



Андрей Тарковский: преодоление немоты

Тарковский — христианский режиссер? Если да, то почему в его фильмах так много языческой ритуальности? И что значит эта постоянно текущая вода и горящие дома, это буйство природы? А Андрей Рублев — разве Тарковский в своем фильме не превратил святого в обычного творческого интеллигента? Кто он вообще такой — элитарный художник? Диссидент-гуманист? Сталкер, ведущий всех нас в загадочную зону? В год 85-летия большого режиссера — наш большой разговор о Тарковском с известным кинокритиком Львом Караханом.

Лев Карахан



Кинокритик и продюсер. Родился 27 августа 1953 года. Окончил факультет журналистики МГУ. Как кинокритик публиковался в журналах «Советский экран», «Сеанс», «Искусство кино», в газетах «Комсомольская правда», «Экран и сцена», «Литературная газета», «Сегодня». Более десяти лет был заместителем главного редактора журнала «Искусство кино».

Член Союза кинематографистов РФ и Российской академии кинематографических искусств «Ника». Член жюри ФИПРЕССИ в Локарно и Берлине, продюсировал сериалы «Как бы не так», «Родственный обмен», «Частный заказ», «Капитанские дети», «Фурцева», «Желание», фильмы «Требуется няня», «Нелегал», «Кроткая» и др.

ВО ЧТО ВЕРИЛ ТАРКОВСКИЙ?

— Лев Маратович, можно ли назвать Андрея Тарковского христианским режиссером? Или же христианская символика, которая используется в его фильмах, не свидетельствует напрямую о религиозной принадлежности автора?

— Единственное, о чем можно говорить с уверенностью, это то, что режиссер Андрей Тарковский носил крест и умер христианином. Его отпели по православному обряду в Париже, в церкви Александра Невского. Что же касается определения «христианский режиссер», то, по-моему, для характеристики любого светского художника оно вообще не очень подходит. Вот творчество Андрея Рублева, к примеру, можно считать христианским. Но ведь и странно было бы называть этого великого иконописца просто художником: художник Андрей Рублев — согласитесь, звучит как-то легкомысленно.

В творчестве многое связано с игрой воображения, которая иногда способствует приближению художника к устойчивым жизненным основам, иногда заставляет его катастрофически бунтовать против этих основ, а бывает, что игра воображения становится и самоцелью, обесмысливая какое-либо существенное постижение. Именно игровое начало в искусстве культивирует такая активная сегодня стратегия, как постмодернизм. Его главную формулу кто-то остроумно попытался выразить, перефразировав

Мартина Лютера: на том стою — могу иначе.

Рублев не мог иначе! Все его творчество было подчинено стремлению выразить аксиоматически очевидную и непреложную для него истину христианской веры, не просто отрешенную от игр воображения, но не нуждающуюся в этих играх.

В фильме Тарковского «Андрей Рублев», где показано, как мучительно Рублев ищет себя в отношениях с миром, с людьми, нет и намека на какую-либо нетвердость его в вере или тем более богоборчество. Даже самые жестокие испытания не отвращают его от веры и не разлучают с Богом. Скорее наоборот, принимая после кровавого татарского набега на Владимир обет молчания, Рублев у Тарковского укрепляется в вере.

Думаю, несправедлив был Александр Солженицын, когда в своей известной критической рецензии на «Андрея Рублева» пренебрежительно назвал героя фильма «переодетым сегодняшним “творческим интеллигентом”», который полностью зависит от отношения к нему «толпы». Да, в диалоге с явившимся Рублеву Феофаном Греком (уже умершим к тому моменту) герой Тарковского действительно с отчаянием говорит о сожженном храме, в котором погибли и написанные им фрески. Но сокрушается Рублев не из-за того, что уничтожены именно его труды, а из-за того, что, выходя, нет в людях любви, о которой он так страстно говорил Феофану Греку в их первом диалоге: «Сам же знаешь, не получается что-нибудь или устал, намучился и вдруг с чьим-то взглядом в толпе встретился, с человеческим — и словно причастился...»

Разочарование в людях, которое переживает Рублев, не ведет его в фильме ни к осуждению, ни тем более к крушению веры в Бога. Наоборот, только незыблемость веры и возвращает Рублева к людям, к диалогу с ними и к иконописи.

«Икона — свидетельство веры», — писал Солженицын. Не поисков, сомнений и обретенный, а *веры*. Вот эта вера в ее нерушимой внутренней крепости и дает нам право отнести творчество Рублева безраздельно к христианскому культурному наследию. Не только творчество исторического Рублева, но и Рублева — героя фильма. Не случайно в финале герой и его исторический прототип как бы сливаются в единое целое, и Тарковский подробно, с укрупнениями показывает на экране подлинные рублевские шедевры: Рождество Христово, Преображение, Святую Троицу, Спас, утверждающие торжество непреклонной, непреходящей веры их создателя.

— Фильмы Тарковского, конечно же, не так ортодоксальны, как иконы Рублева. Но не называть же Тарковского, пользуясь терминологией Солженицына, просто творческим интеллигентом?

