожить. Подобный метод познания заставляет вспомнить любимого режиссером Достоевского, Герой его новеллы «Сон смешного человека», слабый, раздираемый противоречиями, попадает в блаженную страну, прекрасную и гармоничную. Постепенно страна превращается в самого смешного человека и обретает черты уродливые, раздирается противоречиями, ее гармония уничтожается.

Кельвин жаждет, чтобы отношение с новой Хари, сотворенной океаном, сложились иначе, нежели с прототипом «гостью». Он хочет копии дать то, что не досталось оригиналу — самоотверженную любовь, взаимопонимание. Но нельзя дважды войти в тот же поток. Новая Хари до мельчайших подробностей повторяет подлинную — но физически, а не психологически. Искусственное творение океана лишено того груза душевных мук и чаяний, который несла в себе Хари. Океан, следовательно, не справляется с ролью «подсознательной памяти». Он предложил Кельвину как бы комплекс ощущений сам по себе, липовый чай с пирожным-раковинкой, но без возникающего перед мысленным взором городка Комбрэ. Чувствуя свое несовершенство, «гостья» добровольно уходит из жизни — разрешает физи-



кам произвести над собой эксперимент аннигиляции. Попытка Кельвина вновь пережить прошлое закончилась так же, как и в прошлом, которое он хотел пережить.

Кельвин остается на Солярисе в надежде, что океан с абсолютным совершенством выполнит роль «подсознательной памяти». Океан действительно воспроизводит самое дорогое для космонавта место во вселенной — отчий дом. Мыслящая субстанция чутко улавливала то, что бередило душу пришельцев, что виделось в ночных кошмарах и снах. Астробиолог Снаут предлагает передать океану светлые, «дневные мысли», промоделировав пучок излучения токами мозга кого-нибудь из обитателей станции. На такой «по-

*Кадр из фильма «Солярис».
Сарториус — А. Солоницын,
Хари — Н. Бондарчук*

сыл» океан ответил материализацией отчего дома Кельвина.

Мыслящая субстанция — это среда, в которой обитают космонавты. В прежних фильмах Тарковского среда была враждебной герою, противостояла блаженной стране, которую тот хотел достичь. В «Солярисе» она единственный раз если не благорасположена, то совершенно податлива идеалисту. Мыслящая субстанция на далекой планете — это как бы вместительное творящей энергии, не имеющей, однако, цели и перспективы, на которую должна быть направлена. Энергия словно ждет

того, кто дал бы ей эту цель и перспективу. Подобную миссию не способны выполнить люди мутущиеся, терзаемые стыдом и угрызениями совести. Они повторили бы смешного человека из новеллы Достоевского. Тот уничтожил гармонию блаженной страны. Люди внутренне надломленные заставили бы творящую энергию строить реальность, исполненную мук и страданий. Океан, ждущий цели и направленности, ставит перед космонавтами задачу перестройки их душ. Нравственная основа познания, о которой говорят персонажи фильма, означает здесь необходимость повернуться к постигаемому не потемками души, а светлой ее стороной, содержащей истинные и самые высокие ценности, без которых невысказано бытие человека.

5

«Зеркало» — центральная картина Тарковского; до нее режиссер поставил три фильма и после нее — три. Она как бы переломная: после «Зеркала» язык Тарковского становится строже, аскетичнее, классичнее. «Зеркало» — нечто вроде границы между ранним и поздним периодом в творчестве Тарковского.

Вместе с тем «Зеркало» — наиболее сложная из его картин и по мысли, и драматургически. В сюжете причудливо сплетены эпизоды из разных периодов жизни героя — из его детства, отрочества, зрелости. Уже по одному этому фильм драматургически непрост. Режиссерская задача оказалась труднее еще тем, что герой в зрелости не появляется на экране: из-за кадра доносит-

ся его голос, однажды в кадре появляется его рука.

Еще во времена «Иванова детства» Тарковский задумывал фильм с героем, невидимым на экране; о такой картине он писал в статье, опубликованной в сборнике «Когда фильм окончен». Затем в статье «Запечатленное время» Тарковский говорит о воображаемой, гипотетической картине: «Можно... сделать фильм, в котором вообще не будет сквозного героя-персонажа, а все будет определяться «ракурсом» человеческого взгляда на жизнь». В момент публикации «Запечатленного времени» фильм «без сквозного героя-персонажа» не было необходимости изобретать — такая лента уже существовала более двадцати лет. Герой картины Роберта Монтомери «Дама в озере» (1946) действительно не появлялся на экране, но происходящие события фиксировались так, как их видел герой. В кадре иногда возникали его руки, проплывал перед объективом дым его сигареты; лицо девушки, целующей героя, на двигалось на аппарат, заполняя весь экран. В момент самого поцелуя экран погружался в темноту, ибо герой закрывал глаза.

Фильм без «сквозного героя-персонажа», созданный Тарковским, существенно отличается от «Дамы в озере». Различия главным образом связаны с «ракурсом... взгляда на жизнь», о котором говорил режиссер. Для Монтомери ракурс — понятие техническое, съемочное. Американский кинематографист прежде всего озабочен был тем, чтобы камера заменила собой актера, заняла бы его место в пространстве. Стараясь убедить зрителя в полном, совершенном совмещении объекта и

глаз персонажа, он и придумывал все эти фокусы с дымом сигареты, с погружением во тьму экрана при поцелуе.

Ракурс для Тарковского в «Зеркале» — понятие не техническое, но мирозерцательное. Камера здесь не обязательно занимает ту же пространственную точку, что и герой, а объектив не отождествляется с его глазом. События, разворачивающиеся перед героем «Зеркала», не обладают той драматургической напряженностью, которая свойственна была детективу Монтгомери. Рядом с ними герой создает иную реальность: силой воображения, энергией души он вызывает к жизни видения своего детства. На совершающееся теперь Алексей хочет смотреть «в ракурсе» того, что пережил тогда. Оба временных пласта — «теперь» и «тогда» сосуществуют, но не сливаются: один как бы освещает, а комментирует другой.

«Ракурсный» взгляд на вещи, реализованный в «Зеркале», опять позволяет говорить о близости режиссера Прусту. Некоторые исследователи, например М. В. Алпатов, сближают Пруста с живописным импрессионизмом. На полотнах художников-импрессионистов изображается не реальность как таковая, но впечатление, производимое реальностью, импрессия. Впечатление становится у них зримым, материально выраженным в характере мазка, в колористической гамме, в цветном «звучании» фона, т. е. в самой живописной материи. «Импрессионная» материя как бы обволакивает предметы, их формы становятся расплывчаты. Также в романах Пруста события изображаются не сами по себе, не как таковые, они

«окутываются» отношением Расказчика к ним, что тоже делает расплывчатыми, зыбкими их контуры. В «Зеркале» предметы не столько «окутаны», сколько герой хочет их «окутать», чтобы они предстали столь же значительными и поражающими воображение, какими были в детстве. Стремление совместить детский взгляд на вещи с теперешним, «взрослым», и несовместимость их — вот причина и суть драмы, переживаемой Алексеем.

«Зеркало» связано с романном циклом Пруста и по-другому. Эта другая связь куда более существенна, нежели первая. Известны прототипы всех персонажей цикла; многие эпизоды романов взяты из собственной биографии писателя. Предметом изображения в сущности являлась для Пруста его личная жизнь. Его живописание действительно пережитого не было эгоцентризмом или эскибиционизмом. Биограф пишет, выражая широко распространенный взгляд, что собственное существование осознавалось автором цикла как место проявления универсальных законов бытия. То же следует сказать и о Тарковском. Для съемок «Зеркала» была построена под Звенигородом точная копия дачи, в которой прошло детство режиссера. Дача разрушилась, и новую построили, скрупулезно и дотошно повторив прежнюю. Также детские воспоминания, вошедшие в фильм, принадлежат самому Тарковскому, случились в его собственном детстве. Режиссер, как и Пруст, видел в личном жизненном опыте отражение универсальных законов бытия.