— А почему бы и нет? В таком определении гораздо больше исторической правды, чем в сегодняшних попытках представить достаточно сложный и противоречивый



Андрей
Тарковский
с родителями

путь Тарковского как опыт христианской режиссуры. Я бы только добавил: творческий интеллигент в поисках веры. Эти поиски в эпоху заката советской империи не так уж часто вели прямой дорогой в храм. Много

Андрей Тарковский (1932–1986)

Родился в семье поэта и переводчика Арсения Тарковского. В 1954 году поступил во ВГИК (на режиссерское отделение), который закончил с отличием. Первую славу Тарковскому принесла полнометражная кинокартина «Иваново детство», которая была удостоена «Золотого льва» (Международный кинофестиваль в Венеции). За признанием последовали новые киношедевры, которые сразу были высоко оценены за рубежом, однако в СССР на государственном уровне остались не поняты. Содержание фильмов режиссера не укладывалось в официальную культурную конъюнктуру. В 1984 году отношения с руководством Госкино накалились до предела. После съемок в Италии фильма «Ностальгия» Андрей Тарковский был вынужден остаться в эмиграции в Европе. Знаменитый режиссер скончался в Париже в возрасте 54 лет и был похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

было в них и ложного, и самодеятельного, и поверхностного. Не назовешь прямой и дорогу, которой шел к вере Тарковский. Недаром же его Сталкер говорил, что «прямой путь в Зоне не самый короткий». Тарковский был героем того времени, в котором родился. Но невероятное преимущество Тарковского состояло в том, что он родился гениальным кинематографистом. Он не просто обрел себя в кино как профессионал, он буквально дышал кинематографом и как мало кто (даже из выдающихся кинематографистов) приблизился в своих фильмах к пониманию природы киноискусства. Французский теоретик кино Андре Базен определял его природу как способность «раскрыть потаенный смысл вещей и существ в их естественном единстве».

Это естественное единство и пытался как можно точнее, достовернее запечатлеть на экране Тарковский. Какие бы препятствия и искушения на пути к Божественной достоверности он ни встречал. Была даже какая-то удивительная дерзновенность в том, что Тарковский пытался запечатлеть не просто «смысл вещей и существ», но запечатлеть сам *динамический* процесс возникновения смысла во времени, подвластный из всех искусств только кино.

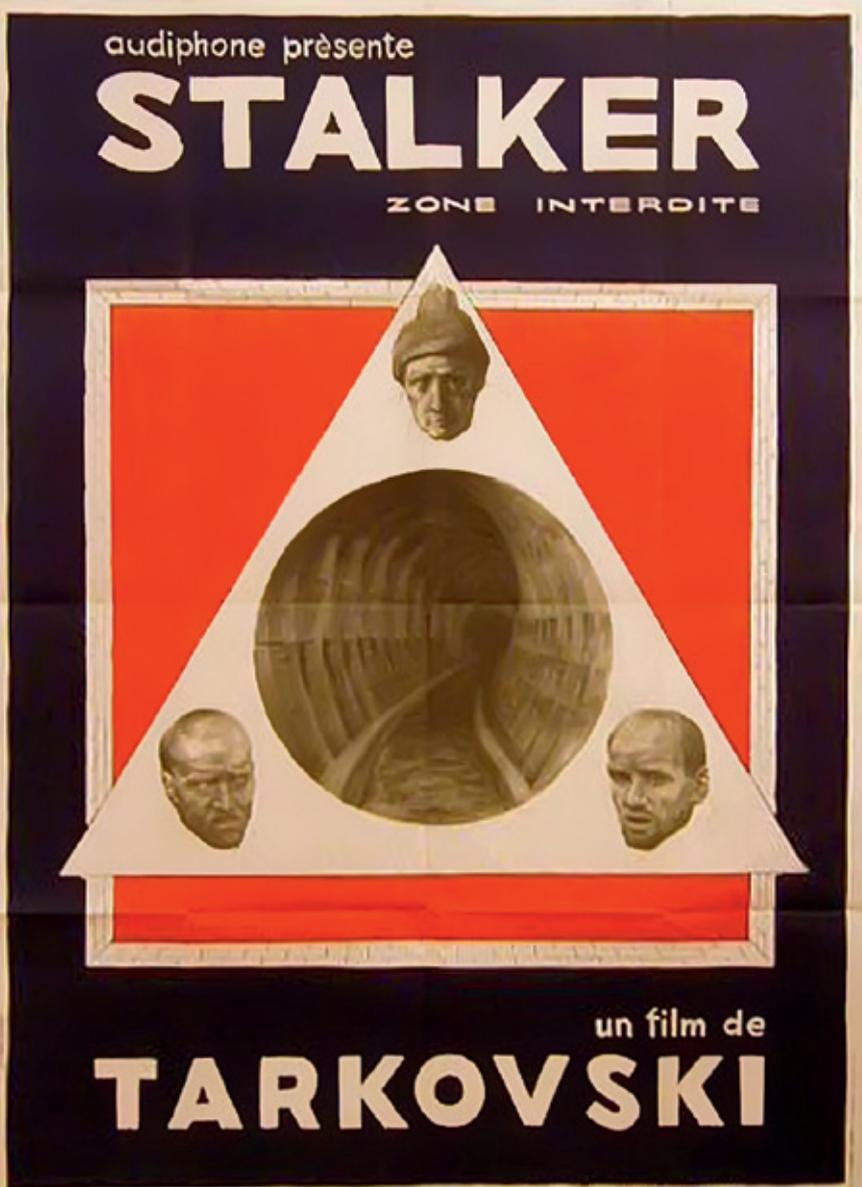
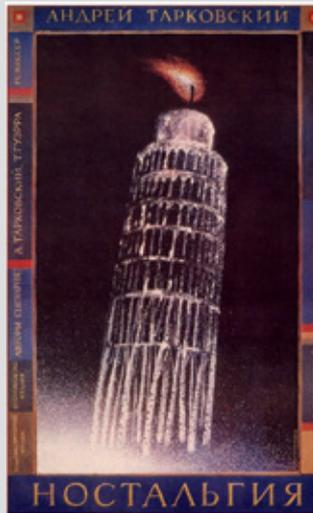
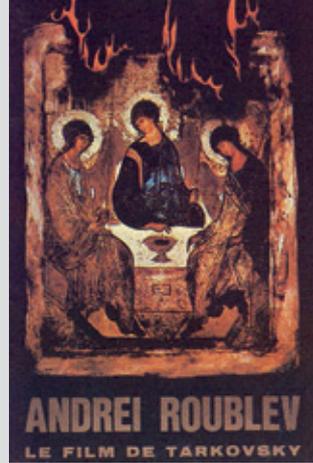
«Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа», — писал Тарковский в своей знаменитой статье «Запечатленное время».