В «Зеркале», как и в «Солярисе», даны три этапа жизненного пути героя: «здесь и сейчас», ран-



*М. Терехова в роли Жены
в фильме «Зеркало»*

нее детство, отрочество. Этапы эти — другие, чем в «Солярисе», и по-другому значимы для героя. Прежде всего глубже и проникновеннее осмыслено раннее детство. В «Солярисе» оно, представ в кадрах любительского фильма, ощущается благостным и щемяще нежным. В новой ленте раннее детство — это время, когда не утрачена еще связь с величественными силами, определяющими ход бытия — и всего мира, и отдельного человека в нем. Разумный океан в «Солярисе» был средоточием и вместилищем творящей энергии, в «Зеркале» подобным вместилищем оказывается реальность, природа.

Картина открывается эпизодом, в котором Мать возле дачной ограды, на краю обширного луга разговаривает со случайным прохожим. Путник затем отправляется своей дорогой, и неожиданно

возле его фигуры по траве проносится ветер и тревожно колышет высокую, податливую зелень. Ближе к концу фильма воздушный порыв повторяется — более мощный, почти неистовый. От него гнутся кусты, опрокидывается на садовом столике крышка с молоком. В обоих случаях — перед нами не просто атмосферное явление, но «дыхание сфер». Как таковое оно воспринято ясным, детским сознанием. Еще в одной «детской» сцене полыхает пожар, горит зажженный молнией сарай: огонь тоже пришел из сфер. Он мощнее и величественнее маленького костра, который горит в «Солярисе», в любительском фильме о детстве Кельвина.

В отличие от него юный герой «Зеркала» постоянно ощущает, что вокруг клубятся и бурлят все-ленские, мировые силы. Существование маленького Алеши протекает под знаком близости к ним. Динамика этих сил предопределяет в фильме характер давней поры: всеобщее бытийное время тогда еще не отделилось от обыденности, от повседневности; оба времени смешаны, слиты воедино.

В эпизоде пожара идет дождь. И до того он появлялся в фильмах Тарковского. В первой новелле «Рублева» дождь загоняет монахов — самого Андрея, Данила Черного и Кирилла в крестьянскую избу, где скоморох дает представление. Прервав его, скоморох выходит из дому, стоит под дождем, сбросив рубаху, будто причащается благотворными силами природы. В финале «Рублева» также идет дождь — над лугом и рекой, над пасущимися лошадьми; он органичен в блаженной стране естественности. Также в «Солярисе» перед отлетом Кельвина в космос случается внезапный ливень — Земля то ли оплакивает, то ли благословляет своего сына.

В эпизоде пожара, во-первых, льется вода с небес, во-вторых, полыхает пламя. Вода в «снах Ивана» ассоциировалась с матерью, с женским началом; огонь в последней новелле «Рублева» — с мужским. Возможно, Тарковский вкладывал в дождь тот же смысл, что и древнекитайские мыслители, которых он, учившийся в Институте восточных языков, хорошо знал и любовь к которым пронес через всю жизнь. Дождь означал для них единение Земли и Неба, олицетворявших две

основные всемирные силы — женскую «инь» и мужскую «ян». Единение их рождает, согласно древнекитайским представлениям, «...гигантский творческий импульс и в конечном счете лежит в основе мироздания, бытия».

Единение мужского и женского начал в сцене пожара не домысел. Оно затем разрабатывается в «Зеркале» на ином уровне — сюжетном. В фильме как бы два финала, следующих друг за другом. В первом камера снимает Отца и Мать возле изгороди звенигородской дачи. Отец спрашивает: «Ты кого хочешь — мальчика или девочку?» Мать приподымается, садится, у нее сияют глаза, она оглядывается вокруг. Будто следуя за ее взглядом, объектив камеры панорамирует по земле. Она зелена — плотно покрыта упругими, неустойчивыми в своем стремлении расти побегами, травами, кустами. Покров земли здесь — словно выражение того «гигантского творческого импульса», который возникает благодаря слиянию всемирных сил «инь» и «ян». Импульс этот режиссер сознательно связывает с Отцом и Матерью.

Начинается же картина разединением, диссонансом этих начал. В сцене, открывающей фильм, Мать у дачной ограды ждет Отца. Вдали появляется человеческая фигура, и Мать не знает — муж ли это? В конце сцены, когда удаляется случайный прохожий, порыв ветра воспринимается не только как «дыхание сфер», он вносит в действие ощущение тревоги, надвигающейся беды. Позже, в одной из «взрослых» сцен Алексей спрашивает Мать, в каком году их покинул Отец.

Герой фильма существует в

дисгармоничном мире, где распался «кразис» сущностных мировых сил. Как выражение и следствие этого распада появляется в фильме пласт исторического времени. Оно представлено хроникой — хунвейбинами на острове Доманском с горящими злобной ненавистью глазами, грибом атомного взрыва. И разрушительные взрывы, и ненависть неизбежны в дисгармоничном мире.

Но не только разрушения и дисгармония ассоциируются в «Зеркале» с историческим временем. Во время работы над «Солярисом» режиссер сказал в интервью: «Мои фильмы, независимо от того, удались они мне или нет, в конечном счете все об одном и том же. Всех моих героев объединяет одна страсть — к преодолению». Мотив преодоления ощутим и в хроникальных эпизодах «Зерка-

грант дает пощечину девушке. Она исказила, неправильно выполнила пируэт фламенко. Все, что связано с покинутой родиной, свято. То, что унесено с родины в сердцах, в душах, нужно хранить с величайшей бережностью, не исказить и не извратить. Такая память равнозначна преодолению разрыва с родиной.

В другом хроникальном эпизоде солдаты Отечественной войны переправляют через мелководный Сиваш артиллерийское орудие. Они оглядываются на камеру, улыбаются. Благодаря улыбкам и спокойствию воды сцена кажется мирной, чуть ли не забавной. Потом, преодолев залив, солдаты бредут по топкой грязи, под хмурым небом, подталкивая орудие то руками, то плечом. В фонограмме звучат стихи отца режиссера — Арсения Тарковского:

..Ни клеветы, ни яда
Я не бегу. На свете смерти нет,
Бессмертны все. Бессмертны все. 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.

ла». Внезапно возникают на экране кадры гражданской войны в Испании. Детей республиканцев увозят в эмиграцию, подальше от ада бомбежек, артобстрелов, взрывов. И дети, и родители плачут, расставание переживается трагически. Оно вот-вот наступит, но с расставанием не смиряются, его хотят отдалить. Тут происходит не только разрыв с родителями, но также с родной землей. Позже камера снимает в квартире Алексея испанских эмигрантов. Они вспоминают родину, бой быков, национальные танцы. Пожилой эми-

Солдаты воспринимаются благодаря стихам как исполненные решимости и способные преодолеть разрушительность исторического времени, как поправшие смерть.

У героя фильма — три времени существования. Раннее детство — это пора, когда он пребывает в мире, еще не утратившем гармонию. Отрочество — этап, когда Алеша (его играет уже другой юный актер) сталкивается с первыми проявлениями дисгармонии и вражды, но также с теми, кто способен их преодолевать. Такова прежде всего Мать. Ей посвя-

щены две драматургически цельные, сюжетно завершенные новеллы. В обеих Мать преодолевает неблагоприятные, мучительные обстоятельства: в одной новелле хочет исправить пропущенную в рукописи ошибку (Мать работает корректором); в другой — отказывается зарезать петуха, хотя и сама и сын голодны. Она не может поднять руку на живое существо.

Взрослый Алексей пребывает в третьем времени своего бытия. Он здесь — антипод «преодолевающих» персонажей картины. Дисгармония мира обернулась для него дисгармонией личного существования. У Алексея распались связи даже с самыми близкими людьми — с матерью, с женой; его жизнь исполнена непонимания, отчужденности. Неспособный преодолеть дисгармонию, Алексей умирает. В его последних словах: «Я хотел быть счастливым» — звучат упрек и горечь, но не известно, кому упрек адресован: миру? ближним?

Думается, что как раз со взрослым Алексеем связан вынесенный в заглавие мотив зеркала. Этот мотив вводится стихотворением Арсения Тарковского — за кадром их читает сам поэт. В стихах говорится о возлюбленной, которая «По лестнице, как головкруженье, // Через ступень сбегала и вела // Сквозь влажную сирень в свои владенья // С той стороны зеркального стекла». Строфу можно трактовать двояко: владения возлюбленной находятся «с той стороны зеркального стекла» или сама она появляется «с той стороны зеркального стекла». По своему смыслу оба толкования идентичны, ибо в том и другом случае зеркало предлагает смотрящему не объективно данное, а желан-

ные видения. Затем в стихах еще дважды говорится о прозрачных поверхностях, в которых рождаются видения. Возлюбленная «держала сферу на ладони, // Хрустальную», а «...в хрустале пульсировали реки, // Дымились горы, брезжили моря». Наконец, утром возлюбленная умывается; в стихах говорится о тазе и кувшине; вероятно, в этом кувшине «Стояла между нами, как на страже // Слоистая и твердая вода». Она тоже источник видений: «Нас повело неведомо куда, // Пред нами наступали все миражи, // Построенные чудом города, // Сама ложилась мята нам под ноги» и т. д. Зеркало, хрустальный шар и кувшин с водой в стихотворении синонимичны, поскольку у них одна и та же функция: двери, врат, ведущих в иной мир. Хари, снимаемая в «Солярисе» возле зеркала, вышла из этих врат; зеркалом подчеркивается, что принадлежит она другой реальности.

Кроме того, и в «Солярисе», и в «Зеркале» оно выступает еще в одной ситуации. На космической станции Кельвин смотрит на свое отражение в зеркале платяного шкафа; также Алеша в отрочестве будто ведет в одной из сцен безмолвный диалог со своим отражением в зеркале. Подобные кадры затем снова и снова появляются в фильмах Тарковского — в «Ностальгии», в «Жертвоприношении». Конечно, во всех этих случаях перед взором смотрящего не возникают призрачные, желанные видения, — тут его собственное отражение. Герои Тарковского, смотрящие на себя в зеркало, как бы заглядывают в собственную душу.

Семантика зеркала в фильме, о котором идет речь, на том не ис-

черпывается. В четвертой картине Тарковского оно выступает не только как врата в иной мир или вместилище души. Отсутствующий на экране герой тоже воспринимается как зеркало. В герое отражается все, что происходит вокруг — само же зеркало, когда мы рассматриваем в нем отражение, не регистрируется сознанием, не существует для нас. Отождествление героя с зеркалом, вернее, с особым пониманием зеркала, проясняет центральную мысль картины. Православная антропология, как она изложена, к примеру, у Афанасия Александрийского, исходила из мысли, что первый человек был духовен. Грехопадение совершилось тогда, когда он «как бы замкнулся в себе, предельно рассматриванию себя», а его «душа от мысленного обратилась к телесному». У существа греховного «множество скопившихся в душе телесных вожделений заслоняют... то зеркало, в котором она (душа — В. М.) могла и должна была видеть Отчий образ».

У Алексея другой источник озарений — детство, та пора, когда мир казался гармоничным и целостным, когда еще не распалась связь сущностных начал бытия. И поскольку в душе Алексея отражается лучезарнейший свет детства, герой есть зеркало. Вместе с тем в нем отражается и дисгармония мира. Несовместимость двух отражений трагична для Алексея и является причиной его смерти.

У фильма два финала — об одном уже шла речь. Во втором собственная мать режиссера, играющая Мать взрослого Алексея, ведет за руки детей — Алешу раннего детства и его сестру. Ка-

мера отступает, отдаляется от группы, фигуры видятся из-за деревьев, наконец экран становится черен, группу окутывает тьма. В этом кадре собраны персонажи из разных этапов жизни героя, оттого кажется, что времена будто перечеркивают друг друга — кадр ощущается вневременным, выражающим универсальный закон человеческого бытия. В начале оно светло и лучезарно; с годами сгущается вокруг человека мрачность нашего несовершенного мира, и человек все острее нуждается в энергии, в силах, чтобы преодолеть ее. Герой «Зеркала» их не обрел.

6

Фильмы, созданные Тарковским после «Зеркала», образуют новый этап в его творчестве. В поздних картинах сохранились многие мотивы ранних. Например, по-прежнему льется в них дождь, причем даже там, где он, казалось бы, маловероятен — в Комнате, исполняющей желания («Сталкер»), и в жилище Доменико («Ностальгия»), по-прежнему герои глядят в зеркало («Ностальгия», «Жертвоприношение»), по-прежнему проносятся над землей порывы ветра, знаменуя «дыхание сфер». Так же, как в «Зеркале», дыхание это колышет траву в «Жертвоприношении», когда в редком сосновом лесочке Александр произносит монолог о греховности мира, который сбился с праведного пути. И так же, как в «Зеркале», падает кувшин с молоком, когда над домом Александра проносятся атомные бомбардировщики.

Кадр с порывом ветра есть и в «Сталкере». Герои фильма — Про-

водник, Писатель и Профессор — через безлюдную местность — Зону идут в Комнату, исполняющую желания. Поход маленькой группы как бы делится на две части своеобразной бездейственной цезурой — длинной сценой привала, когда путники отдыхают. В одном из кадров камера отворачивается от путников, смотрит вдаль на пустынную плоскую равнину. Над равниной вздымается столб пыли, закручиваясь в смерч. Кажется, что пейзаж этот попал в «Сталкер» из фильма о путешествии на далекую планету — настолько он «космичен». И если в «Зеркале» или «Жертвоприношении» ветер мог восприниматься и как бытовое явление, и как сущностный феномен — в зависимости от установки зрителя, то в «Сталкере» кадр с пустынным пейзажем не оставляет никаких сомнений: тут и впрямь дышат сферы, приводя в действие свои подспудные силы.

Мотивы остались прежними, но изменился мир, в котором идет дождь и проносится ветер. Происшедшую перемену остро подчеркивает «Сталкер». В западной кинематографической практике бытует понятие «ремейк». Буквальное значение этого слова — «переделка». Переделки в кинематографической практике — это случаи, когда картина ставится по сюжету, прежде использованному в другом фильме. Новая версия старой ленты и есть «ремейк». Понятие это вполне подходит к «Сталкеру». Многие мотивы и детали его фабулы кажутся взятыми из «Соляриса». Но как раз сюжетные сходства делают более явственным, более выпуклым сущностное различие между фильмами. Оно касается художествен-

ного мира, в котором происходит действие.

Основная драматургическая тема «Сталкера» дана уже в «Солярисе». Там Снаут предупреждает только что появившегося на космической станции Кельвина, что ему, возможно, придется столкнуться со странными и необъяснимыми явлениями. На вопрос Кельвина, что это будут за явления, Снаут реагирует уклончиво: «Не знаю. В некотором смысле это зависит от вас». Аналогичное предупреждение адресует своим спутникам Проводник: «Это — Зона. Может даже показаться, что она капризна, но в каждый момент она такова, какой вы ее сами сделали своим состоянием».