Кинематографические откровения Тарковского поражают именно запечатленным в его экранных образах *возникновением* естественного единства мира буквально на наших глазах. Будь то сложные сновидческие образы как, скажем, белые гуси, летящие над разоренным Владимиром в «Андрее Рублеве», или такой, казалось бы, простейший образ, как обыкновенная береза в поле, о которой один из героев фильма — Даниил Черный — говорит: «Вот, скажем, береза эта. Ходил каждый день — не замечал. А знаешь, что не увидишь больше, — вон какая стоит».

— В одном из своих последних интервью во Франции Тарковский сказал: «Вера — это единственное, что может спасти человека». А назначение своего творчества он видел «... в том, чтобы вспахать и взрыхлить душу человека, сделать ее способной обратиться к добру». Но о какой «вере» и каком «добре» говорил Тарковский? Были эти понятия уже связаны для него с определенным религиозным мировоззрением или же это словарь художника-гуманиста, который уповает прежде всего на веру в человека, но не веру в Бога?

— Вопрос очень сложный. И даже если мы обратимся к высказываниям самого Тарковского, которые вроде бы однозначно свидетельствуют о его принадлежности к гуманистической традиции, мы не получим ясного ответа.

После выхода на экраны «Андрея Рублева» Тарковский сказал: «Используя богослов- ➤



РЕЖИССЕРСКАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

- «УБИЙЦЫ» (1956) – курсовая работа
- «СЕГОДНЯ УВОЛЬНЕНИЯ НЕ БУДЕТ» (1958) – курсовая работа
- «КАТОК И СКРИПКА» (1960) – дипломная работа
- «ИВАНОВО ДЕТСТВО» (1962)
- «АНДРЕЙ РУБЛЕВ» (1966)
- «СОЛЯРИС» (1972)
- «ЗЕРКАЛО» (1974)
- «СТАЛКЕР» (1979)
- «ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВОВАТЬ» (1982) – документальное кино, посвященное поиску мест для съемок будущего фильма «Ностальгия»
- «НОСТАЛЬГИЯ» (1983)
- «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ» (1986)

ские сюжеты, Рублев вкладывал в свои работы гуманистические идеалы». Казалось бы, куда дальше. Из этих слов прямо следует, что даже такой христианский подвижник, как Рублев, был, по Тарковскому, гуманистом, который просто *использовал* богословские сюжеты. Но если принимать во внимание исторический контекст этого высказывания, то сегодня в нем можно распознать и скрытый смысл: под видом более или менее разрешенного в поздние советские времена гуманизма Тарковский в своем пять лет пролежавшем на полке фильме попытался донести до зрителя содержание именно *богословских сюжетов*.

Конъюнктура времени многое меняет. Не только в смысле конкретных высказываний, но и в смысле таких глобальных понятий, как гуманизм. Ведь когда Тарковский снимал свои фильмы, под спасительной крышей этого понятия — общечеловеческих ценностей — сходились все, кто так или иначе противостоял советской рутине и основополагающим принципам позднейшего пролетарского гуманизма «кто не с нами — тот против нас» или того хуже — «если враг не сдается, его уничтожают». Должно было пройти время для того, чтобы сознание религиозное и гуманистическое окончательно разграничились так же определенно, как они разграничены в Вашем вопросе. Надо было многое прояснить, чтобы понять про гуманизм то, что уже в середине XX века понял замечательный немецкий философ Романо Гвардини. В своей вышедшей в 1950 году работе «Конец нового времени», посвященной анализу гуманистических идей, он писал: «... новое время, заявив претензию на личность и мир личных ценностей, освободилось от их гаранта — христианского Откровения».

Гуманизм Тарковского, конечно же, сильно отличался от гуманизма Марлена Хуциева или гуманизма Григория Чухрая — знаменитых режиссеров-шестидесятников. С самого начала он был заинтересован прежде всего в проблемах внутренней жизни человека и был достаточно далек от актуальных в ту пору общегуманистических надежд, скажем, на торжество «социализма с человеческим лицом». Но он был далек и от того ясного ответа на свое духовное вопрошание, которое дает христианское Откровение.

— **А как же христианская символика, которую Тарковский начал использовать уже в своей дебютной картине «Иваново детство»? Главные герои этого фильма — военные разведчики — даже жили в подвале разрушенной церкви...**

— Именно разрушенной. И это важно. На полу там еще лежал колокол, который Иван подтягивал к потолку и бил в набат, мысленно сражаясь с фашистами. А потом начинался артобстрел, и комья земли обрушивались на кусок фрески, изображающей Богоматерь с младенцем. Колокол появляется у Тарковского и в заключительной новелле «Андрея Рублева», которая так и называется — «Колокол». Но и в «Рублеве»

это не колокол на колокольне, созывающий на службу, а новый колокол, звучание которого еще надо опробовать.