Мыслящий океан Соляриса был чуток к грехам пришельцев и материализовал тех, перед кем они были виноваты. Своим состоянием пришельцы создавали вокруг себя зоны нравственных мук, где каждый пребывал лицом к лицу с воплощением собственной вины. Персонажи фильма оказывались запертыми в этих зонах будто в западнях или клетках. Одни смирились с «заточением», другие, не выдержав конфронтации, сдавались, как покончивший с собой Гибарян. Из темницы нравственных мук вырывался лишь Крис Кельвин, поскольку поворачивался к океану не потемками души, но той ее стороной, где жила тоска по идеалу. Для Криса идеально единственное место во вселенной — отчий дом. Фильм начинался сценами, происходящими в отчем доме, открывался видением «прекрасной Земли», как сказал режиссер в интервью, а в финале, словно совершив круг, герой после космических мытарств возвратился к абсолютному, совершен-

ному воспроизведению отчего дома.

Души Писателя и Профессора раздены цинизмом и неверием. Это люди без идеалов, кажется, они и мысли не допускают, что таковой возможен, а тем более достижим. Кельвин говорил в «Солярисе», что «...для сохранения простых человеческих истин нужны тайны. Тайны счастья, смерти, любви». Для Писателя же, напротив, тайны исчезли и мир «...управляется чугунными законами». В силу их действия нет и быть не может Бермудского треугольника, а «есть треугольник АВС, который равен треугольнику А'В'С'». Мир, управляемый «чугунными законами», тосклив и давящ.

Разумный океан на Солярисе был вместительным творящей энергии, будто ждавшей того, кто задаст ей цель и направленность «работы». Также Зона в «Сталкере» преобразуется в соответствии с состояниями персонажей, т. е. с преходящими их настроениями. Она уже не улавливает угрозы совести или подспудные мысли, тщательно запрятанные в глубинах душ. На это способна только Комната, исполняющая желания. Чтобы соответствовать настроениям, Зона должна быть подвижной. Сцена привала, о которой говорилось выше, — это как бы вставная новелла о природных силах, приводящих Зону в движение. Для отдыха Проводник расположился на бугорке, окруженном крохотными заливчиками воды — будто светлыми окнами или зеркалами; камера долго смотрит на Проводника, но время от времени отводит взгляд, затем опять возвращается к нему, и с каждым возвра-

щением оказывается, что земная поверхность изменила конфигурацию — иначе сгруппировались водные зеркала, другими стали их очертания. И верится, что метаморфозы земной поверхности вызвала подспудная энергия, тающаяся в природе.

Каждый участок разумного океана был чуток к совести пришельцев, природные силы Зоны, пребывая в постоянной динамике, глухи к совести путников, тем более что и сама их совесть безмолвствует. Это люди тоскующие, несущие бремя жизни, как Сизиф свой камень — с невероятными усилиями и отвращением. Себя самих они считают обделенными и обиженными жизнью, реальность виновна перед ними, а не они перед реальностью. Проводник во внутреннем монологе говорит о своих спутниках: «...то, что они называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром». Слова Проводника программны. В них выражено представление о том, какой, согласно герою картины и ее создателю, должна быть человеческая личность. Чтобы соответствовать исполненной внутренним сил природе, чтобы стать ее достойным партнером, человеку нужна своя, имманентная, находящаяся в постоянной активности энергия души, необходим тот «самовозрастающий логос», в котором стоики видели основу бытия. Ни Профессор, ни Писатель такой энергией не обладают — в отличие от персонажей «Соляриса», где даже рационалист Сарториус горел страстью к познанию. Попутчики Проводника скорее напоминают известные из школьного курса физики материалы, ко-

торые не способны нести в себе электрический заряд, однако электризуются при трении. Именно такими предстают оба путника в монологе Проводника — они живы не собственной, самозарождающейся энергией, но земной.

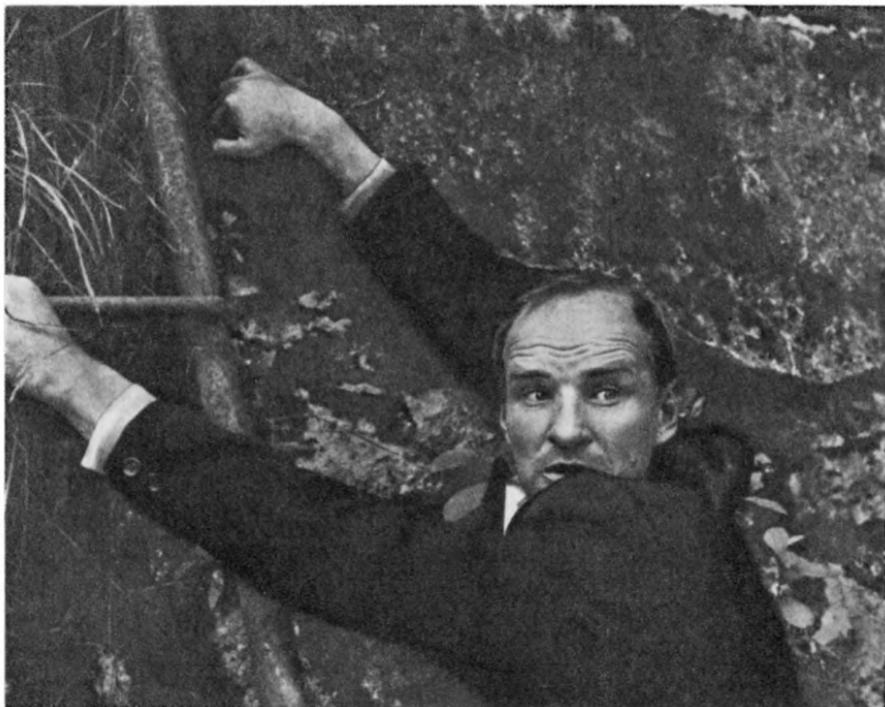
В сцене привала не происходит никаких событий, однако она ключевая в фильме. Тарковский дает здесь комментарий ко всему сюжету, словно предлагает угол зрения на происходящее. Комментарии образуют два евангельских отрывка. Один звучит в фонограмме, когда аппарат долго снимает спящего Проводника. В ней слышится голос Жены Сталкера, читающей стихи шестой главы Апокалипсиса: «И вот произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно, как власяница, и луна сделалась, как кровь, и звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаяемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои, и небо скрылось, свившись, как свиток, и всякая гора, остров двинулись с мест своих...» и т. д. В этих стихах «Откровения...» говорится о случившемся после того, как была сорвана шестая, предпоследняя печать.

Зона в фильме безлюдна и таинственна. Здесь когда-то приземлился корабль инопланетян, и жизнь замерла вокруг: путники видят остановившиеся навсегда проржавевшие танки. При чтении отрывка камера движется вдоль канала. В его воде лежат различные предметы: шприц, монеты, картинки, бинт, автомат, листок календаря — следы когда-то протекавшей тут жизни. Следы эти в совокупности со стихами «Откровения...» заставляют ощутить кос-

мический визит как падение с неба звезды, подобной смоковнице, как предупреждение о Дне гнева, который близок и грядет. Мотив Дня гнева отсутствовал прежде в фильмах Тарковского — он появляется именно в «Сталкере» и развивается затем в последующих картинах. Его появление знаменует новый этап в творчестве режиссера.

Миру на грани слома, миру у предела, как никогда раньше, нужны подвижники. Главная их задача в фильмах Тарковского, снятых до «Зеркала», состояла в том, чтобы нести в себе видение блаженной страны и указывать людям путь к ней. Теперь задача усложнилась: в первую очередь подвижник должен активизировать людей, утративших энергию души и «заряжающихся» лишь посредством «трения» о реальность, должен вселить в них силу, побудить к действию. Эта новая задача предвещается другим библейским отрывком — его произносит, будто приняв эстафету от Жены, сам Проводник. Опуская имена и названия местностей, он читает наизусть из 24-й главы Евангелия от Луки: «В тот же день двое из них шли в селение, отстоящее стадий на шестьдесят...» и т. д. Первый и второй отрывки изобретательно связаны Тарковским. Монолог Жены кончается словами: «Ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» Второй отрывок органично сплетен с первым благодаря слову «день» и кажется ответом на вопрос о том, кто сможет устоять, когда будет вершиться Страшный суд.

В евангельском эпизоде двое учеников Христа идут в Еммаус и не замечают чуда — воскресшего Учителя. Христос укоряет их:



Писатель — А. Солоницын

«О, бессмысленные и медлительные сердцем, чтобы верить всему, что предсказывали пророки!» Только в Еммаусе, когда Христос преломил хлеб, «...открылись у них глаза, и они узнали Его. Но Он стал невидим для них».

Суть размышлений Проводника о своих спутниках та же: «О, бессмысленные и медлительные сердцем, чтобы верить...» Проводник — не учитель их, преподающий высокие и незыблемые истины. Он жаждет подвинуть тех, кто идет с ним в глубь Зоны, хочет вселить веру в то, что мир может стать иным, избежав катастрофы, преобразившись, если своим состоянием люди этого возжадут. Движение маленькой

группы в «Сталкере» — этот путь в Еммаус, к прозрению, но не Проводник является тем, кого путники должны узреть.

Профессор и Писатель ничего не просят в Комнате, не загадывают желаний. Как океан на Соляристе, так и творящие силы Комнаты в первую очередь повинуются тому, что «лежит на сердце» у пришельцев и в чем они сами не отдают себе отчета. В походе путники начали ощущать этот «лежащий на сердце» груз именно как преграду, как заслон, скрывающий от них свет идеала. Путники молчат в Комнате, ибо высказанное желание исходило бы не от них,

а от этого груза и свершение желаний означало бы воспроизведение, повторение не-идеальной, не-блаженной реальности. Молчание пришельцев Тарковский считал положительным результатом путешествия. По мнению режиссера, неизменной чертой его героев является преодоление. Молчание путников в Комнате и есть преодоление инерции прежнего бытия, но также и преодоление той реальности, в которой они до сих пор пребывали.

В фильме есть свое чудо. Вернуться из Зоны, все трое отдыхают в кафе, и там, как писал режиссер, «появляется Жена Сталкера, усталая, много пережившая женщина. Ее приход ставит героев фильма перед чем-то новым, необъяснимым и удивительным. Им трудно понять причины, по которым эта женщина, бесконечно много терпевшая от мужа, родившая от него больного ребенка, продолжает любить его с той же беззаветностью, с какой она полюбила его в дни своей юности. Ее любовь, ее преданность — это и есть то чудо, которое можно противопоставить неверию, опустошенности, цинизму, то есть всему тому, чем жили до сих пор герои фильма».

Жена подобна другим героиням Тарковского. Они могут быть несчастными, несправедливо обиженными, но все равно в них провидится, в них ощущается та нежность, ласка и понимание, которые Женщина приносит в мир. Традиционны ипостаси, в которых она изображается художниками: возлюбленная, жена, мать. В мире, который создавал на экране Тарковский, значимы не сами эти ипостаси с присущими им по «жизненной роли» поступками, значима

Женщина как олицетворение одного из сущностных начал бытия, как источник жизни и как источник радостей жизни.

7

Фильм «Ностальгия» для Тарковского назван необычно. Единственный раз режиссер подчеркнул заглавием картины, что предметом изображения в ней будет состояние души.

Понятие, которым состояние обозначено, в словарях расшифровывается как «болезненная тоска по родине». Понятие состоит из двух частей, из двух греческих слов — ни одно из них не означает «родину». Слова эти — «ностос» (возвращение) и «альгос» (боль). Как считают историки медицины, впервые термин употребил немецкий ученый Иоганнес Хоффер, исследовавший в своей диссертации «Ностальгия, или путь домой» (1611) случаи дезертирства швейцарских наемников, вызванного, по мнению Хоффера, неблагоприятной переменой климата. Современный швейцарский ученый Жан Старобински, медик и филолог по образованию, указывает, что термином «ностальгия» врачи стали широко пользоваться в XVII—XVIII веках, однако в качестве наиболее яркого его примера Старобински называет тоску Одиссея, томящегося на острове обольстительницы Кирке и постоянно вздыхающего по родным местам. Во времена Гомера — пишет Старобински — ностальгия считалась одним из видов меланхолии, уже известной древним грекам — именно они ввели это понятие в общечеловеческий и медицинский обиход.



Старобински десятилетиями изучал меланхолию — и в клиниках, и в литературном ее выражении, т. е. не только проанализированную врачами-психиатрами, но также отразившуюся в творчестве художников. Согласно швейцарскому ученому, одна из главных черт «...меланхолического индивида — это самоуглубленность: прошлое властвует над его «я», обособляет от других. Меланхолик постоянно осмысляет то, что сделал... Вместо того чтобы смотреть вперед, он смотрит назад». В своих воспоминани-

Кадр из фильма «Ностальгия»

ях — пишет Старобински — меланхолик заключен, будто в клетке.

Подобное состояние присуще было уже Кельвину, затем — Алексею из «Зеркала». Также Андрей Горчаков, герой «Ностальгии», достоин звания меланхолика. Фильм начинается пейзажным кадром: на поляне, окруженной кустами, стоит женщина, рядом с ней — мальчик, неподалеку бродит собака, на заднем плане пасется белая лошадь. Кадр словно

покрыт легкой дымкой — у многих режиссеров ею затянуты сцены видений или воспоминаний. Кадр с женщиной и мальчиком — действительно воспоминание Горчакова о своем детстве, о матери и родном доме на берегу, над водой. По ходу фильма этот дом часто возникает в видениях героя. Как и в других фильмах, Тарковский смешивает здесь временные пласты — мать как материализованное воспоминание появляется в действии «теперешнем»: Горчаков видит, что она утешает его переводчицу, итальянку славянского происхождения. Одной из центральных, а то и вовсе центральной, кажется в фильме сцена: Горчаков лежит на постели в номере гостиницы, за окном идет дождь, через открытую дверь ванной видно большое зеркало над умывальником; камера медленно и торжественно приближается к лежащему, а на экране вдруг возникает тот же луг с кустами, лошадь, собака и мать с мальчиком — юным Горчаковым. Видение будто выплыло «с той стороны зеркального стекла», как в стихах Арсения Тарковского, сопровождавших четвертую картину режиссера. Герой «Ностальгии» занят в этой сцене тем, что присутствует меланхоликам: смотрит в прошлое, воскрешает его напряжением памяти и воли.

Тарковский говорил в интервью, что название картины означает тоску по далекому отчужденному дому, по духовной родине. Горчаков жаждет туда вернуться, и, как подсказывает смысл понятия «ностальгия», это желание страстное, отдающееся болью в сердце. Шестая картина режиссера, так же как «Сталкер», есть «ремейк». Она подхватывает и вновь после «Зер-

кала» разрабатывает тему утраченного времени и его обретения.

Из предыдущих лент в «Ностальгию» проникают излюбленные мотивы Тарковского: дождь, зеркало, вода, огонь и т. д. Людвиг Витгенштейн писал в «Логико-философском трактате», что границами мира являются для индивида границы его языка. Кочующие мотивы будто знаменуют собой эти границы, а повторяемость тем, приверженность к ним автора, кажется, свидетельствуют о нерушимости созданного мира, о внутренней его цельности. Однако экранный мир Тарковского, как мы видели, менялся; последний раз это случилось в «Сталкере». Видимо, творчество Тарковского — случай, не предусмотренный английским философом: в картинах режиссера мир не выходит за свои границы и вместе с тем изменяется. Вследствие его метаморфозы Горчаков из иной реальности, нежели герой «Зеркала», устремляется в блаженную страну детства.