Церковь у Тарковского либо недостроена, либо, что чаще, разорена, разрушена, сожжена... В финале «Ностальгии» деревянный дом героя оказывается помещенным в гигантскую каменную коробку лишенной крыши готического собора. А в «Жертвоприношении» церковь просто закрыта. Это особо подчеркивается в момент всемирного коллапса, когда ницшеанец и собиратель мистических историй Отто посылает своего друга Александра, чтобы спасти мир, к служанке Марии — «на хутор, рядом с закрытой церковью».

Христианская символика у Тарковского — это, безусловно, выражение его изначальной расположенности к христианской вере, но в то же время и абсолютной невозможности обрести внутренний покой в храме, у которого нет крыши: «Ничего нет страшнее, когда снег в храме идет», — говорил в фильме Тарковского Рублев после татарского набега. Храм существует, но не действует.

В этой ситуации именно гуманизм явился для Тарковского наиболее подходящим для его внутренних устремлений временным прибежищем.

Тарковский, конечно же, был гуманистом, но правильнее всего было бы назвать его гуманистом поневоле, гуманистом в силу неблагоприятных для укрепления христианской веры и вхождения в храм исторических обстоятельств. И хотя у нас нет прямых свидетельств того, что Тарковский среди гуманистов чувствовал себя «чужим среди своих», все его творчество, проникнутое ностальгией по Откровению, было (как минимум) яркой попыткой осознания той краеугольной для гуманизма проблемы, на которую указал Гвардини. Избавившись от Откровения, гуманизм допустил, что человек может быть и сам себе гарантом.

Недавно Патриарх Кирилл сказал о том, что «права человека» не являются высшей ценностью для христианина. Едва ли он пытался умалить заслуги тех, кто помогает униженным, оскорбленным и обездоленным. Он лишь напомнил об истинной иерархии ценностей и о том, что Откровение для христианина превыше всего.

Мне кажется, творческий путь Тарковского — это не путь гуманиста-художника и не путь художника-христианина, но путь приближения к Откровению, без которого религиозность, изначальную присущую Тарковскому, пребывала в маяте и никак не могла обрести силу и незыблемость веры.

— **То есть Вы хотите сказать, что в творчестве Тарковского есть какая-то неотступная внутренняя логика?**

— Нет. О неотступности я бы говорить не стал. Были в его работах и наступления, и отступления. Неотступным был лишь сам поиск какого-то абсолютного значения духовности и общий вектор движения к этому абсолюту. ➤



Кадр из фильма
«Андрей Рублев»
(1966)

В фильме «Иваново детство» Тарковский был еще явно очень далек от приближения к конечной цели. О своем первом значительном кинематографическом опыте он писал, к примеру, следующее: «... я почувствовал, что при помощи кино можно... соприкоснуться с духовными какими-то субстанциями собственной души». Было ли это «соприкосновение» логически обоснованным первым шагом на пути к Откровению? Не думаю. Скорее дебют Тарковского в большом кино говорит о его склонности именно к гуманизму, но гуманизму уже с неким экзистенциальным уклоном (хорошо известна формула Жана Поля Сартра: «экзистенциализм — это гуманизм»). Поначалу экзистенциальный гуманизм Тарковского, по-моему, даже не был еще религиозным и не предполагал обретение Божественного знания в событии веры, уверования, как это мыслил, скажем, религиозный экзистенциалист Николай Бердяев. Тарковский в «Ивановом детстве» культивировал скорее экзистенциализм поступка и решающего выбора — близкий атеистическому сартровскому выбору «самого себя». Именно выбор самого себя в трагических обстоятельствах войны совершает главный герой Тарковского Иван. Недаром же Сартру, посмотревшему во время визита в Москву «Иваново детство», фильм очень понравился.

Решившись сразу же после кинодебюта на воплощение такого по-настоящему грандиозного замысла, как фильм об Андрее Рублеве, Тарковский перешагнул на пути к высокому духовному постижению великое множество ступеней разом и ближе всего

подошел к восприятию Откровения — по крайней мере в финале, в видеоцитатах из Рублева. Думаю, это приближение и сделало «Андрея Рублева» таким внутренне сбалансированным и гармоничным фильмом. Самым совершенным, по-моему, произведением Тарковского.

— А как же все остальные его фильмы? Получается, они — несовершенны?

— Я сказал: самым совершенным. Это вовсе не означает, что остальные несовершенны. Просто в творческой биографии больших художников случаются такие достижения, такие пики, которые покорить вновь уже не удается. В творчестве Бергмана, к примеру, для меня таким пиком является «Земляничная поляна», у Тарковского — «Рублев».

В работе над этим фильмом огромным внутренним подспорьем для Тарковского стало то, что рядом с ним находился выдающийся проводник в мир духовных постижений — его герой, Андрей Рублев. И что бы ни говорилось о слишком произвольном толковании режиссером малоизвестной биографии преподобного Андрея, не Тарковский вел Рублева по фильму, а, скорее, Рублев — Тарковского. Он как бы внутренне выверял себя по Рублеву и, быть может, единственный раз был так благодарно неодинок в своем духовном движении. Рублев словно покровительствовал режиссеру и освещал его путь своим христианским опытом. Тарковский же с готовностью ученичествовал, подчас даже слишком неловко, по-школярски демонстрируя готовность воспринять урок. Я имею в виду тот эпизод,

в котором появляется русский Христос, несущий крест на снежную Голгофу, — попытку Тарковского изложить трагический финал евангельской истории своими словами с трогательным прилежанием ученика, выполняющего домашнее задание.

«СТАЛКЕР»: ПОЧЕМУ ПРОСТОЙ ВЕРЫ В ЧЕЛОВЕКА УЖЕ НЕДОСТАТОЧНО?

— А дальше? Как, на Ваш взгляд, продвигался Тарковский в своем духовном поиске после «Рублева» — самостоятельно?

— Каждый следующий шаг, по-моему, давался ему с большим трудом. Такого безусловного христианского авторитета, такого ориентира, как Рублев, в фильмах Тарковского больше никогда не было. Возможно, свою значительную роль в приближении к христианскому миропониманию мог сыграть для него князь Мышкин, но мечту об экранизации романа Достоевского «Идиот» советские киноначальники осуществить так и не дали. После «Рублева» Тарковский продвигался как бы на ощупь, на свой страх и риск. Однако нельзя сказать, что опыт «Рублева» явился для него лишь автономно существующей в его творчестве высотой. В таких фильмах, как «Солярис» и «Сталкер», где, пользуясь жанром научной фантастики, Тарковский достаточно свободно и самостоятельно мог размышлять о духовных и нравственных смыслах человеческого бытия, экзистенциальные и, шире, гуманистические установки уже не были для Тарковского доминирующими.

Кельвина из «Соляриса» вроде бы можно считать экзистенциальным героем. Очевидна его решимость найти самого себя в экстремальной ситуации: в отношениях с «неизвестной человечеству формой сознания» — планетой Солярис. Кельвин готов идти до конца — пожертвовать и своей жизнью, и существованием Соляриса (ведь именно Кельвин говорит о том, что планету можно подвергнуть жесткому излучению). Но в конце концов герой Тарковского приходит к тому состоянию души, которое располагает его и к раскаянию, и к покаянию — нормам христианского существования.

В финале планета Солярис, материализующая мысли и воспоминания героев, обращает Кельвина не в его прошлое, как в начале фильма, а в гипотетическое будущее, и посылает ему образ возвращения к давно (в силу космического разрыва во времени) умершему отцу — в коленопреклонной позе блудного сына.

Еще более значительное отступление от гуманизма как мировоззрения видится мне в «Сталкере», где в равной степени банкротами оказываются и озабоченный всеобщим благом ученый, выражающий идеологию Просвещения, расположенный уничтожить все, что, как заветная комната в Зоне, не поддается рациональному объяснению, и экзистенциалист-писатель, которого тошнит от

окружающего мира, его понятности, и он готов уйти в себя — погрузиться в алкогольное затворничество, лишь бы с этим миром не соприкоснуться. Подлинно жизнеспособным в «Сталкере» оказывается лишь заглавный герой — то ли мутант, то ли юродивый. Он, может быть, последний на Земле, кто еще умеет верить и остро переживать драму безверия.

Вы спрашивали о том, что такое для Тарковского «добро»? В «Сталкере» человек добром уже не заведует. Именно поэтому оказывается посрамлен рационалист-профессор с его гуманными представлениями о добре и пользе человечества. Добро — это то, во что верит Сталкер, и что посылается нам свыше во спасение. Как гласит христианская мудрость, чтобы распознать истинный смысл Послания, надо просто задать себе правильный вопрос: не «за что?», которым мы с гневом встречаем беду, а «зачем?», который помогает человеку лучше понять самого себя и свое назначение. Добро поначалу может показаться нам и не добром вовсе. Способность заветной комнаты в Зоне пробуждать сокровенные, подчас очень темные, желания — какое же это добро? Но ведь, только осознав эти желания, мы можем от них избавиться, раскаяться в них.

ДОМ И ВОДА: ПОЧЕМУ ЭТИ ОБРАЗЫ ТАК ВАЖНЫ ДЛЯ ТАРКОВСКОГО?

— Если Сталкер именно тот герой, которого Тарковский открыл и для себя, и для нас на пути к Откровению, можно ли в таком случае отождествлять Тарковского со Сталкером, как это часто делается?

— Я бы не решился на такую опасную и неблагодарную в отношениях с кинематографом Тарковского авантюру. Потому что герой — это чаще всего такая завершенная в своих основных характеристиках образная субстанция, которая, в том случае когда автор сознательно идентифицируется с героем, как бы поглощает автора и лишает его внутренней свободы, возможности маневра, принужденного движения внутри собственного произведения. Теряет живость, динамику, самостоятельность и сам герой, привязанный к авторскому «я», выражению идеологического авторского задания. В кинематографе Тарковского уподобление режиссера герою особенно непродуктивно. Ведь ни в одном из своих фильмов Тарковский не пытается, используя своих героев, что-либо окончательное провозгласить, поставив пусть даже и промежуточную, но точку: быть по сему. Героев Тарковского уместнее сравнивать с часовыми, которые расставлены режиссером в поворотных точках его движения. По этим точкам можно проследить за траверсом идущего, извлекая и для себя урок, помогающий избежать тех ошибок, которых не удалось избежать первопроходцу. ➤



Кадр из фильма
«Сталкер»
(1979)

В отношениях с Рублевым Тарковский был вероучеником, но Тарковский никогда не был вероучителем, безоговорочно настаивающим на том, к чему пришел в данном конкретном фильме.

Если в его картинах и можно найти некое пространство авторской идентификации, то это, скорее всего, те повторяющиеся сквозные мотивы, которые представляют собой структурно гораздо менее жесткую, более лабильную, чем герой, образную ипостась произведения. Мотивы не утверждают авторское credo, но в совокупности мягко указывают на своеобразие, специфику неповторимой авторской индивидуальности — вне зависимости от того, к чему пришел автор в тот или иной момент.

В творчестве Тарковского к таким сквозным мотивам я бы отнес два наиважнейших — мотив дома и мотив воды.

Дом всегда является у Тарковского идеальной отправной точкой движения, неким оплотом постоянства, без которого, как без защищенного и надежного тыла, всякое движение и поиск становятся непредсказуемо и даже смертельно опасными. Дома нет только у Ивана, потому что война отняла у него все, и у Рублева, потому что его дом — это его вера. Все остальные герои Тарковского, включая безытного Сталкера, — это герои, которым есть куда вернуться. И мы не просто знаем об этом. Тарковскому, как истинному кинематографисту, чрезвычайно важна визуализация. По законам кино она как бы подтверждает, что некое пристанище действ-

ительно существует. Можно даже говорить о том, что у Тарковского, как правило, моделируется один и тот же тип сооружения, приютившегося в каком-то укромном земном уголке.

Отчий дом Кельвина в «Солярисе» чем-то похож на тот, по которому тоскует в «Ностальгии» писатель Горчаков, а дом из «Ностальгии» просто в точности повторяет облик того реального дома Тарковского в селе Мясное Рязанской области, где, по его словам, он однажды был абсолютно счастлив, прожив вдали от городской суеты безвыездно почти целый год, наблюдая за тем, как меняются на глазах времена года.

Дом и дела домашние не идилличны. Они могут оказаться у Тарковского и тяжким грузом, тормозящим, блокирующим поступательное внутреннее движение и даже ведущим к смерти героя.

— Какой фильм Вы имеете в виду?

— «Зеркало». Когда-то он казался мне верхом совершенства. Я и сейчас думаю, что это самый изощренный по киноязыку фильм Тарковского. Но формальные изыски, возможно, как раз и свидетельствуют о внутреннем торможении, о внутренней усталости, которые спровоцированы слишком уж пристальным вглядыванием в зеркало домашних, семейных воспоминаний — в зеркало собственного «я», в обстоятельства жизни этого «я».

Но смерть от домашних драм в своей постели, в своем доме — это все-таки не

смерть в мучительном фатальном отрыве от него, на чужбине, как в «Ностальгии». В кинематографическом мире Тарковского неожиданная смерть Горчакова от сердечного приступа представляется мне гораздо более безысходной и трагичной по сравнению с тихим уходом из жизни, который выпадает на долю героя-автора в «Зеркале».

— А что такое для Тарковского мотив воды?

— Вода у Тарковского чаще всего пребывает в движении. В воде есть устремленность. Та самая, ради которой и стоит отлучаться из дома — по воле вод — в поисках чего-то еще не найденного, главного. Где оно сокрыто — неизвестно. Но неизвестность и есть причина, по которой мы вместе с Тарковским не просто плывем по течению, но вглядываемся в таинственный подводный мир, где загадочно колышутся водоросли, где покоятся диковинные объекты цивилизации, где вода окрашивается то молоком, то кровью и в любой момент может произойти искомое открытие.

Вода земная, текущая, струящаяся по поверхности земли, существенно отличается от воды небесной — льющейся на землю дождем. Эта небесная вода — и есть вода самой высокой, очистительной пробы, которая проливается у Тарковского не так уж часто: например, когда Бориска в «Андрее Рублеве» находит ту самую глину, которая необходима для отливки колокола; проливается дождь и в заветной комнате, куда неумоимо ведет своих утративших веру спутников Сталкер. Шум дождя появляется и в фонограмме «Андрея Рублева» в том цитатном финале фильма, где Тарковский обращается непосредственно к иконам Рублева. Но это уже не просто шум дождя, а звуковой ливневый шквал в сопровождении неумолкающих раскатов грома.

Более всего мотив воды активен у Тарковского в «Ностальгии», где мы видим какой-то влажный, промокший мир, в котором вода словно призвана затопить ностальгию по дому. Но беда в том, что

в «Ностальгии» вода недвижима, ей некуда течь и она как бы замирает вместе с героем. Требуется какое-то уже отчаянное усилие для того, чтобы сдвинуть жизнь с мертвой точки. Это усилие равносильно подвигу, который можно совершить лишь ценой собственной жизни. И Горчаков к такому подвигу готов. Вняв завету «городского сумасшедшего» Доменико, Горчаков, невзирая на жестокий сердечный приступ, идет со свечой по дну пустой, обезвоженной термальной купальни святой Екатерины. Идет от края до края — так, чтобы уберечь пламя свечи от порывов ветра и не дать ей погаснуть.

— А вам не кажется, что этот предсмертный ритуал Горчакова со свечой так же, как и саможжение полубезумного Доменико, как и связь Александра из «Жертвоприношения» с ведьмой, которую Отто называет «ведьмой в хорошем смысле», как и сожжение Александром своего дома — события, приближающие нас не столько к Откровению, сколько к архаичным культам, отвергнутым христианством?

— Тарковский, как мы уже говорили, никогда не был художником, строго отвечающим канону христианского вероисповедания. Его духовный поиск вообще нельзя считать в каком бы то ни было смысле канонически выверенным. При желании в фильмах Тарковского можно обнаружить множество самых разных духовных модуляций, связанных не только с западным, но и с восточным религиозным сознанием. К примеру, в период работы над «Солярисом» Тарковскому было важно получить от композитора Эдуарда Артемьева такую музыку, которая, как объяснял ему Тарковский, могла бы соответствовать и западному, и восточному строю одновременно. Медитативная японская музыка постоянно звучит и в «Жертвоприношении» при том, что действие этого фильма происходит в Швеции, на родине богооставленных бергмановских героев.

Могу согласиться с Вами лишь в том, что зарубежную предсмертную диалогию

.....реклама.....



Полный комплекс работ по проектированию, строительству и благоустройству храмов.



ГК
«Паллада»

ПРОИЗВОДСТВО И РЕСТАВРАЦИЯ ФАСАДНОЙ КЕРАМИКИ

ПМ
«Финист»



Москва



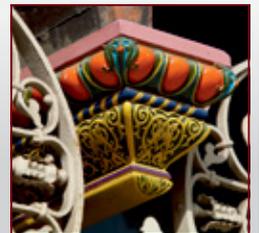
Санкт-Петербург



Кронштадт



Кемерово



Санкт-Петербург

Православные мастерские «Финист» ♦ www.finist-manufactura.ru

Санкт-Петербург, Тел.: +7(812)363-49-61, +7(800)333-34-01 E-mail: liholat@finist-manufactura.ru

Тарковского, оказавшегося в вынужденной эмиграции, отличает особая нацеленность на очень конкретное, ритуальное по своей природе действие, которое осуществляется в каком-то ускоренном режиме, чтобы разом снять все накопившиеся в авторском сознании проблемы. Так останавливает Третью мировую войну своим жертвоприношением Александр.

И в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении» чувствуется невероятно болезненный для режиссера духовный цейтнот, который передается героям фильмов. В состоянии внутренней спешки и Горчаков, и Александр пытаются действовать быстро и конкретно, принимая на веру всякий похожий на духовное наставление совет.

Горчаков несет свою свечу по совету фанатичного отшельника Доменико, сначала в ожидании Апокалипсиса заточившего в доме на семь лет жену и детей, а затем в знак протеста против всемирного несовершенства осуществившего акт саможжения на площади. В образе Доменико слышится еще отголосок того освобождающего от всех пошлостей жизни экзистенциального выбора, который совершил, убив себя и своих детей, писатель Штайнер из «Сладкой жизни» Фредерико Феллини.

Сторонний совет выполняет и Александр из «Жертвоприношения», принимая на веру слова завирального мистика Отто.

Если бы Вы попросили меня как-то обрисовать состояние, в котором пребывал режиссер Тарковский в двух последних своих фильмах, то я бы адресовал Вас к потрясающей по своему драматизму сцене, в которой Александр, облаченный в халат с изображением на спине буддийского символа «инь-янь», на фоне подожженного им дома мечется по залитому водой полю. Санитары скорой психиатрической помощи пытаются схватить Александра, а чада и домочадцы пытаются помочь то ли Александру, то ли санитарам. Александр подбегает к служанке Марии, с болью смотрящей на все это действие, и целует ей руки, потом добровольно забирается в санитарную машину с чувством выполненного перед человечеством долга, потом выскакивает из этой машины и затем вновь заползает в нее.

Под прессом внутренней сумятицы, неразберихи и начинается происходить в авторском сознании то, что можно назвать отчаянным дрейфом в сторону бессознательного архаичного верования, основанного на прямом и решительном ритуальном действии. Глубокое осмысленное христианское постижение становится в спешке уже как бы неактуальным: слишком поздно. По сути, происходит процесс, обратный тому восхождению от беспощадной архаики и служения действием к служению духом, который запечатлен в 50-м псалме Давида: «... Яко аще бы восхотел еси жертвы, дал бых убо: всесожжения не благоволиши. Жертва Богу дух сокрушен; сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит».

ПОСЛЕДНИЕ ФИЛЬМЫ: ЕСТЬ ЛИ ВЫХОД ИЗ ДУХОВНОГО ТУПИКА?

— Можно ли понять Вас так, что последний период жизни Тарковского в эмиграции оказался связанным с его тяжелым внутренним кризисом?

— Конечно. Но дело не в том, что сама эмиграция связана с внутренним кризисом, а в вынужденности эмиграции Тарковского. Он никогда бы не остался за рубежом, если бы его усиленно, как это у нас умеют, не подталкивали к «невозвращенчеству».

Думаю, что «Ностальгия» Тарковского — это одно из самых патриотичных в истории нашего кино произведений, которое именно своим драматизмом проявляет и всю силу не показной, не декларативной, а связанной с самой возможностью жить любви к родине. В отрыве от нее умирает Горчаков. После решения не возвращаться в СССР не прожил за границей и трех лет Тарковский.

Вообще, когда мы говорим о кризисных явлениях в кинематографе позднего Тарковского, не надо забывать о самом уникальном кинематографе Тарковского, который своей искренней открытостью «естественному единству» мира гармонизировал даже возникшие в авторской фантазии духовные тупики. Ведь «Жертвоприношение» заканчивается не «всежжением», а той подтуманенной панорамой прибрежной северной бесконечности, в которую вписан маленький сын Александра. Он поливает, как велел отец, сухое дерево, а затем, улегшись у его основания и запрокинув голову в небо, вопрошает отсутствующего отца о самом важном в Евангелии: «В начале было Слово. А почему, папа?»

— Может быть, справедливо мнение о том, что кинематограф Тарковского по зубам только интеллектуалам? Для того чтобы разобраться в том, что такое у Тарковского «хорошо» и что такое «плохо», что означает мотив дома, а что — мотив воды, надо обладать определенной подготовкой и культурным багажом.

— Наверное, Вы правы... и не правы абсолютно. Потому что в кинематографе Тарковского — этого выдающегося кинохудожника — особенно важен тот завораживающий аудиовизуальный образный поток, в который можно войти и без всяких хитроумных искусствоведческих приспособлений. Достаточно погрузиться в него и довериться ему так же, как бескомпромиссно и искренне доверяется реальности Тарковский, пробираясь к Божественной ее сути.

Тарковский никогда не делал в своем кино ставку на сложную, требующую специальной расшифровки символику. В фильме «Иваново детство» ему самому больше всего не нравились именно его собственные попытки ограничить смысл конкретикой символа: «... все чересчур педалировано, все акцентировано чересчур, все чересчур выразительно... терпеть не могу в кинематографе символа». ➤



Полароидные снимки Андрея Тарковского.
Печатается с разрешения Международного Института им. Андрея Тарковского



*Андрей Тарковский
на съемочной
площадке фильма
«Сталкер». 1979*

Тарковский всегда стремился говорить с реальностью на ее языке, как это умели делать кинематографические его кумиры: французский режиссер Робер Брессон или великий японец Кэндзи Мидзогути.

В статье «Запечатленное время» как пример идеального для кино образного осмысления реальности Тарковский приводит сцену из фильма Акиры Куросавы «Семь самураев»: «Средневековая японская деревня. Идет схватка всадников с пешими самураями. Сильный дождь — все в грязи... Когда один из самураев, убитый, падает, мы видим, как дождь смывает эту грязь, и его нога становится белой. Белой, как мрамор. Человек мертв! — это образ, который есть факт. Он чист от символики, и это образ».

— А есть ли сегодня режиссеры, которые вступают в диалог с кинематографом Тарковского и наследуют его художественным достижениям?

— Признания Тарковскому в любви звучат постоянно. В панегириках, адресованных Тарковскому из разных частей света, недостатка нет. Знаменитый британский режиссер Дэнни Бойл просто назвал Тарковского «кинематографическим богом». Но если по существу, то наиболее значительным современным режиссером, которого можно считать преемником Тарковского в кинематографе, является, по-моему, Александр Сокуров. Конечно, не потому, что Тарковский лично благословил Сокурова и немало помог ему в продвижении его первого игрового фильма по Андрею Платонову «Одинокий голос человека», но в силу той особой (и, как ни странно, редкой в кино) способности Сокурова доверяться реальности, ее естественным проявлениям без остатка, которая поражала и у Тарковского.

Однако в кинематографе Сокурова «естественное единство» мира, не менее притягательное в своей полноте, чем у Тарковского, является фатально скрытым и недоступным для озабоченного смыслом жизни автора. Ни один из тех путей, которыми шел к пониманию единства мира Тарковский, уже не кажется Сокурову убедительным, надежным, и он как бы застывает в пессимистической немоте перед величием непознаваемого целого. Он испытывает к этому целому страсть, но не страсть познания, как у Тарковского, а страсть-преклонение — как посетитель музея, опасющийся нарушить покой хранящихся в нем шедевров.

Позиция, на мой взгляд, искусственно перекрывающая духовную перспективу, но, может быть, более содержательная в настоящий момент, чем разного рода попытки использовать познавательные стратегии Тарковского в отрыве от породившего их духовного опыта мастера.

Особо востребованным в наследии Тарковского оказывается сейчас все то, что отсылает к модной ритуальной архаике и маргинальным культам. Но не обеспеченные внутренней диалектикой, чисто формальные заимствования оказываются, как правило, заимствованиями «техническими» и образующими в совокупности такое явление в современном кино как «тарковщина».

Одно из специфических свойств этого явления — символический форсаж, призванный компенсировать недостачу живого духовного содержания. Если уж жертвоприношение, то как у Андрея Звягинцева в «Изгнании»: во имя любви героиня идет не только на аборт, но и на самоубийство. Или как у Ларса фон Триера в фильме «Антихрист» (не без провокативного подтекста, посвященного Тарковскому): полубезумная героиня пытается излечить свою сексуальную травму с помощью жертвенного членовредительства.

Трудно отрицать, что безумие — мотив из фильмов позднего Тарковского. Но его «безумцы» — будь то Сталкер, Доменико или Александр — безумны потому, что пытаются взвалить на свои плечи (как умеют) бремя мира сего. Своими подчас весьма далекими от правды Откровения способами (хотя Александр и читает в страхе «Отче наш») они пытаются исправить «расшатавшийся век». Что же касается безумцев и «внутренних идиотов» Ларса фон Триера, то они стараются расшатать «расшатавшийся век» еще больше: если нельзя избежать пропасти, почему бы не покурлесить напоследок.

— Что же получается? Все духовные усилия Тарковского были напрасны? Сегодняшний день если и обращается к фильмам Тарковского, то в обход их главных содержательных посылов?

— Нет. Просто жизнь жизнью кинематографа не исчерпывается. Для тех, кто пришел в церковь уже после смерти Тарковского — в девяностые-двухтысячные годы, — его фильмы сыграли огромную роль. Играют они свою роль и по сей день, помогая сделать свой выбор тем, кто стоит у церковной ограды.

Неистовое желание преодолеть внутреннюю немоту было в фильмах Тарковского впечатляющим и заразительным. Крик русского Икара: «Летю!», слезы Бориски, открывшего опытным путем секрет колокольного литья, радость заики из «Зеркала»: «Я могу говорить!», и первые слова, сказанные в фильме «Жертвоприношение» маленьким героем, молчавшим весь фильм после операции на связках: «В начале было Слово. А почему, папа?» — все эти важнейшие для Тарковского образы словно заново обретенной способности говорить — неотступны. И вчера, и сегодня. Хватит их энергии и на завтрашний день.

А кино? Кино, следуя запросам времени, идет своим путем. Но, очень надеюсь, оно еще заинтересуется Тарковским — по существу. ♣

Беседовал Тихон Сысоев

Полную версию интервью о Тарковском читайте на сайте foma.ru в сентябре.