В последних картинах, как говорилось, постоянно возникает мотив Страшного суда и тема подвижника, активизирующего других, побуждающего к действию. В «Ностальгии» обе сюжетные линии сфокусированы в фигуре Доменико. Горчаков жаждет замкнуться в своем прошлом, Доменико же замыкается перед будущим. Семь лет он продержал свою семью взаперти — в доме с плотно закрытыми окнами, с крепко заколоченными дверями. Доменико верил, что в самом ближайшем времени наступит День гнева и надеялся в обычном итальянском доме спасти от него своих ближних. Меланхолия выражается не только в обращен-

ности назад, в прошлое, ее главная черта, как известно, — угнетенное состояние души. Все окружающее представляется меланхолику мрачным. Доменико, в сущности, спасал семью не от реальности как таковой, но от своего меланхолического видения реальности.

Когда Горчаков встречается с бывшим затворником, тот живет один в опустевшем доме — полиция освободила его семью из заточения и увезла. Во время встречи идет дождь, он льется даже в одной из комнат. Так же сцена в гостинице, когда Горчаков вызвал в памяти видение детства, сопровождалась дождем. Выше было сказано, что в Древнем Китае им означало единение Земли и Неба. В христианской традиции дождь осмысливается иначе — как благословение: «Откроет тебе Господь добрую сокровищницу Свою, небо, чтобы оно давало дождь земле твоей. ... и чтобы благословлять все дела рук твоих...» Думается, что в «Ностальгии» дождь выступает именно в этой «ипостаси»: небо благословляет и вспоминающего Горчакова, и Доменико, и встречу их.

Оба героя «Ностальгии» сродни друг другу; по замыслу Тарковского они — духовные близнецы. Глядясь в зеркало, человек видит самого себя. В одной из сцен перед Горчаковым появляется в зеркале не собственное его отражение, а Доменико. Бывший учитель из тосканского городка оказывается зеркальным двойником приезжего русского. Правда, их нельзя назвать абсолютными двойниками. По словам режиссера, Доменико уверен в своих действиях, а Горчакову как раз не хватает этой уверенности, потому он тя-

нется к итальянцу. Меланхолическое мироощущение как бы расколото автором фильма и дано двум персонажам — более активному и менее решительному. Тем самым «Ностальгия» отличается от «Зеркала» — там не появлялась рядом с героем фигура целеустремленная, побуждающая к действию.

Свою решительность Доменико проявляет самым радикальным образом. На римском Капитолии, взобравшись на статую императора Марка Аврелия, он обращается к толпе со страстной речью, обличает греховность мира, который сошел с праведного пути, говорит, что люди обособились друг от друга, замкнулись в своих прагматических интересах. Знаменательно, что Доменико произносит речь не в тосканском городке, где жил, а в Риме, причем в совершенно определенном месте: обосновавшись на статуе единственного философа-стоика, которому довелось воссесть на троне. Марк Аврелий в сочинении «К самому себе» с горечью писал, что «одни только разумные существа забывают ныне о стремлении друг к другу, только среди них не замечается слияния воедино». Будто подхватив мысль царственного стоика, Доменико призывает людей к взаимопониманию и солидарности.

Закончив речь, оратор обливается бензином и поджигает себя. Трагическим деянием подвижник пытается потрясти, всколыхнуть души разобщенных, закосневших в эгоизме и эгоцентризме людей. Огонь, охвативший тело Доменико, кажется частью того мирового огня, того «эфира», из которого — согласно стоикам — возникло мироздание со всеми его

стихиями и первоэлементами. Самосожжением активный герой «Ностальгии» преодолевает свою отчужденность, соединяясь с «эфиром» — основой мироздания.

Образы Тарковского многозначны. Требование их смысловой неисчерпаемости — одно из главных положений его поэтики, неоднократно выраженное в статьях и высказываниях. Трагический поступок Доменико соответствует этому требованию и допускает иные толкования, нежели только что данное.

Самосожжению тосканского учителя предшествовал эпизод: Горчаков по колени стоит в воде, она изливается из какой-то трубы, наполняя маленький бассейн, находящийся в полуразрушенном здании. На краю бассейна сидит обычная крестьянская девочка; знаменательно ее имя — Анджела, т. е. ангел. Затем неожиданно герой показан лежащим на краю бассейна; рядом валяется выпитая им бутылка водки, а огонь медленно поглощает страницы в томике стихов Арсения Тарковского.

Евангелие от Луки содержит слова Иоанна Предтечи: «Я крещу вас водою, но идет Сильнейший меня ... Он будет крестить вас Духом Святым и огнем». Крещение традиционно понималось как очищение от скверны зла, как «не совершенное уничтожение, но некоторое пресечение» его непрерывности». Подобное очищение осуществлялось посредством «подражания смерти»: крещаемого погружают в воду, ибо она — по словам Григория Нисского — «стихия, наиболее близкая к земле, которая есть собственное и естественное место для всего умершего». Вместе с тем во-



Домициана Джордано
в фильме «Ностальгия»

да — стихия живительная: погружаемый в воду возрождается к новой жизни, т. е. приемлет «баню пакибытия». Очищение водой действительно, и если оно не произведено, то «не освященные сим очищением по необходимости очищаются огнем». В «Ностальгии» лежащий на краю бассейна Горчаков и сжигающий себя Доменико участвуют в двух разных обрядах очищения — водой и огнем.

Кроме того, в фильме имеется еще одна «ипостась» огня. В первом же эпизоде картины итальянские крестьянки ставят зажженные свечи перед чудотворным изваянием мадонны. По преданию статуя эта спасает от бесплодия, дарует потомство. Рой трепетных огоньков перед изваянием кажет-

ся стойкой душ, еще не вошедших в тела, не воплотившихся. Образ горящей свечи проходит затем через весь фильм. Доменико рассказывает Горчакову о своем намерении пересечь, держа в руках горящую свечу, бассейн с целебными водами, в котором курортники лечат свои хворости. В финале Горчаков, будто приняв деяние, как эстафету, осуществляет то, что задумал Доменико. Проход Андрея снимается долго — огонек дважды гаснет где-то на середине пути; Горчаков снова и снова повторяет попытку, отворачиваясь от дуновения ветра, прикрывая свечу полой пальто. Он движется через бассейн, из которого спустили воду. Как свеча есть традиционный и часто используемый символ души, так бассейн традиционно ассоциируется с реальностью, с миром людей. В финальной сцене герой символически проносит свою душу через опустевший, лишенный благотворной силы мир. Только с третьей попытки Горчаков достигает другого края. В фонограмме слышится глубокий, предсмертный вздох, а объектив камеры, описав дугу, устремляет свой взгляд в небо — словно пытается увидеть душу Горчакова.

Исход драмы Горчакова кажется таким же, как у героя «Зеркала». Однако «Ностальгия» отличается от прежнего фильма, ибо завершается кадром, в котором предстает на экране величественный, полуразрушенный храм. Главная святыня и единственный объект поклонения в этом храме — родной дом Горчакова. Герой фильма сидит над водой перед ним, и в воде отражается стрельчатое окно храма. Отражение имеет вид огромной свечи — ею заверша-

ется проходящий через всю картину мотив отождествления души и горящей свечи. Герой достиг инобытия — земное время прекратило для него свой бег. Он вступил в вечность, и в инобытии бесконечно будет пылать чистая его душа.

Для героев «Жертвоприношения» наступает День гнева, который предвидели и предчувствовали персонажи прежних лент Тарковского, начиная со «Сталкера». Правда, катастрофа может показаться плодом воображения Александра, героя фильма — сюжет построен так, что допускает подобное истолкование.

Картина открывается эпизодом, в котором Александр вместе с мальшом-сыном укрепляет среди гальки на морском берегу сухую сосенку с раскидистыми, неуклюжими ветвями. «Сажая» сосенку, Александр рассказывает мальчику старинную легенду, известную во множестве вариантов. Анна-Лена Вибом, продюсер фильма, утверждала в разговоре со мной, что легенда эта — японская, однако она известна и в русском фольклоре. У Александра ее героем оказывается монах Иоанн, которому духовный пастырь велел поливать мертвое дерево, пока оно не расцветет и не зазеленеет. Монах усердно и методично, изо дня в день носил воду, а потому добился своего. Главное в жизни, поучает Александр сына, — это порядок и методичность. Даже если набирать в один и тот же час стакан воды под краном, а затем выливать его в раковину, мир изменится.

Герой «Жертвоприношения» не



пересказывает легенду в том виде, в каком она бытовала в фольклоре. Легенда была записана во многих версиях и в разных местах, но во всех ее вариантах речь шла о великом грешнике, виновном в инцесте и отцеубийстве, то есть грехами своими уподобленном Эдипу. Героями легенды оказывались Иуда Искариот, Андрей Первозванный и другие, причем фольклорная версия их судеб значительно отличалась от известной по каноническим текстам и апокрифам. Скажем, в апокрифе Иуда так же, как в народной легенде, убивает в случайной драке отца Рувима — Симона, не ведая, что это его родитель, затем получает в жены собственную мать Циборею, а когда узна-

**Андрей Тарковский
на съемках фильма
«Жертвоприношение»**

ет о содеянных грехах, становится учеником Христа.

В фольклорном предании Иуда во сне слышит голос, вещающий: «Тогда тебе будет прощение, когда ты возьмешь самую сухую палку, посадишь ее в землю на вершине самой высокой горы и будешь поливать ее до тех пор, пока она не зацветет: воду же ты должен носить ртом». Тридцать три года поливает Иуда палку, высох весь, превратился в скелет, обтянутый кожей, но однажды утром увидел на палке зеленые листья: «Тогда Иуда понял, что Господь простил его прегрешения».

В других вариантах легенды иным оказывается только имя преступника, смертные же грехи, сухое дерево и ношение воды во рту остаются неизменными. У Тарковского говорится лишь о дереве, два других мотива отсутствуют. Оттого не ясно, почему пастырь наложил на монаха столь суровую эпитимию. Однако умолчание о смертных грехах и ношении воды во рту делает главной тему порядка и методичности, о которых Александр говорит сыну. Порядок и методичность в рассказе Александра оказываются благотворными, способными творить чудеса.

Тема мертвого дерева впервые возникает у Тарковского в «Ивановом детстве» — там оно символизировало погибшего мальчика. Не изобразительно, а словесно тема эта присутствует и в «Сталкере». Проводник говорит в одном из внутренних монологов: «Когда человек родится, он слаб и гибок. Когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко. А когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому что отвердело, то не победит». В сущности, Проводник излагает мысль древнекитайского мудреца Лао-цзы из 76-й главы его книги «Дао-дэцзин»: «Человек при рождении нежен и слаб, а после смерти тверд и крепок. Все сущее, растение, деревья при рождении нежны и слабы, а при гибели сухие и крепкие. Твердое и крепкое — это то, что погибает, а нежное и слабое — это то, что начинает жить».

Все сущее, по мысли Лао-цзы и Проводника, едино, поскольку

имеет возможность развития, становления, т. е. способно быть нежным и слабым. Эта возможность делает любой организм могучим. Чтобы точнее передать мысль древнего мудреца и современного режиссера, нужно чуть-чуть трансформировать слово, сказав вместо «могучий» «могущий». Когда организм не очерствел еще, он таит в себе неисчислимые потенции — может развиваться и, значит, является «могущим».

И в народной легенде о зазеленевшем дереве, и в словах Лао-цзы или Проводника, и в рассказе Александра о монахе отразились мифопоэтические представления о жизни как нематериальной субстанции, способной перемещаться во времени и пространстве. Представления эти засвидетельствованы уже в упанишадах (IX — VI вв. до н. э.). В одной из старых упанишад — «Чхандогье» — представления эти связаны с деревом: «Если жизнь покинет одну его ветвь, та засыхает; если покинет вторую, та засыхает; если покинет третью, та засыхает; если покинет все (дерево), то все оно засыхает... Поистине, покинутое жизнью, это (существо) умирает, но (сама) жизнь не умирает, и эта тонкая (сущность) — основа всего существующего». Отсюда явствует, что жизнь для мифопоэтического мышления есть как бы внутренняя сила, текучая энергия, она способна покидать тело, но и возвращаться в него. Тело в результате оживает, снова оказывается нежным и гибким, снова обретает «могущество». Александр словно убежден, что посредством порядка и методичности, неукоснительных, как ритуал, можно управлять

движением «тонкой сущности» бытия.

Тема порядка возникает в фильме в связи с деревом, затем развивается самостоятельно, чтобы, совершив круг, в конце концов опять вернуться к деревьям. По ходу движения темы мысль о чудодейственности порядка развенчивается Тарковским. В доме Александра собрались гости, чтобы отпраздновать день рождения хозяина. Перед ужином кто-то из гостей рассказывает о бегущем по краю тарелки таракане, которому мерещится, что движется он прямо, а не совершает круги. Тут же следует чье-то шутовское возражение: может быть, таракан выполняет своеобразный ритуал, а не предается бесцельному коловращению. Ритуал, совершаемый существом низким, тем самым снижается, ощущается смехотворным.

Вскоре наступает катастрофа. В фонограмме слышится гул бомбардировщиков, несущих ядерные заряды; краски меркнут — экран становится почти черно-белым; по телевизору звучит сообщение об атомном ударе. Диктор несколько раз повторяет: «Соблюдайте организованность и порядок». Понятия, употребленные диктором, — это синонимы методичности, на которой и зиждется ритуал. Ядерная катастрофа может лишить все живое его «тонкой сущности» — нежное и слабое превратит в твердое и крепкое. Чтобы избежать этого, власти надеются на чудодейственность порядка — за неимением других, более эффективных мер.

Методичность и организованность окончательно развенчиваются в сцене свидания Александра

со служанкой Марией. Герой фильма, уже не веря в спасительность порядка, является к Марии, надеясь, что та избавит мир от современного апокалипсиса. Первоначальный набросок сценария, из которого затем родилось «Жертвоприношение», имел знаменательное название «Ведьма». Героиня его спасала не мир от катастрофы, но героя — от раковой болезни. Мария в картине — чужеземка. В страну, где происходит действие, она прибыла из Исландии, таинственного края морозов и гейзеров. Чужеземцы всюду и во все времена казались загадочными, причастными к сверхъестественным силам. Мария не только причастна, но властвует над ними — так характеризует ее почтальон Отто, коллекционирующий необъяснимые с точки зрения науки и здравого смысла случаи. По словам Анны-Лены Вибом, Тарковский тщательно выбирал для Александра и Марии их музыкальные темы. С первым связана старинная японская мелодия, она развивается, прерываемая напряженными звучаниями ударных. Для Марии была найдена переливчатая шведская песня пастухов. Музыкальной темой подчеркивалась связь Марии с землей, с природой.

В эпизоде любовного свидания Александра и Марии опять возникает тема деревьев. Александр неожиданно принимается рассказывать, что у его матери был сад. Мать долго болела, не выходила из дому, сад заросся и одичал. Чтобы порадовать больную, Александр, приехавший в гости, решил навести в саду порядок — расчищал дорожки, подрезал ветки. Когда через две недели труды закончились, Александру



Кадры из фильма
«Жертвоприношение»



захотелось полюбоваться результатами, однако вместо радости он испытал глубокое разочарование: «Куда девалась вся красота, вся естественность? Это было отвратительно, кругом виднелись следы насилия». Рассказ Александра кажется комментарием к другому древнекитайскому философу — Чжуан-цзы, утверждавшему: «Если с помощью веревок и крючков, циркулей и угломеров исправить все вещи, то это принесет вред их естественным качествам; если связывать вещи веревками и покрывать их лаком, то они станут твердыми, и это также будет разрушением их первоначальных качеств». Здесь мертвенность и статика обозначаются так же, как в «Даодэцзин» — понятием «твер-

дость». Исправление «с помощью крючков и веревок» навязывает телам внешнюю, чуждую упорядоченность и тем самым омертвляет их. Потому в «Жертвоприношении» ритуализованный порядок не спасает мир от угрозы уничтожения. По логике фильма, порядок препятствует свободному движению «тонкой сущности» бытия, как и война.

Наутро после свидания Александра и Марии мир оказывается таким, каким был до катастрофы. Молясь накануне свидания, Александр дал обет: в случае спасения мира принести в жертву самое для него дорогое, а именно — дом. Перед сожжением дома Александр включает магнитофон с записью древнеяпонской музыки — со своей звуковой темой; надевает кимоно с традиционным знаком на спине — соединенными символами «инь» и «ян». Круглый знак на кимоно подчеркивает основную мысль фильма: мир избежал катастрофы благодаря единению двух сущностных сил, двух начал — мужского и женского. В «Зеркале» разобщенность этих начал, распадение связи между ними делали мир дисгармоничным. В последнем фильме режиссера гармония восстанавливается.

Дом, принесенный Александром в жертву, — это крохотное по сравнению с мирозданием, выделенное из него, замкнутое пространство. В нем разместилась блаженная страна героя картины. Александр как-то рассказывал мальчику, что ехал с его матерью в машине, шел дождь, потом выглянуло солнце и путники увидели дом на пустынном берегу. Их охватило могучее предощущение счастья — в своем доме Александр и Аде-

лаида испытали его. Французский этнолог Марсель Мосс отмечает в «Этюде о даре», что жертва в традиционных обществах означала возвращение богам доли того, что у них было отнято: части зверя, убитого на охоте, части собранных плодов. Сжигая дом, Александр будто возвращает беспредельности то, что из нее было выгоржено, что у нее было отнято. Цель жертвоприношения в фильме высока и благородна: Александр отказывается от своей маленькой страны блаженства ради того, чтобы вся реальность стала для людей блаженной страной, чтобы в мире беспрепятственно и свободно протекало движение «тонкой сущности» бытия.

В финале мальчик приносит к сухой сосенке воду, чтобы полить ее. Опорожнив ведро, малыш отдыхает под деревом. Камера медленно поднимается вдоль ствола к ветвям, которые долго фиксируются на фоне бликующей, залитой солнцем воды. Блики словно оживляют дерево, кажутся цветами, усеявшими ветки (в прокатных копиях картины из-за несовершенной печати эффект «цветения» отсутствует; в оригинальной же копии, демонстрировавшейся на XV Московском кинофестивале, морская вода действительно бликовала). Движением камеры от ребенка вверх Тарковский устанавливает связь между «могуществом» нежного, слабого существа и цветением. Единение мужского и женского начал спасло в фильме мир от гибели. Ребенок — тоже плод такого единения. Потому он органичен в мире, вновь обрешем гармонию.

Лежа под деревом, мальчик

произносит первую в картине фразу — стих из Евангелия от Иоанна: «В начале было слово» и с живостью спрашивает: «Папа, почему?» Детям свойственны вопросы с неизбывным «Почему?», но в «Жертвоприношении» фраза ребенка не проявление досужего любопытства. Сюжетное действие вело к мысли, что уклад человеческого бытия, основанный на методичности и порядке, несостоятелен, нежизнеспособен. Вместо него должен возникнуть другой, дающий простор «тонкой сущности», которая движет всем бытием. Ребенок и произносит слово, дающее начало этому новому миру.

Мертвое, обгорелое дерево появлялось еще в финале «Иванова детства». В последнем эпизоде «Жертвоприношения» оно расцветает под действием жизненной силы, заключенной в ребенке. Меж двух «явленных» дерева — мертвого и ожившего — укладывается все кинематографическое творчество режиссера.

* * *

Дерево из «Жертвоприношения» не последнее у Тарковского. Западногерманскому документалисту Эббо Деманту, снимавше-

му фильм о пребывании режиссера за границей, он подарил свой рисунок, где изображено дерево с раскидистыми ветвями и пышной зеленой кроной, а у корней его лежит огромный, несоразмерный дереву глаз. Рисунок можно считать эстетическим манифестом, выражающим саму суть кино, как ее понимал Тарковский, и его завещанием.

Глаз на рисунке может символизировать кинематограф. Объектив съёмочной камеры неизменно и традиционно ассоциировался с глазом. Самая известная из таких ассоциаций — «кино-око» Вертова. Вместе с тем глаз есть орган созерцания, наблюдения. В «Запечатленном времени» Тарковский писал, что «главным формобразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение». Согласно Тарковскому, наблюдение не сводится к тому, чтобы механически и автоматически вбирать видимое. Глаз в эстетическом манифесте и завещании режиссера — это призыв видеть, чувствовать, воспринимать внутреннюю энергию реальности, «тонкую сущность» бытия, олицетворенную зеленеющим деревом.

Основные даты жизни и творчества Андрея Тарковского

- 1932 год. 4 апреля. Андрей Арсеньевич Тарковский родился в Москве в семье поэта Арсения Тарковского.
- 1961 год. Закончил ВГИК, где учился в мастерской М. И. Ромма. Во время учебы снял фильмы «Убийца» и «Сегодня увольнения не будет» совместно с А. Гордоном, которые являлись его курсовыми работами. Дипломная работа Тарковского — фильм «Каток и скрипка».
- 1962 год. Был снят фильм «Иваново детство», который получил главный приз Международного кинофестиваля в Венеции.
- 1966 год. Создана картина «Андрей Рублев». На экран она вышла в 1971 году.
- 1968 год. Выступал со статьями, главная из них «Запечатленное время».

- 1972 год. Снят фильм «Солярис».
- 1974 год. Поставлен фильм «Зеркало».
- 1976 год. Опубликован его неосуществленный сценарий «Гофманиана».
- 1979 год. Опубликована очень важная для него статья «О кинообразе». Снят фильм «Сталкер».
- 1982 год. Тарковский уезжает в Италию для постановки фильма «Ностальгия» и остается там.
- 1983 год. Фильм «Ностальгия» выходит на зарубежные экраны.
- 1985 год. Поставлен в Швеции фильм «Жертвоприношение».
- 1983—1986 В Лондоне поставил спектакль «Борис Годунов». За рубежом в разных странах и под разными названиями («Запечатленное время» и «Ваяние из времени») опубликована книга теоретических высказываний Тарковского.
- 1986 год. 26 декабря. Умер в Париже.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ДОСТАВКЕ

Сообщаем Вам, что все номера и в издательстве, и в типографии проходят строго по графику и подписываются в свет в конце предыдущего месяца, а потом ... застревают в Союзпечати

Научно-популярное издание

Валентин Иванович Михалкович

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

Главный отраслевой редактор В. П. Демьянов
Редактор Л. Ю. Ильина
Мл. редактор О. А. Васильева
Худож. редактор М. А. Гусева
Техн. редактор Н. В. Клецкая
Корректор Л. А. Баронс

ИБ № 10117

Сдано в набор 22.12.88. Подписано к печати 22.02.89. А08603. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага для гл. печати. Гарнитура журнально-рубленая. Печать глубокая. Усл. печ. л. 3,50. Усл. кр.-отт. 7,46. Уч.-изд. л. 3,82. Тираж 42 711 экз. Заказ 2906. Цена 20 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 897104. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание“.

Цена подписки на год 2 р. 40 к.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО