

ФИЛЬМЫ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО
И РУССКАЯ ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА

Симонетта
Сальвестрони



Фильмы
Андрея
Тарковского

и русская духовная культура

Симонетта Сальвестрони

Современный человек живет без надежды, без веры в то, что он сможет посредством своих поступков повлиять на общество, в котором существует... Ностальгия — это тоска по пространству времени, которое прошло напрасно, потому что мы не смогли рассчитывать на свои духовные силы, привести их в порядок и выполнить свой долг.

Андрей Тарковский *О природе ностальгии*

Великая заслуга Тарковского заключается в том, что схождение в глубину самого себя, описанное в русских духовных и художественных произведениях, выражено им кинематографическим языком и обращено к публике, которая глубоко нуждается в этом.

Симонетта Сальвестрони

SIMONETTA SALVESTRONI

IL CINEMA
DI TARKOVSKIJ
E LA TRADIZIONE
RUSSA

EDIZIONI QIQAJON
COMUNITÀ DI BOSE

СИМОНЕТТА САЛЬВЕСТРОНИ

**ФИЛЬМЫ
АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО
И РУССКАЯ ДУХОВНАЯ
КУЛЬТУРА**



БИБЛЕЙСКО-БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ
СВ. АПОСТОЛА АНДРЕЯ

М О С К В А

ББК 85.37
УДК 791.43

Перевод: *Татьяна Шишкова*
Редактор: *Марина Бахматова*
Корректор, составление указателей: *Юрий Маслов*
Обложка: *Дмитрий Купреев*

Сальвестрони С.

Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура /
Пер. с ит. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола
Андрея, 2009. – 237 с.

ISBN 5-89647-145-9

Книга о творчестве великого режиссера приурочена к двадцатилетию со дня смерти Андрея Тарковского, отмечавшемуся в 2006 году. Каждая глава представляет собой рассказ об отдельном фильме и его смысловых связях с прошлым и настоящим русской культуры.

© Simonetta Salvestroni, 2007

© Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007
ул. Иерусалимская, д. 3, Москва, 109316, Россия
standrews@standrews.ru, www.standrews.ru

Содержание

Введение	7
<i>Глава I. «Андрей Рублёв»</i>	11
<i>Глава II. «Зеркало»</i>	40
<i>Глава III. «Солярис»</i>	77
<i>Глава IV. «Сталкер»</i>	102
<i>Глава V. «Ностальгия»</i>	139
<i>Глава VI. «Жертвоприношение»</i>	180
<i>Приложение. «Иваново детство»</i>	204
Фильмография	218
Библиография	222
Именной указатель	232

Хотела бы выразить свою самую искреннюю благодарность Марине Тарковской за ее дружбу и за поддержку, которую она оказала мне при написании данной книги. От всего сердца благодарю Вячеслава Овчинникова и Димитрия Бака за их щедрые советы. Выражаю свою глубокую признательность Марине Бахматовой за ее бесценную помощь в редактировании перевода этой книги. Искренне благодарю монашескую общину Бозе и, в особенности, брата Адальберто Майнарди.

Введение

В своей книге *Запечатленное время* Андрей Тарковский пишет:

Во всех картинах, которые я делал, мне всегда была очень важна тема корней, связей с отчим домом, с детством, с отечеством, с Землей. Для меня чрезвычайное значение имеют русские культурные традиции, идущие от Достоевского, по сути не имеющие развития во всей своей полноте в современной России. Более того, этими традициями, как правило, пренебрегают или опускают их вовсе... духовный кризис, который переживают все герои Достоевского и который инспирировал его собственное творчество и творчество его последователей, тоже вызывает настороженное восприятие. Душа жаждет гармонии, а жизнь дисгармонична. В этом несоответствии стимул движения, истоки нашей боли и нашей надежды одновременно. Подтверждение нашей духовной глубины и наших духовных возможностей¹.

Трудно понять смысловую глубину фильмов Тарковского², не принимая во внимание художественный и

¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, М.: Эксмо, 2002, 314-315. В другом интервью, опубликованном на Западе, режиссер утверждает: «Я был одним из тех, кто пытался, может быть, бессознательно, осуществить эту связь между прошлым России и ее будущим. Для меня отсутствие этой связи было бы просто роковым. Я бы не смог существовать» (*Встать на путь*, в *Искусство кино*, № 4, 1989, 119-120). Интервью было взято в Стокгольме 26 марта 1985 г.

² Оригинальность таланта русского режиссера была отмечена и подчеркнута французскими кинокритиками, в частности,

духовный контекст, в котором происходило формирование режиссера, начиная с иконописной традиции, с поэзии Ломоносова, Державина, Пушкина и кончая прозой Гоголя, Толстого, Достоевского и стихотворениями Блока, Пастернака и Арсения Тарковского.

В Советском Союзе в 60-е и 70-е годы режиссер приобщается к одному из наиболее важных течений русской духовной и литературной традиции благодаря произведениям Достоевского, которого он часто цитирует в своих работах. Герои Тарковского и Достоевского в наиболее трудные моменты своей жизни находят смелость погрузиться внутрь самих себя, чтобы найти ответы, дающие смысл их существованию³. Как отмечает Ингмар Бергман, Тарковский является «величайшим» режиссером⁴ в изображении внутреннего мира человека. На мой взгляд, это не случайность, а следствие того, что он впитал в себя культуру и традиции своей земли.

Великая заслуга Тарковского заключается в том, что схождение в глубину самого себя, описанное в русских духовных и художественных произведениях, выражено им кинематографическим языком и обращено к публике, которая глубоко нуждается в этом.

Антуаном де Баэком в книге *Andrej Tarkovskij*, Paris: Editions de l'Etoile, 1989, и Мишелем Шионом в некоторых статьях, опубликованных в журнале *Cahiers du Cinema*. Мишель Шион пишет: «Популярность Тарковского на Западе – это не огромная и демонстративная, а искренняя и подлинная популярность, обусловленная не снобизмом, а духом постоянного открытия того, что есть художник. Я знаю, что для современного человека слово “художник” в широком смысле имеет тяжелое и анахронистическое значение» (M. Chion, *La maison où il pleut* [«Дом в котором идет дождь»], в *Cahiers du Cinéma*, апрель 1984 г., 358).

³ Я ссылаюсь, в частности, на схождение разума в сердце, описанное много раз в писаниях отцов церкви. В рамках этой книги я еще буду возвращаться к этому источнику.

⁴ I. Bergman, *La lanterna magica* [«Волшебный фонарь»], Milano: Garzanti, 1987, 71.

В своей книге *Запечатленное время* сам Тарковский рассказывает о произведениях и о режиссерах, оказавших на него сильное влияние. Как мне удалось выяснить в Москве у сотрудников и знакомых Тарковского, будучи студентом кинематографии, он увидел фильмы крупнейших западных режиссеров в фильмотеке, открытой в 1948 году в 50 км от Москвы в Белых Столбах. Именно там молодой режиссер смог хотя бы частично утолить свою жажду по авторскому кино⁵.

В мире, где кажется, что человек разучился заглядывать внутрь самого себя, фильмы Тарковского, уже много лет после выхода на экраны, сохраняют свое обаяние и глубину. В наше время они особенно дороги зрителям, у которых еще жива потребность в осознании смысла собственного существования.

В своих последних двух фильмах — «Ностальгия» и «Жертвоприношение» — режиссер обращается непосредственно к западному зрителю. За годы жизни на Западе Тарковский расширяет свои горизонты познания и свой жизненный опыт. Возможно, он так и не постиг до конца всех противоречий и всей неоднозначности современного западного мира, но пессимизм и одновременно доверие и надежда, выраженные в его последних фильмах, на мой взгляд, важны сегодня, как и тогда.

В конце своей жизни режиссер говорит:

Когда я думаю о современном человеке, то я представляю его себе, как хориста в хоре, который открывает и закрывает рот в такт песне, но сам не издает ни звука. Поют все остальные! А он только изображает пение, так как убежден, что достаточно того, что другие поют. Таким образом, он уже сам не верит в значение своих поступков. Современный человек живет без надежды, без веры в то, что он сможет посредством своих поступков повлиять на общество, в котором существует... Ностальгия — это тоска по пространству времени, которое про-

⁵ См. главу 1, с. 15-17.

шло напрасно, потому что мы не смогли рассчитывать на свои духовные силы, привести их в порядок и выполнить свой долг⁶.

Это заставило Тарковского снять «Ностальгию» и «Жертвоприношение».

Именно это толкнуло и меня на создание данной книги. Это мой скромный вклад, чтобы не «быть хористом, который открывает и закрывает рот, но сам не издает ни звука».

⁶ А. Тарковский, *О природе ностальгии* [интервью, взятое Гидеоном Бахманом во время съемок «Ностальгии»], в *Искусство кино*, № 2, 1989, 136 .

«Андрей Рублёв»

Фильм «Андрей Рублев» (1966) ищет в духовной и культурной традиции России ответ на тяжелые условия современности¹.

Вопросы и субъективные ответы, выражаемые главным героем и режиссером через сильные и многозначные кинематографические и живописные образы, близки к вопросам и ответам великих поэтов, писателей и богословов русской традиции. Одновременно они актуальны не только для Советского Союза 1960-х годов, но и для современного мира.

Хотелось бы обратить внимание на два тесно связанных между собой аспекта этого фильма. Один — путь Рублева, который, как и герои Достоевского, ищет смысл своего существования и причину присутствия в мире зла, открываемого им во власть имущих, в своем народе и даже в себе самом.

Второй аспект, связанный с традицией, идущей от Ломоносова, Державина и Пушкина до Пастернака и Арсения Тарковского, — это тема роли искусства, имеющего целью открыть и выразить благодать мира, скрытую за обыденностью больших и малых проблем повседневной жизни.

В негармоничном мире, где господствуют борьба за власть, бездуховность и эгоизм, хвалебный гимн Добру, Истине и Красоте оплачиваются художником унижениями и даже собственной жизнью. Из наиболее значимых имен следует назвать Пушкина, Мандельштама, погибшего в сталин-

¹ О первых кинематографических работах Тарковского см. *Приложение*, с. 204-217.

ском лагере после нескольких лет ссылки и страданий, Пастернака, подвергавшегося обвинениям и нападкам, и в более недавнем времени – самого Андрея Тарковского.

Восемь новелл «Андрея Рублева», неразрывно связанные между собой как элементы мозаики², повествуют об основных моментах пути художника, идущего против течения в равнодушном и враждебном окружении, о порывах, колебаниях, периодах отчаяния, мучительной борьбе с собственной слабостью и, наконец, о полной самоотдаче.

После живописного и словесного мастерства Рублева, Пушкина, Достоевского и Пастернака Тарковский обращается к кинематографическому языку, чтобы обнаружить самые тонкие и тайные особенности внутреннего мира своих героев, а также мучительной и одновременно светлой реальности, в которую они погружены.

Пролог о мужике, который испытал восторг от полета и заплатил за это жизнью, подводит к основной теме «Андрея Рублева»:

Эпизод с летящим человеком был символом смелости, в том смысле, что создание требует от человека полного жертвования самого себя. Хочет ли человек полететь до того, как это становится возможным, или отлить колокол, не научившись этого делать, или создать икону – все эти действия требуют, чтобы в награду за свою творческую работу человек умер, исчез в своем произведении, полностью отдал себя³.

² Режиссер пишет об этом: «Новеллы эти связаны не традиционной хронологической линией, а внутренней поэтической логикой необходимости для Рублева написать свою знаменитую Троицу. Эта логика приводит к единству эпизодов, из которых каждому сообщены особый сюжет и собственная мысль» (А. Тарковский, *Запечатленное время*, 129).

³ A. Tarkovskij, *L'artista nell'antica Russia e nella Russia moderna* [«Художник в Древней Руси и в современной России»], в *Il dramma*, 1 января 1970 г. Примечательно, что в процессе работы идея заставить крестьянина лететь при помощи пары самодельных крыльев была заменена идеей использовать для этого гораздо более бедное

Как Бориска, который не получил от умершего отца секрета литья колоколов, а потому идет вслепую, чтобы «дать людям радость», так и Тарковский живет в мире, почти похоронившем свои художественные и культурные традиции и запретившем, по крайней мере на официальном уровне, доступ к их духовным источникам.

Важно отметить, что в период создания и проката фильма «Андрей Рублев» духовная литература была труднодоступна, и возможности обсуждать эти темы практически не было. Советскими законами запрещалась продажа Евангелия, писаний отцов церкви и духовной литературы, в изобилии имевшейся в личных библиотеках Пушкина, Гоголя, Достоевского и других писателей. Тарковский, безусловно, хорошо знал Библию, многократно цитируемую в фильме, иконопись и классическую русскую и западноевропейскую литературу. Он испытывал сильную жажду Истины, Добра и Красоты — триединства, о котором столько писали отцы церкви и богословы, едва ли известные режиссеру в 1960-е годы.

Как увидим дальше, самая вероятная гипотеза состоит в том, что Тарковский приобщается к духовной традиции через творчество Достоевского, много раз цитируемое режиссером в его сочинениях и важное, как он сам утверждает, для разработки жизненного пути его героев: от Ивана до Рублева, от Криса Кельвина и Сталкера до Алексея из «Зеркала», который, как и Степан Трофимович в «Бесах» и Маркел в «Братьях Карамазовых», находит смысл жизни и ее красоту незадолго до смерти.

«Андрей Рублев», бойкотированный⁴, но не запрещенный официальной критикой, выносит на поверхность то

и примитивное средство — «нелепый воздушный шар, сделанный из шкур, веревок и тряпок», — чтобы не направить по ложному следу зрителя, у которого могла бы, подчеркивает режиссер, возникнуть ассоциация с комплексом Икара (см. А. Тарковский, *Запечатленное время*, 183).

⁴ Известно суждение Ильи Глазунова, по мнению М. Туровской (М. Туровская, *Фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991, 75),

духовное течение, которое, принужденное к пятидесяти годам подпольного существования, проходит через наиболее важные произведения русской литературы и искусства от Средних веков до XX века.

Режиссер пишет о своем фильме, подвергшемся нападкам советской критики за то, что воссозданные жизнь художника и эпоха якобы неправдоподобны и чересчур субъективны:

На примере Рублева мне хотелось исследовать вопрос психологии творчества и исследовать душевное состояние и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения. Этот фильм должен был рассказать о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила гениальную Троицу, то есть идеал братства, любви и тихой святости... В историческом аспекте фильм хотелось сделать так, как если бы мы рассказывали о нашем современнике. А для этого необходимо было видеть в исторических фактах, персонажах, в остатках материальной культуры не повод для будущих памятников, а нечто жизненное, дышащее, даже обыденное⁵.

Линия, которой Тарковский придерживается, имеет в России значительных предшественников. Это, например, актуализация образа Дон Кихота Сервантеса в переработках Тургенева и Достоевского и переосмысление образа шекспировского Гамлета у Пастернака в его переводе и стихотворениях и у Козинцева в фильме «Гамлет»⁶.

совпадающее с оценкой официальных кинематографических кругов: «Андрей Рублев представлен в фильме современным неврасцеником... создается впечатление, что авторы ненавидят не только русскую историю, но и всю русскую землю, где всегда грязь и мусор» (цит. по: А. Аннинский, *Апокалипсис по Андрею, в Мир и фильмы Андрея Тарковского*, ред. Н. М. Зоркая, Е. Г. Климов, Л. Н. Нехорошев, М. С. Чугунова, М.: Искусство, 1991, 75).

⁵ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 129.

⁶ И режиссер, и поэт сделали Гамлета сознающим и страдающим героем мира, мучающимся от противоречий, хорошо знакомых

В центре всех фильмов режиссера, — происходит ли их действие в XV веке, в России 1930–1940-х годов или же в будущем времени на космических станциях или в местах, посещаемых инопланетянами, — находятся проблемы и сложности, испытанные автором в современном ему мире.

Французский кинокритик Антуан де Баэк отмечает:

С «Андреем Рублевым», рождается настоящий Тарковский. Взгляд Тарковского оформляется в те четыре года, которые разделяют первый и второй его фильмы. Режиссер приобретает собственный ритм... с уверенностью показывает, что нашел свой путь. «Андрей Рублев» начинается с удивительного опыта, с опыта летящего человека⁷.

Западные критики и историки кино, анализирующие фильмы Тарковского, почти не занимаются периодом его творческого становления, что объясняется, вероятно, отсутствием точной информации о том, как это происходило. Вспоминая о годах, проведенных во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК), Тарковский пишет:

Но вот фильмов мы смотрели недостаточно, — а теперь, насколько я знаю, вгиковцы смотрят их еще меньше... Это нонсенс: невозможно понять, как возможно обучаться кинематографическим профессиям, минуя опыт современного мирового фильма. Это в конечном счете приводит к тому, что студенты изобретают велосипед. Можно ли представить себе живописца, не бывавшего в музеях или мастерских своих коллег, писателя, не читающего книг?⁸

Для меня, желавшей понять, как происходило формирование Тарковского, исключительно важной была встреча с Владимиром Дмитриевым, который заведовал самой

русским 1990-х годов. Интерпретация образов Гамлета и Дон Кихота в русской традиции будет дана в следующих главах.

⁷ A. de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, Paris: Editions de l'Etoile, «Cahiers du cinema», 1989, 12, 39.

⁸ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 196.

большой в Советском Союзе западной фильмотекой, открытой в 1948 году. Ее посещали российские кинематографисты 1950–1960-х годов, когда западные фильмы не демонстрировали ни в кинопрокате, ни в институтах кинематографии. Работы на языке оригинала хранились, как и сейчас, в здании, которое находится в пятидесяти километрах от Москвы в местечке под названием Белые Столбы⁹. По свидетельству Дмитриева, Тарковский начал посещать это хранилище благодаря своему другу Андрону Михалкову-Кончаловскому¹⁰. Там в начале 1960-х годов он увидел фильмы Акиры Куросавы «Расёмон», «Жить», «Идиот» и «Семь самураев». Последний он просматривал несколько раз, особенно останавливаясь на эпизоде финальной битвы. Дмитриев вспоминает, что Тарковский проявлял огромный интерес к технике движения Тоширо Мифуне, к некоторым аспектам монтажа, к передвижению кинокамеры, к деталям кадров. Кроме того, в Белых Столбах режиссер увидел «Сказки туманной луны после дождя» и «Управляющего Сансе» Мидзогути, «День гнева» и «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера, «Забытых», «Виридиану» и «Назарина» Бунюэля, первые фильмы Брессона («Дневник сельского священника» и «Ангелы улиц») и многие другие работы¹¹. Будучи студентом, Тарковский

⁹ В советские годы доступ к фильмам был разрешен режиссерам в период работы над картиной и в редких случаях студентам-кинематографистам в сопровождении преподавателя.

¹⁰ Так в это время друзья называли Андрея Михалкова-Кончаловского, который вместе с Тарковским написал сценарии к «Иванову детству» и «Андрею Рублеву».

¹¹ В ходе разговора, отвечая на мои вопросы, Дмитриев заметил, что в Белых Столбах не было «Пьяного ангела» Куросавы, «Слова» Дрейера, «Персоны» Бергмана. Дмитриев полагал, что эти фильмы Тарковский мог видеть в Доме Кино, где организовывались закрытые вечера с показами важных фильмов, вышедших на Западе в течение последних двух лет, а также ретроспективы и показы западных шедевров. Фильмы демонстрировались на языке оригинала с синхронным переводом.

посещал показы фильмов Куросавы под синхронный перевод японской переводчицы. Впоследствии, когда он сам начал снимать фильмы, кроме переводчика, он брал с собой всю съемочную группу и обращал внимание оператора и актеров на наиболее важные, на его взгляд, детали¹².

Как и Куросава, который в юности, благодаря своему брату, поклоннику киноискусства, имел возможность по несколько раз посмотреть шедевры западного кино, Тарковский долго анализировал предшествующий режиссерский опыт. Его кинематографический язык формировался в иной ситуации, нежели у его французских, испанских, итальянских и американских коллег, которым было легко посмотреть то, что их интересовало. Думаю, что это объективное препятствие, преодоленное благодаря помощи друга и особенно благодаря жажде узнать авторское кино, превратилось в мощный творческий импульс.

Как замечает Антуан де Баэк, фильм 1966 года уже с первых кадров обнаруживает зрелый стиль режиссера.

В прологе за взволнованной подготовкой, предшествующей полету, следуют медленные кадры самого полета, снятые «субъективной камерой» (*point of view shot*). Мы видим все глазами крестьянина Ефима. Камера летит вместе с ним, головокружительно поднимается в съемке, параллельно фасаду церкви. С высоты, глазами героя, охваченного восторгом и изумлением, мы видим вольно бегущий табун лошадей, течение реки, город, окруженный стеной, озера. В такой перспективе мир природы являет радость жизни и красоту. Затем внезапно мы начинаем отвесно падать вплоть до столкновения с землей. Наконец, возникает неподвижная картина (*freeze frame*) поля. Мы не видим смерти мужика, но переживаем падение вместе с ним. Эпизод заканчивается изображением медленно сдувающихся кожаных мехов. Между столкновением с землей и

¹² Согласно Дмитриеву, когда Тарковский пересматривал свои любимые фильмы, он искал подтверждения кинематографических идей и решений, которые уже начал разрабатывать.

последним кадром, показывающим провал подвига, вставлен образ, который кажется никак не связанным со всем остальным: черная лошадь блаженно катается по траве¹³. Этот образ выражает чувство свободы, радости и жизненной полноты, испытываемое лошадью во внезапном контакте с природой и человеком, когда в моменты творчества и благодати он открывает другое, не повседневное измерение.

Леонид Нехорошев так пишет об этом :

Родится человек, суетится, и все-таки в нем — даже в самом темном — заложено стремление к высшему, может быть, он к нему и взлетает, но взлет за пределы общепринятого гибелен... Уже в прологе дан ключ, определяющий облик русского простого человека: темный, запуганный, озлобленный, но и способный на взлет... Да, смерть, да, она безобразна, но ведь полет был, и он ею не перечеркнут, и прекрасная жизнь существует — конь вольно катается в траве у реки... Здесь (в прологе фильма) — поэтическая притча... очень жесткое, реальное до натурализма изображение земного существования и поэтическое парение духа¹⁴.

Подобный опыт, который возвышает над повседневной реальностью, присутствует во всех фильмах Тарковского. Каждый по-своему его переживают Крис из «Соляриса», главный герой и заблудившийся врач в «Зеркале», персонажи «Сталкера», Горчаков и Доменико в «Ностальгии» и Александр в «Жертвоприношении».

Зверская жестокость дружинников, донос, бедность народа стоят в центре первого эпизода «Скоморох», в котором Рублев со своими братьями Даниилом и Кириллом укрывается в избе от грозы. Дождь, вынуждающий монахов сделать остановку, имеет не только сюжетообразующую функцию. Приведем в связи с этим слова Антуана де Баэка:

¹³ См. Леонид Нехорошев, «Андрей Рублев»: Спасение души, в *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991, 46-47.

¹⁴ Там же, 46-49.

В фильмах Тарковского не очень часто показывается дождь... небесная вода — необычное явление, редкость делает его особенно ценным... дождь предвещает решающий момент, подготавливает персонажей к нему, становится условием сна или воспоминания... [В первом эпизоде] ливень — условие раскрытия духовной основы мира, окружающего Рублева¹⁵.

После долгих лет уединения и обучения внутри надежных монастырских стен именно с этих образов начинается путь Рублева к глубокому пониманию действительности, которое позже осветит его шедевры. Вынужденная остановка во временном убежище и размеренный стук дождя создают необходимые условия для размышления.

Эта сцена напоминает дождь, часто встречающийся в фильмах Акиры Куросавы, например, в эпизоде битвы в «Семи самураях» или в начальной сцене «Расёмона». В фильме 1950 года ливень заставляет буддийского монаха, дровосека и прохожего укрыться за полуразвалившейся дверью Расё, хранилища незахороненных трупов. Дождь создает атмосферу, располагающую к воспоминаниям, поискам и открытию истины, и помогает постичь смысл жизни, понять, что есть суета, а что, напротив, имеет ценность.

Если образы проливного дождя «Расёмона» предваряют первый эпизод «Андрея Рублева», то горькие слова буддийского монаха, задающего важнейшими вопросами бытия, очень похожи на те, которые произносит главный герой Тарковского в разграбленной церкви Владимира. Герой фильма Куросавы говорит:

Войны, тайфуны, землетрясения, эпидемии... Сколько бедствий, сколько горя на всех... Сколько смертей, сколько людей, раздавленных, как насекомые, я видел своими глазами... Какое горе, какой ужас...¹⁶

¹⁵ A. de Vaesque, указ. соч., 28-32.

¹⁶ Слова Рублева приведены на с. 29-30 этой главы.

В «Рашомоне» солнце, — которое появляется и исчезает среди листвы деревьев, сплетает тень и свет, падающие на землю, — предвосхищает кадры снов «Иванова детства» и другие образы последующих фильмов.

Итальянский исследователь творчества Куросавы Альдо Тассоне, рассуждая о «Рашомоне», делает выводы, которые могли бы относиться и к мастерству Тарковского:

Равный по мощи величайшим творцам прошлого, Куросава концентрируется здесь на поиске абсолютной красоты и на динамике образов... Обратите внимание на потрясающее движение камер (боковых, фронтальных, круговых), которые снимают дровосека, на магию света и тени. Эта способность оживлять природу, превращая ее в четвертого участника истории, — один из секретов Куросавы¹⁷.

Куросава был одним из немногих предшественников Тарковского, обладавших способностью окунуться во внутренний мир своих персонажей, представить их сны, видения и воспоминания посредством кинематографического языка, что было результатом не только таланта, но и пристального внимания к техническим решениям, заимствованным из шедевров европейского кино¹⁸.

Как и пролог, первый эпизод выполнен в технике «субъективной съемки». Напряженный взгляд Рублева-

¹⁷ A. Tassone, *Akira Kurosawa*, Milano: Il Castoro, 57-58.

¹⁸ Альдо Тассоне пишет: «[Начиная со слов разбойника: « Это была она...»] помещая камеру в сознание героев, Куросава показывает путешествие по лабиринтам человеческого сердца» (A. Tassone, указ. соч., 53). Источники кинематографии Куросавы названы самим режиссером в книге A. Kurosawa, *L'ultimo samurai* [«Последний самурай»], Milano: Baldini & Castoldi, 1995, 110-111. Куросава приводит список всех фильмов, которые, как он помнит, он смотрел между 1919 и 1929 гг. В своей монографии среди режиссеров, которые оказали на Куросаву наибольшее влияние, Тассоне называет Стрехейма, Чаплина, Гриффита, Ланга, Мурнау, Любича, Стернберга, Эйзенштейна, Форда и Ренуара (A. Tassone, указ. соч., 15-16).

Солоницына осматривает избу изнутри, останавливаясь на лицах крестьян, женщин и детей, которые собираются здесь во время отдыха. Сквозь узкое прямоугольное¹⁹ окно глаза молодого монаха наблюдают за двумя пьяными, которые дерутся, оскорбляют друг друга и валяются в илистой грязи гумна. Его взгляд улавливает черную фигуру Кирилла, вдалеке беседующего с дружинником на коне. Затем вместе с молодым Рублевым сквозь открытую дверь мы следим за наказанием скомороха. Из-за его неуважительного, хотя и безвредного, поведения дружинники выволакивают скомороха за дверь, бьют об дерево и ломают вещи, словно уничтожая малейший след его присутствия.

Если у детей, продолжающих есть и улыбаться, взгляд безмятежен, то многие взрослые уже опьянели и утратили человеческий облик. Они остаются пассивными, видя жестокость и будучи не в состоянии противостоять этому.

После шумной песни и веселого танца звучит женское пение, сопровождающее кадры отдыха в избе и жестокости дружинников, которое начинается и затем внезапно затихает, в то время как монахи продолжают свой путь, двигаясь параллельно фигурам всадников и без чувств лежащего на седле скомороха.

Мелодия пения, слегка окрашенная душевной и печальной нежностью, была сочинена Вячеславом Овчинниковым, автором всей музыки к фильму. На мой взгляд, ей отведена важная роль в этом эпизоде. Тихая трогательная мелодия, подобная стону, не соответствует образам пьяных мужиков или сурового Кирилла, ставшего жестоким из-за неудовлетворенности собой. Молодой Рублев, пока

¹⁹ «Форма этого проема (окошка), удивительно похожего на проекционное окно, — пишет Фабрицио Борин, — связана с местом, откуда так многозначительно начинается “посвятительный путь” взгляда Рублева. В данном случае это взгляд второго типа» (F. Borin, *Il cinema di Andrej Tarkovskij* [Фабрицио Борин, *Кино Андрея Тарковского*], Roma: Jouvence, 1989, 72). В этом фильме Борин выделяет «два типа» взглядов Рублева: «один констатирует события, другой их создает» (там же, 71-72).

еще переполняемый искренней любовью к людям, молчалив. Он впитывает и болезненно принимает в свой внутренний мир первый контакт с человеческой слабостью и страданием. Радость, доставленная мужикам, дорого стоит скомороху. Путь, который художник должен проделать, чтобы научиться «давать людям радость», это внутренний путь расставания со своими юношескими обманчивыми надеждами.

Доносы, репрессии, запрет свободно высказываться — это беды, хорошо знакомые русским писателям и режиссерам 1960-х годов. Во втором эпизоде образы нечеловечески замученных людей, появляющиеся на заднем плане²⁰, вызывают в памяти зрителя другие насилия, пережитые предшествующим поколением.

В новелле «Феофан Грек» монах Кирилл, глухой к этому страданию и снедаемый завистью к таланту других, как советские чиновники и литераторы по отношению к Пастернаку и Тарковскому, едко критикует перед греческим художником искусство Рублева, надеясь занять его место. Как пишет Антуан де Баэж, Кирилл — тот, кто «своими глазами смотрит — и не видит», «своими ушами слышит — и не разумеет»²¹.

После эпизода со скоморохом второе болезненное опровержение идеалов братства, любви, святости, полученных в монастыре, приходит к герою через ядовитую речь собрата, покидающего монастырь в протест против выбора Феофана, который предпочел ему Рублева²². Третье, более жестокое опровержение происходит в сцене «Суда»,

²⁰ После первых кадров в сцене разговора между Феофаном и Кириллом крики и стоны опять включаются в звуковой фон. Истерзанные тела снова появляются в кадре, когда Феофан выходит на улицу в конце эпизода.

²¹ A. de Baesque, указ. соч., 100.

²² «Монастырь превратился в рынок... Я, может быть, тоже молчал бы и сносил бы всю эту мерзость, имей я талант. Но Бог не дал мне таланта... И я счастлив тем, что я не одарён, потому что я честен и чист перед Богом».

когда, при известии о зверском ослеплении его учеников²³, Рублев пачкает белую стену, приготовленную для росписи, и плачет. Кинокамера останавливается на его пальцах, измазанных краской, по вязкости напоминающей кровь. Здесь подвергается испытанию готовность героя любить людей, незадолго до этого выраженная им через объятие девочки и цитирование отрывка из апостола Павла: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий...» (1 Кор 13:1сл.).

Жестокая сцена насилия, при которой Рублев не присутствует, передана глазами мальчика-подмастерья, наблюдающего за безразличием исполнителей и муками мастеров, вслепую блуждающих по лесу и молящих о пощаде, пока его взгляд не останавливается на одной детали: лежащие в болоте отрубленная рука и рядом фляга, из которой вытекает белая жидкость, подобно тому, как жизнь покидает тело человека.

Образ пролившейся жидкости — мотив, встречающийся в «Ностальгии» и «Жертвоприношении», когда несчастье обрушивается на героев, разрушая их маленький мир.

В эпизоде «Страсти по Андрею» Тарковский вводит зрителя во внутренний мир Рублева, показывая то, что герой видит и создает внутри себя: страсти Христовы, которые разворачиваются перед зрителем, в то время как голос Рублева рассказывает об этом Феофану в одноименном эпизоде.

Эта сцена и диалог с уже умершим Феофаном в последнем фрагменте эпизода «Набег» являются центральными составными моментами фильма, через которые режиссер передает зрителю ключ к пониманию многострадального жизненного пути Рублева и значения его творчества.

«Страсти по Андрею» — это ответ героя на желание греческого художника «Господу служить, а не людям», которые

²³ Ремесленники Рублева ослеплены великим князем, завидующим возможности брата построить дворец красивее, чем у него.

повторяют из века в век самые подлые поступки, и на его утверждение о том, что в день Страшного суда мы «все как свечи гореть будем» и что «если бы Иисус снова на землю пришел, его бы опять распяли».

Тарковский, как и несколькими годами раньше Пастернак в цикле *Стихотворения Юрия Живаго*, представляет русского Христа, приносящего себя в жертву. Он ходит по заснеженной земле, в пейзаже, хорошо знакомом автору и русской публике.

Несет на себе крест русский мужик, несет, ступая лаптями по снегу, а за ним идут простые русские женщины; их сопровождают те же конные дружинники, которых мы видим в других эпизодах²⁴.

Сцена вызывает в памяти картину Брейгеля «Охотники на снегу», где в разных планах изображены группы охотников, ремесленников и детей, занятых каждый своим делом. Эта «цитата» из живописи подчеркивает общее безразличие по отношению к маленькой процессии, шествующей по деревне. Крестьяне, путники, всадники не отрываются от своих занятий. Лишь в некоторых видна подлинная любовь. Она выражена во взглядах, которыми обмениваются страдающий и растерянный Иисус и женщины, сопровождающие его на свой страх и риск.

В новелле «Феофан Грек» зритель видит замученных насмерть людей. Мучение, представленное в этом эпизоде, не сопровождается кровопролитием. Видение Рублева выражает мироощущение героя, чья вера в людей еще не была подвергнута испытанию.

Музыка Овчинникова, сопровождающая этот эпизод, как и музыка во время титров и при финальном показе

²⁴ Л. Нехорошев, указ. соч., 51. Об этом же пишет и Мая Туровская: «Андрей противопоставляет [речи Феофана] свое видение Голгофы: пейзаж с русскими заснеженными холмами с дружинниками князя вместо римских легионеров и крестьян в пеньковых рубахах вместо жителей Иерусалима» (М. Туровская, *Фильмы Андрея Тарковского*, 54).

икон, была написана не для фильма. Как объяснил мне композитор во время нашей встречи²⁵, это фрагменты из оратории «Сергий Радонежский», которую он незадолго до этого сочинил. Для этого эпизода Тарковский выбрал отрывок, выражающий страдательную духовность в кадрах Распятия.

Очень важны и слова героя, сопровождающие эти кадры:

Ну конечно, делают люди и зло, и горько это. Да только нельзя их всех вместе винить. Трудно так, да и грешно, мне кажется. Продал Иуда Христа, а вспомни, кто купил его... А Иисуса кто обвинил? Опять же фарисеи да книжники... А фарисеи — те на обман мастера: грамотные, хитроумные. Они и грамоте-то учились, чтоб к власти прийти, темнотой его воспользовавшись. Людям просто напоминать надо почаще, что люди они, что русские — одна кровь, одна земля. Зло везде есть, всегда найдутся охотники продать тебя за тридцать сребренников. А на мужика все новые беды сыплются: то татары по три раза за осень, то голод, то мор, а он все работает, работает, работает, несет свой крест смиренно, не отчаиваясь, а молчит и терпит. Только Бога молит, чтоб сил хватило. Разве не простит таким всевышний темноты? Сам ведь знаешь. Ну не получается что-нибудь, или устал, намучился, и вдруг с чьим-то взглядом в толпе встретишься, с человеческим, и словно причастился, и все легче сразу. Разве не так?.. Ибо любили они его человеком, а он сам, по своей воле покинул их, показав несправедливость или даже жестокость.

Фарисеи, «мастера на обман», способные «прийти к власти, воспользовавшись темнотой народа», показаны со спины, когда они удалялись от сцены казни, ими же устроенной²⁶. Этот образ предвосхищает лицемерное поведение

²⁵ Я встречалась с Овчинниковым, Артемьевым и Дмитриевым в июне 2004 г.

²⁶ Это то же самое фарисейство, о котором пишет Пастернак, намекая на действительность, в которой живет, в двух последних

и предательство князя²⁷, которое русский народ и сам Рублев переживут во время татарского набега на Владимир.

Слова героя о русском народе близки словам Пушкина из письма к Чаадаеву, прочитанным в «Зеркале». Они связывают фигуру Христа, сопровождаемого несколькими испуганными и растерянными учениками, с фигурой художника и его ролью. В частности, образ уставшего, подавленного, близкого к падению человека, который встречается человеческий взгляд и чувствует себя, «словно причастился», вызывает встреча не только Христа с учениками, но и художника с его зрителями.

Эта аналогия становится более очевидной, если сравнить данный фрагмент фильма со словами самого Тарковского:

Цель искусства заключается в том, чтобы... вспахать и взрыхлить его душу, сделать ее способной обратиться к добру. Соприкасаясь с шедевром, человек начинает слышать тот же призыв, который пробудил художника к его созданию. Когда осуществляется связь произведения со зрителем, человек испытывает высокое и очищающее духовное потрясение²⁸.

строфах стихотворения Гамлет: «Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить – не поле перейти» (Б. Пастернак, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 3, М.: Художественная литература, 1990, 511). И еще Пастернак косвенно намекает на фарисейство современной ему реальности: «Гамлет – не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть... волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного» (там же, 416).

²⁷ Князь делит свою землю с татарами и помогает им устроить набег и разграбить Владимир и его храм из-за желания власти и из-за зависти по отношению к брату, которого позже предаст, поцеловав в церкви в присутствии митрополита.

²⁸ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 141. См. также письмо одной зрительницы режиссеру, приведенное им в его книге: «Спасибо Вам за “Зеркало”, у меня было такое же детство... в темном

В этом и состоит эффект от встречи взгляда Тарковского и его идеального зрителя.

Как Христос Живаго Пастернака, страдающий и колеблющийся перед тем, как принять свою миссию²⁹, так и Христос, созданный Рублевым, выражает свое одиночество и тревогу через болезненное и потерянное выражение лица в момент, когда он ест снег, чтобы утолить свою жажду, и одновременно наблюдает за маленькой группой учеников. На заднем плане безразличная толпа продолжает заниматься своими делами.

Как в стихотворении Пастернака *Гамлет*, здесь также заметно внутреннее изменение. После объятий Магдалины, которая любит Его безнадежной и страстной любовью, камера наводит объектив не на лицо, а на ноги Христа, который медленно, но решительно направляется к кресту, а затем на его тело, лежащее на крест добровольно и осознанно, что явно выражает произошедшее принятие жертвы³⁰.

зале, глядя на кусок полотна, освещенный Вашим талантом, первый раз в жизни я почувствовала, что не одинока...» (там же, 101).

²⁹ См. в связи с этим S. Salvestroni, *Linguaggio poetico e processi creativi. Le poesie del «Dottor Givago»* [С. Сальвестрони, *Поэтический язык и художественные процессы. Стихотворения «Доктора Живаго»*], в *Strumenti critici*, № 3, 1993, 344-345.

³⁰ Как я уже сказала, «Страсти по Андрею» близки к циклу *Стихотворения Юрия Живаго*, в котором автор через параллельные события в жизни героя и евангельского Христа хочет утешить свое поколение и придать смысл его страданиям. В последней строфе стихотворения *Земля* поэтическое «Я» Живаго, как Иисус другой весной в Иерусалиме во время тайной вечери, утешает и просвещает своими словами друзей, собравшихся вокруг него: «Для этого весной ранней / Со мною сходятся друзья, / И наши вечера — прощанья, / Пирушки наши — завещанья, / Чтоб тайная струя страданья / Согрела холод бытия» (Б. Пастернак, указ. соч., 460). См. анализ этого текста — S. Salvestroni, *La poetica di Boris Pasternak attraverso le poesie del «Dottor Givago»* [С. Сальвестрони, *Поэтика Бориса Пастернака через стихотворения «Доктора Живаго»*], в *Aion slavistica*, № 2, 1994.

Слова «а он сам, по своей воле покинул их, показав несправедливость или даже жестокость», завершающие эпизод «Страсти по Андрею», выражают сомнение молодого Рублева, пока еще не подвергнутого жестокому испытанию реальностью. Это – то самое сомнение, которое много раз возникает у героев Достоевского.

В этом смысле значителен вопрос, заданный в романе *Идиот* смертельно больным юношей Ипполитом перед картиной Гольбейна «Мертвый Христос»:

Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его,.. веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?.. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования... И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь?³¹

Вопрос, заданный Ипполитом, который не в состоянии найти смысл в страстях и жертве Христа, находит ответ лишь в романе *Братья Карамазовы*, начиная с эпиграфа из Евангелия от Иоанна, ставшего одним из лейтмотивов романа³²: «Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12:24).

Жизненный путь героя Тарковского, начиная с видения в церкви Владимира, сквозь годы молчания в монастыре

³¹ Ф. Достоевский, *Идиот*, в *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*, Л.: Наука (далее – ПСС), т. 8, 1973, 474.

³² См. главу, посвященную *Братьям Карамазовым*, в книге С. Сальвестрони *Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского*, СПб.: Академический проект, 2001.

вплоть до возвращения к речи и к творческой деятельности в финале эпизода «Колокол», близок к испытаниям главных героев Достоевского.

Вторая встреча с Феофаном – внутреннее видение или галлюцинация Рублева – похожа на великие диалоги Достоевского, в которых герои с полной откровенностью раскрывают душу своему собеседнику за пределами реального времени и пространства.

В «Набеге» Рублев показан в церкви без крыши, внутрь которой падают хлопья снега, с потерянным взглядом, в лохмотьях, среди убитых. Это момент, когда он доходит до предела отчаяния. На глазах у него растоптаны с бесчеловечной жестокостью идеалы любви, братства, святости, в которые он верил наивно и восторженно. Одновременно художник открывает присутствие зла внутри себя, когда, спасая от изнасилования глухонемую, которую он ведет с собой, он убивает насильника под действием внезапного порыва.

В момент растерянности в оскверненной церкви Рублев выражает через голоса, звучащие внутри него, сомнение, чувство вины, горечь и слабые надежды, которые он пронесет внутри себя сквозь долгие годы молчания, предшествующие творческому порыву.

Это – внутренний диалог, в котором, по сравнению с предыдущей ситуацией, роли меняются. Герой занимает позицию, выраженную ранее Феофаном, в то время как греческий художник развивается, достигая более высокого уровня, то, что в «Страстях по Андрею» было сказано Рублевым.

Слова о народе, сказанные раньше и повторенные сейчас главным героем, приобретают в этом диалоге новый горький смысл:

«Убийства, жестокость, разграбленные церкви. Думаю, что это хуже того, что ты говорил. До сих пор я был слеп и ничего не видел. Я много работал для людей. Но разве это люди? У нас русских одна земля, одна вера и одна

кровь. Зверь татарский смеялся и кричал: “Перережьте и друг другу глотки!”... Они сожгли все, что я сделал...”

«Зло – тоже часть человеческой природы, – отвечает Феофан. – Хотеть разрушить зло все равно, что хотеть разрушить человечество. Бог прощает тебе то, что ты не можешь простить себе. Учись делать добро, ободряй того, кто подавлен. Правда не так проста, как ты ее себе представлял».

Греческий художник преодолевает через смерть земные слабости. Говоря о зле, о страдании, о прощении, он открывает глубокую истину, дорогую Достоевскому и отцам церкви, предвосхищая то, что Рублев полностью поймет только в последнем эпизоде фильма.

На жалобу героя, которая могла бы исходить спустя столетия от Пастернака, от Мандельштама, от того же Тарковского: «Россия, Россия всегда готова терпеть и сносить все! Сколько же это может продолжаться?» – Феофан отвечает: «Всегда, наверное. Все же красиво все это!»

Когда он говорит эти слова, его глаза смотрят на икону, оставшуюся нетронутой в оскверненной церкви. Она – изображение красоты, созданное человеком, в котором свет Духа продолжает сиять и после насилий, убийств, грабежей.

В этот момент на лице Андрея появляется легкая улыбка, а Феофан протягивает руки вперед, как если бы он хотел поймать хлопья снега, падающего через пролом в крыше³³.

В самый ужасный момент своей жизни Рублев находится в ситуации, хорошо знакомой героям Достоевского.

Как я объяснила в моей книге *Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского*, русский писатель так хорошо понял сложность реальности и человеческой природы благодаря своему личному многострадальному жиз-

³³ «Нечего нет страшнее, когда снег в храме», – говорит Феофан, имея в виду совершенное осквернение и разграбление, пока Рублев улыбается, вдруг восхищенный ослепительной красотой хлопьев снега.

ненному опыту, а также знанию русской духовной традиции. Знакомство с творениями отцов церкви и, в частности, св. Исаака Сирина было весьма плодотворно для него. Благодаря этому прояснилось то, что писатель раньше чувствовал глубоко, но неопределенно. По мнению св. Исаака Сирина и его духовного последователя Достоевского, для того, чтобы с глаз упала завеса и человек понял значение и красоту жизни, а также причину существования в мире зла и страдания, возможны два пути: путь монаха, уединяющегося, чтобы вести жизнь в очищении, созерцании и молитвах, или же душевная травма, переживаемая теми, кто, проходя через мучительные страдания, открывают все свое бессилие, слабость, несовершенство и оказываются униженными и обнаженными перед другими, перед самими собой, перед Богом.

Мучительное состояние, заставляющее встать на колени, пережитое Раскольниковым, Мармеладовым, Соней из *Преступления и наказания*, Шатовым и Степаном Трофимовичем из *Бесов*, Митей, Маркелом, «таинственным посетителем» из *Братьев Карамазовых*, похоже на то, что испытывает и выражает в эпизоде «Набег» герой, являющийся монахом и одновременно художником. Рублев не отказывается погрузиться в страдание мира и приблизиться даже к его искушениям, как он делает в эпизоде «Праздник». По мнению Тарковского, миссия, предназначенная ему, состоит в том, чтобы понять людей до самой глубины и нести им через свои иконы истину, свет и милосердие Бога.

Оглядываясь сегодня на фильмы, которые я сделал до сих пор, я заметил, что всегда хотел рассказывать о людях, внутренне свободных... Я рассказывал о людях, казалось бы, слабых, но я говорил о силе этой слабости³⁴.

Приведу некоторые отрывки из книги св. Исаака Сирина о познании себя, о собственной слабости, о зле, присут-

³⁴ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 302.

ствующем в каждом человеке, о вопросах, ставших фундаментальными для Достоевского. Они важны и для понимания жизненного пути Рублева, а также героев «Соляриса», «Зеркала», «Ностальгии» и «Жертвоприношения».

Блажень чловѣкъ, который познаеть немощь свою... сравнивъ свою немощь съ Божією помощію, тотчасъ познаеть ея величіе... Всякій молящійся и просящій не можетъ не смириться... Сердце, пока не смирится, не можетъ престать отъ паренія; смиреніе же собираеть его воедино. А какъ скоро чловѣкъ смирится, немедленно окружаетъ его милость³⁵.

Никто не восходил на небо, живя прохладно. О пути же прохладномъ знаемъ, гдѣ онъ оканчивается³⁶.

Ничто такъ не сильно, какъ отчаяніе... Когда чловѣкъ въ мысли своей отсѣчетъ надежду по отношенію къ жизни своей, тогда нѣтъ ничего дерзосинье его. Никто изъ враговъ не можетъ противостать ему, и нѣтъ скорби, слухъ о которой привель бы въ изнеможеніе мудрованіе его³⁷.

Возможно, но маловероятно, что Тарковский читал этот текст, ни разу не упомянутый им ни в дневниках, ни в статьях, написанных уже после решения жить за границей. Вероятно, Федор Достоевский стал посредником этой тысячелетней традиции. Благодаря своему таланту и очарованию своих романов писатель сохранил ее живой и сыграл немалую роль в ее распространении в серые годы советского режима.

В отличие от героев Достоевского, для того, чтобы прийти к глубокому пониманию самого себя и реальности, Рублев после разочарования и пережитой травмы нуждается в годах молчания и еще одной важной потере — потере последнего человека, остававшегося близким ему.

³⁵ Исаак Сирин, *Слова подвижнические (Аскетические беседы)*, М., 1911, Слово 61, 333-334.

³⁶ Там же, Слово 35, 152.

³⁷ Там же, Слово 49, 220.

В период голода глухонемая, соблазненная дарами татар, покидает его и монастырь.

Обратимся же снова к тому, что пишет Тарковский:

История жизни Рублева для нас, по существу, история преподанной, навязанной концепции, которая, сгорев в атмосфере живой действительности, восстает из пепла как совершенно новая, только что открытая истина³⁸.

Светлый утешающий финал связан с мыслью, много раз выраженной режиссером в его фильмах и статьях:

Все мои фильмы так или иначе говорили и о том, что люди не одиноки и не заброшены в пустом мироздании, — что они связаны бесчисленными нитями с прошлым и будущим, что каждый человек своей судьбой осуществляет связь с миром и всечеловеческим путем³⁹.

Это видение мира близко к тому, что выражает старец Зосима из *Братьев Карамазовых*:

Оно как бы и бессмысленно, а ведь правда, ибо все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдастся⁴⁰.

Именно этот процесс мы видим в действии в последнем эпизоде фильма — «Колокол». Здесь Рублев присутствует при изнурительном труде мальчишки, который, следуя на ощупь, посвящает себя задаче продолжать утраченную традицию и лить колокола.

Одновременно Рублев является участником-свидетелем других событий, потрясающих его до глубины души. Они сконцентрируются на небольшом временном отрезке между работой по подготовке колокола и его первым звоном. В это время монах встречает скомороха из первой новеллы, готового избить его, так как считает его

³⁸ А. Тарковский, указ. соч., 195.

³⁹ Там же, 326.

⁴⁰ Ф. М. Достоевский, *ПСС*, т. 19, 289-292.

виновным в понесенном наказании, и раскаявшегося Кирилла, присутствие которого оказывается здесь провиденциальным. Он публично признает свою вину за совершенный донос и сознается в зависти к своему собрату, рожденной от разочарования из-за собственной посредственности.

Именно Кирилл на коленях умоляет Рублева снова начать писать иконы:

Я — червь. Ты от Бога получил свой талант. Не запятнай себя грехом отказа.

В этом эпизоде Кирилл, Бориска и Рублев влияют на судьбы друг друга и помогают друг другу в завершении своих разных миссий. Задача двух из этих героев — «нести людям радость». Горечь Кирилла из-за отсутствия у него таланта, после перенесенных тяжелых испытаний, уступает место смирению и кротости, позволяющим ему выполнить его скромную, но необходимую задачу: растормошить прежде ненавистного собрата и заставить его задуматься о грехе, который он совершает, не воспользовавшись Божиим даром.

Как отмечает Антуан де Базк, «путь героев Тарковского состоит из нескольких этапов, которые в фильме 1966 года соответствуют составным новеллам: заявление, пытка, страдание, бесплодность, катастрофа, приводящие к моменту, когда герои смотрят и видят. Рублев учится видеть, созерцая труд Бориски»⁴¹.

В конце фильма Рублев понимает, что не только внешний мир несовершенен и греховен, но и сам человек. Поэтому путь к спасению лежит не вне, а внутри себя. Чтобы найти его, людям нужно соприкоснуться с измерением гармонии и красоты. Возвестит об этом измерении «первый удар колокола, рожденного землей, чтобы оживить голос духа, придающего ритм жизни верующих»⁴².

⁴¹ См. A. de Vaesque, указ. соч., 100.

⁴² Там же, 41.

Воплотят и выразят его «Троица» и другие иконы, которые герой собирается написать.

Леонид Нехорошев пишет в конце своей статьи:

В фильме «Андрей Рублев» Тарковский и прекрасные мастера, которые ему помогали, сумели совершить почти невозможное: слить правдивое, жесткое, доходящее до натурализма изображение исторической действительности с проникновением в нематериальное... Нужно трезвыми и ясными глазами смотреть на жизнь и видеть в ней все уродливое и злое и знать, что есть идеал. Разрыв между действительностью и идеалом — причина глубочайших терзаний людей (Дон Кихот, Гамлет, князь Мышкин). Но дух человеческий может приблизиться, вознестись к этому идеалу и даже в редчайших случаях воплотить его, как воплотил его монах Спасо-Андронникова монастыря Андрей Рублев в своих иконах⁴³.

В последней черно-белой сцене, после первых ударов колокола, Рублев прерывает обет молчания и утешает одиноко рыдающего Борису, изнуренного от затраченных усилий:

Ты же сам видел, что все хорошо, ну, что с тобой? Давай уйдем отсюда вместе, ты и я. Ты будешь лить колокола, а я — писать иконы. Идем в Троицу. Вместе идем. Подумай только, какой праздник у людей! Ты дал им такую большую радость, а сам плачешь?

В этот момент, отсняв двух героев, обнявшихся посреди голого поля, кинокамера наводит объектив на кучу углей, которые начинают окрашиваться в красноватый цвет. Из темно-красного цвета этого огня, после того как художник выражает свое желание снова начать писать, оживают цветные образы икон.

Живописные произведения, которые режиссер включает во все свои фильмы, в том числе и иконы Рублева,

⁴³ Леонид Нехорошев, указ. соч., 63.

имеют важную функцию. Они – увеличительные стекла, фильтры, помогающие героям, а вместе с ними и зрителям увидеть и понять себя и свою историческую эпоху. В фильмах Тарковского разворачивается диалог между мировоззрением, выраженным в картинах Леонардо, Пьеро делла Франческа, Брейгеля, Рублева, и мировоззрением героев, которые могут понять новые или ранее оставшиеся в тени стороны жизни благодаря сопоставлению этих картин с окружающей их действительностью.

В последних цветных сценах кинокамера останавливается сначала на светлых геометрических рисунках, на деталях одежд блестящих или нежных цветов, затем на фигурах и деталях изображения: куполе церкви, ангеле, осле, всадниках на иконе «Въезд в Иерусалим», Спасителе, окруженном херувимами и показываемом снизу вверх, фигурах трех апостолов, распростертых на земле и ослепленных божественным светом, на «Преображении», деталях изображения Иоанна Крестителя, склоненного над Иисусом на «Крещении», а также крупном плане печально задумчивой Марии на «Рождестве». Это человеческий мир, населенный мужчинами, женщинами, домашними животными, освещенный светом высшего измерения.

Образы сопровождаются тихой музыкой, а затем хором, создающим атмосферу духовности и молитвы. В обратном хронологическом порядке Тарковский показывает эпизоды из жизни Христа: со въезда в Иерусалим до рождения в Вифлееме, чтобы в конце прийти к началу начал, выйдя за пределы времени и истории.

Снимая «Троицу», режиссер сначала выводит на передний план игру света, прозрачность и удивительные цвета одежд ангелов. Затем камера спускается к рукам, а потом, посредством наложения кадров, – к ногам. Обратная перспектива создает ощущение легкости, невесомости. Отсюда камера медленно поднимается к чаше, находящейся в центре трапезы и долго остающейся на переднем плане. Снова посредством наложения кадров показывается шатер

в Мамре⁴⁴, лицо и плечи центрального ангела. Затем камера спускается к чаше и снова поднимается к лицу ангела.

Благодаря приему, который затем будет использован в «Солярисе» в длинной последовательности кадров, изображающих картину Брейгеля, изображение оживает, рассказывает историю, центром которой является чаша, к которой камера постоянно возвращается.

Анализируя «Троицу», Павел Евдокимов пишет:

Бог — любовь... и его любовь к миру не что иное, как отблеск его любви, связанной с Троицей. Самоотдача, выражение чрезмерной любви представлены в чаше... Агнец был принесен в жертву еще до сотворения мира... С невыразимой грустью в божественном измерении братской трапезы Отец склоняет голову перед Сыном. Кажется, что он говорит о принесенном в жертву Агнце, жертвоприношение которого совершается в чаше, которую он благословляет. Вертикальное положение Сына выражает все его задумчивое внимание, его согласие... Предсказание Царства Небесного и образ, пронизанный потусторонним светом, истинной, бескорыстной радостью — божественной радостью, вызванной тем, что Троица существует и что все есть милость и любовь Божья⁴⁵.

⁴⁴ Благодаря мамрскому шатру и дубу в иконе появляется реминисценция из библейского предания о трех путниках, пришедших к Аврааму (Быт 18:1-5). Как подчеркивает Павел Евдокимов, отсутствие фигур Авраама и Сары заставляет перевести взгляд на другой план, представляющий собой божественную гармонию (см. P. Evdokimov, *Teologia della Bellezza* [Богословие красоты], Milano: Paoline, 234).

⁴⁵ Там же, 234-243. Согласно интерпретации Евдокимова и других исследователей, Сына воплощает ангел, сидящий слева; по мнению Лазарева, Фон Хребера и других, Сын — это центральный ангел; Алпатов же и Моллер считают, что Сын — это ангел справа. Разные гипотезы существенно не меняют сути толкования. Я привожу анализ Евдокимова, который опирается на богатейшее собрание работ о духовности христианского Востока, хранящееся в Париже, поскольку, на мой взгляд, он предлагает удачный синтез

Рублев смог изобразить ослепительную яркость этих образов, которые веками питают душу тех, кто их созерцает, потому что нашел и наполнил смыслом любовь к жизни и к людям, которую наивно провозглашал в первой части фильма.

В одном из последних интервью Тарковский говорит:

Чем больше зла присутствует в мире, тем больше необходимо создавать красоты. Без сомнений, это труднее, но и необходимее⁴⁶.

В финале фильма, когда в кадре остается последняя икона – «Спас», музыка, сопровождавшая образы, постепенно уступает место дождю, скользящему по сырому дереву с правой стороны иконы и мочащему в последнем кадре нескольких лошадей в пустынном месте необыкновенной красоты.

Образы, завершающие фильм, связывают красоту художественных произведений, созданных человеком, и красоту мира природы – творения Бога. Несмотря на насилие и жестокость, совершаемые людьми, оба этих творения живы и наполнены светом.

Как пишет Антуан де Баэк, последний кадр фильма – это «обещание гармонии, образ земного рая, тайком снятый»⁴⁷. Это рай, который зритель едва различает после многочисленных сцен убийств, страданий и преступлений, увиденных и впитанных монахом-художником и другими людьми в различные времена.

В одном из последних писем, написанном в 1937 году в Соловецком лагере за несколько месяцев до расстрела, философ и богослов Павел Флоренский выражает похожую на эту уверенность, добавляя важное размышление о положении художника:

ценностей и смыслов «Троицы» Рублева, а также последующих фильмов Тарковского – «Соляриса» и «Жертвоприношения».

⁴⁶ Цит. по: A. de Baecque, Andrej Tarkovskij, 107.

⁴⁷ A. de Baecque, Andrej Tarkovskij, 31.

Пушкин не первый и не последний: удел величия – страдание, – страдание от внешнего мира и страдание внутреннее, от себя самого... Почему это так – вполне ясно; это – отставание по фазе: общество от величия и себя самого от собственного величия... Ясно, свет устроен так, что давать миру можно не иначе, как расплачиваясь за это страданиями и гонением. Чем бескорыстнее дар, тем жестче гонения и тем суровее страдания. Таков закон жизни, основная аксиома ее⁴⁸.

Тарковский не мог читать этих строчек, но тонкая нить связывает Пушкина, Достоевского, Пастернака, Флоренского и русского режиссера, способных по-разному выразить глубинную истину, испытанную каждым из них на собственном опыте, а иногда и оплаченную ценой их собственной жизни.

⁴⁸ П. Флоренский, *Письма с Дальнего Востока и Соловков*, М.: Мысль, 1998.

Глава II

«Зеркало»

Главные темы Рублева — роль искусства, смысл жизни, миссия, доверенная каждому человеку, не только художнику, но и простому монаху Кириллу, — возвращаются в единственном русском фильме Тарковского, связанном с современностью, — «Зеркало» (1974).

В отличие от фильма 1966 года, зритель не находит здесь библейских цитат, евангельских сцен, прямых диалогов о Христе и о Боге¹. Тем не менее публика погружена в атмосферу глубокой духовности, внутреннего поиска, направленного на постижение ценностей, выраженных в «Троице», которая — образ братства и любви, а также хвалебный гимн Истине, Добру и Красоте.

Сам Тарковский так объясняет значение, которое имеет для него этот фильм:

Приступая к работе над «Зеркалом», я все чаще и чаще стал думать о том, что фильм, если ты серьезно относишься к своему делу, — это не просто следующая работа, а поступок, из которых складывается твоя судьба. В этом фильме я впервые решился средствами кино заговорить о самом для себя главном и сокровенном, прямо и непосредственно, безо всяких уловок².

¹ Это темы, которые советская цензура не пропустила бы в фильме о России XX века. Евангельские отрывки вернутся в следующем фильме, «Сталкере», перемешанные с другими цитатами и вставленные таким образом, чтобы зрители, недостаточно знакомые с Библией, не смогли их заметить.

² А. Тарковский, *Запечатленное время*, 248.

Преодолевая внешнее и внутреннее сопротивление, Тарковский имеет смелость снять фильм о внутреннем мире человека в России 70-х годов, где господствует официальная культура, которая не одобряет подобного выбора художников.

В наше время (2006 год) нежелание заглянуть внутрь себя и задать себе вопросы о смысле собственного существования обусловлено причинами, не столь очевидными, хотя и не менее опасными. Речь идет об огромном количестве средств массовой информации, которые привлекают внимание к успеху, деньгам и удовольствиям, представляя их как цель жизни.

В России «Зеркало» находит в 70-х годах зрителя, к которому автор стремится, как свидетельствуют многочисленные письма, полученные режиссером. Выберу из множества писем одно, написанное сотрудниками Института физики Академии Наук. В нем приводится заметка из институтской стенгазеты:

Мы не можем понять, как Тарковскому удалось методами кино сделать такое глубокое философское произведение... О чем этот фильм? О Человеке. Нет, не конкретно о том, голос которого звучит за кадром в исполнении Иннокентия Смоктуновского. Это фильм о тебе, о твоём отце, дяде, о человеке, который будет жить после тебя и который все равно «Ты». О Человеке, который живет на земле, является ее частью, и Земля является частью его самого, о том, что человек своей жизнью отвечает перед прошлым и перед будущим... Математической логики здесь нет, и она не объяснит, что такое человек и в чем смысл его жизни³.

Письмо схватывает значение произведений Тарковского, сопоставляя их с личным опытом зрителей.

Благодаря умелому использованию кинематографического языка и одновременно совершенной искренности

³ Это и другие письма приведены Тарковским в *Запечатленном времени*, 100-101.

Тарковский ставит в центр «Зеркала» широту внутреннего мира, объемлющего личный жизненный опыт, опыт родителей, а также фрагменты всей мировой культуры от Пушкина до Баха, от Леонардо до Брейгеля. Все это не могло бы быть выражено, следуя традиционной логике. Русский режиссер вполне сознательно выбирает другую.

В кино меня чрезвычайно прельщают поэтические связи, логика поэзии. Она, мне кажется, более соответствует возможностям кинематографа... Во всяком случае, мне она более близка, чем традиционная драматургия, где связываются образы путем прямолинейного, логически-последовательного развития сюжета... Но есть и другой путь объединения кинематографического материала, где главное – раскрытие логики мышления человека. Именно ею в таком случае будет диктоваться последовательность событий, их монтаж, образующий целое⁴.

Как мы увидим, именно эта логика, перенесенная режиссером из поэтической сферы в кинематографическую, составляет особенность «Зеркала» и помогает понять его структуру и значение.

В фильме 1974 года исповедь главного героя обращена в первую очередь к сыну Игнату⁵. Именно ему в руки даются тексты и доверяются важные для отца воспоминания: книга с репродукциями Леонардо, письмо Пушкина, находящееся в тетради, открытой Игнатом в квартире отца, воспоминание о первой любви, эпизод в тире, сложность жизни в разъединенной семье. В первой сцене фильма Игнат видит телепередачу, в которой врач помогает заикающемуся обрести свободу выражения.

Слова «Я могу говорить», произнесенные четким и уверенным голосом, открывают фильм, в котором герой, а вместе с ним и автор, находит мужество исповедоваться перед зрителем.

⁴ Там же, 111-112.

⁵ В своем последнем фильме, «Жертвоприношение», главный герой доверяет маленькому сыну свою веру и свои надежды.

Здесь вполне уместно будет привести следующие слова самого Тарковского:

Человек каждый раз заново познает и жизнь в самом своем существе, и самого себя, и свои цели. Конечно, он пользуется всей суммой накопленных человечеством знаний, но все-таки опыт этического, нравственного самопознания является единственной целью жизни каждого и субъективно переживается всякий раз заново. Человек снова и снова соотносит себя с миром⁶.

Внутренний процесс, описанный в процитированном отрывке, — это тот самый путь, совершенный избранными героями Достоевского, начиная от убийцы Раскольникова, обретающего самого себя в тесном пространстве каторжной тюрьмы, до Алеши, Мити и Ивана Карамазовых, пораженных убийством отца Федора Павловича и смертью старца Зосимы.

Сам Тарковский утверждает, что для него «чрезвычайное значение имеют русские культурные традиции, идущие от Достоевского», и «духовный кризис, который переживают его герои»⁷. Как это было и в «Рублеве», внутренний путь героя «Зеркала» напоминает древний опыт, важный для русской духовности и культуры⁸. Его кратко излагает Исаак Сириин в отрывке изумительной красоты:

Потщись войти во внутреннюю свою клеть, и узришь клеть небесную; потому что та и другая — одно и то же, и входя въ одну видишь объ. Лъствица одного царствія внутри тебя, сокровена въ душъ твоей. Въ себь самомъ погрузись отъ грѣха, и найдешь тамъ восхожденія, по которымъ въ состояніи будешь восходить⁹.

⁶ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 132.

⁷ Там же, 314-315. Более полно данный отрывок приводится в самом начале «Введения» (см. с. 17).

⁸ Подробнее о «схождении разума в сердце» см. С. Сальвестрони, *Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского*, СПб.: Академический Проект, 2001.

⁹ Исаак Сириин, *Слова подвижнические*, М., 1911, Слово 61, 372.

Описанный здесь опыт совершен монахами путем очищения и молитв. Герой Тарковского, а также некоторые любимые персонажи Достоевского обычно не молятся, но в самые тяжелые моменты своей жизни находят смелость опуститься в глубину своего внутреннего мира, чтобы найти там ответы, дающие смысл их существованию. Погрузиться в самих себя для учеников Исаака Сирина, как и для персонажей Достоевского и Тарковского, означает испытать зло и слабость, находящиеся внутри себя, открыть незначительность своих эгоистических желаний по сравнению с величием дара жизни и его значением.

Не случайно Ингмар Бергман пишет в своей книге «Волшебный фонарь», что в воспроизведении внутреннего мира человека «наибольшей величиной» был именно русский режиссер, впитавший в себя культуру и традиции своей родной земли.

Открытие первых фильмов Тарковского было для меня чудом. Я вдруг очутился перед дверью в комнату, от которой до тех пор я не имел ключа. Комнату, в которую я лишь мечтал проникнуть, а он двигался там совершенно легко... кто-то уже смог выразить то, о чем я всегда мечтал говорить, но не знал, как... Тарковский для меня самый великий, ибо он принес в кино новый, особый язык, который позволяет ему схватывать жизнь как видение и сновидение¹⁰.

¹⁰ I. Bergman, *La lanterna magica* [Волшебный фонарь], Milano: Garzanti, 1987, 71. Если герои шведского режиссера в фильмах «Земляничная поляна» или «Шепот и крик» вспоминают о самых болезненных или светлых моментах своего прошлого, которое материализуется на экране, а иногда снится им, «Зеркало» полностью погружено во внутренний мир героя, во временное измерение, где сосуществуют прошлое и настоящее, личное и коллективное. Тем не менее идея, лежащая в основе «Зеркала», находит важного предшественника именно в «Земляничной поляне», начиная с состояния старого профессора Исаака, который тревожно ищет в воспоминаниях прошлого смысл своей жизни. Видение мира двух режиссеров и понимание жизни их персонажей различны. Тем не

Из-за новизны и необычности своей тематики фильм часто вызывал реакции неприятия. Непонимание многих зрителей порождалось тем, что герой вспоминает, видит сны, создает мысленные ассоциации, но представлен в фильме лишь голосом. Не всегда можно легко и быстро найти логику в чередовании цветных и черно-белых кадров, воспоминаний, снов, отрывков из телепередач. Недоумение часто вызывалось неспособностью принять самую идею, лежащую в основе фильма, — следовать за героем в его погружениях в глубины самого себя, — поскольку этот процесс нелегкий и тревожный.

То, что пишет Роберт Брессон о своих фильмах, верно и для «Зеркала»: «снятого не для отдыха глаз, а для того, чтобы зритель вошел внутрь фильма, был полностью поглощенным им»¹¹.

Тарковский пишет о Брессоне, одном из своих самых любимых режиссеров:

У него не может быть случайной, «проходной» картины... своей серьезностью, глубиной и благородством он при-

менее в фильме 1974 года можно отметить некоторые «цитаты» из фильма Бергмана, начиная с изображения места, где молодой Исаак проводил лето. Благодаря его воспоминаниям место воплощается на экране таким, каким оно было за много лет до этого, когда будущее открывалось перед ним с красотой своей природы и жизнерадостностью своих молодых обитателей. И еще, в снах профессора во время путешествия на машине, Сара, любимая им девушка, вышедшая замуж за другого, дает ему посмотреть в зеркальце, чтобы он смог увидеть себя таким, каков он есть, а не таким, каким хотел бы казаться. В следующей сцене, через рассказ невестки Марианны, Исаак видит самого себя отраженным в сыне, в его замкнутости и неспособности открыться жизни, как Алексей видит себя отраженным в отце и в Игнате. И наконец, в последней сцене на лужайке перед домом Сара, оставшаяся молодой, ведет за руку старого профессора, опережает и, возможно, готовит заключительные кадры «Зеркала», где старуха-мать ведет за руку через лужайку своих маленьких детей, оставшихся такими, какими они были, когда она нежно их любила.

¹¹ R. Bresson, *Note sul cinematografo* [Записки о кинематографии], Venezia: Marsilio, 1986, 88.

надлежит к тем мастерам, каждый фильм которых становится фактом их духовного существования. Он снимает картину, кажется, только в предельной, крайней для себя внутренней ситуации¹².

Трудно определить, какие фильмы Брессона Тарковский видел в 70-х годах. Мне кажется важным подчеркнуть здесь сходство между этими двумя авторами, которые проделали параллельный путь и верили в способность кино открывать суть бытия.

Брессон отмечает, в частности:

Нужно снимать не для того, чтобы проиллюстрировать какой-либо тезис, и не для того, чтобы показать мужчин или женщин в их неподвижном внешнем облике, а для того, чтобы открыть их сущность, достичь самое сердце сердца, которое не удастся ухватить ни поэзии, ни философии¹³.

Время действия «Зеркала» – это время кризиса, переживаемого героем в период болезни в безмолвии пустынной квартиры, внутреннее состояние человека, который, как открывается в конце фильма, близок к смерти¹⁴.

Зритель получает эту информацию только после просмотра первого воспоминания и сна, когда голос Алексея, отвечая на телефонный звонок матери, намекает на свою болезнь, спрашивая у нее, шесть ли часов утра или вечера.

Время, в которое погружен главный герой в период своей вынужденной неподвижности, заставившей его

¹² А. Тарковский, *Запечатленное время*, 312.

¹³ R. Bresson, указ. соч., 45. И еще: «Модель. Ее чистая сущность... Внешне механизированные, внутренне свободные модели. На их лице – ничего предвзятого. Постоянное, вечное под случайным» (там же, 51-52).

¹⁴ В романах Достоевского именно таково состояние некоторых избранных персонажей, таких как смертельно больной подросток Маркел из *Братьев Карамазовых* и Степан Трофимович из *Бесов*, которые открывают смысл жизни и ее красоту в считанные дни или даже часы, отделяющие их от смерти.

прислушаться к самому себе¹⁵, явно не обыденное. Это время его внутреннего мира, объединяющего жизненный и культурный опыт всего его существования.

Первый эпизод воспоминания, предшествующий сцене с телефонным разговором и следующий за прологом, — это встреча Марии Николаевны с заблудившимся врачом.

Данное событие, внешне незначительное, раскрывает состояние озабоченности и тревоги, вызванных отсутствием мужа и отца. Они проявляются уже в спокойных, но удрученных нотках закадрового голоса, произносящего, что отец должен был появиться из-за куста и что он больше, наверное, не приедет никогда. Слова «да нет у вас никакого мужа», произнесенные незнакомцем, который сразу улавливает беспокойство и грусть женщины¹⁶, заставляют молодую мать осознать то, что она уже чувствовала, но в чем не могла себе признаться.

Тарковский, рассказывая об этом эпизоде, пишет, что во время съемки этих кадров он не сказал актрисе Маргарите Тереховой, вернется ли к ней впоследствии муж или нет:

Нам было необходимо, чтобы она прожила эти минуты адекватно тому, как она прожила бы их в собственной жизни... Наверное, надеялась бы, теряла надежду и обрела её снова¹⁷.

¹⁵ В подобные моменты, прерывающие торопливое и рассеянное течение повседневной жизни, герои «Зеркала» (не только Алексей, но и незнакомец из первого эпизода, мать, Игнат) схватывают то, что обычно ускользает от их восприятия.

¹⁶ Еще больше, чем слова, это проявляется в напряженных чертах лица, нервном курении, натянутых губах и во взгляде.

¹⁷ «Зачем скрывать от актрисы сюжет? А затем, чтобы она бессознательно не реагировала на него идеологически, а существовала в данном мгновении так же, как существовала когда-то моя мать... не зная наперед своей судьбы» (А. Тарковский, *Запечатленное время*, 257-258). Этот метод работы с актерами открывает еще одну точку соприкосновения между Тарковским и Брессоном, выраженную обоими режиссерами в записях о кинематографической деятельности. Брессон пишет: «Уверенности актеров

Для героя, вспоминающего об этом много лет спустя, это вероятно первый эпизод, в котором он может уловить знаки жизненного выбора матери. Бросив взгляд на спокойно спящих детей, Мария Николаевна, следуя, скорее, внутреннему импульсу, пресекает интерес врача к себе, даже тогда, когда он проявляет чувствительность, близкую к чувствительности отсутствующего мужа.

Тарковский дает герою, исполняемому своим любимым актером Анатолием Солоницыным, возможность выразить чувства к природе, близкие к его собственным.

Гармония, жизненная энергия, чистота мира природы — один из лейтмотивов русских фильмов режиссера. Тарковский воспевает его красоту через великолепные образы, завершающие фильм «Рублев» и открывающие «Солярис». В «Зеркале» эта тема вводится в фильм с минорным оттенком, когда падение, вызванное тем, что ломаются деревянные доски, на которых сидят Мария Николаевна и врач, прерывает рутину повседневности. Это момент, когда распростертый на земле человек вдруг видит окружающий мир как будто в первый раз. Произнесенные вслед за этим слова на миг рождают чувство общности и близости по отношению к женщине:

противопоставляется очарование моделей, не знающих, кто они такие» (*Note sul cinematografo*, 90); «Радикально пресекай намерения твоих моделей» (там же, 24); «Модели пусть идут не за тобой, а за словами и за жестами, которые ты заставишь их говорить и делать» (там же, 64). В работе с актерами у двух режиссеров есть и различия. Для Брессона актер должен быть самим собой, открыть то, что спрятано у него внутри. Поэтому он предпочитает не использовать актеров вторично. Для Тарковского, любящего работать с одними и теми же актерами, важна способность актера погрузиться в ситуацию, не зная ее развития. «Такого свойства актеры верят режиссеру, как дети, и эта их способность довериться вдохновляет меня необыкновенно. Анатолий Солоницын был нервный, легко внушаемый актер, — его было так легко эмоционально заразить, добиться от него нужного состояния!» (А. Тарковский, *Запечатленное время*, 260).

Вот я упал, и так и идут какие-то вещи, корни, кусты... А вы никогда не думали, вам никогда не казалось, что растение чувствует, сознает, может быть, даже постигает? Деревья никуда не бегают, это мы все бегаем, суедемся, пошлости говорим. Все оттого, что мы в природу не веруем¹⁸.

В тот момент, когда прохожий ощущает близость между бытием своим и бытием растительного мира, когда он чувствует единство вселенной, пронизанной единым жизненным потоком, он постигает существенную истину. Не верить в природу, то есть быть безразличным к ее присутствию в нашей жизни, значит утратить смысл нашего существования в мире, смысл связи, соединяющей нас со всем живым.

Вспоминая этот эпизод и слова незнакомца, взрослый Алексей, сознающий неустроенность своей ситуации, свой эгоизм в отношениях с матерью, с бывшей женой, с сыном, заново открывает язык и мудрость растений, близкие своему детскому миру и вероятно потом забытые. В этих сценах и далее, в последней части фильма, Тарковский дает пережить своему персонажу через воспоминания и сны свое собственное удивление ребенка, способного ощущать в листьях, деревьях, лугах, в их звуках и шелесте сущность жизни и ее голос¹⁹.

Ощущение благодати мира и живой жизни, объединяющей все мироздание, присутствует в русской поэтической традиции, начиная с од Ломоносова и Державина²⁰, в которых можно заметить влияние Псалтыря, в частности,

¹⁸ См. DVD «*Lo specchio*», General Video Recording, Firenze, 2002.

¹⁹ Об этих возможностях, теряемых человеком в зрелом возрасте, пишет Арсений Тарковский в стихотворении *Эвридика*, читаемом, когда Мария Николаевна и Алексей возвращаются домой после попытки продать сережки: «Дитя, беги, не сетуй / Над Эвридикой бедной / И палочкой по свету / Гони свой обруч медный, / Пока хоть в четверть слуха / В ответ на каждый шаг / И весело и сухо / Земля шумит в ушах» (Арсений Тарковский, *Белый день*, М.: Эксмо-пресс, Яуза, 1998, 240).

²⁰ Приведу из множества возможных два примера. М. В. Ломоносов пишет в стихотворении *Утреннее размышление о Божием*

хвалебных псалмов, где весь мир поет и ликует от радости перед Господом²¹.

Внимание к голосу природы и восприятие ее сущности присутствуют в стихах Тютчева («Над виноградными холмами», «Сияет солнце, воды блещут», «Так в жизни есть мгновения...») и других поэтов XIX века, а также в 20-х годах XX века, например, в отрывке из *Возмездия* Блока, близкого к мироощущению Тарковского и его героев и образам «Зеркала»:

Когда по городской пустыне,
Отчаявшийся и больной,
Ты возвращаешься домой,
И тяжелит ресницы иней,
Тогда — остановись на миг
Послушать тишину ночную:
Постигнешь слухом жизнь иную,

величестве: «От мрачной ночи освободились / Поля, бугры, моря и лес / И взору нашему открылись, / Исполнены Твоих чудес. / Там всякая зывает плоть: / Велик Зиждитель наш Господь! / Светило дневное блистает / Лишь только на поверхность тел; / Но взор Твой в бездну проникает, / Не зная никаких предел. / От светлости твоих очей / Лиется радость твари всей». Г. Р. Державин пишет в стихотворении *Бог*: «А я перед тобой — ничто... Ничто! / Но жизнь я ощущаю, / Несытым никаким летаю / Всегда парнем высоты; / Тебя душа моя быть чаёт, / Вникает, мыслит, рассуждает... / Ты есть! — Природы чин вещает... / Ты есть — и я уж не ничто! / Частица целой я вселенной... / Слабым смертным невозможно / Тебя ничем иным почтить, / как им к Тебе лишь возвышаться, / В безмерной радости теряться / И благодарны слезы лить» (*Пророк, Библейские мотивы в русской поэзии*, М.: Фолио, 2001, 37, 67).

²¹ «Небеса вещают Божью славу, / Рук Его творенье твердь; / День за днем течет Его уставу, / Ноши ночь приносит весть» (Пс 18). «Да веселятся небеса, и да торжествует земля; / да шумит море и что наполняет его. / Да радуется поле и все, что на нем, / и да ликуют все деревья дубравные / Пред лицом Господа; ибо идет» (Пс 95), и т. д. Важно отметить, что Ломоносов и Державин на протяжении своего творчества чередовали оригинальные произведения с переложениями псалмов. Оба они переложили Пс 18.

Которой днём ты не постиг;
По-новому окинешь взглядом
Даль снежных улиц, дым костра,
Ночь, тихо ждущую утра
Над белым запушённым садом,
И небо — книгу между книг...
Всё вспыхнет в сердце благодарном,
Ты все благословишь тогда,
Поняв, что жизнь — безмерно боле,
Чем *quantum satis* Бранда воли,
А мир — прекрасен, как всегда²².

Во второй половине XX века внимание к голосу природы и восприятие ее сущности выражены Борисом Пастернаком в заключительных строках стихотворения, давшего название его последнему сборнику *Когда разгуляется*. Хвалебную службу, совершаемую природой, трепещущей жизнью после грозы, можно почувствовать только в особые моменты внутренней открытости и свободы. Это состояние автора *Доктора Живаго*, когда в конце своего существования он чувствует полноту жизни и покой человека, завершившего свою миссию и наконец избавившегося от тревог, желаний, беспокойств, поглощающих большинство людей.

Как будто внутренность собора —
Простор земли и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою²³.

²² А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*, М.-Л.: Гослитиздат, 1960-1963, т. III, 344.

²³ Б. Пастернак, *Когда разгуляется*, в *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, М.: Художественная литература, 1989, 86.

Творческая деятельность Андрея Тарковского вписывается в рамки русской литературной традиции XVIII–XX вв., обогащая ее в то же самое время кинематографическим языком. Сам режиссер так пишет об этом:

Я чувствую, что есть какие-то другие пути работы со звуком, которые позволили бы быть более точными и адекватными тому внутреннему миру, который мы пытаемся воспроизводить на экране, и не только внутреннему миру автора, но и внутренней сущности мира как такового... В «Зеркале» с композитором Артемьевым в отдельных сценах мы использовали электронную музыку... она должна была выражать условность реальности и в то же время точно воспроизвести определенные душевные состояния, звучание внутренней жизни²⁴.

В своих дневниках Тарковский обращается к «Зеркалу», находящемуся еще в стадии создания, с названием «Белый-белый день», заимствованным из стихотворения отца, посвященного детству, вспоминаемому как потерянный рай²⁵. Эти строки не были включены в фильм. Вместо них в этом эпизоде голос Арсения Тарковского читает *Первые свидания*.

Я привожу текст стихотворения полностью, поскольку в личной исповеди, сделанной режиссером «Зеркала», это и другие стихи, читаемые отцом, важны, чтобы понять самого себя, свои корни, ценность и смысл жизни.

Свиданий наших каждое мгновенье
Мы праздновали, как богоявление,
Одни на целом свете. Ты была

²⁴ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 278-280.

²⁵ Привожу заключительные строки стихотворения, опубликованного в сборнике Арсения Тарковского *Белый день*, М.: Эксмо-пресс, Яуза, 1998, 58: «Отец стоит на дорожке. / Белый – белый день... / Никогда я не был / Счастливей, чем тогда... / Вернуться туда невозможно / И рассказать нельзя, / Как был переполнен блаженством / Этот райский сад».

Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.

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

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

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

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

Нас повело неведомо куда.
Пред нами расступались, как миражи,
Построенные чудом города,

Сама ложилась вата нам под ноги,
И птицам было с нами по дороге,
И рыбы поднимались по реке,
И небо развернулось пред глазами...

Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке²⁶.

В сценах первого эпизода Тарковский находит оригинальное кинематографическое решение, позволяющее совмещать настоящее и различные пласты прошлого. Голос отца воскрешает ночь едва начавшейся любви, которая переносит его в восторженное состояние слияния со вселенной. В изображении женщины в этом стихотворении концентрируется вибрация жизни. Именно она держит в руках «сферу хрустальную», в которой «пульсировали реки, дымилась горы, брезжили моря». Природа, рыбы, поднимающиеся по реке, попутные птицы объединены с влюбленными в измерении, в котором чувствуются единство и гармония всего живого мира.

Слушая стихи, вспоминаемые матерью после встречи с незнакомцем, который пробудил в ней женственность, зритель следует за женщиной, возвращающейся домой. Затем кинокамера приостанавливается, чтобы заснять внутреннюю часть помещения, свет и тень, «простые вещи», преобразенные ритуалами любви, переживаемой как богоявление²⁷. Отгоняя слезы страдания и разочарования, Мария Николаевна осматривает все те же предметы: утюг, стакан с водой, оставленные на лавке под дождем, раскрытую перед собой тетрадь. Они и любимы, и ненавистны ей одновременно после того, как муж из-за эгоизма, слабости или из-за других неизвестных причин покинул ее, разрушив измерение стихотворения.

²⁶ Там же, 245.

²⁷ Предметы, упомянутые в стихотворении, возвратятся во сне Алексея, открываемом кадром отца, с любовной заботой собирающегося поливать из кувшина длинные волосы любимой женщины, погруженные в таз.

От всего, что было, остаются дети, которым она полностью посвящает себя, отказываясь от своих желаний женщины, что еще мучительнее после той высоты, на которую на короткий миг вознесла ее любовь.

Сцена воспоминания отражает мироощущение маленького Алексея. Как мы уже видели, для героя эти места и предметы связаны с защищённым и благоустроенным миром раннего детства, а также с его детским удивлением перед красотой живой природы, способной в своей чистоте выразить красоту бытия.

Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени²⁸.

Каждая деталь, каждый предмет, попадающий в кадр в сценах «Зеркала», заключает в себе богатство связанных с ним воспоминаний, открытое взрослым Алексеем, бессознательно впитавшим тепло, магию и раны того исчезнувшего мира.

Насколько это важно для режиссера, видно из его рассказа о том, как создавался этот фильм, когда «воскрешался-восстанавливался на основе старых фотографий» деревенский дом, где он проводил лето до войны, и гречишное поле, когда-то засаженное лечебной травой, а теперь уже заново засеянное гречихой.

Не знаю, что случилось бы с картиной, не зацвели гречишное поле. Оно зацвело!.. Когда была выстроена декорация на месте разрушенного временем дома, мы все — члены одной съемочной группы — приходили туда рано утром, ждали рассвета, чтобы увидеть это место в разное время дня... Мы старались проникнуться ощущениями тех людей, что когда-то жили в этом доме, смотрели на те же восходы и закаты, дожди и туманы около сорока лет назад... Можно сдвинуть горы, если люди, работающие над

²⁸ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 169-174.

воплощением единого замысла, разные по характеру и темпераменту, прожившие разные жизни, разного возраста, объединяются как бы в единую семью, опаленные одной страстью²⁹.

Свидетельства режиссера и тех, кто сотрудничал с ним при создании фильмов, потребовавших годы усилий, взаимного доверия, совместной работы, показывают, как были созданы образы «Зеркала», «Рублева», «Соляриса», способные до глубины души затронуть зрителя, который «убеждается в том, что он не зритель, а свидетель»³⁰.

Благодаря подготовительной работе, проделанной режиссером и всей группой, образы «Зеркала», как и хотел Тарковский, способны воскрешать и останавливать время.

Чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляются не в символической остроте образов (пусть самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта³¹.

Эти слова находят подтверждение в сценах первого воспоминания и в их заключительных эпизодах, — пожар на сеновале, разгоревшемся случайно или по рассеянности мальчишки. Эти чарующие образы мокрой от дождя деревни, озаренной желто-красными отблесками огня, — не просто символ, придуманный режиссером после долгих размышлений за письменным столом. Как становится ясным из телефонного разговора последующего эпизода, эти кадры материализуют воспоминание о конкретном факте, случившемся в 1935 году. Тем не менее сцена,

²⁹ Там же, 247, 251.

³⁰ Там же, 163. Эту совместную работу вспоминает и М. Туровская, которая в своей книге рассказывает о своем личном опыте и приводит интервью с другими членами группы: оператором Юсовым, Огородниковой, композитором Артемьевым, ассистентом режиссера Чугуновой, ассистентом монтажа Фейгиновой.

³¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 173-174.

которую Алексей вспоминает, а зритель видит на экране, вызывает и в том, и в другом аналогию. Дети с любопытством, а взрослые с растерянностью наблюдают за разрушительной силой стихии, против которой они бессильны.

В усталом жесте матери, которая, понаблюдав за огнем вместе с другими, подходит к колодезю, чтобы умыться водой из ведра опухшее от слез лицо, а затем садится, зритель чувствует молчаливое, покорное принятие другой катастрофы — распада семьи, обрушившейся на нее с неукротимой силой природного явления.

Еще большим семантическим богатством Тарковский наделяет образы снов. Сон, завершающий первое воспоминание, возвращает героя в раннее детство, когда он, проснувшись, обнаруживает столь желанное присутствие отца, нежно поливающего из кувшина длинные волосы жены. В этот момент домашней близости, когда на сияющем лице молодой Марьи Николаевны отражается радость от любовной заботы мужа-поэта, с потолка начинает обваливаться штукатурка³².

Не замечая обрушения, — вернее, катастрофы, которая грозит ее семейному миру, — женщина идет, погруженная в свое счастье, которое отражается и на ее лице, и в зеркале, рядом с которым она проходит, чтобы в следующее мгновение предстать перед нами окутанной шалью.

Это — момент откровения. Алексей, а вместе с ним и зритель видит перед собой другой образ: образ той же женщины в шали, но с постаревшим лицом, покрытым морщинами. Это — лицо, принадлежащее в фильме матери главного героя, а в реальной жизни — матери режиссера,

³² Эту деталь, присутствующую в памяти Алексея, зритель сможет понять только позднее, когда услышит стихотворение *Жизнь, жизнь* («Живите в доме — и не рухнет дом. / Я вызову любое из столетий, / Войду в него и дом построю в нем»). Семейный дом рухнет, потому что отец его покинул. Тем не менее, как мы увидим, с помощью своей поэзии он построит и будет жить в еще большем доме, благодаря которому его существование, несмотря на слабости, обретет смысл и искупит его вину перед семьей.

присутствие которой он захотел ввести в фильм, так же, как и голос отца, читающего стихи.

Сон завершается жестом пожилой женщины, протягивающей руку к молодой, стоящей напротив, и проводящей этой рукой по невидимой поверхности — непреодолимой преграде, разделяющей два временных измерения.

Логика онирического языка, способного совместить прошлое и настоящее, наделяет героя открытием о близком человеке.

Именно время, следы, оставленные им на лице молодой женщины из сна, открывают Алексею сущность жизни матери, ее значение, цену, заплаченную ею для выполнения задания, хотя и не выбранного ею самой, но выполненного с любовью.

Изображение открытой руки, трогающей невидимую поверхность, напоминает эпизод из фильма Бергмана «Персона» (1966). В прологе фильма ребенок, сын одной из главных героинь, разбуженный телефонным звонком, садится на кровати и протягивает руку, трогая невидимую преграду, отделяющую его от женского лица напротив. Рука двигается сверху вниз и раскрывается как бы в мучительной ласке. В фильме шведского режиссера жест и эта преграда связаны с болью и с нехваткой любви к ребенку, являющемуся жертвой отречения матери, неспособной любить и недоступной для него.

Тарковский берет поразивший его образ, но меняет контекст. Рука, касающаяся непроницаемого прозрачного стекла, изображает невозможность преодолеть границу, отделяющую пожилую мать от уже больше не ее измерения, поскольку она находится в другом времени и пространстве. В фильме, богатом литературными, живописными, культурными цитатами, мне представляется важным подчеркнуть эту деталь, уже встречавшуюся в самом любимом Тарковским фильме Бергмана.

«Мне много раз приходилось смотреть “Персону” Бергмана, — пишет Тарковский, — и всякий раз я воспринимал

ее как-то иначе и по-другому. Этот фильм Бергмана обладает свойством истинно художественного произведения — дает каждому человеку возможность интимно соотнестись с миром художника»³³.

Дальнейшее раскрытие характера матери, ее жизни в темные годы сталинского режима происходит в эпизоде сразу после телефонного разговора, в котором Мария Николаевна сообщает сыну о смерти своей сотрудницы Лизы.

Убогое, небранное шумное место, куда женщина бежит взволнованная и напуганная мыслью о том, что она сделала опечатку, ужасную для тех времен подозрения и страха, является пространством повышенного напряжения, передающегося друг другу и разряжающегося в беспричинных рыданиях или в непредсказуемых внезапных злобных поступках³⁴. Воспоминание любовного стихотворения *С утра я тебя дождался вчера*, читаемого теплым голосом уже утраченного мужа, становится для Маши, приободрившейся от чтения корректуры, защитой от стресса и тягот этой жизни³⁵.

Наблюдается вопиющий контраст между любовными моментами, описанными Арсением Тарковским, и дисгармонией ситуации в типографии. Героиня как будто живет одновременно в двух мирах. Один — частный, наполненный прошлым и оживающий в стихах. Другой — окружающая действительность, состоящая из забот, одиночества, унижения, тяжелой ответственности за воспитание

³³ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 283.

³⁴ Анализ этого эпизода дается в книге Игоря Евлампьева *Художественная философия Андрея Тарковского*, СПб.: Алетейя, 2001, 146-151. Акилле Фреццато в своей книге *Tarkovskij*, Firenze: La Nuova Italia, 1977, пишет об атмосфере неуверенности, царящей в жизни советских людей тех годов, и о том, как однажды все работники одной типографии были брошены в концлагерь из-за опечатки в имени Сталина.

³⁵ Стихотворение имеет точки соприкосновения с настоящим, поскольку напоминает о дождливом дне и о трудностях, которые возлюбленные должны были преодолеть.

детей. Когда Марья Николаевна от облегчения начинает плакать, Лиза, до этого смеявшаяся вместе с ней над воображенной опечаткой, вдруг оскорбляет свою промокшую и растрепанную после бега под дождем подругу, сравнивая ее с хромой несчастной Марьей Тимофеевной из *Бесов* и обвиняя ее в том, что она сама виновата в своих семейных проблемах³⁶.

Марья Тимофеевна... она думает, что все совершается по ее мановению. Да вся твоя жизнь – это «принеси воды» да «подавай башмаки». А что из этого выходит? Видимость независимости. Да ты даже пальцем шевельнуть попросту не умеешь. Если тебя что-нибудь не устраивает, ты или делаешь вид, что этого просто не существует, или нос воротишь. Чистюля ты! Нет, я просто поражаю терпению твоего бывшего муженька. По моим расчетам, он гораздо раньше должен был убежать, опрометью. Да ты разве сознаешься когда в чем, даже если сама виновата? Да никогда в жизни. Нет, это просто поразительно!.. Господи! Да если ты не сумела довести своего дражайшего супруга до этого твоего бессмысленного, эмансипированного состояния, то будем считать, что он вовремя спасся. А что касается детей, то ты определенно сделаешь их несчастными!

Жертва собственной агрессивности, раскаявшаяся и плачущая Лиза бежит вслед за Машей, которая в слезах скрывается в душе. Детские прыжки Лизы и произносимые ею строки «земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу» – это попытка сбросить напряжение суровой жизни в неприветливом, как и дантовский лес, мире, где легко заблудиться и перенести собственные внутренние проблемы на другую жертву той же ситуации.

³⁶ Героиня Достоевского похожа на Марью Николаевну не столько своим жалким стремлением отдавать приказы брату, который ее бьет, что подчеркнула Лиза, сколько мучительным и бесполезным ожиданием князя Ставрогина, который заставил ее представлять себе сказочную любовь, а затем исчез из ее жизни.

В воспоминаниях Алексея судьба матери выступает полной нищеты и унижений также и в эпизоде, где мать и сын, уставшие и грязные, пытаясь продать пару сережек, предстают перед состоятельной женой врача, интересующейся только материальной стороной жизни. Длинная сцена, сопровождаемая музыкой Баха, когда оставленный в одиночестве юный герой смотрит в зеркало, является для него важным моментом. Под мерцающим светом керосиновой лампы, наблюдая свое отражение, герой впервые осознает самого себя, трудности своей жизни и жизни матери, лишенной защиты, вынужденной просить милостыню, чтобы содержать семью, и униженной кичливым материальным благосостоянием другой женщины и ее счастливым материнством.

В «Зеркале» измерение настоящего отягощено страданиями прошлого, пережитого не только Алексеем и Марией Николаевной, но и группой испанских беженцев, собирающихся в квартире героя, чтобы вспомнить страну, которую они покинули детьми, и ночь, когда навсегда простились со своими близкими³⁷. Документальные кадры бомбардировки Мадрида, выбранные режиссером³⁸, впечатляют тревожным выражением лиц детей и взрослых. Особенно поражает маленькая девочка, сначала улыбаю-

³⁷ Сцена разворачивается в настоящем в квартире Алексея, где воссоединяются бывшая жена, сын и группа испанских друзей. В этом эпизоде, который начинается с того, как Наталья смотрит в зеркало, Алексей видит свое отражение в Игнате, ребенке из разделенной семьи, и отражение судьбы матери в его бывшей жене, жертве его эгоизма.

³⁸ «В «Зеркале», — пишет Тарковский, — вполне естественно хроника разместилась рядом с игровыми эпизодами. До такой степени естественно, что я не раз слышал мнения о том, что хроникальные куски, вставленные мной в «Зеркало», на самом деле никакая не хроника, а просто сняты мною «под хронику», подделаны» (там же, 243). Майя Туровская, которая принадлежит к тому же поколению Тарковского, пишет относительно внешне странного выбора различных фрагментов: «Стратостаты и дирижабли не

щаяся кукле, а затем вдруг устремляющая в объектив свои огромные глаза, полные растерянности и страха перед чем-то значительно большим, чем она.

В исследовании-размышлении о своих воспоминаниях, не только прожитых, но и прочитанных и увиденных на экране, личная история Алексея перекликается и сливается с еще более глубоким страданием целого поколения людей в разных странах мира.

После сцены с испанцами Алексей возвращается к личному воспоминанию, когда в телефонном разговоре он рассказывает сыну о своей первой любви. Здесь вводится эпизод в тире, в центре которого после первых кадров мы видим уже не его самого вместе с рыжеволосой девушкой, а сироту, скрытного и нахмуренного, потерявшего родителей в блокаду Ленинграда. Мальчик упрямо реагирует на буквальный смысл слов и отказывается подчиняться командам, выкрикиваемым во время занятий. По выражению лица мальчик напоминает главного героя «Иванова детства», «характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси», лишенный всего того, что «безвозвратно ушло из его жизни»³⁹. Его напряжение и тревога, усугубляемые механическими и нетерпимыми требованиями военрука, выплескиваются в жестокой шутке: он вынимает из сумки и кидает похожую на настоящую учебную гранату.

Этот жест открывает в фильме один из тех моментов, когда персонажи обнажают свою истинную сущность. Это то, что происходит здесь с военруком, внешне простым исполнителем приказов, человеком ограниченным и глухим к потребностям ребят, вынужденных брать на себя роль и ответственность взрослых.

отделимы от нашего детства, как сводки с испанских фронтов, первые бомбежки Мадрида и испанские дети, которых провожают в дальний путь... они и сейчас живут среди нас, испанские дети, давно перестав быть детьми, но не перестав быть испанцами» (М. Туровская, *Фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 109).

³⁹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 109.

В своей статье о «Зеркале» Леонид Бахтин так комментирует этот эпизод:

В несколько бесконечно долгих секунд сворачивается все, что происходит и не происходит в фильме... Разрешилось ли что-то? И да, и нет... Мы убеждаемся во всегдашней возможности ответа, преодоления немоты, перехода к выстраданному слову, к возвышающему поступку⁴⁰.

Эта последняя фраза объясняет значение не только преднамеренного действия военрука, но и всего самого личного и выстраданного фильма Тарковского.

Я вижу свой долг в том, чтобы натолкнуть на размышления о том специфически человеческом и вечном, что живет в душе каждого... в конечном счете, все расчищается до этой простой элементарной частички, единственной, на которую человек может рассчитывать в своем существовании, — способности любить... «Возлюби ближнего своего, как самого себя», то есть люби себя настолько, чтобы уважать в себе то сверхличностное, божественное начало, которое не позволит тебе уйти в свои личные, корыстные, эгоистические интересы, а повелевает тебе отдать себя другому, не мудрствуя и не рассуждая, а любя другого⁴¹.

Эти слова, объясняющие бесполезный в подобной ситуации поступок военрука, раскрывают взаимосвязь между кинематографическим творчеством режиссера и значением иконы Рублева «Троица». Цель человеческой жизни неизмеримо выше, чем эгоистическое желание быть счастливым, порождающее душевные муки, обиды, чувство вины, терзающие трех героев «Зеркала». Лишь в конце своего жизненного пути Алексей понимает ценность всего того, что дали ему самые дорогие люди, которые, в

⁴⁰ Л. Бахтин, *Не бойсь своего голоса*, в *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991, 103.

⁴¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 320 и 337.

свою очередь, тоже ошибались, страдали, но в конце поняли смысл своего существования.

Если в первой части фильма воспоминания героя направлены на то, чтобы понять роль матери в его жизни, то во второй части, посвященной войне и историческим событиям, внимание обращено на отца и на его поэтическое творчество, благодаря которому жизнь Арсения Тарковского имеет цель и значение.

Центральный момент, сердце фильма, связан с эпизодом ленинградского сироты, который после сцены с гранатой покидает своих товарищей и поднимается на заснеженный холм. Здесь ему на руку садится маленькая птичка, вестник мира, не успокаивающая его, поскольку цена, заплаченная за это, слишком велика. Ребенок, уходящий, насвистывая, не замечая стекающих по щекам капель растаявшего снега, является для героя не только отражением своего трудного детства, но и открытием, на этот раз касающимся не его матери, а себя самого.

Во время занятий Алексей выглядит среди своих товарищей нормальным мальчиком с поведением, соответствующим его возрасту. Образ маленького, одинокого, замкнутого в своем глухом горе сироты резко контрастирует с его собственным детством, защищенным и наполненным любовью женщин семьи.

Через основанный на аналогиях переход воспоминание расширяется и охватывает события несоизмеримо более мучительные и выстраданные, чем личный жизненный опыт Алексея Тарковского. Длительный путь и падение сироты на снег сменяется сценой перехода солдат через воды и грязь озера Сиваш. Эти кадры были найдены режиссером «после просмотра бесчисленного множества метров пленки» в поисках документального военного свидетельства, подходящего для фильма⁴².

⁴² «Военные документальные кадры перехода Советской Армии через Сиваш меня буквально ошеломили. Я никогда прежде не видел ничего подобного, — как правило, приходилось сталкиваться

«Когда на экране передо мною, точно из небытия, возникли люди, измученные непосильным, нечеловеческим трудом, страшной и трагической судьбой, — пишет Тарковский, — *то мне стало совершенно ясно, что этот эпизод не может не стать самым центром, самой сутью — нервом и сердцем нашей картины, начавшейся всего-навсего как интимное лирическое воспоминание...* Образ этот звучал особенно щемяще и пронзительно, потому что в кадре были только люди... Оттуда не вернулся почти никто. Все это сообщало запечатленным на пленку минутам особую многомерность и глубину, порождая чувства, близкие потрясению или катарсису, и все это было мое, словно именно мое личное, выношенное и наболевшее... Нельзя было даже на секунду поверить в бессмысленность этих страданий — этот материал заговорил о бессмертии, и стихи Арсения Тарковского оформляли и завершали смысл этого эпизода...»⁴³

Когда режиссер пишет, что эти кадры говорят о бессмертии, он имеет в виду эмоции, которые могут переполнять зрителя, наблюдающего сцены страдания, неизвестного, безымянного и внешне бесполезного самопожертвования. Шагающие навстречу смерти по воде и грязи мужчины представляют герою, а вместе с ним и зрителю, зеркало, чтобы взглянуть на свою жизнь⁴⁴. Когда зритель смотрит эти кадры, то невольно проникается чувством, что частные события, перенесенные обиды и раны, вызывающие угрызения совести героев фильма, очищают

всякий раз или с короткими, отрывочными кадрами буквально фиксируемых военных “буден”, или с “парадными” съемками, в которых ощущалось слишком много запланированного и слишком мало правды... И вдруг передо мною небывалый случай для хроники! — эпизод из самых драматических наступлений 1943 года» (там же, 243).

⁴³ Там же, 244 (выделено мною. — С. С.).

⁴⁴ «Через некоторое время я узнал, что военный оператор, снимавший этот эпизод, погиб в тот же, описанный им день» (там же, 243-244).

ся и смываются неизмеримо бóльшим страданием, которое помогает увидеть то, что существенно.

Катарсис рождается из ощущения Тарковского, что все это не может быть лишено смысла, что должны существовать высшая воля и высшая справедливость.

В таком контексте стихотворение Арсения Тарковского и сам фильм удачно друг друга дополняют. Благожелательная природа утешает маленького блокадника, посылая ему птичку. Стихотворение Тарковского помогает зрителям понять смысл образов Сиваша:

Предчувствиям не верю и примет
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда я не бегу.
На свете смерти нет.
Бессмертны все. Бессмертно 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.

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

Я век себе по росту подбирал.
Мы шли на юг, держали пыль над степью;

Бурьян чадил; кузнечик баловал,
Подковы трогал усом, и пророчил,
И гибелью грозил мне, как монах.
Судьбу свою к седлу я приторочил;
Я и сейчас, в грядущих временах,
Как мальчик, привстаю на стременах.

Мне моего бессмертия довольно,
Чтоб кровь моя из века в век текла.
За верный угол ровного тепла
Я жизнью заплатил бы своевольно,
Когда б ее летучая игла
Меня, как нить, по свету не вела⁴⁵.

В этом стихотворении поэт, вернувшийся одноногим инвалидом с войны, на которой пострадали и погибли миллионы людей, с уверенностью заявляет, что в этом мире «ни тьмы, ни смерти нет», а только «явь и свет», «бессмертны все, бессмертно все», словами, повторяющими Откровение Иоанна⁴⁶.

Стихотворение посвящено Арсением Тарковским своей нелегкой миссии поэта («И я из тех, кто выбирает сети»), полностью принятой им в век, который он по его же словам «себе по росту подбирал». Строка «Ни клеветы, ни яда я не бегу», как и общая атмосфера произведения, напоминает творчество и темы последнего Пастернака⁴⁷, художественную концепцию автора *Доктора Живаго*, а также Тарковских, отца и сына.

⁴⁵ А. Тарковский, *Жизнь, Жизнь*, в *Избранное*, Смоленск: Русич, 2002, 331-332.

⁴⁶ Откр 21:4: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло». В эти же годы Борис Пастернак сопровождает этим эпиграфом напечатанный на машинке черновой вариант первых глав своего романа, а в качестве возможного названия книги написал фразу «Смерти не будет» (см. V. Borisov e E. Pasternak, *Non ci sara la morte* [*Смерти не будет*], Milano: La casa di Matriona, 1990, 56-57).

⁴⁷ См. в связи с этим L. Fleishman, *Pasternak. The Poet and His Politics*, Cambridge, Mass., 1990, и V. Borisov e E. Pasternak, *Non ci sara la morte*.

Поэт неспособен предотвратить крушение покинутого им семейного дома. Тем не менее, имея в своем распоряжении всю мировую культуру, он создает из нее гораздо больший дом, в котором можно «вызвать» любое из столетий прошлого и поселить своих читателей, также наследников этой традиции. Он «каждый день минувшего, как крепью, ключицами своими подпирает», зная, что «грядущее свершается сейчас», потому что каждый человек отвечает за него своей жизнью.

Тарковский, который разделяет эту концепцию, пишет в своей книге, в пассаже, уже цитированном мною в первой главе *Андрей Рублев*:

Все мои фильмы так или иначе говорили о том, что люди не одиноки и не заброшены в пустом мироздании, — что они связаны бесчисленными нитями с прошлым и будущим, что каждый человек своею судьбой осуществляет связь с миром и всечеловеческим путем⁴⁸.

Строки «мы шли на юг, держали пыль над степью, бурьян чадил...» вызывают в памяти и образ солдат последней мировой войны, и паломничество Рублева и его спутников по Руси, столь же истерзанной и разоренной. Слова, написанные Тарковским о фильме 1966 года, — «художник не может выразить нравственный идеал своего времени, не касаясь его самых кровотокающих язв, не изживая эти язвы в себе самом», — существенны и для «Зеркала», и для стихотворения его отца.

Художник, принимающий свою миссию, какой бы тяжелой ни была его судьба и каким бы острым ни было

Условия жизни поэта, идущего против течения во «время шкурное, за совесть, за страх», близкие к условиям жизни Арсения Тарковского, описаны Пастернаком в стихотворении *Быть знаменитым некрасиво*, в котором он выражает свое поэтическое кредо тех годов: «Но надо жить без самозванства, / Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов» (Б. Пастернак, *Собрание сочинений в пяти томах*, М.: Художественная литература, т. 2, 74).

⁴⁸ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 326.

желание «верного угла ровного тепла», призван разделить и выразить своим творчеством судьбу своего поколения, чтобы искать и найти смысл зла и страдания, которые иногда кажутся невыносимыми.

«Открыв истину этого рода, человек не может оставаться в стороне, — пишет режиссер о своих фильмах и о их влиянии на свою жизнь. — Эта истина дается ему независимо от его желаний, она переворачивает или изменяет весь его прошлый взгляд на мир, на собственную судьбу... Он всего лишь инструмент, посредник, призванный жить для других и влиять на них. В этом смысле был прав Пушкин, утверждавший, что поэт (а я прежде всего считаю себя поэтом, а не режиссером) — это пророк, помимо собственной воли. Он считал ужасным даром эту способность видеть время насквозь... и невыносимо страдал от этого своего предназначения»⁴⁹.

Такое мировосприятие объединяет обоих Тарковских с главными представителями русской поэтической традиции. Наиболее близким к ним представляется Борис Пастернак, возможно, потому что ему довелось жить в ту же историческую эпоху. В его романе *Доктор Живаго* проявляются и безграничная благодарность, и сознание трудности миссии, предназначенной ему, о которой он пишет, используя слова Христа в Гефсиманском саду⁵⁰.

Мировоззрение, выраженное в фильмах Тарковского, убеждение, лежащее в основе «Зеркала», важность культурных и документальных источников, вдохновивших режиссера на создание этого фильма, обнаруживают немало сходства со стихотворением его отца *Жизнь, жизнь*.

⁴⁹ А. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, 204 (эти строки отсутствуют в русском издании).

⁵⁰ Нерешительность перед задачей, которая кажется ему непосильной, выражена в стихотворении *Гамлет*, открывающем сборник: «На меня наставлен сумрак ночи / Тысячей биноклей на оси. / Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси» (Б. Пастернак, т. 3, 511).

Рассуждая на тему ответственности художника, Тарковский пишет:

Во всех моих фильмах мне казалось важным попытаться установить связи, которые объединяют людей (вопреки чисто плотским интересам!), связи, которые объединяют меня, в частности, с человечеством, если хотите, и всех нас со всем тем, что нас окружает... В «Зеркале» я постарался передать ощущение, что и Бах, и Перголези, и письмо Пушкина, и солдаты, форсирующие Сиваш, и домашние совсем камерные события – все это в определенном смысле равнозначно для человеческого опыта. Для человеческого духовного опыта может быть одинаково важно и то, что произошло с ним вчера, и то, что произошло с человечеством столетие назад... Мне необходимо ощущать свою преемственность и неслучайность в этом мире⁵¹.

Эпизоды «Зеркала», касающиеся личных воспоминаний и воспоминаний о войне, приводят нас к сути поэтики Тарковского, раскрывают ту ценность, которую имеет для него временное измерение в процессе самопознания, в художественной и кинематографической деятельности. Отрывок из главы *Время, запечатленное на пленке* помогает понять значение его фильмов, в частности, фильма 1974 года.

«Оживить огромное здание воспоминания» – эти слова принадлежат Прусту, и мне думается, что именно кинематограф призван сыграть в этом процессе оживления свою особую роль. То есть совершенно новый материал – время – осваивает кино и становится новой музыкой в полном смысле слова... В чем же суть авторской работы в кино?.. Подобно тому как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все

⁵¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 313.

ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых кинематографического образа⁵².

Время отбирает, освобождает от сиюминутной шелухи, очищает. В «Зеркале», работая с черновым материалом своих воспоминаний, Тарковский выполняет именно эту задачу: искать смысл собственной жизни, жизни близких ему людей и, наконец, всего своего поколения, освободившись от моментального и случайного, которое скрывает этот смысл от него и от других.

«Время необходимо человеку, — пишет режиссер, — чтобы, воплотившись, он мог осуществиться как личность»⁵³.

Для матери в «Зеркале» «осуществиться как личность», миссия ее жизни заключается в заботе о детях, в том, чтобы жить ради них, растить их, помогать им раскрывать их таланты.

В этом смысле значительны двойной образ первого сна и заключительная сцена. В финале фильма Мария Николаевна показана лежащей на траве рядом с мужем, полной надежд и счастья в ожидании первого ребенка. Сразу после этого зритель видит эту же женщину со старым лицом, ведущую за руку детей через поле ржи, которого, как и ее образа молодой женщины, больше не существует.

Алексею, ищущему свои корни, представляется именно такая личность, очищенная от всего сиюминутного и внешне противоречивого: от ее гордости женщины, любимой талантливым поэтом, от ее слепой ярости, когда, возвратившись с войны, он относится к ней как к чужой, занимаясь только детьми, от унижения из-за пережитых нищеты и ненависти в эпизоде с петухом.

Мать — раненая женщина. Тем не менее она исполнила до конца свою миссию: дала детям теплоту, любовь, защиту, укрытие.

⁵² Там же, 158 и 163.

⁵³ Там же, 155.

Благодаря действию времени, раскрывающего суть вещей, отец тоже открывает перед героем глубину своей сущности. Слабость, эгоизм, проявившиеся в том, как мало он дал любви, искуплены благодаря тому, что он понял и передал своим творчеством. Его стихи и книги из его библиотеки становятся духовным наследием сына-режиссера, которое через свои фильмы он передает другим.

Сцена чтения Игнатом отрывка, содержащегося в тетради, находящейся в квартире отца, связывает прошлое Пушкина с настоящим Алексея и отца-поэта и с будущим, которое ждет новое поколение.

«Но у нас было свое особое предназначение... — читает Игнат из письма Пушкина от 19 октября 1836 года, — я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя. Как литератор, меня раздражает, как человек с предрассудками, я оскорблен, но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, как нам Бог ее дал».

Чтобы показать в кино работу времени, способного раскрывать суть и значение вещей, образ играет важную роль.

Утверждение режиссера о том, что «образ не обозначает, не символизирует жизнь, но воплощает ее, выражая ее уникальность»⁵⁴, находит подтверждение в сценах «Зеркала» с уплотненным временем и значением, как в японском хокке «Нет, не ко мне, к соседу зонт прошелестел», так поразившем режиссера⁵⁵.

⁵⁴ Там же, 220.

⁵⁵ Там же, 221. «Сам по себе прохожий с зонтом — просто один из тех, кто куда-то спешит, укрываясь от дождя. Но в контексте указанного нами художественного образа с выразительным совершенством и простотой фиксируется жизненное мгновение, единственное и неповторимое для автора. Из двух строк мы можем легко представить себе его настроение, его одиночество, серую дождливую погоду за окном и тщетное ожидание, что кто-нибудь чудом заглянет в его уединенное, Богом забытое жилище. Удивительная

Из самого фильма и из рассказов Тарковского о том, как он был снят, становится более очевидным его утверждение, что «образ устремляется в бесконечность, это целый мир, который отражается в капле воды»⁵⁶.

Измерение бесконечности, о котором режиссер многократно пишет в своей книге, имеет несколько уровней.

Если внимательно изучить примеры, приведенные им, и то, что он делает в своих фильмах, можно сказать, что это прежде всего измерение внутреннего мира человека, глубины и богатства, находящихся в каждом из нас и разбуженных жизненными событиями или встречей с богатством художественного образа.

«Можно ли, — пишет Тарковский о финале рассказа Толстого *Смерть Ивана Ильича*, — этот потрясающий нас до самых глубин образ трактовать как-то однозначно? Он связан с неизъяснимо глубокими нашими ощущениями и напоминает нам о наших собственных переживаниях и воспоминаниях. И потрясает, переворачивает душу как откровение»⁵⁷.

И еще:

Ужасное всегда заключено в прекрасном, так же, как и прекрасное в ужасном... Образ дает возможность осязать это единство, где все соседствует и переливается одно в другое⁵⁸.

И все же есть еще один уровень:

«Идею бесконечности, — пишет Тарковский, — выразить словами невозможно. А искусство дает эту возможность,

широта и емкость художественного выражения достигаются через точную фиксацию ситуации и настроения».

⁵⁶ Там же, 220.

⁵⁷ Там же, 215.

⁵⁸ Там же, 135. Значительным примером этого соседства является сцена в «Зеркале» с портретом Леонардо да Винчи. «Нам этот портрет понадобился для того, чтобы сопоставить этот портрет с героиней: подчеркнуть как в ней, так и в актрисе Тереховой эту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно».

оно делает эту бесконечность ощутимой... Искусство предстает как откровение, как мгновенное и страстное желание интуитивного постижения всех вкпе закономерностей мира – его красоты и безобразия, его человечности и жестокости, его бесконечности и ограниченности...

Образ – это некое уравнение, обозначающее отношение правды и истины к нашему сознанию, ограниченному евклидовым пространством...

Образ – это впечатление от истины, на которую нам было дозволено взглянуть своими слепыми глазами»⁵⁹.

Истина, суть вещей, к которым стремятся Тарковский и герой его фильма, принадлежат не безликой, быстротечной повседневной жизни, а другому измерению. То, что хочет выразить режиссер, говоря о бесконечности, об образах своих фильмов, – не туманная, абстрактная, придуманная за письменным столом концепция, так же, как иконы Рублева – не абстрактно метафизичны.

Большинство современных художников ответили бы отрицательно на вопрос, можно ли изобразить бесконечность. Тем не менее в XX веке Борис Пастернак завершает цикл стихотворений Юрия Живаго образом, находящимся в измерении, в котором все сосуществует:

Ты видишь, ход веков подобен притче
И может загореться на ходу.
Во имя страшного ее величья
Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты⁶⁰.

⁵⁹ Там же, 133, 135, 213.

⁶⁰ Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, в *Собрание сочинений*, т. 3, 468. Приведенные строки завершают последнее стихотворение в указанном цикле, *Гёфсиманский сад*, где говорит сам Христос.

В этом словесном образе историческое время расширяется, чтобы охватить неизмеримо большее пространственно-временное измерение. Утверждение, что «ход веков» не случаен, что у него есть четкая повествовательная нить и смысл, важно в этом контексте для русского читателя, а также для всех, кто пережил или переживает события отчаянные и, казалось бы, лишённые смысла. В образе столетий, которые, «как баржи каравана, поплывут из темноты» на страшный суд, заключено осознание поэтом того, что в перспективе, охватывающей все, что было, есть и будет, ничто не может быть забыто или потеряно.

Задолго до Пастернака иконописцы смогли выразить в своих творениях измерение бесконечно более высокое, чем повседневная жизнь, создавая шедевры, которые притягивали и продолжают притягивать зрителей всего мира.

Герои «Зеркала» улавливают частички измерения Истины, Добра и Красоты, которое Рублев изобразил в своих иконах, в частности, в наполненной светом и способной охватить бесконечность «Троице», в которой любовь, объединяющая членов небесной семьи и соединяющая каждого из них со всем человечеством, абсолютно чиста, готова к принесению себя в жертву, как бы мучительно это ни было.

Частички этой Истины можно ухватить в мире, преображенном любовью, описанном в *Первых свиданиях*, в удивлении ребенка, наблюдающего природу и слушающего вибрацию мира, в том, что чувствует герой Солоницына, в жертвоприношении военрука, в образах солдат, идущих навстречу смерти по озеру Сиваш, в стихотворении *Жизнь, жизнь*, которое их сопровождает, в заключительных сценах. Эти моменты способны уловить сущность. Это то, что много веков назад восхитительно сделал Рублев и что Тарковский делает для своего времени, используя кинематографический язык.

«Образным мышлением, — пишет режиссер, используя слова, выражающие также концепцию его героя — худож-

ника, — движет энергия откровения. Это какие-то внезапные озарения, точно пелена спадает с глаз! Но не по отношению к частностям, а к общему и бесконечному, к тому, что в сознании не укладывается... Эти поэтические откровения, самоценные и вечные, — свидетельства того, что человек способен осознать и выразить свое понимание того, чьим образом и подобием он является»⁶¹.

Для понимания значения «Зеркала», думаю, важен финал *Гимна человекулюбию*, прочитанного в фильме «Рублев», известного и несомненно важного для Тарковского.

Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится. Ибо мы отчасти знаем, и отчасти пророчествуем; когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится... Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан. А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше (1 Кор 13: 8-10, 12-13).

Герои Тарковского, как и сам автор «Троицы», могут лишь бросить взгляд на это измерение. Оригинальность и величие Тарковского заключается в том, что ему хватило смелости сделать это в наше время, «используя самый тяжелый и самый податливый материал» и новые художественные средства, чтобы выразить в атмосфере духовной нищеты то, что он считал необходимым передать своим зрителям.

⁶¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 135-137.

Глава III «Солярис»

В начале 70-х¹ Тарковский снимает первый из двух своих научно-фантастических фильмов — «Солярис»². После «Иванова детства» и «Андрея Рублева» такой выбор может показаться странным для режиссера, чье творчество было направлено на внутренний мир человека и на понимание сущности жизни. Внешние причины, приведшие к написанию сценария по роману польского писателя Станислава Лема, а затем и по повести *Пижник на обочине*, связаны с тогдашней ситуацией в Советском Союзе. Тарковский пишет по поводу корректировок, которые потребовали Отдел культуры Центрального Комитета КПСС и Госкино для пропуска «Соляриса»:

Из них я оставил 35. Их очень много, и если бы я следовал всем (что, кроме прочего, невозможно), я бы испортил фильм непоправимым образом... Эрмаш меня принял... Я спросил его, когда закончится это преследование, являюсь ли я подпольным режиссером и смогу ли я когда-нибудь снимать по два фильма в год (мне не хватает смелости написать правду: на самом деле я снимаю два фильма за десять лет)³.

¹ Я предпочла поставить главу о «Солярисе» (1972 г.) после главы о «Зеркале», чтобы последовательно проанализировать два фильма, в основе которых лежат научно-фантастические романы.

² Версия фильма, которая была представлена в кинотеатрах, а затем на видеокассетах, является неполной по сравнению с восстановленной и воспроизведенной на DVD. Все цитаты из фильма взяты из DVD (General Video Recording, Firenze, 2002).

³ A. Tarkovskij, *Diari [Дневники]*, Firenze: Edizioni della Meridiana, 2002, 87-89 (запись за 21 января 1972 г.)

Из множества киносценариев, предложенных и написанных режиссером, «Солярис» и «Сталкер» оказались среди тех немногих, которые не были оставлены без ответа или не получили отказа. Фантастика хорошо принималась в официальных советских кинематографических кругах, поскольку она, будучи основана на объективных и достоверных данных, восхваляла прогресс в развитии науки и ее достижения, в соответствии с господствующей идеологией⁴.

Однако для этого выбора Тарковского были и более глубокие причины. То, что он пишет об одном из своих самых любимых режиссеров, Роберте Брессоне, касается и его самого. «Солярис» и «Сталкер» не «случайные», «проходные картины», но «факты его духовного существования», фильмы, снятые не для «отдыха глаз, а для того, чтобы открыть сущность, из которой они сделаны», чтобы «достичь самое сердце сердца»⁵. В этом отношении важна одна запись, сделанная Тарковским в дневнике в начальный период работы над сценарием к «Сталкеру»:

В каком-то смысле мое желание сделать «Пикник» похоже на состояние, в котором я находился до «Соляриса». И теперь я понимаю причину. Это ощущение, рождающееся из возможности приблизиться к трансцендентному⁶.

В 70-е годы в СССР произведения, центром которых были внутренний мир героев и духовные темы, принимались с трудом и чаще всего получали отказ. «Солярис» был разрешен благодаря удачному сюжету, начинающемуся с научной экспедиции в космос и повествующему об астронавтах и космических станциях. Однако, во многом благодаря выбору романа Лема, сюжет по мере своего развития изменялся и вбирал мотивы, близкие режиссеру.

⁴ На протяжении многих лет большое место в советском телевидении и печати отводилось освещению освоения космоса Советским Союзом.

⁵ См. предыдущую главу, с. 46.

⁶ А. Tarkovskij, *Diari*, 164 (запись за 7 января 1975 г.).

Безусловно, Тарковский был знаком с произведениями русских писателей, которые, находясь в трудных ситуациях, прибегали к подобному жанру.

Обращаясь к фантастике в *Петербургских рассказах*, Гоголь рассматривает проблему зла и обличает изъяны общества, основанного на власти, богатстве и светской видимости, которая уничтожает человека и превращает его в манекена, ценность которого определяется лишь чинами и внешним видом. В XX веке в *Мастере и Маргарите* через фантастику Булгаков описывает отчаянное положение талантливого писателя в сталинской России.

Угнетающая действительность, от которой отталкиваются Гоголь, Булгаков и другие писатели, — как, например, Достоевский во *Сне смешного человека* или Чехов в *Черном монахе*, — благодаря исключительности ситуации, в которой оказываются герои, предстает под новым углом зрения, который обуславливает более широкое и свободное видение. В этих произведениях одновременно происходят два процесса: с одной стороны, углубление познания, с другой, — бегство от субъективно невыносимой действительности посредством освободительных полетов в отдаленные и иначе недоступные пространства⁷.

⁷ В своей галлюцинации Поприщин, герой *Дневника сумасшедшего*, бежит на летающей тройке из сумасшедшего дома, где его до смерти избивают, в избу матери и одновременно в далекую Италию. Полет по ночным просторам дает возможность Мастеру и Маргарите, обреченным в реальности вести убогое существование и умереть в разлуке и несчастье, направиться к «вечному приюту», где они обретают «покой». Герой *Сна смешного человека* Достоевского в ту ночь, в которую он решает совершить самоубийство, видит во сне себя, летящего по вселенной к планете, где ему открываются смысл и красота существования. Герой рассказа Чехова встречается с монахом, прилетающим к нему через вселенную, чтобы предложить ему единственную возможность покинуть невыносимую ситуацию и умереть счастливым. Начиная с первого сна в «Ивановом детстве» и с пролога «Андрея Рублева», полет становится одним из лейтмотивов творчества Тарковского.

Тарковский продолжает эту литературную традицию. Перерабатывая сценарий «Соляриса», он заставляет своего героя пережить жизненный опыт, который Рублев уже испытал в предыдущем фильме.

«Опыт этического, нравственного самопознания, — пишет режиссер в *Запечатленном времени*, — является единственной целью жизни каждого и субъективно переживается всякий раз заново»⁸.

Мыслящая планета способна ставить каждого из четырех ученых — Кельвина, Снаута, Сарториуса и Гибарьяна — перед своим убожеством, чувством вины и тайными желаниями.

Несмотря на научно-фантастический покров, деятельность, которую комитет ученых желает прервать, оказывается погружением в собственный внутренний мир.

Мы уже отмечали в предыдущей главе, что схождение внутрь самого себя — важная тема русской литературной и духовной традиции, начиная с Писаний отцов церкви и заканчивая великими литературными произведениями XIX века, особенно романами Достоевского.

Во второй половине XX века эта тема становится основой «Соляриса», а позднее и «Сталкера», благодаря таланту режиссера, способного перевести ее на кинематографический язык не только в «Андрее Рублеве», отразившем эпоху Средневековья, но и в фантастическом мире будущего — мире «Соляриса» и «Сталкера».

Эта тематика, выраженная средствами кино и представленная в очень популярном, особенно среди молодежи, жанре, делает «Солярис» и «Сталкера» чем-то уникальным не только в Советском Союзе семидесятых, но и в современном глобализованном мире, в котором, казалось бы, человек разучился заглядывать внутрь себя. Спустя тридцать лет первый фантастический фильм Тарков-

⁸ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 132. Я уже приводила эту цитату в главе, посвященной «Зеркалу».

ского не потерял своего очарования произведения, идущего против течения. В наше время «Солярис» важен для всех, кто прячет в себе желание и потребность в размышлении о том, что имеет ценность не только сегодня, но и в течение всей жизни.

Если в предыдущем фильме Рублев, руководимый духовным наставником, добровольно совершает свой внутренний путь, то герои «Соляриса» не делают выбора, поскольку сама ситуация вынуждает их заглянуть внутрь себя. В фильме 1972 года мыслящая планета, одновременно внутренняя и внешняя по отношению к героям, побуждает к этому пути. Она способна проникнуть в самые интимные тайны их души и помочь им почувствовать и понять смысл их существования.

Образы постоянно волнующегося моря сопровождаются музыкой Эдуарда Артемьева:

«Тема океана, — пишет композитор, — была основным лейтмотивом фильма. Океан Соляриса раскрывался и в картине, и в музыке как образ космоса. Образ Творца»⁹.

В «Жертвоприношении» дважды, в начале и в конце фильма, повторяется первый стих Евангелия от Иоанна «В начале было Слово». Научно-фантастический магматический создатель, которого трое ученых могут видеть из иллюминатора своего космического корабля, не использует слова, а связывается с космонавтами, материализуя их мысленные образы¹⁰. «В начале был образ» — определение коммуникативной деятельности океана и одновременно кинематографического творчества русского режиссера.

⁹ Э. Артемьев, *Он был и навсегда останется для меня творцом* (1988), в *О Тарковском*, ред. М. Тарковская, М.: Прогресс, 1989, 223.

¹⁰ Крис начинает и с трудом проходит свой путь самопознания и искупления благодаря материализации его образа Хари. В свою очередь, героиня проходит процесс очеловечивания не столько с помощью слов, сколько с помощью образов, которые она видит, и вызываемых ими мысленных ассоциаций.

Для Тарковского, несмотря на любовь к поэзии, образ бесконечно важнее слова. Он несколько раз говорит об этом в своей книге. Он это выражает во всех своих фильмах.

Здесь тоже режиссер является наследником русской культурной традиции, первыми шедеврами которой были не литературные произведения, а иконы великих мастеров XV века.

Первое, что вводит нас в атмосферу фильма 1972 года, это — Фа-минорная хоральная прелюдия Баха. Отрывок с четким и легко узнаваемым оттенком литургии прослушивается зрителем сначала целиком, пока на черном экране бегут титры¹¹, а затем еще три раза в течение фильма.

Мне ближе всего представляется прием, при котором музыка возникает как рефрен... Окунаясь в соответствующую, рефреном спровоцированную музыкальную стихию, мы вновь и вновь возвращаемся к пережитым чувствам, но с обновленным запасом эмоциональных впечатлений... Музыкальная интонация способна эмоционально менять весь колорит снятого на пленку куса и достигать в замысле такого единства с изображением, что если убрать ее вовсе из определенного эпизода, то изображение по самой своей идее станет не столько ослабленным по впечатлению, а как бы качественно иным¹².

Для зрителя центральные эпизоды «Соляриса» неразрывно связаны с музыкой самого любимого композитора Тарковского.

Артемьев, говоря о любви Тарковского к Баху, вспоминает следующие слова режиссера:

Выше его музыки я не знаю ничего... музыка Баха дает непосредственный импульс в твою душу, и ты его чувствуешь¹³.

¹¹ Подобным образом и в «Андрее Рублеве» удары колокола, сопровождающие титры, подготавливают сцену с колокольной в прологе и вводят в атмосферу фильма.

¹² А. Тарковский, *Запечатленное время*, 275.

¹³ Э. Артемьев, указ. соч., 216.

Отрывок Баха помогает создать духовное измерение, способное открыть героям, а вместе с ними и зрителям то, что в повседневной жизни часто остается незамеченным.

Как и прелюдия, которая как бы разворачивается по спирали, все кульминационные моменты фильма похожи друг на друга и одновременно различаются, поскольку, следуя спиральному развитию¹⁴, каждый новый момент продолжает, расширяет и углубляет то, что было скрыто на предыдущем этапе.

В сцене, в которой показывается пленка, снятая отцом, где прелюдия сопровождает кадры фильма в первый раз, присутствует все то, что Крис любил и продолжает любить на Земле: восхитительная природа в окрестностях родительского дома, запечатленная в разные времена года, отец, мать и умершая жена, моменты гармонии и теплых отношений.

В третий раз отрывок Баха звучит в эпизоде, в котором после объяснения в библиотеке Крис и Хари, обнявшись, парят. Задумчивый взгляд, улыбка, мягкость жестов и состояние расслабленности выражают, пусть и в такой сложной и ненадежной ситуации, редкий момент интимного счастья: полноту глубокой и благодарной любви, прощающей взаимные слабости и способной к самоотдаче.

Наконец, в заключительной сцене, которая является ответом на «ожидание чудес» со стороны планеты, органное звучание сопровождает Криса на последнем этапе его пути, который, несмотря на различие ситуаций, в своей сущности похож на путь героя предыдущего фильма и на опыт избранных героев Достоевского.

¹⁴ Как пишет де Баэк, движение по спирали напоминает движение океана: «... кажется, что движение постоянно поддерживает таинственную субстанцию: водоворот – вот движение, характерное для “Соляриса”. Эта спираль, вращающаяся вокруг своей оси, нечто, постоянно поглощаемое самим собой, повторное открытие своего начала, своего внутреннего мира...» (A. de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 74).

«История жизни Рублева, — пишет режиссер — история преподанной, навязанной концепции, которая, сгорев в атмосфере живой действительности, восстает из пепла как совершенно новая, только что открытая истина»¹⁵.

Как и монах XV века, астронавт-психолог открывает ценности, переданные ему отцом. После мучительного и изнуряющего пути они становятся своими.

Выбор музыки Баха как единственного сопровождения кульминационных сцен — кинематографическое решение, использованное также Ингмаром Бергманом. В *Запечатленном времени* Тарковский отмечает и комментирует этот прием, размышляя о сцене короткой близости, в «Шепоте и криках» (1973), между сестрами, «готовыми к истязаниям и самоистязаниям». «Это — сцена, — пишет он, — щемящей человеческой близости, тем более желанной, потому что в фильме Бергмана подобные мгновения мимолетны и преходящи»¹⁶.

Длинный пролог на Земле отсутствует в романе:

«Лему это не понравилось, — вспоминает Тарковский в одном из своих интервью. — Однако то, на что способно кино, — недоступно литературе. В этом все чудо!»

Все действие романа разворачивается на Солярисе... Мне необходима Земля, чтобы подчеркнуть контрасты. Мне хотелось бы, чтобы зритель смог оценить красоты Земли, чтобы, уходя после просмотра фильма, он думал об этом, чтобы он почувствовал целебную боль ностальгии¹⁷.

В начальной сцене фильма 1972 г. режиссер создает одно из самых ярких воспеваний природы. Наполненный звуками и жизнью рассвет показан глазами героя, отдающего себе отчет в том, что, возможно, видит все это в по-

¹⁵ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 195.

¹⁶ К этой цитате из *Запечатленного времени* я вернусь в VI главе, посвященной «Жертвоприношению».

¹⁷ *Le cinéma russe et soviétique, Cinema / Pluriel*, 1981, 279. Данный отрывок приводится в книге А. de Baesque, *Andrej Tarkovskij*, 73.

следний раз. Взгляд Кельвина и его вслушивание напоминают отношение к жизни одного из героев *Братьев Карамазовых* — смертельно больного подростка Маркела, способного уловить красоту весеннего сада и полюбить его всем своим существом: глазами, ушами и сердцем, открытыми от знания, что у него уже не осталось времени¹⁸.

От поверхности озера камера начинает медленно двигаться слева направо, затем, поднявшись, останавливается на руке Криса, сжимающей маленькую металлическую коробку, и наконец достигает его лица, сосредоточенно смотрящего и слушающего. Благодаря образам и звукам, сливающимся в гармоничное единство¹⁹, зритель погружается в этот живой мир и вместе с Крисом физически чувствует полноту земного бытия: темную глубину воды и ее течение, влажность сада, крону дуба, деревянный дом, отражающийся в воде, удивительно вписывающийся в окружающую его природу²⁰.

Это уголок, где земля, вода, животные и человек живут в гармонии. Крис смотрит, слушает, трогает, погружает

¹⁸ См. С. Сальвестрони, *Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского*, 135-139.

¹⁹ Артемьев, которому режиссер доверил «шумовую партитуру фильма», вспоминает об этом эпизоде: «Очень большое значение Тарковский придавал сцене “Крис прощается с Землей”. Андрей хотел, чтобы там “пел” ручей, звучали голоса невидимых птиц... шорохи травы. Я все это сделал, как он просил, на электронике... но Андрей решил оставить только чистые “живые” шумы» (Э. Артемьев, указ. соч., 215). Электронная музыка Артемьева использована в фильме для сопровождения сцен в городе будущего, снятых в Токио, сцен, связанных с образом океана, а также эпизода, в котором Хари смотрит на картину Брейгеля.

²⁰ Камера сначала показывает отражение дома в озере и лишь затем поднимается и показывает сам дом, окруженный деревьями, отражающимися в воде. «Дом, — пишет Антуан де Базэ, — это природа, поскольку он еще “чувствует” материал, из которого был сделан; он человечен, поскольку его пространство организовано вокруг близости воссоединившейся семьи. Кельвин часто гладит свой дом, пальцами касаясь дверей и деревянных рам» (A. de Baesque, указ. соч., 75).

руки в воду, мокнет под проливным дождем, наслаждаясь чудодейственным эффектом этой живой стихии.

«Вода, — утверждает Тарковский в одном из своих последних интервью, — очень для меня важна: она живет, имеет глубину, движется, изменяется, дает зеркальное отражение, в ней можно утонуть, купаться, ее можно пить... она состоит из одной неделимой молекулы. Это — монада»²¹.

Благодаря этой стихии появляется тонкая нить, соединяющая пролог, наполненный красотой и жизненностью природной воды, со второй частью. Мыслящий океан движется, изменяется, образует острова и одновременно является монадой, как и вселенная, состоящая из мельчайших частиц, соединенных между собой.

Пролог на Земле раскрывает чувствительность и внутреннее богатство героя. Одновременно он показывает противоречивость и замкнутость Криса, на которого отрицательно влияет обстановка его зрелых лет.

Первый искусственный шум в фильме исходит от машины Бертона, который приносит в этот гармоничный мир свои неразрешимые вопросы о том, что он увидел и снял на кинокамеру на Солярисе. Как и члены комиссии, показанные на пленке, принесенной Бертоном, Кельвин не верит в слова астронавта, которые позже на планете обретут для него смысл. На просьбы Бертона не прекращать исследования на Солярисе Крис не без высокомерия отвечает:

Меня интересует истина... Я не имею права вносить решения, руководствуясь душевными порывами. Я не поэт. У меня вполне конкретные цели: или прекратить исследования, снять станцию с орбиты, узаконив тупик и кризис соляристики, ну, или принять крайние меры. Возможно даже, воздействовать на океан жестким излучением.

²¹ А. Тарковский, *Красота спасет мир*, в *Искусство кино*, № 6, 1989, 146.

Разрушительная агрессивность, проявляющаяся в Крисе в разговоре с коллегой и в обозначенных им задачах миссии, вызывает бурную реакцию Бертона, уходящего задетым и оскорбленным, а также отца Криса. В день своего, возможно, последнего прощания с сыном он считает должным сурово отчитать его за внезапный отъезд коллеги:

Ты слишком жесток, вот что я тебе должен сказать. Таких, как ты, опасно пускать в космос. Там все чересчур хрупко. Да-да, вот именно хрупко. Земля уж кое-как приспособилась к таким, как ты, хотя это и стоило ей черт знает каких жертв.

Длинная сцена возвращения Бертона — около семи минут — погружает зрителя в мир будущего. Машины мчатся в темноте бесконечного туннеля, текут в быстрых потоках в трех разных направлениях в город, где не видно ни одного живого существа и все кажется искусственным. Черный и белый цвета сменяются гаммой, в которой преобладает желтый свет туннелей, синий и ярко-красный. Уже после первых кадров тревожная электронная музыка смешивается с дорожными шумами.

Состоянию недомогания, вызванному этим городом, лишенным человеческого присутствия, противопоставляется образ маленького мира около дома отца Криса на закате того же дня. Особым значением наделяются безмолвные действия, совершаемые Крисом в его последние часы на Земле. Он сжигает на костре перед домом старые бумаги, связывающие его с прошлым. На столе, где сложены те немногие вещи, которые он собирается взять с собой, лежат издание *Дон Кихота*, которое позднее мы увидим в библиотеке космической станции открытым на странице с изображением рыцаря с копьем, и металлическая коробочка, которую он держал в руках во время утренней прогулки. Этот крошечный предмет — одна из жизненных связей с миром, который он любит и собирается покинуть. Лежащие в ней земля и семена на космической базе дадут

жизнь маленькому растению, которое в финале фильма станет основой аналогической связи со следующей сценой – образом возвращения к озеру и к дому отца.

Уже в эпизоде приезда становится очевидно, что научно-технический прогресс на планете потерял всякий смысл, а сама космическая станция везде являет следы запустения и заброшенности.

«Основное действие, – пишет Мишель Шион, – разворачивается на космической станции, имеющей форму кольца, вращающегося вокруг планеты. Кольцевой коридор ведет в комнаты, кабины, лаборатории, которые также имеют круглую форму и обставлены вращающимися креслами: идеальные декорации для камеры, которая в поисках тайн и призраков, живущих в этом месте, будет безостановочно блуждать, преследуя, теряя и вновь находя человеческие существа,.. привлеченные чем-то за кадром, что находится везде и нигде конкретно...»²²

В коридорах наблюдается беспорядок. Жители станции рассеяны, небрежно одеты²³, поглощены отношениями со своими призраками, собственным чувством стыда и часто ужаса, которое они испытывают перед лицом тех, кого их мозг породил и планета материализовала. Сарториус, более всех стремящийся сохранить свой официальный образ и самообладание, в первую встречу с Кельвином вынужден загнать в комнату чудовищного карлика, которого создало его воображение, несмотря на его жесткий самоконтроль.

Потрясенный самоубийством своего друга Гибарьяна, растерянный и пораженный взглядом Снаута и гостей, которая материализуется во время его сна, Кельвин про-

²² Michel Chion, *La maison où il pleut*.

²³ В день своего рождения Снаут появляется в официальном синем костюме, на рукаве которого красуется большая дыра. Крис блуждает по коридорам станции в полуголом виде, небритый и неряшливый.

ходит мучительный путь самоочищения и обучения любви. В первое появление Хари, охваченный паникой, он думает исключительно о себе и избавляется от существа, которое повергло его в шок, отправляя его на орбиту в космос²⁴. Во второе появление ему уже не удается остаться равнодушным к страданиям женщины, которая не может вынести его физического отсутствия и тяжело ранится, с отчаянной силой продираясь сквозь металлическую дверь. С этого момента он начинает заботиться о ней, представляет ее своим коллегам как жену, дает ей посмотреть пленку своего отца, наблюдает ее спящую и с душевными муками смотрит на копию «Троицы» Рублева, которую он привез с Земли.

Как и в «Зеркале», Тарковский вставляет в фильм эту икону, художественное выражение тех ценностей, которые он чувствует основными в любые времена: братства, любви и сострадания, способного дойти до полной самоотдачи. Эти ценности идут вразрез с тем, что десять лет назад Крис сделал с женщиной, покончившей жизнь самоубийством из-за его эгоизма и безразличия.

Центральным эпизодом фильма является сцена дня рождения Снаута в библиотеке, лишенной напоминаний о космосе и оборудованной так, как могла бы быть оборудована комната на Земле в прошлом веке. Свет, исходящий от многочисленных свечей, освещает комнату, в которой собраны копии сокровищ искусства и культуры, привезенные с Земли: несколько картин Брейгеля, Венера Милосская, маска греческого театра, произведения классиков литературы.

Как и в эпизодах романов Достоевского, где противостоят и исповедуются друг другу «два существа, которые как бы сошлись в беспредельности в последний раз в

²⁴ В тот момент, когда Хари ложится рядом с ним и спрашивает, любит ли он ее, Кельвин уже думает о том, чтобы избавиться от нее, отправив ее на орбиту, как уже однажды избавился от нее на Земле.

мире»²⁵, библиотека является местом вне повседневного времени и пространства. Именно оно необходимо героям «Соляриса», вынужденным проверять друг друга вопросами, которые жизнь ставит перед ними.

После коротких и резких реплик Кельвина и Сартриуса Снаут, вернувшийся после встречи со своими «гостями» и мечтающий сбежать из этой действительности в лишенный сноvidений сон, просит Криса прочитать отрывок из *Дон Кихота*:

Я знаю, сеньор, только одно: когда я сплю, я не знаю ни страха, ни надежд, ни трудов, ни блаженства. Спасибо тому, кто изобрел сон. Это единая для всех монета, единые для всех весы, равняющие пастуха и короля, дураlea и мудреца. Одним только плох крепкий сон: говорят, что он очень смахивает на смерть.

Начиная с «Соляриса», Тарковский включается в длинный ряд авторов, которые превращали Дон Кихота в символ ожиданий, надежд и неудач русской интеллигенции.

В *Запечатленном времени* режиссер пишет:

Их [испанских писателей] творчество, исполненное страсти, гневное и нежное, напряженное и протестующее, рождено глубочайшей любовью к своей родине, с одной стороны, и клоочущей в них ненавистью к безжизненным схемам, бессердечному и холодному выдуванию мозгов, — с другой. Все, что лишено живого человеческого участия, искры божьей и привычного страдания, которые веками впитывала в себя каменистая и знойная испанская земля, остается вне их поля зрения, ослепленного ненавистью и презрением. Верность к своему призванию, равному пророческому, делала этих испанцев великими... Дон Кихот Сервантеса стал символом благородства, бескорыстной доброты и верности...²⁶

²⁵ Это выражение употребляет Шатов в разговоре со Ставрогиним (см. Ф. М. Достоевский, *Бесы*, в ППС, т. 10, 195).

²⁶ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 149.

«Безжизненные, бессердечные и холодные схемы» характерны не только для Испании времен Сервантеса, но и для России семидесятых, и для будущего, представленного в «Солярисе»²⁷.

Слова о Дон Кихоте, «символе благородства, бескорыстной доброты и верности...», похожи на слова, которые Тарковский пишет про «Троицу» Рублева, чтобы определить самые существенные духовные и человеческие ценности. В течение веков они воплощаются героями, произведениями и авторами, которые в разных контекстах обогащают их новыми оттенками.

Камера долго задерживается на иллюстрации рыцаря, сопровождаемого Санчо и вооруженного копьем, направленным в небо. Иллюстрация, освещенная канделябром с четырьмя свечами, подсказывает героям и зрителям аналогию между благородной и кажущейся бесперспективной миссией Дон Кихота и миссией ученых с Соляриса, которые после чтения рассуждают о смысле их исследований и о своем жизненном выборе.

Совершенно пьяный Снаут объясняет то, что он понял на планете:

Наука? Чепуха... В этой ситуации одинаково беспомощны и посредственность, и гениальность. Должен вам сказать, что мы вовсе не хотим завоевывать никакой космос, — мы хотим расширить Землю до его границ. Мы не знаем, что делать с иными мирами, 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. Человеку нужен человек²⁸.

²⁷ Это явствует из мнений Сарториуса, комитета ученых и, вначале, самого Кельвина.

²⁸ В данном отрывке в сжатом виде представлен фрагмент романа Лема. Важно, однако, что эпизод дня рождения, отсутствующий в романе, придуман Тарковским.

В свою очередь Сарториус, обвиняя Криса в отсутствии интереса к научной деятельности, формулирует свое абстрактное кредо, которое, безусловно, принималось в официальной советской культуре, то есть в мире, в котором жил Тарковский, когда он снимал фильм:

Человек создан природой, чтобы познавать ее. Бесконечно двигаясь к истине, человек обречен на познание. Все остальное блажь.

Если слова ученого выражают абсолютную уверенность в собственных убеждениях, то дрожание рук, которыми он пытается вставить стекло, выпавшее из очков из-за сильного удара по столу, свидетельствует о напряжении, об усилиях, которые он прикладывает, стремясь сдержать и уничтожить в себе все то, что он отрицает.

Самое важное размышление принадлежит героине. Женщина, материализованная планетой, обладает характеристиками Хари, которые Крис помнит: мягкостью, женственностью, податливостью, кротостью, чувствительностью, глубокой способностью любить. На этой основе вырастает новая Хари. Поддерживаемая любящим человеком, она приобретает мудрость, зрелость, способность выражать то, что Сарториус отказывается понимать и что Снаут не может понять от отчаяния.

Женщина произносит свой монолог без высокопарности. Она задумчива, как если бы она говорила сама с собой, пытаясь понять то, что происходит внутри и вокруг нее:

Мне кажется, что Крис Кельвин более последователен, чем вы оба. В нечеловеческих условиях он ведет себя по-человечески, а вы делаете вид, что все это вас не касается, и считаете своих гостей, — вы, кажется, так нас называете, — чем-то внешним, мешающим. А ведь это вы сами, это ваша совесть. А Крис меня любит. Может быть, он не меня любит, а просто защищается от самого себя, хочет мною, живой... Дело не в этом, неважно, почему человек любит, это у всех по-разному... А вы... я ненавижу всех вас.

Сарториусу, который, четко произнося слова, повторяет ей, что она лишь копия, матрица, Хари страдающим голосом, со слезами, текущими по щекам, отвечает:

Да, может быть. Но я... я становлюсь человеком. И чувствую несколько не меньше, чем вы, поверьте. Я уже могу обходиться без него. Я люблю его. Я человек. Вы... вы очень жестоки.

Гостья, существо, только что появившееся на свет и одновременно женщина, способная любить, утверждает нечто крайне важное, давая свое простейшее определение человека.

Тот, кто может страдать и любить, может отстаивать свое право называться человеком и требовать от других уважения и признания своих основных прав.

В фильмах Тарковского погружение в собственный внутренний мир не ограничивается замкнутостью в себе, но охватывает все пространство, в котором человек живет и действует²⁹.

Слова Хари имеют разные прочтения в зависимости от того, где и когда живет тот, кто их слышит. В России семидесятых фраза «я вас ненавижу», относящаяся к Сарториусу с его непоколебимой уверенностью, произнесена человеком, который чувствует, что его чувства и его право на существование растоптаны. Слова Хари вызывают в памяти крики страдания тех, кто за их несогласие с господствующей идеологией был изолирован, принужден к молчанию, опорочен, а порой и физически уничтожен советским режимом. Можно здесь вспомнить судьбу Мандельштама, Мейерхольда, Булгакова, Пастернака.

В сегодняшнем мире эти слова вызывают более широкие размышления. Зритель не может не быть тронут физическими и нравственными страданиями Хари, ее чувст-

²⁹ Здесь происходит то же самое, что и в «Зеркале», где, как мы показали в предыдущей главе, внутренний поиск Алексея охватывает события его поколения.

вительностью, ее готовностью любить. В наше время, если считается человеком любой, кто способен страдать, любить и приносить себя в жертву, то, что Хари заявляет о себе, в равной степени относится ко всем людям — мужчинам, женщинам, детям, которые лишены элементарных прав, вынуждены влачить голодное и безмолвное существование и подвержены эксплуатации ради удовлетворения экономических интересов сильных мира сего, преследующих свои цели с равнодушием, цинизмом и с кажущимся здравым смыслом Сарториуса.

Обучение любви Криса не ограничивается чувством к женщине, которую в конце фильма он теряет, вероятно, навсегда. Как мы увидим, в финале герой остается открытым для «чудес» и для новых откровений, подаренных ему планетой.

Когда Хари заканчивает говорить, Крис поднимается и встает перед ней на колени. Важно отметить, что последние слова Хари — «вы жестоки» — это те же слова, которые в день прощания герою говорит отец, перед которым в финале Крис также встанет на колени, признавая правильность его мировоззрения и свой долг перед ним. Хрупкость, о которой говорит отец³⁰, — это, прежде всего, хрупкость невинной жертвы Хари и одновременно тайного и спрятанного внутреннего мира Кельвина, который он начинает открывать.

В нечеловеческих условиях, созданных научно-фантастической ситуацией, Крис, вставая на колени, подобно Рублеву в разоренной церкви Владимира, чувствует собственную слабость, вину и несовершенство. Через этот опыт он обретает смирение и становится наконец искренним как перед другими, так и перед самим собой.

Следующая сцена, рассматривание копии картины Брейгеля, — одна из наиболее кинематографически удачных в «Солярисе».

³⁰ «Ты слишком жесток... Таких, как ты, опасно пускать в космос. Там все чересчур хрупко. Да-да, вот именно хрупко» (отрывок цитируется на с. 87 данной главы).

В предыдущем фильме Тарковский долго показывал произведения Рублева.

Здесь камера смотрит глазами Хари. Это как если бы она проникла в картину и слышала голоса, шумы и звуки, исходящие от изображенных персонажей и животных, занятых самыми разными делами холодным зимним днем.

Как пишет Сандро Бернарди, зрительное мышление героини воплощается в панорамной киносъёмке картины. Взгляд, скользящий по поверхности картины, — это и движение камеры, которая, накладываясь на изображение, вносит в него движение и время:

При помощи совмещения двух разных панорамных киносъёмок взгляду Хари-Тарковского удастся заставить лететь птицу, изображённую Брейгелем, поверх нарисованного неба... птица переносится в другую часть неба, паря в «неподвижном движении» в том «идеальном» времени, которое и есть внутреннее время этой картины. Таким образом, кино реализует потенциал картины, разворачивает время, которое в ней «заморожено»³¹.

На мой взгляд, при помощи кинематографического языка здесь совершается ещё одна важная операция: сложный умственный процесс материализуется в образах.

В сцену рассматривания картины включается образ другого текста. На экране мелькает кадр из фильма, снятого отцом, в котором мы видим Крису ещё мальчиком, стоящим у качелей на фоне зимнего пейзажа. Именно этот образ даёт понять зрителю, что внутри героини происходит процесс познания.

Хари знает о Земле лишь то, что Кельвин ей рассказал и показал. У этого чувствительного и любящего существа есть глубокая потребность реализоваться как человеку. Это желание заставляет её жадно всматриваться в картину, которая хоть как-то связана для неё с опытом Криси.

³¹ S. Bernardi, *La visione del tempo* [Видение времени], в *Cinema & Cinema*, 50, декабрь 1987 г., 69.

Вместе с Хари в произведение Брейгеля проникает и зритель, чтобы также рассмотреть его.

Этот кинематографический прием, который состоит в оживлении образа, рассматриваемого героиней, уже использовался в «Персоне», которую Тарковский видел много раз, как мы уже сказали в предыдущей главе.

В фильме Бергмана, после жестокой схватки с медсестрой, героиня, не способная на любовь по отношению к сыну и к людям, окружающим ее, сосредоточенно рассматривает фотографию варшавского гетто, на которой нацисты наводят винтовки на спину ребенка и других беззащитных евреев. Вместе с ней зритель проникает внутрь фотографии, оживающей благодаря фрагментации и резким переходам от крупного плана ребенка к крупному плану солдат и других жертв. В безмолвной сцене женщина улавливает аналогию между изображением на фотографии и ее собственным несправедливым и жестоким отношением к сыну, похожим на отношение палача к жертве. В «Солярисе» применяется та же техника фрагментации и крупных планов, осложненная тем, что благодаря наложению образов камера вносит в картину движение и жизнь.

В обоих фильмах внутри героинь происходит процесс познания через аналогию. Картина и фотография нужны им, чтобы открыть что-то в себе, в своих отношениях с миром и с наиболее близкими людьми. Хари очеловечивается, расширяя свое знание о мире Криса и о Земле, которую она никогда не видела.

Сразу за сценой рассматривания картины следует эпизод левитации, вызванной, как объясняет Снаут, тридцатисекундным отсутствием гравитационной силы, которое ежедневно имеет место на станции в этот час.

Зритель слушает первые ноты прелюдии Баха в момент, когда Крис жестом руки поднимает в воздух один из двух канделябров под четыре свечи, на который кинокамера часто наводится. В начале эпизода в библиотеке Хари ставит один из них на стол перед собой, когда входит

Снаут. Она же роняет другой канделябр, когда Сарториус ее оскорбляет.

В фильмах Тарковского, особенно в «Ностальгии», важен образ свечи. Также важен он и в творчестве Арсения Тарковского и в поэзии XX века. Этот образ связан с внутренним светом, с тем, что освещает жизнь человека, его творчество, его способность любить.

Ученых, которые должны выполнить на Солярисе миссию, четверо. В нечеловеческих условиях, в которых они вынуждены жить, их внутренний свет слаб и шаток. В пространстве библиотеки парят канделябр с четырьмя почти прогоревшими свечами и том *Дон Кихота*, открытый на странице с иллюстрацией, где изображен рыцарь с копьем. Вместе с ними парят и двое героев, которые наконец обрели себя благодаря силе их взаимной любви, способной к глубокому пониманию и готовой к самопожертвованию. Коленопреклонение Криса перед Хари — это безмолвная просьба о прощении человека, который в конце концов осознал ее страдания и внутреннее богатство³².

Когда прелюдия подходит к концу, завершается и эпизод. Сначала в кадре появляется образ Криса, стоящего на коленях перед обнимающей его Хари, затем образ Криса-мальчика около костра, запечатленного на пленке его отца, и, наконец, вид океана, который находится в постоянном движении и открывает героям смысл и красоту бытия.

«Благородство, бескорыстная доброта, верность» — те взаимные чувства, которые с этого момента связывают двух героев. Крис, готовый навсегда остаться на планете, поскольку это единственное место, где может жить Хари, говорит ей с абсолютной искренностью:

Может, твое появление должно быть пыткой, может — услугой океана, но какое все это имеет значение, если ты

³² Важно, что вид парящих в объятиях друг друга героев сменяется показом деталей картины и пленки, снятой отцом Кельвина, которые стали фундаментальным этапом внутреннего развития Хари.

мне дороже, чем все научные истины, которые когда-либо существовали в мире.

В свою очередь Хари травится жидким кислородом. Она умирает и воскресает, страдая от мучительной физической боли, стремясь освободить любимого человека от тех ограничений, которые отчаянная ситуация наложила на него³³. Лишь во время болезни Криса ей удастся исполнить свое намерение, добровольно согласившись на аннигиляцию, изобретенную Сарториусом, этим «новым Фаустом, который ищет средство против бессмертия», как говорит о нем Снаут³⁴.

Болезнь является решающим моментом во внутреннем развитии героя. Бродя по коридорам, весь в жару, полуголый и вспотевший, Кельвин выражает своему коллеге сомнения относительно идеологии, воспринятой им в среде, где он жил взрослым уже человеком.

«Знаешь, проявляя жалость, мы опустошаемся. Может, это и верно. Страдание придает всей жизни мрачный и подозрительный вид. Но я не признаю. Нет, я не признаю...

«Вот я тебя люблю, — продолжает Крис, глядя на океан. — Но любовь — это чувство, которое можно переживать, но объяснить нельзя. Объяснить можно понятие, а любишь то, что можно потерять: себя, женщину, родину. До сегодняшнего дня человечество, Земля были попросту недоступны для любви... А может быть, мы вообще здесь только для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви?»

³³ На проникнутые печалью слова Криса: «Что же мне делать? Я люблю ее», — Снаут, которого Крис просит помочь Хари, отвечает спокойно, с благоразумием, включающим сострадание: «Которую? Эту? Или ту, в ракете? Ее можно стащить с орбиты, она явится и всякий раз будет являться. Не превращай научную проблему в альковную историю».

³⁴ «Крис, ужасно, что пришлось тебя обмануть, но иначе нельзя было. Так лучше для нас обоих. Я их сама попросила об этом. Никого не обвиняй», — так звучит прощальная записка, оставленная Крису.

В болезнь Криса Тарковский вставляет сон, в котором обнажается чувство вины и неловкости героя за то, как он жил до сих пор. Когда из помещения, где лежит Крис, исчезают многочисленные Хари,двигающиеся по комнате, единственными героями сна остаются сын и мать. Судя по молодому возрасту, одежде, причёске, недовольству, проявляемому героиней в то время, как она, сидя на столе, кусает яблоко, эта фигура воплощает собой образ двух самых дорогих женщин в жизни Криса, что объясняется явлениями переноса и совмещения, характерными для снов.

«Ты плохо выглядишь. Ты счастлив?» — «Ну, сейчас это понятие как-то неуместно... Я очень одинок сейчас». — «Чего ты ждал? Почему не звонил? Ты живешь какой-то странной жизнью: неужоженный, какой-то грязный весь».

Во сне испачканная рука Криса, похожая на руку человека, который упал в грязь, отмывается самым древним в мире способом — водой, выливаемой из кувшина в таз. Во время этого действия герой плачет, как ребенок, сознавая, что он опоздал понять самое важное, что он ранил и заставил страдать тех, кто его любил.

Новое мировоззрение выздоравливающего Криса раскрывается во второй сцене в библиотеке Снауту, вынужденному снова защищаться от «проклятых вопросов», которые столько раз задавали русские писатели и представители интеллигенции XIX и XX веков.

«Когда человек счастлив, — утверждает Снаут, — смысл жизни и прочие вечные темы его редко интересуют. Ими следует задаваться в конце жизни... Самые счастливые люди те, кто никогда не интересовался этими проклятыми вопросами».

«Вопрос, — отвечает Крис, — это всегда желание познать. А для сохранения простых человеческих истин нужны тайны: тайны счастья, смерти, любви... А думать об этом все равно, что знать день своей смерти. Незнание этого дня практически делает нас бессмертными?»

Пока герой говорит, камера останавливается на шали, оставленной Хари в библиотеке. Ее наличие делает бесполезным совет Снаута. Крис больше не может жить поверхностно, как его коллега предлагает ему делать. Он смотрит на жизнь с новым и глубоким пониманием, рождающимся из опыта смерти, счастья и любви.

Как и в предыдущих фильмах, лучшим комментарием к переживанию Криса являются слова Тарковского о героях романов Достоевского и своих фильмов:

Духовный кризис – это попытка найти себя... состояние духовного кризиса – удел всех тех, кто ставит перед собой духовные проблемы. Душа жаждет гармонии, а жизнь дисгармонична. В этом несоответствии стимул движения, истоки нашей боли и нашей надежды одновременно. Подтверждение нашей духовной глубины и наших духовных возможностей³⁵.

Последняя сцена связана с началом, хотя возвращение Криса в дом отца не происходит на Земле. Как материализация Хари, это одно из чудес, совершенных океаном. Зритель понимает это, когда потоки воды начинают бушевать не снаружи, а внутри отцовского дома. Это становится еще очевиднее в конце, когда семейное убежище оказывается на острове внутри океана.

В своей статье *Дом, в котором идет дождь* Мишель Шион блестяще анализирует этот образ, повторяющийся в фильмах Тарковского, используя его в заключении как метафору кинематографа русского режиссера³⁶:

«[В этом образе] можно увидеть, – пишет Шион, – символ психологического состояния режиссера, сына разве-

³⁵ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 314-315.

³⁶ Образ здания, внутри которого идет дождь или снег, встречается в «Андрее Рублеве» в эпизоде «Набег», в «Зеркале» – во сне, в котором рушится потолок, в заключительных кадрах «Ностальгии» – внутри аббатства Сан-Гальгано и в сцене, в которой герой лежит в часовне, омываемой водой, с пробитым потолком, сквозь который падают капли дождя.

денных родителей, а также человека, который чувствует себя спокойно лишь в перемещении... Я же предпочитаю видеть в этом символ того, как Тарковский ведет себя в кино, не замыкаясь в уютной идее специфики его технических решений, определенных раз и навсегда. Можно также подумать, что крайность некоторых черт автора "Ностальгии" скорее обуславливается работой над собой, чем является результатом выработанного стиля... Пусть для него, как и для всех подлинных авторов, кино продолжает быть "домом, в котором идет дождь"³⁷.

На пороге отцовского дома Крис в последний раз встает на колени, после того, как два раза делает это перед Хари. Этот жест выражает просьбу о прощении. Одновременно это знак признательности и любви к человеку, который помог ему вырасти, понять смысл жизни и ее ценность.

Научно-фантастический фильм 1972 года завершается тем же чувством, которое наполняет вторую часть автобиографической исповеди «Зеркала» (1974), — чувством благодарности по отношению к жизни, ее дарам и полученной любви, осознаваемой, наконец, как та жизненная сила, которая придает смысл существованию.

³⁷ M. Chion, *La maison où il pleut*.

Глава IV «Сталкер»

Идея Тарковского снять фильм по повести Аркадия и Бориса Стругацких — наиболее популярных и любимых писателей-фантастов в России семидесятых — в значительной степени была обусловлена, как и в случае с «Солярисом», политикой Госкино, предпочитавшего финансировать произведение научно-фантастического жанра, а не экранизацию *Идиота*, над сценарием которого режиссер работал уже давно.

Пикник на обочине, в отличие от романа Лема, полон приключений и напряженности. В процессе долгой и кропотливой переработки Тарковский вносит глубинные изменения и «соляризирует» его¹.

В «Рублеве» и в «Зеркале» художники, поэты, «Я» кинематографической исповеди призваны «нести радость людям», передавать в своих произведениях истину, которую они открыли. В фильме 1979 года эта миссия возложена на человека, который, как и герой одного из рассказов Достоевского, «смешной», бедный, лишенный ярких талантов. Как и в произведении русского писателя, Сталкер открывает великую истину и настолько глубоко ею тронут, что он не может не поделиться своим открытием с другими².

¹ Как и океан «Соляриса», Зона и, в частности, комната желаний в окончательной версии ставят людей перед лицом собственных желаний, которые обнажают их слабости и убожество.

² См. Ф. М. Достоевский, *Сон смешного человека*: «Ибо я видел истину... — говорит герой Достоевского, — и живой образ ее наполнил душу мою навеки... люблю всех, которые надо мной смеются... и уже конечно собою несколько раз... Но пусть: я пойду и все буду говорить, неустанно... любя других как себя, вот что главное,

В заключительной главе *Запечатленного времени* Тарковский характеризует главные черты героев своих последних трех фильмов:

В первую очередь и прежде всего меня интересует тот, кто готов пожертвовать собственным положением и собственным именем, независимо от того, совершена ли эта жертва во имя духовных принципов или чтобы помочь ближнему... такой шаг полная противоположность врожденному эгоизму «нормальной» логики. Он противоречит материалистическому видению мира и его правилам. С практической точки зрения он смешной и абсурдный³.

В «Рублеве» и в «Зеркале» жизнь героев отмечена страданиями и жестокостью, объединяющими наиболее трагические моменты русской истории, от нашествия татар до сталинской эпохи и массовых убийств во время Второй мировой войны.

Утверждение Тарковского, согласно которому, «художник не может выразить нравственный идеал своего времени, не касаясь его самых кровотокающих язв, не изживая эти язвы в себе самом»⁴, актуально и для самого режиссера, который, начиная со второй половины семидесятых, погружается в современные ему беды. Его время менее жестокое и драматическое, чем ситуации, пережитые монахами XV века или, в недавнем прошлом, поколением Арсения Тарковского. Однако и этот период не более благополучен, поскольку своей тяжестью и серостью, а также медленным и неумолимым воздействием он постепенно гасит в человеке внутренний свет.

и это все, больше ровно ничего не надо». В своем монологе в финале фильма жена говорит о Сталкере: «... Над ним вся округа смеялась». См. далее с. 132-133.

³ А. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano: Ubulibri, 1988, 201. Я еще вернусь к этому пункту в главе VI, посвященной «Жертвоприношению» (эта глава находится только в итальянском издании. — *Прим. пер.*).

⁴ Там же, 162.

Во второй части фильма научно-фантастическая Зона представляется гнилым и враждебным миром, илистым болотом, по которому трудно продвигаться. По мнению Майи Туровской, внешне фантастический и вневременной «Сталкер» «может быть прочитан как картина историческая и даже и социальная, как документ безвременья»⁵.

Фильм 1979 года снят в стране, пытавшейся задуть, хотя бы на официальном уровне, творческие и жизненные порывы. Западный мир, который режиссер узнает позже, представляется ему, хотя и по другим причинам, не менее болезненным.

На мой взгляд, в творческом и жизненном пути режиссера вершина, достигнутая автобиографическим «Зеркалом», завершает период. С «Сталкером» что-то новое начинается. Исповедь закончена. Погрузившись в глубину самого себя, герой «Зеркала» открывает смысл своего существования и жизнью дорогих ему людей и страданий двух поколений. Как и герой фильма 1979 года, режиссер действует в мире,двигающемся в противоположном направлении.

Говоря о последних фильмах, Тарковский пишет об отсутствии «внешнего движения, интриги, состава событий»:

Меня интересует человек, в котором заключена Вселенная, — а для того, чтобы выразить идею, смысл человеческой жизни, вовсе не обязательно подстраивать под эту идею некую событийную канву... Я выбрасывал из сценария все, чтобы свести до минимума внешние эффекты... Мне было очень важно, чтобы сценарий этого фильма отвечал трем требованиям единства: времени, пространства и места действия... Мне хотелось, чтобы между монтажными склейками фильма не было временного разрыва... Такое простое и аскетическое решение, как мне кажется, давало большие возможности⁶.

⁵ М. Туровская, *Фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991, 141.

⁶ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 315 и 324-325.

Самое заметное изменение в «Сталкере» связано с пространством и временем. Зона — не конкретное место, как космическая станция в фильме 1972 года, российская природа или деревянные дома «Соляриса» и «Зеркала»⁷. С этого момента режиссер как будто отказывается от повседневного мира, радости погружения в природу и наслаждения ее красотой.

Майя Туровская пишет, что «мир “Сталкера” приведен к такой степени единства и напряженности, что он почти перестает быть “внешним миром” и предстает как “пейзаж души после исповеди”»⁸. Пространство внутреннего мира, которое режиссер уже начал показывать в снах «Иванова детства», постепенно расширяется, пока в последних трех фильмах повседневный мир почти не вытесняется. Как и в стихотворении Арсения Тарковского *Эвридика*, включенном в «Зеркало», Сталкер, Горчаков и Александр, а с ними, вероятно, и сам режиссер, чувствуют желание сбежать из тяжелой и ограничивающей повседневности в поисках более просторного и свободного измерения, которое может придать смысл их жизни.

Трое путешественников фильма 1979 года перемещаются по маловероятному в реальном мире пейзажу. Они проходят заброшенные места, туннель, песочные дюны, прогнившие здания, внутри которых идет дождь, продвигаясь не по прямой, а с постоянными утомительными отклонениями и возвращениями назад.

Их путь, сопровождаемый все более искренними и мучительными признаниями, представляется схождением в

⁷ В первых четырех фильмах сны, воспоминания, воображаемые видения, как распятие в «Рублеве», вписаны в цепь событий, разворачивающихся в течение продолжительного времени. На поверхностном уровне ничего не происходит в течение одного из многих дней, прожитых Сталкером на Зоне. Профессор и Писатель не решаются войти в комнату, которая должна была бы исполнить их желания. Герой возвращается в свой бедный дом к своей жене и больной дочери.

⁸ М. Туровская, указ. соч., 129.

полутемные, грязные, а порой и светлые уголки, находящиеся в глубине самого себя, чтобы наконец увидеть, кем они являются на самом деле. В этом свете приобретают смысл слова Сталкера: «... в Зоне вообще прямой путь не самый короткий», «здесь не бывает прямых», «еще никто здесь той же дорогой не возвращался».

Когда у человека хватает смелости заглянуть внутрь самого себя, несмотря на сопротивление, на страх, на желание обойти стороной самые болезненные раны, ему уже нельзя «вернуться назад той же дорогой, которой он пришел», потому что он уже не тот человек, который начал свой путь. Никто из героев Тарковского, начиная с Ивана и Рублева, не смог бы сделать это. Режиссер говорит об этом пути в интервью 1986 года, возражая тому, кто называет его «романтиком»:

«Герои ваших фильмов, — говорит корреспондент, — похожи на героев романтических поэм. Они всегда в пути... “Сталкер”, к примеру, построен по такой типично романтической схеме».

«Но вы не будете утверждать, что Достоевский романтик, — отвечает Тарковский, — а вместе с тем его герои всегда в пути... перед тобою путь, который не окончится никогда. Самое важное встать на него... Если ты задумался о смысле своей жизни, то ты уже каким-то образом озарен некими духовными проблемами, уже встал на какой-то путь»⁹.

Наиболее важным с этой точки зрения становится путь Писателя. После прохождения туннеля он осознает свой эгоизм, цинизм и слабости, которые заставили его предать свое призвание и сделали пустым его нынешнее существование.

В похожих условиях разворачиваются центральные сцены «Ностальгии» и «Жертвоприношения», где Горчаков

⁹ А. Тарковский, *Встать на путь*, в *Искусство кино*, № 4, 1989, 119-120.

и Александр ищут внутри себя истину, которая может помочь не только им, но и еще более слепому, глухому и лишенному ценностей миру.

Как я уже писала в главе, посвященной «Андрею Рублеву», путь, который ведет к постижению того, что скрыто внутри каждого человека, описан в одном из наиболее важных источников творчества Достоевского, уже не раз упоминавшегося в этой работе¹⁰.

Опыт схождения разума в сердце, описанный отцами церкви и представленный в романах Достоевского, занимает все пространство фильма 1979 года, за исключением первых сцен. Как я уже говорила, маловероятно, что Тарковский читал творения Исаака Сирина. Духовное богатство, содержащееся в этом тексте, становится доступным для режиссера благодаря русской традиции, в частности, благодаря его способности улавливать и впитывать глубинный смысл опыта, пережитого главными героями Достоевского.

«Для меня, — пишет Тарковский в 1985 году, — очень важна моя связь с классической русской культурой, которая, конечно же, имела и имеет до сих пор продолжение в России. Я был *один* из тех, кто пытался, может быть, бессознательно, осуществить эту связь между прошлым России и ее будущим. Для меня отсутствие этой связи было бы просто роковым. Я бы не смог существовать. Художник всегда связывает прошлое с будущим... он как бы проводник прошлого ради будущего»¹¹.

Не принимая во внимание художественной, духовной и культурной русской традиции, довольно трудно понять смысл самого фильма и человеческую сущность его главного героя, в частности, его слабости и цель его миссии.

Посредством кинематографического языка, любимого молодыми поколениями, русская духовная традиция дохо-

¹⁰ См. главу I, с. 30-32, и главу II, с. 43.

¹¹ А. Тарковский, *Встать на путь*, в *Искусство кино*, № 4, 1989, 112.

дит до нас, чтобы обогатить наши размышления о смысле жизни, страданий, слабости, радости и опыта присутствия Бога внутри себя.

Тарковский вводит зрителя в атмосферу фильма, начиная с титров, появляющихся на фоне заброшенного кафе — места встречи будущих участников путешествия. Элемент, который уже здесь вводит нас в пространство Зоны, — это лейтмотив фильма, тревожная электронная музыка, к которой на несколько секунд добавляется шум поезда.

В «Сталкере», как в «Солярисе» и в «Зеркале», первые и последние сцены имеют большое значение. В конце герои возвращаются в то же место, откуда они начали свой путь, замыкая круг, который оказывается для них путем самопознания по спирали.

В начале фильма перед зрителем оказывается черный экран. Медленно возникает луч света, проникающий внутрь дома героя. Камера продвигается вперед сквозь полуоткрытую дверь, пока в кадре не появляется большая кровать, на которой спит маленькая семья. Дом — бедное помещение со старым полом из деревянных досок. Здесь находится только самое необходимое для жизни: кровать, стул, на котором мы видим стакан, шприц, стерилизатор, комок ваты, вероятно, необходимые для ухода за ребенком, страдающего из-за заражения, которое ее отец получил в Зоне. Эти немногие детали представляют дом Сталкера как место, отмеченное болезнью, страданием и материальными трудностями. Камера надолго задерживается на стакане, дрожащем от вибрации от одного из шумных поездов, которые в первых и в последних сценах проходят рядом с домом и вносят раздражающие механические шумы из внешнего мира в уединенную и тихую атмосферу дома. Затем камера продвигается справа налево, показывая спящие лица и отмечая почти незаметную деталь. Глаза взрослых, разбуженных грохотом поезда, открываются. Начинается нелегкий день.

Это — важная сцена, поскольку, как станет ясно в финале, в этом маленьком домашнем храме, как и в деревянных

домах в «Солярисе» и в «Зеркале», хранятся и возвращаются те ценности, которые внешний мир, кажется, уже забыл или потерял, — те самые ценности, которые выражены в «Троице» Рублева.

В сцене пробуждения покой этого маленького мира нарушается ссорой между Сталкером и его женой, которые показываются слабыми, несовершенными, готовыми попрекать друг друга своими жертвами. Муж отвечает на предупреждение о возможности попасть в тюрьму, с которой связана его миссия, словами: «Господи, тюрьма... да мне везде тюрьма». Еще более горьки слова женщины, которая в нескольких фразах описывает страдания и трудности пяти лет, проведенных с больной дочерью, пока муж сидел в тюрьме за проникновение в Зону:

Ну, хорошо, о себе ты не хочешь думать, а мы? Ведь я же старухой стала. Ты меня доконал. Я не могу тебя все время ждать, я умру... Ну и катись! Чтоб ты там сгнил! Будь проклят день, когда я тебя встретила, подонок! Сам Бог тебя таким ребенком проклял и меня из-за тебя подлеца. Подонок!¹²

Мы еще вернемся к этим словам, анализируя финал, в котором каждая деталь первого эпизода появляется вновь и обогащается дополнительным смыслом.

В следующей сцене представлено убогое место, где, прежде чем начать путь, встречаются трое героев.

Кабак — это важное место и в романах Достоевского. Это безликое пространство, где Мармеладов, Версилов, Иван Карамазов находят смелость, чтобы открыть то, что их мучает, и хотя бы частично получить ответ. Как и дом Сталкера, это место тоже встречается два раза — в начале и в конце фильма. В первый раз Профессор и Писатель обмениваются скудными, поверхностными репликами, давая ложный образ самих себя. Во второй раз, перед

¹² Технические и зрительные детали, а также отрывки из диалогов взяты с DVD *Stalker*, General Video Recording, Firenze, 2002.

расставанием, маски сброшены, и двое героев представлены теми, кем они действительно являются.

С прибытием в Зону в фильме впервые появляются цвета, звуки и тишина природы. Это – место, лишенное светлой красоты закатов и рассветов «Соляриса» и «Зеркала». В соответствии с желанием найти простое и аскетическое решение, а также с намерением представить «вселенную, заключенную в человеке», Тарковский сначала выбирает сухой азиатский пейзаж Таджикистана, а затем останавливается на северной природе вблизи заброшенной гидроэлектростанции под Таллином (Эстония)¹³. Даже эта суровая северная природа открывает очарование, красоту и вибрацию жизни герою, у которого открыты глаза и уши: «Ну вот мы и дома. Тихо как. Это самое тихое место на свете. Тут так красиво»¹⁴.

От соприкосновения с землей, травой и соками, которые Зона содержит и источает, Сталкер черпает смелость и жизненную энергию, которые необходимы ему для его миссии.

В фильме это один из редких моментов абсолютной радости, обретение чего-то, чего не хватает в повседневном измерении и по чему герой отчаянно тоскует. То, что герой встает на колени в траве, растягивается на земле, выражает блаженство встречи с желанным местом, восприятие «органического звучания мира», которое чувствует и ребенок в фильме «Зеркало».

В этой сцене зритель снова слышит музыкальный фрагмент композитора Артемьева.

Эта музыка, неразрывно связанная с Зоной и ее голосом, помогает представить на экране мир, который трудно изобразить с помощью обычных кинематографических средств¹⁵. Для того, чтобы сделать это, Тарковский находит свой собственный визуальный и звуковой язык.

¹³ A. Tarkovskij, *Collected Screenplays*, London: Faber & Faber, 1999, 376.

¹⁴ Там же, 389.

¹⁵ См. U. Fasolato, *L'organico risuonare del mondo: la musica elettronica da «Solaris» a «Stalker»* [Органическое звучание мира: электронная музыка в

В фильме 1979 года режиссер берет за руку тех, кто готовы за ним следовать, и вводит их в свою вселенную. Как мы уже сказали, мы вошли в бедный дом Сталкера сквозь щель в двери. Эпизод, в котором впервые зритель входит в Зону, пораил киноведа Антуана де Баэка своей оригинальностью:

Камера следует за тремя людьми, идущими по Зоне... взгляд останавливается на рамке: за тремя мужчинами зрители наблюдают из окошка полуразвалившегося автомобиля... «Сталкер» – фильм, досконально выстроенный зрелым кинематографистом. Тарковскому необходимы эти рамки (дверь, зеркало), чтобы погрузить своих героев в свою вселенную¹⁶.

В сцене, описанной де Баэком, герои смотрят на развалившийся автомобиль, в то время как зритель видит их через окно этого сгоревшего каркаса. Камера продвигается вперед, затем входит в автомобиль и показывает трех путешественников в темной рамке окошка машины с обгоревшими трупами внутри нее.

Фрагмент, описанный де Баэком, на мой взгляд, полон смысла. В сцене объятия Сталкера с землей, которая является моментом первого контакта с Зоной, показаны бо-

«*Soleafrise*» и в «*Сталкере*»], в ААМ.-ТАС. *Arts and Artefacts in Movie*, n. 1, 2004, 84: «Начальный музыкальный фрагмент “Сталкера” сделан в соответствии с индийской композиционной схемой, согласно которой, звуковой “ковер” создается благодаря продлению звука, извлеченного на щипковом инструменте и затем обработанного при помощи электроники. На этой “ткани” выделяются две мелодии, в которых, несмотря на электронную обработку, удастся разобрать оригинальные тембры: одна из мелодий производится духовым инструментом – флейтой траверсо (поперечной флейтой), другая – струнным щипковым инструментом». В своей статье Фазолато дает необходимое определение и анализ музыкальных текстов и звуков, имеющих в фильме, вставленных отрывков из «Марсельезы», Вагнера, Баха и Бетховена, чуть намеченных и часто смешанных с шумом движущегося поезда.

¹⁶ А. de Baecque, указ. соч., 39.

гатство и красота этой реальности. Не случайно, когда два неопытных путешественника начинают свой путь, Тарковский выбирает окошко машины смерти как дверь в этот особый мир.

Как объясняет Сталкер, путь полон опасностей:

Зона – это очень сложная система ловушек, что ли... И все они смертельны... Бывшие ловушки исчезают – появляются новые. Безопасные места становятся непроходимыми... Это Зона. Может даже показаться, что она капризна, но в каждый момент она такова, какой мы ее сами сделали, своим состоянием... Не знаю, не уверен. Мне так кажется, что *она*... пропускает она тех, у кого надежд больше никаких не осталось... Не плохих или хороших, а несчастных. Но даже самый разнесчастный гибнет здесь в три счета, если не умеет себя вести.

Как я уже сказала в начале главы, этими свойствами обладает и внутренний мир, где возможно увидеть подлинную сущность себя и другого: ближнего, но одновременно Другого в высоком смысле этого слова.

Слова Сталкера о возможности, которая дается несчастным, как и финальный монолог его жены, совмещают центральные мотивы произведений Достоевского, который в своих романах уделяет внимание отверженным и изгоям.

Русский писатель, как и Сталкер Тарковского, в течение четырех лет, проведенных на каторге, живет в мире, в котором, как и в Зоне, спешка ни к чему не приводит. Там есть возможность размышлять, прислушаться к себе, научиться отличать важное от всего остального. В этом отношении важен эпилог из *Преступления и наказания*:

Раскольников смотрел на каторжных товарищей своих и удивлялся: как тоже они любили жизнь, как они дорожили ею!.. Каких страшных мук и истязаний не перенесли иные из них... Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца, дремучий лес, где-нибудь в неведомой глуши холодный ключ, отмеченный ещё с треть-

его года и о свидании с которым бродяга мечтает, как о свидании с любовницей, видит его во сне... Всмотреваясь дальше, он видел примеры, еще более необъяснимые¹⁷.

Именно каторжные товарищи, обладающие этой восприимчивостью, раскрывают Достоевскому, а затем и избранному его героям смысл и ценности жизни. Они могут сделать это, потому что в своих страданиях они, как и Сталкер Тарковского, потеряли всякую защитную маску, всякий интерес к поверхностному, которое привлекает большинство людей. Для Достоевского «последние» не только те, кто находятся на низшей ступени социальной лестницы, но и те, кого сама жизнь поставила на колени: смертельно больной подросток Маркел, Митя Карамазов в ту ночь, когда думает о самоубийстве, Шатов после того, как весь его мир был разрушен, и многие другие. Эти люди смотрят на действительность ясными глазами, потому что им больше нечего терять, они уже обнажены перед другими и перед собой. В *Бесах* Степан Трофимович, который всю жизнь жил поверхностно, искал легкого успеха и собственного признания, нанося другим тяжелые раны, лишь в последние часы своей жизни, пораженный внезапной болезнью, обнаруживает, как и герой «Зеркала», то, что никогда прежде он не сумел или не захотел увидеть:

И что дороже любви? Любовь выше бытия, любовь венец бытия... О, я бы желал видеть Петрушу... и их всех... Весь закон бытия человеческого лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться пред безмерно великим. Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии¹⁸.

Сталкер — это герой в духе Достоевского, близкий русскому писателю не только своим тюремным опытом, но и взглядом на жизнь и на отношения между людьми.

¹⁷ Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*, в Ф. М. Достоевский, *ПСС*, т. 6, 418.

¹⁸ Ф. М. Достоевский, *Бесы*, там же, т. 10, 505.

Любовь, которую в *Бесах* Степан Трофимович открывает и испытывает, — это то же чувство, которое заставляет героя фильма 1979 года выполнять свою миссию, а Тарковского — посвящать себя творческой деятельности.

«Я, — пишет режиссер, — вижу свой долг в том, чтобы натолкнуть на размышления о том специфически человеческом и вечном, что живет в душе каждого. И это вечное и главное чаще всего игнорируется человеком, который гоняется за призрачными идолами. А ведь в конечном счете все расчищается до этой простой элементарной частички, единственно на которую человек может рассчитывать в своем существовании, — способности любить... Я вижу свой долг в том, чтобы человек ощущал в себе потребность любить, отдавать свою любовь, ощущал зов прекрасного, когда смотрит мои фильмы»¹⁹.

Утверждение, что «когда человек думает о прошлом, он становится добрее», произнесенное Сталкером на пороге комнаты желаний, важна для Тарковского, для Достоевского и для их главных героев. Однако, как указывает Писатель, это положение верно не для всех. Главная опасность путешествия внутрь себя — опасность сломаться: увидеть себя таким, какой ты есть, и не выдержать стыда, как случается в «Солярисе» с покончившим жизнь самоубийством ученым Гибарьяном. В этой перспективе, общей для Тарковского и Достоевского, даже если человек открыл глаза и стал проводником для других, это — состояние, которое не приобретает раз и навсегда. В этом отношении является важным внутренний путь героя *Идиота*, который в свой первый день в Петербурге становится проводником для некоторых. Однако в последней части романа он теряет это качество, из-за неопытности и нежелания видеть зло в себе и в других, с катастрофическими последствиями. В «Сталкере» терпит провал и заканчивает жизнь самоубийством учитель главного героя,

¹⁹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 320.

не смогший, несмотря на все усилия, победить свои темные желания и пристрастия.

Самый богатый и сложный эпизод «Сталкера» — это сцена отдыха, вставленная в середину фильма, в которой содержатся размышления об искусстве, отрывки из Евангелия и сон.

В начале остановки, сразу после саркастического замечания Писателя: «опять, кажется, наставления будет читать, судя по тону», — Сталкер читает молитву. Пока герой произносит слова любви и веры, перед зрителем появляется серебристая вода, плещущаяся в глубине колодца, куда Сталкер бросает камень. В фильме есть и другой колодец, который мы видим только снаружи непосредственно перед исповедью Писателя²⁰. Уже в снах первого фильма колодец играет важную роль. Именно в его глубине Иван находит свет, радость, звезды, общение с матерью, самые прекрасные воспоминания его детства. Это то, что он потерял и чего ему недостает в его мрачном настоящем, но что остается в памяти, бережно хранимое в сокровенных глубинах самого себя.

Подобным образом в «Сталкере» все самое прекрасное, самое бескорыстное, самое доброе в душе героя связано с образом колодца. Молитва исходит из глубины сердца этого слабого человека, уже очищенного принятыми страданиями, которые обрушились и продолжают обрушиваться на его жизнь.

Молитва героя складывается из слов, взятых из двух совершенно разных между собой произведений — *Игры в бисер* и книги *Дао дэ цзин*.

Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят и пусть посмеются над своими страстями. Ведь то, что они называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром. А главное, пусть поверят в себя. И станут беспомощными, как дети, потому что слабость велика, а сила ничтожна.

²⁰ Мы вернемся к этому эпизоду на с. 125-126.

Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево произрастает, оно гибко и нежно, а когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому что отвердело, то не победит²¹.

Молитва обнажает одну из тонких связей между героем фильма и автором, для которого «необходимо ощущать свою преемственность и неслучайность в этом мире».²²

Сталкер может по памяти цитировать Германа Гессе и Лао-цзы, поскольку впитал в себя классиков мировой культуры. Показательно, что единственная роскошь в его бедном доме — это стеллаж, заставленный книгами, который появляется в кадре только в последнем эпизоде, после возвращения из Зоны. Это то, что, как утверждает автор в одном из интервью, говорит о культуре, уме и воспитании его героя²³.

Слова о слабости, звучащие в молитве, важны для понимания героев Тарковского. Погружаясь в глубину самого себя, герой, как и любой человек, проходящий этот путь, не может не стать гибким, не чувствовать своей недостаточности, незначительности и несовершенства, ощущения вины и необходимости что-то исправить. Это происходит с наставниками и с их последователями, а также с Алексеем из «Зеркала», с Крисом из «Соляриса» и с многими героями Достоевского.

²¹ Отрывок из Германа Гессе, из которого Тарковский взял первую часть молитвы, содержится в романе *Игра в бисер*. Вторая часть взята из раздела LXXVI книги *Дао дэ цзин* Лао-цзы.

²² А. Тарковский, *Запечатленное время*, 313-314: «Во всех моих фильмах мне казалось важным попытаться установить связи, которые... объединяют меня, в частности, с человечеством, если хотите, и всех нас со всем тем, что нас окружает... Для человеческого духовного опыта может быть одинаково важно и то, что произошло с ним вчера, и то, что произошло с человечеством столетие назад... Мне необходимо ощущать свою преемственность и неслучайность в этом мире».

²³ *Tarkovskij allo specchio*, Intervista a cura di T. Guerra, в *Panorama*, 3 апреля 1979 г., 679.

Хвалебные слова о слабости, написанные китайским автором в VI веке до н. э., затрагивают тему, которая часто встречается в творениях отцов церкви. В их писаниях слабость — необходимое состояние, связанное со смирением, которое требует «схождение разума в сердце». Она необходима для познания истины, которая приносит тем, кто ее открывает, огромную радость, но сопровождается и неизбежными трудностями. Слова и молитвы великих отцов русской православной традиции, Исаака Сирина и Симеона Нового Богослова, постоянно возвращаются к искушениям, мучениям, жажде чего-то испытанного и сразу утраченного, угрызениям совести из-за того, что не удалось всегда быть на высоте полученного дара.

В интервью 1985 года Тарковский подчеркивает, что путь длится всю жизнь. Это утверждение можно найти и в творениях отцов и в Библии, поскольку полное и окончательное приобретение того, что было испытано или только уловлено в минуты блаженства и благодати, нанесло бы вред человеку. Если не было бы искушений, уныния, падений, был бы риск рождения гордыни и чувства превосходства, исчезновения напряжения, сопровождающего поиск, невозможности понять других и прийти им на помощь. В этой перспективе становятся понятными ссора в первой сцене, падение и самоубийство Дикобраза, истерические срывы Сталкера, его минуты неуверенности и отчаяния. Герой фильма как будто лишен кожи, он слаб и очень чувствителен. Непонимание и цинизм его спутников его не раз ранят. Ему необходима поддержка, и одновременно он проводник, потому что его глаза видят главное.

Сталкер, а также Мышкин, проститутка Соня Мармеладова и другие герои Достоевского — жертвы циничного и материалистического мира. Одновременно они воплощения его совести, носители маленького света.

«Сталкер, — утверждает Тарковский в интервью Антуану де Баэку, — встает на тот же путь, что и Дон Кихот, князь Мышкин... это герои, которые выражают силу слабости...

сила в конце концов разрушает, и слабость оказывается единственной силой... Смешные, неуместные действия — это высшая форма духовности... То, что важно и что ведет Сталкера, — это сила, которая позволяет ему не быть как все, позволяет оставаться смешным, идиотом, которая обнаруживает в нем единственность и духовность. Эта сила — его вера»²⁴.

В сцене привала, в ответах на вопросы Писателя, в словах о музыке, во сне Сталкер оказывается похожим на героев Сервантеса и Достоевского, а также на фигуру художника в видении Тарковского.

В нем [в Сталкере] я вижу лучшее, что есть во мне, самую тайную часть моей личности... я мучительно переживаю его конфликт с действительностью, которая так легко его ранит...²⁵

Искусство выражает все лучшее, что есть в человеке: Надежду, Веру, Сострадание, Красоту, Молитву, иными словами, все, о чем он мечтает, во что верит²⁶.

Сталкер мечтает, молится, надеется. Он не художник, но и он выполняет свою миссию тихо и скромно, как человек, который не может ничего предложить, кроме своей любви и веры.

Как и апостолы по дороге в Иерусалим, мелочно спорившие о своем величии, так и Писатель и Профессор ссорятся, обвиняя друг друга в том, что они затеяли путешествие, чтобы добиться успеха и восхищения других. Разговор медленно утихает, когда на говорящих находит сон. В расслабленном состоянии полусна Писатель произносит свою первую исповедь, которая обнаруживает эгоистичное и нарцисстическое видение художественного

²⁴ А. Tarkovskij, *Portrait d'un cinéaste en moine poète*. Entretien avec Andrei Tarkovski, в А. de Baecque, указ. соч., 109.

²⁵ См. *È un profeta che si traveste per mettere a nudo le anime*. Intervista a cura di A. Tassone, в *La Repubblica*, 29 января 1981 г., и *Tarkovskij allo specchio*. Intervista a cura di T. Guerra, в *Panorama*, 3 апреля 1979 г.

²⁶ А. Тарковский, *Запечатленное время*.

творчества. В то же время он открывается навстречу более высоким возможностям, пока только смутно промелькнувшим перед ним.

Плевал я на человечество. Во всем вашем человечестве меня интересует только один человек, я то есть. Положим, войду я в эту комнату и вернусь в наш богом забытый город гением. Но ведь человек пишет, потому что мучается, сомневается, ему все время надо доказывать себе и окружающим, что он чего-нибудь да стоит. А если я буду знать наверняка, что я гений, зачем мне писать тогда? Какого рожна? А вообще-то, я должен сказать, существуем мы для того, чтобы... А человечество существует для того, чтобы создавать произведения искусства. Это во всяком случае бескорыстно, в отличие от всех других человеческих действий...²⁷

Споры спутников в переработанном виде попадают в сон Сталкера, вставленный в середину фильма. Сцена начинается со слов о гневе Агнца (Откр 6:12-17), которые шепчет голос жены героя.

Прежде чем приступить к анализу этого эпизода, необходимо, на мой взгляд, остановиться на значении для режиссера апокалиптической темы, которая присутствует и в последующих фильмах — «Ностальгии» и «Жертвоприношении». О ней говорит сам режиссер в лекции «Слово об Апокалипсисе», прочитанной в 1984 г. в Лондоне:

Что такое Апокалипсис?.. Мы живем в очень тяжелое время... тем не менее... мы не можем точно определить, когда настанет то, о чем пишет Иоанн. Это может случиться завтра, это может случиться через тысячелетие... Апокалипсис — образ человеческой души с ее ответственностью и обязанностями. Каждый человек переживает то, что явилось темой откровения св. Иоанна... смерть и

²⁷ Своими словами Писатель выражает два противоречащих другу другу мировоззрения, что, вероятно, объясняется его внутренними конфликтами.

страдание равнозначны, если страдает и умирает личность или заканчивается цикл истории и умирают и страдают миллионы. Потому что человек способен перенести только тот болевой барьер, который ему доступен... неверно было бы думать, что Апокалипсис несет в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несет, — это надежда... Что я должен делать, если я прочел Откровение? Совершенно ясно, что я уже не могу быть прежним не просто потому, что изменился, а потому что мне было сказано: зная то, что я узнал, я обязан измениться²⁸.

Как и многие древние и современные комментаторы, Тарковский толкует последнюю книгу Писания как призыв к внимательности, к чувству ответственности здесь и сейчас. Его убеждение состоит в том, что каждый человек переживает этот опыт в тот момент, когда на него сваливаются беды, страдание, боль, когда обнаруживаются признаки конца его самого или его мира. Герои последних трех картин берут на себя ответственность исполнить миссию, какой бы малой и незначительной она ни казалась тем, кто идет в противоположном направлении.

В «Сталкере» Тарковский вводит в сцену сна отрывок из последней книги Писания, который, как он сам пишет, глубоко затронул его красотой и силой своих образов²⁹:

...произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров

²⁸ А. Тарковский, *Слово об Апокалипсисе*, в *Искусство кино*, № 2, 1989, 97-100.

²⁹ Там же, 99: «Небо, которое скрылось, свившись как свиток. Я не читал ничего более прекрасного. А вот еще о *том, что* произошло после снятия седьмой печати... ничего. Наступает тишина. Это отсутствие образа в данном случае является самым сильным образом, который только можно себе вообразить. Какое-то чудо».

двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите от нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца (Откр 6:12-16).

В сцене сна через библейские слова, чудесные кадры цвета сепии, электронную музыку зритель погружается в мир, полный тревожной красоты. Кинокамера выхватывает в кадр илистое и каменное дно, на котором лежат под водой обрывки газеты, стерилизатор, шприцы, монеты, листок календаря, фигуру Иоанна Крестителя, копию правой створки алтаря работы Ван Эйка, наполовину ушедший в землю пистолет, подносы, другие предметы быта, над которыми проплывают рыбы и водоросли.

В этой сцене есть особенно чарующая деталь, лейтмотив, повторяющийся на кинематографическом языке режиссера. Герой, которому снится сон, и зритель видят деревья, растительность, мир природы не непосредственно, а в перевернутом виде двойного отражения: в воде и на поверхности подносов, в нее погруженных. В то время как камера снимает этот затопленный мир, вновь еле слышно начинает звучать электронная музыка, проникающая в душу зрителей.

Сцена сновидения возвращает героя к его будничной реальности: голос жены, вещи из его нищего дома, жизнь, полная лишений. Пистолет напоминает о насилии, свидетелем которого стал Сталкер и в этом путешествии, шприц и стерилизатор напоминают болезнь, фигуру Иоанна Крестителя, а деревья — сакральный мир и красоту, присутствующие и в его обычной жизни.

В своих записях Тарковский не раз подчеркивал значение времени в кадре³⁰.

В рассматриваемой сцене время имеет особенный оттенок. Мы видим предметы с перспективы конца их сущест-

³⁰ Мы говорили об этом в главе, посвященной «Зеркалу», анализируя образы из воспоминаний.

вования. Их больше не используют, им не молятся, ими не наслаждаются. Они превратились в реликвии, в пустые трофеи того мира, который больше не существует.

Щемлящая красота этой сцены вызывает тонкую тоску по соприкосновению с простыми предметами, с природой, с божественным, которое здесь уже невозможно иначе, как через бледное отражение. Чувствуется, что на полуразрушенную и затопленную Зону уже обрушился «великий гнев», обнажив всю тяжесть этой потери для тех, у кого открыты глаза.

Проснувшись, Сталкер реагирует на то, что увидел и услышал во сне, садясь и тихо, будто говоря с собой, начиная читать отрывок из Евангелия от Луки:

В тот же день двое из них шли в селение, отстоящее стадий на шестьдесят от Иерусалима, называемое Эммаус; и разговаривали между собою о всех сих событиях. И когда они разговаривали и рассуждали между собою, и Сам Иисус, приблизившись пошел с ними. Но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его. Он же сказал им: о чем это вы, идя, рассуждаете между собою, и отчего вы печальны? Один из них, именем... (Лк 24:13-18).

Чтобы понять роль, которая отводится в фильме двум библейским отрывкам, вставленным режиссером, необходимо, на мой взгляд, понять их значение в контексте, из которого они заимствованы.

Первый отрывок является частью эпизода снятия печатей в Апокалипсисе. Как написано в пятой главе, «единственный достойный снять печати и открыть книгу», являющуюся связующим звеном между человеческим и божественным, которая иначе осталась бы закрытой³¹, — это

³¹ Согласно некоторым древним и современным комментаторам (Викторину, Оригену, Энцо Бьянки), книга — это Ветхий Завет, который может открыть и истолковать только Христос, являющийся свершением этого Завета. Для других это «связующее звено между Богом и миром людей, кладущее конец разобщенности» (см. В. Corsani, *L'Apocalisse*, Torino: Claudiana, 1987, 70слл.).

«Агнец как бы закланный», то есть несущий на себе следы зарезания. Снятие первых печатей производит разрушение, боль, страдание. Это ответ Бога на жалобы жертв всех времен, в ожидании исполнения божественного плана.

«Все, на совести кого лежат страдания жертвы, — пишет комментатор Энцо Бьянки, — не только сильные мира всего, но и любой человек, кто в любых обстоятельствах стал палачом, закричат горам: “Падите на нас и сокройте нас”... Начиная с Каина, все мы палачи и жертвы одновременно, но когда жертва преобладает над палачом, Бог налагает печать Бога живущего. Все жертвы носят этот знак, который есть последняя буква еврейского алфавита и имеет форму креста. Праведники помечаются как принадлежащие Богу и избегут наказания»³².

В своей жизни, полной мучений и страдания из-за зла, невольно причиненного семье, Сталкер — униженный, бедный, с его жадой давать безо всякой личной выгоды — имеет точки соприкосновения с Агнцем. Он — жертва, согласная отдать себя на благо других. В евангельском тексте, как и во сне в фильме, «гнев Агнца» и разрушения приносят страдание и боль, но от этого рождается также сила действовать и надежда.

«Сталкер, — пишет Тарковский, — переживает минуты отчаяния, колеблется в вере, но всякий раз вновь чувствует свое призвание в служении людям, утеревшим свои надежды и иллюзии»³³.

После апокалипсического сна, словно, чтобы прибавить себе сил, герой выбирает отрывок из Евангелия от Луки, связанный с эпизодом, когда еще можно остановить разрушение. Это глава, в которой Христос, только что прошедший муки креста, идет вместе с учениками и

³² См. E. Bianchi, *L'Apocalisse di Giovanni*, Qiqajon, Magnano (Vc), 1988, 96-100.

³³ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 315.

объясняет им Писание. Как и путники в Зоне, Клеопа и его товарищ разговаривают, спорят, но не понимают, потому что «глаза их удержаны». Но «открываются у них глаза» после того, как путник «преломил хлеб и подал его им», принеся в дар им не только Слово, но и собственное тело.

Подобным образом, когда герой фильма начинает читать отрывок из Писания, его спутники еще спят. Камера хватывает лицо Писателя, которое в сонном расслаблении теряет ожесточенное и саркастическое выражение. Лицо Солоницына здесь обретает ясные, духовные черты лица Рублева, сыгранного им двенадцать лет назад, — те же черты, которыми обладает его персонаж в «Сталкере», когда из глубины выходит на поверхность лучшая часть его.

После первых фраз оба спутника открывают глаза, садятся и слушают с внимательным и сосредоточенным выражением. Они заморожены чем-то, что сокрыто также внутри них. Его пробуждает проводник в момент перед входом в туннель, то есть спуском в самую темную часть себя.

Слова героя о музыке завершают эпизод стоянки. В то время как Сталкер говорит, камера снимает пейзаж Зоны, пока не останавливается на светлой, кажущейся пустой поверхности, которая позже оказывается водой широкой и величественной реки с прекрасными зелеными берегами.

Проснулись? Вот вы говорили тут о смысле нашей жизни, о бескорыстности искусства. Вот, скажем, музыка. Она и с действительностью-то менее всего связана... и тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу. Что же резонирует в нас в ответ на приведенный в гармонию шум,.. и объединяет, и потрясает? Для чего все это нужно и, главное, кому? Вы ответите: никому, ни для чего. Так, бескорыстно. Да нет, вряд ли. Ведь все в конечном счете имеет свой смысл и причину.

Эти слова, произнесенные Сталкером, могли бы стать эпиграфом к путешествию в Зону. Эти утверждения крайне

важны, потому что в них выражено представление самого Тарковского об искусстве и о миссии, которая дана каждому человеку³⁴. Акцент поставлен на бескорыстии, стоящем в основе творческой деятельности, а также всех действий, кажущихся бесполезными, за которые герои последних фильмов дорого платят.

Главным героем эпизода в туннеле является Писатель, нарочно избранный Сталкером, возможно, потому, что в предыдущих эпизодах он показал себя наиболее готовым решительно идти вперед, даже ценой собственной жизни. В течение десяти минут герой осторожно и робко пробирается по сырому и темному туннелю, словно мышь по подземному ходу. Единственное, что можно слышать, — звук его шагов, обломков, на которые он натывается, и воды, капающей со стен ему на лицо. Прежде чем по горло погрузиться в мутную стоячую воду, как издали Сталкер говорит ему сделать, герой вынимает пистолет и затем бросает его, понимая, что в этой пустыне единственный, от кого нужно защищаться, это он сам.

Длинный мучительный путь Писателя предвосхищает ключевой эпизод «Ностальгии», когда герой пересекает пустой бассейн с зажженной свечей.

В конце пути мы видим Писателя лежащим в грязной луже. Промокший, замерзший, испытывающий боль, он даже физически встает на колени. Герой с трудом поднимается и садится в центр темного, заброшенного пространства на стенку колодца, в который он, как и раньше

³⁴ Такое мироощущение близко мировоззрению Александра Блока, согласно которому, как пишет Тарковский, «поэт создает гармонию из хаоса» (А. Тарковский, *Запечатленное время*, 131). Блок рассуждает на эту тему в статье *О назначении поэта*: «Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни... Поэт — сын гармонии... Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки от родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в третьих, — внести эту гармонию во внешний мир» (А. Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 4, Л.: Художественная литература, 1982, 414).

Сталкер, бросает камень. Достигая воды, камень отдается звуком, похожим на звук взятой наугад клавиши фортепьяно. Этот дисгармоничный звук отвечает внутреннему разладу в глубине души человека, обретшего способность видеть в себе зло, но пока не видящего свет. Глубинная сущность Писателя, его внутренний ад, его стыд обнажаются в монологе, который он обращает непосредственно к зрителям:

У меня нет совести, у меня есть только нервы. Обругает какая-нибудь сволочь — рана. Другая сволочь похвалит — еще рана. Душу вложишь, сердце свое вложишь — сожрут и душу, и сердце. Мерзость вынешь из души — жрут мерзость. Они же все поголовно грамотные, у них у всех сенсорное голодание. И все они клубятся вокруг: журналисты, редакторы, критики, бабы какие-то непрерывные. И все требуют: Давай! Давай! Какой из меня к черту писатель, если я ненавижу писать... Ведь я раньше думал, что от моих книг кто-то становится лучше... Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня! По своему образу и подобию... А теперь будущее слилось с настоящим.

С отчаянием и болью герой раскрывает свою внутреннюю пустоту и провал человека, который верил в свою миссию, хотел «сделать других лучше», но в результате поддался и предал свой талант. Пессимистические слова «меня переделали по своему образу и подобию» — аллюзия на стих Библии и одновременно на язвительно горькую фразу Ивана Карамазова³⁵ — выражают в одном предложении жизненный путь столь многих русских художников XX века.

³⁵ «Я думаю, что если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию», — говорит Иван, исповедуясь брату Алеше, дважды переворачивая смысл библейской фразы. Ведь здесь человек, а не Бог, является творцом, и этот образ противоположен тому, о чем говорится в «Бытии» (см. Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, в ПСС, т. 14, 217).

Это могло бы относиться и к самому Андрею Тарковскому и его отцу, если бы они уступили требованиям официальной культуры, чтобы облегчить себе жизнь.

В горьких словах, которыми герой завершает свой монолог, — «будущее слилось с настоящим», — выражена пессимистическая убежденность в том, что неизбежная катастрофичность времени уже реализовалась в эгоистическом обществе людей, живущих поверхностными интересами и заботящихся только о личной выгоде.

Это прямо противоположно тому, что утверждает стихотворение *Жизнь, жизнь* Арсения Тарковского, звучащее в «Зеркале»³⁶. В стихотворении, в котором вспоминается Вторая мировая война, «грядущее свершается сейчас», потому что каждый человек подготавливает его и отвечает за него своей жизнью.

В серые и менее героические семидесятые годы отсутствию надежды у тех, кто позволил себя подкупить, противопоставляется мировоззрение тех, кто, как главный герой фильма, готовы идти против течения, платя за это любую цену, поскольку их поддерживают иные, более высокие ценности. С искренним и наивным восторгом Сталкер называет Писателя «прекрасным человеком», используя определение, которое Достоевский дал герою *Идиота*³⁷. Сталкер радуется тому, что Писатель не сломался и выдержал труднейшее испытание, которое сломало так много других путников

Вспоминая брата Дикобраза, человека умного, талантливого, умершего прямо в туннеле, Сталкер читает своим

³⁶ «Грядущее свершается сейчас, / И если я приподымаю руку, / Все пять лучей останутся у вас». Стихотворение приводится целиком в главе, посвященной «Зеркалу».

³⁷ В письме от 12 января 1868 года Достоевский пишет: «Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся сделать из нее роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — *изобразить вполне прекрасного человека* [выделено автором]» (см. Ф. М. Достоевский, ПСС, т. 28, Письма, 240-241).

спутникам его стихотворение *Только этого мало*, которое представляет собой одно из лучших стихотворений Арсения Тарковского, связанное с темой радости, счастья и красоты, которые жизнь порой на миг дарует человеку, оставляя жажду, которую трудно утолить.

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло,
Только этого мало.

Всё, что сбыться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло,
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Всё горело светло,
Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала,
Мне и вправду везло,
Только этого мало.

Листьев не обожгло,
Веток не обломало...
День промыт, как стекло,
Только этого мало³⁸.

В стихотворении описывается необыкновенное время, застывшее между только что прошедшим летом и холодным зимним пейзажем³⁹. Лирический герой понимает,

³⁸ А. Тарковский, *Избранное*, Смоленск: Русич, 2002, 354-355.

³⁹ Этому удивительному моменту в году Федор Тютчев посвятил свое стихотворение *Есть в осени первоначальной...* (1857). Я приведу первое четверостишие, поскольку, вероятно, именно оно стало

что этот волшебный, «промытый, как стекло», миг не может продлиться, что завтра его уже не будет, и никогда он уже не повторится.

Благодаря богатству поэтического языка, который движется не по прямой линии, а концентрическими кругами, описание этого недолговечного момента расширяется, охватывая все сущее. Взволнованное признание того, что было получено, благодарность за то, что «понапрасну ни зло, ни добро не пропало», за то, что жизнь «берегла и спасала», смешиваются со столь человеческим утверждением, что «этого мало».

«Только этого мало» — рефрен, завершающий каждое четверостишие стихотворения, который силой повторения подчеркивает нарастание неутолимой жажды, стремление к частичке счастья, полноте жизни, которые уже были и находятся еще внутри нас, поскольку мы храним воспоминание о них. Это ожидание и вера являются искрой света, дающей нам жизненную энергию и силу, чтобы продолжать поиск, который дает жизни вкус и надежду до самого конца именно потому, что он никогда не кончается.

Поэтический текст Арсения Тарковского, — на мой взгляд, важный ключ к пониманию жизненного опыта трех героев. Сталкер, его жена и Мартышка знают эти светлые моменты, которые делают жизнь достойной быть прожитой, согревают душу и помогают жить даже в самые трудные времена. Девочка испытывает это измерение в последней сцене, как и ее отец, когда обнимает землю, вновь соприкасаясь с Зоной. Жена Сталкера переживает этот момент не на глазах у зрителя. Она лишь говорит об этом, когда с возвращением мужа она вновь обретает покой.

Последняя сцена в Зоне перед комнатой желаний, в которую никто не войдет, может явиться провалом мис-

стало источником стихотворения Арсения Тарковского: «Есть в осени первоначальной / Короткая, но дивная пора — / Весь день стоит как бы хрустальный, / И лучезарны вечера».

сии. Сдержанный, бдительный Профессор отказывается от тайной цели своего путешествия — разрушить бомбой то, что представляется ему опасным и непонятным. Писатель осознает, что там «исполняется не просто желание, а сокровенное желание, что натуре твоей соответствует, сути, о которой ты понятия не имеешь». Он тоже отказывается сделать последний шаг, потому что не хочет «выливать никому на голову дрянь, которая у него накопилась, а потом лезть в петлю, как Дикобраз». В то же время он переносит на Сталкера свою внутреннюю злобу и враждебность, обвиняя его в чувствах, которые прежде всего принадлежат ему самому:

Ты же деньги зарабатываешь на нашей тоске! Ты же здесь наслаждаешься, ты же здесь царь и бог. Ты, лицемерная гнида, решаешь, кому жить, а кому умереть. Он еще выбирает, решает. Ты же здесь властью упиваешься, тайной, авторитетом. Какие уж тут еще могут быть желания?

В последних кадрах в Зоне все трое путешественников сидят перед комнатой под проливным дождем. Пока Профессор и Писатель молчат, Сталкер, раненый и разочарованный своими спутниками, раскрывает свое эгоистическое желание о том, чтобы переехать навсегда в Зону вместе с женой и дочкой. Его слова напоминают речь апостола Петра из эпизода Преображения, когда он предлагает сделать три кущи и вечно наслаждаться божественным измерением, которого он на миг коснулся.

Возвращение в повседневность обозначено шумом поезда, который обрывает медитативный момент, и отрывком из «Болеро» Равеля в то время, как кинокамера следит за рыбой, плывущей по направлению к разряженной mine, погруженной в воду, мутную от разлившегося грязного масляного пятна.

С этого момента Профессор и Писатель продолжают свой путь одни. Как подчеркивает Тарковский, они, «рискуя жизнью, возвысились до осознания собственного несовершенства во всей трагической глубине этой мысли».

Как мы уже сказали, сцена в кафе после возвращения в городок почти лишена диалогов. Камера надолго задерживается на костыле Мартышки и на фигурке девочки, сидящей на улице рядом с кафе.

То, что было понято до окончательного расставания, выражено на возвышенно-строгих лицах двух путешественников, за которыми зритель наблюдает, пока семья Сталкера удаляется после нескольких слов, сказанных женой⁴⁰. Наиболее красноречивым оказывается взгляд Писателя–Солоницына, чье выражение заставляет вспомнить основные моменты «Рублева» и эпизод в «Зеркале», когда врач падает на землю и оглядывается кругом, словно видит мир в первый раз. В глазах Писателя – свет и глубина человека, который внезапно открыл богатство своего внутреннего мира и получил способность улавливать суть вещей. В фильмах Тарковского это последний кадр с Анатолием Солоницыным, умершим в 1982 году еще до начала съемок «Ностальгии».

Следующий цветной кадр указывает на то, что Писатель наконец в состоянии увидеть. Это более высокое измерение, чем плоский будничный мир. Это измерение, согретое любовью, объединяющей человеческую троицу маленького семейства. Сталкер с любовью несет на плечах девочку, которая не может передвигаться без костылей. В свою очередь жена заботится о нем с материнской нежностью, помогает ему раздеться и лечь, утешает его, смягчает его горечь.

В маленьком домашнем храме двое героев представляют собой две стороны одной медали. Любовь женщины поддерживает Сталкера и его веру в трудные моменты, когда, изнуренный напряжением и внешней неудачей, он, казалось бы, теряет ее.

Зритель знает о суровой жизни жены, поскольку в начальной сцене видел ее отчаяние. Когда человек, которому

⁴⁰ В сценарии фильма в этом месте был монолог жены, обращенный в окончательном варианте к публике. Этот же прием использует Бергман в «Осенней сонате».

она отдала все, вновь оставляет ее одну, женщина в рыданиях бросается на землю⁴¹. «Угрюмый огонь» любви, которая столько раз сталкивалась с разочарованием и мучениями, вновь очищается в течение дня, ничем не отличающегося от многих других, и раскрывает свою глубинную суть.

«Писатель и Художник, — пишет Тарковский, — видят перед собою женщину, бесконечно много пережившую горестей в жизни из-за своего мужа, родившую от него больного ребенка, но продолжающую любить его с той же беззаветностью и безотчетностью, как она любила его в дни своей юности. Ее любовь и ее преданность — это и есть то последнее чудо, которое можно противопоставить неверию, цинизму, опустошенности, пронизавшим современный мир, жертвами которого стали и Писатель и Ученый. В “Сталкере”, может быть, впервые я ощутил потребность быть недвусмысленно определенным в обозначении той главной позитивной ценности, которую, как говорится, жив человек, и не скудеет душа его... человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадёжности мира»⁴².

В этой перспективе данный фильм, как и «Рублев», является историей любви в высшем смысле. Ценности, выраженные в «Троице», — Любовь, Братство, Сострадание (в буквальном смысле этого слова), — здесь реализованы и доказаны собственными жизнями трех членов семьи Сталкера, проживающими с чистой искренностью свою жизнь, которая полна не только физических и душевных страданий, но и горячей любви и надежды. Исключительно важен в этом смысле монолог, который женщина, утешив мужа, обращает непосредственно к зрителю:

⁴¹ Эти кадры сопровождаются шумом проезжающего поезда, смешанным с несколькими музыкальными фразами из «Тангейзера» Вагнера.

⁴² А. Тарковский, *Запечатленное время*, 317-318.

Вы знаете, мама была очень против. Вы ведь, наверное, уже поняли: он же блаженный! Над ним вся округа смеялась, а он растяпа был, жалкий такой. А мама говорила: «Он же сталкер, он же смертник, он же вечный арестант, и дети, ты вспомни, какие дети бывают у сталкеров!» А я, я даже и не спорила, я и сама про все это знала... А только что я могла сделать? Я уверена была, что с ним мне будет хорошо. Я знала, что и горя будет много, да только лучше уж горькое счастье, чем серая унылая жизнь. А может, я все это потом придумала. А тогда он просто подошел ко мне и сказал: «Пойдем со мной», — и я пошла. И никогда потом не жалела. Никогда. И горя было много, и страшно было, и стыдно было, но я никогда не жалела и никогда никому не завидовала. Просто такая судьба. Такая жизнь, такие мы. А если б не было в нашей жизни горя, то лучше б не было, — хуже было бы, потому что тогда и счастья бы тоже не было и не было бы надежды.

Эти слова обретают тем большую силу, если вспомнить проклятия, брошенные женщиной мужу утром того же дня. Они свидетельствуют о напряжении и жертвах, на которые каждый раз идет слабое, нуждающееся в поддержке существо. Слова монолога «я пошла и никогда потом не жалела» верны не в буквальном смысле, но по сути, в верности выбору, определившему всю жизнь этой женщины, как и жизнь матери в «Зеркале».

Слова жены Сталкера близки к понятию, выраженному в другую эпоху и в другом контексте Достоевским в черновиках к *Преступлению и наказанию* и затем на страницах романа:

Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания. Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и

сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом *pro* и *contro*, которое нужно перетащить на себе⁴³.

В *Преступлении и наказании* униженная, слабая Соня оказывается, как и жена Сталкера, единственным человеком, способным воплотить и передать своим ближним — Раскольникову, а также прочим каторжникам, — внутреннее измерение сопричастности и радости, которые проходят сквозь мучения, их преодолевая и преобразовывая. То, что Достоевский пишет в своих произведениях и жена Сталкера говорит зрителям, — это субъективная истина, которую Тарковский выражает в самых светлых образах своего фильма.

В произведениях режиссера часто говорится о жажде счастья, почти всегда неутоленной, поскольку она связана с удовлетворением собственных эгоистических желаний. Для Тарковского единственно возможная форма подлинного счастья выражена женой Сталкера и в финале «Соляриса» Крисом, приобретшим мудрость после опыта с Хари, которая открыла ему «тайны счастья, смерти, любви».

«Человек, — пишет Тарковский в *Запечатленном времени*, цитируя излюбленный Достоевским отрывок из Книги Иова, — “рождается на страдание, как искры, чтобы устремляться вверх” (Иов 5:7). Вернее сказать, смысл человеческого существования заключен в страдании, без которого невозможно “устремиться вверх”»⁴⁴.

Таков и опыт, пережитый девочкой. Тихие эмоции, которые она впитывает и выражает в финале фильма, связаны со взаимной любовью, с верой, а также с тяжелыми страданиями ее родителей.

Переход от черно-белого монолога матери к последней цветной сцене сопровождается чтением стихотворения,

⁴³ Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*, в Ф. М. Достоевский, *ПСС*, т. 6, 154-155.

⁴⁴ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 345-346.

которое сначала читается в тишине Мартышкой, а затем звучит в светлой комнате, наполненной частичками весны — белым воздушным липовым цветом

Для финала «Сталкера» Тарковский выбирает стихотворение Федора Тютчева, которого сам режиссер называл «мистиком великой глубины, исключительным поэтом»⁴⁵.

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

Но есть сильней очарованья:
Глаза, потупленные ниц
В минуту страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья⁴⁶.

В этом стихотворении присутствуют две темы, проходящие через весь фильм. Одна связана с глазами⁴⁷, другая — со словом «желание». В первой строфе у взгляда очарование огня, когда глаза приподымаются и обводят все кругом, как вспышка «молнии небесной». Во второй строфе уловлено «сильней очарование угрюмого, тусклого огня желанья», струящегося из-под опущенных ресниц.

На мой взгляд, в стихотворении Тютчева выражен внутренний огонь Сталкера, его жены и дочери, который горит внутри них, питаемый и очищаемый страданиями, связанными с выбранной или принятой судьбой. Открытые, «приподнятые» глаза героя охватывают весь окружающий мир в его сущности. Взгляд героинь сконцентриро-

⁴⁵ А. Тарковский, *Встать на путь*, в *Искусство кино*, № 4, 1989, 116.

⁴⁶ Ф. И. Тютчев, *Стихотворения*.

⁴⁷ «Он открыл мне глаза», — говорит Сталкер о своем проводнике. «У них пустые глаза», — говорит герой в конце о своих спутниках. Затем, глаза учеников в Эммаусе были «как бы удержаны» и «открываются», только когда Христос преломляет хлеб.

ван, обращен внутрь, в глубину души, в которой есть сила и энергия жизни.

То, что в стихотворении связано с эросом, в финале фильма, в центре которого стоит поиск комнаты желаний, не исключено, но дополнено более широким смыслом. Плод любви-страсти, соединившей Сталкера и женщину, пошедшую ради него на унижения, горечь, одиночество, отчуждение, — это существо, которое уже испытало болезнь и страдание. Как и у большинства детей из фильмов Тарковского, именно поэтому ее глаза способны видеть цвета мира и его красоту, хотя ее окружает горькая и печальная реальность.

Ничего не случается с тремя путешественниками в месте, о котором в надписи после титров было написано: необычное было возможным в Зоне, определенной как «чудо из чудес». Однако в финале происходит маленькое чудо.

Как и отец, Мартышка тоже «блаженная». В русской традиции люди этого типа, встречающиеся во многих произведениях Достоевского, часто физически несовершенны и лишены необходимого, тем не менее они обладают даром видеть то, что находится за внешней поверхностью.

В завершающей сцене фильма глаза Мартышки опущены ниц, как у женщины из стихотворения. Она не обращает внимания на шум поезда, сотрясающий дом. Вся энергия ее взгляда сосредоточена на игре, которая имеет для нее крайне важное значение, поскольку, перемещая предметы, она воплощает свое глубинное желание, иначе не реализуемое⁴⁸.

⁴⁸ В статье, посвященной роли немого персонажа в звуковом кино, Мишель Шион анализирует эту сцену из «Сталкера», противопоставляя молчание Мартышки многим словам, произнесенным в Зоне: «Все, что было сказано тремя мужчинами в течение пути... слова тяжелые, жестокие, уместные, из тех, которые обязывают и оставляют след... Не так часто в кино звучат такие сильные и ответственные слова... В абсолютном молчании девочки и в ее потерянном взгляде, в котором открывается надежда,.. в этом закрытом рте и пустом взгляде отзывается и теряется все, что было

Движение, которого она лишена из-за физического недостатка, совершается предметами, оживленными благодаря силе ее взгляда. В то время как мы видим серьезное, сосредоточенное лицо девочки, стаканы двигаются и позванивают, собака скулит. Затем в комнату врывается шумный стук поезда, смешанный с финалом 9-й симфонии Бетховена, который Павел Флоренский определил как выражение «радости, которую несет с собой преодоление страданий»⁴⁹.

Это момент полноты, частица радости, которую героиня разделяет со зрителями. Как и пересечение бассейна с зажженной свечой в «Ностальгии», за исключением собаки никто не замечает перемещения стаканов, которое в начале фильма механически спровоцировано движением поезда. Это важно только для того, кто совершает это действие со всей энергией своего существа.

Фильмы Тарковского часто завершаются чудом или, вернее, опытом, выходящим за рамки обыкновенного времени и пространства. В «Ивановом детстве» перед зрителями сон уже мертвого ребенка, собирающегося с радостью бежать на залитый солнцем пляж. Последняя сцена «Соляриса» — возвращение в дом отца героя, который все еще находится на космической станции в ожидании «новых чудес» от планеты. «Зеркало» кончается сценой, в которой старая мать ведет за руку своих еще маленьких детей по полю, которого больше не существует. В «Ностальгии» русский дом Горчакова находится внутри разрушенных стен аббатства Сан-Гальгано, в хрупком красивом кадре, совмещающем прошлое и настоящее, далекие пространства двух миров, составляющих часть героя.

сказано и прочитано, тем сильнее, чем более истинным было слово и чем яростнее была сыграна игра» (M. Chion, *Le dernier mot du muet*, в *Cahiers du Cinéma*, 331, 1982).

⁴⁹ Цитаты из Флоренского приведены в И. М. Петровский, Андрей Тарковский и Федор Тютчев, в *Киноведческие записки*, № 9, 1991.

В фильмах Тарковского и в стихотворениях его отца⁵⁰ детям даровано то, что взрослые обычно уже потеряли. В светлой комнате, в которой летают воздушные цветки липы, кинокамера улавливает магический миг жизненной полноты и радости, возможный всегда, даже в будничной и серой реальности, когда открываются глаза на внутренний мир, согретый любовью и питаемый жизненной силой, заключенной в художественных произведениях.

В финальной сцене «Сталкера» именно эту роль играют для девочки ласковое внимание родителей, стихотворение Тютчева, аккорды «Оды к радости». Такова же функция художественных произведений Тарковского, посвятившего свою жизнь миссии открывать глаза зрителей на красоту, жизненную полноту и смысл существования.

⁵⁰ Стоит вспомнить уже цитировавшиеся строки из *Белого дня*: «Вернуться туда невозможно / и рассказать нельзя, / Как был переполнен блаженством / Этот райский сад», — пишет поэт, вспоминая детство. И в *Эвридике*, где только для ребенка «В ответ на каждый шаг / И весело и сухо / Земля шумит в ушах».

Глава V «Ностальгия»

Первый фильм Тарковского, снятый за рубежом, — «Ностальгия» (1983) — продолжает новый творческий цикл, начавшийся со «Сталкера».

Меня не интересовало внешнее движение, интрига, состав событий, — я все менее нуждаюсь в них от фильма к фильму. Меня всегда интересовал внутренний мир человека, — и для меня гораздо естественнее было совершить путешествие внутрь его психологии, питающей ее философии, тех литературных и культурных традиций, на которых покоится его духовная основа... Я работал в Италии, я снимал фильм глубоко русский во всех его аспектах: моральных, нравственных, политических и эмоциональных¹.

Идея этого фильма рождается в 1979 году. Первый вариант сценария — собрание различных фрагментов, разработывавшихся в течение многих лет². Текст «не устраивал» режиссера «до тех пор, пока, наконец, не собрался в некое метафизическое целое»³. Это целое выражено в слове «ностальгия», смысл которого Тарковский поясняет в нескольких интервью, где он раскрывает богатство

¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 321-324.

² Эти фрагменты содержатся в его *Дневнике* (диалог с Богом, семья, которая выходит ночью, чтобы посмотреть на луну) и в *Запечатленном времени* на страницах, посвященных сценарию короткометражного фильма по мотивам стихотворения отца *Я в детстве заболел* (там же, 199).

³ Там же, 325.

значений, заключенных в этом слове и обнаруженных, вероятно, им самим в процессе работы над фильмом.

«Я хотел рассказать, — пишет он в *Запечатленном времени*, — о русской ностальгии — том особом и специфическом для нашей нации состоянии души, которое возникает у нас, русских, вдали от родины... Я хотел рассказать о роковой привязанности русских к своим национальным корням, к своему прошлому, своей культуре, к родным местам... о привязанности, которую они несут с собою всю свою жизнь, независимо от того, куда их закидывает судьба»⁴.

В такой ситуации оказывается в начале фильма главный герой, остро чувствующий свое положение «иностранного человека, подавляемого воспоминаниями прошлого, навязчиво всплывающими в памяти лицами близких, звуками и запахами родного дома»⁵.

Однако из следующего интервью становится ясно, что слово «ностальгия» выражает для режиссера гораздо более сложное и всеохватывающее чувство, чем описанное выше состояние души:

Ностальгия — абсолютное чувство. Можно испытывать ностальгию, оставаясь в своей стране рядом с родными людьми... просто потому, что чувствуешь, что душа ограничена, что она не может расширяться так, как того бы хотелось. Ностальгия — это чувство бессилия перед миром, боль из-за невозможности передать собственную духовность другим людям. От этой боли страдает герой фильма⁶.

Слово «ностальгия» связано здесь со стремлением к жизненной полноте, часто ограниченной большими и маленькими препятствиями, которые жизнь ставит перед

⁴ Там же, 321.

⁵ Там же, 323.

⁶ Интервью было опубликовано во Франции в 1986 г. и воспроизводится в книге A. de Baecque, *Andrei Tarkovskij*, Paris: Editions de l'Etoile, 1989, 110.

человеком. В то же время это слово выражает глубинную и мучительную потребность, которая ищет выхода⁷. Страдание, рождающееся из-за трудности передать то, что режиссеру представляется существенным, выражено в фильме 1983 года, снятом в стране, свободной от вмешательств цензуры, но не ставшей от этого более восприимчивой и готовой к этой тематике.

Наиболее значимое определение «ностальгии» содержится в одном из последних интервью режиссера, в котором, на мой взгляд, дается важный ключ к пониманию фильма:

Когда я думаю о современном человеке, то я представляю его себе, как хориста в хоре, который открывает и закрывает рот в такт песне, но сам не издает ни звука. Поют все остальные! А он только изображает пение, так как убежден, что достаточно того, что другие поют. Таким образом, он уже сам не верит в значение своих поступков. Современный человек живет без надежды, без веры в то, что он сможет посредством своих поступков повлиять на общество, в котором существует... Ностальгия — это тоска по пространству времени, которое прошло напрасно, потому что мы не смогли рассчитывать на свои духовные силы, привести их в порядок и выполнить свой долг⁸.

В последние годы жизни на Западе Тарковский расширяет свои познания и свой жизненный опыт. Возможно, он до конца и не понял всех противоречий и всей сложности западного мира. Тем не менее то, что выражено в его последних двух фильмах, имеет важность для западного и для русского зрителя, к которым он обращается.

Я выбираю один из многочисленных пассажей из заключительных глав *Запечатленного времени*, где режиссер рассуждает на эту тему:

⁷ Как мы видели в предыдущих главах, препятствия, которые режиссер встречал в Советском Союзе, были исключительно тяжелы.

⁸ А. Тарковский, *О природе ностальгии*, в *Искусство кино*, № 2, 1989, 136.

В чем смысл самого распространенного на сегодняшний день общения людей друг с другом? Чаще всего в стремлении как можно больше урвать и получить от другого для себя, не желая поступиться никакими своими собственными интересами. Но парадокс нашего существования состоит в том, что, унижая себе подобных, мы чувствуем себя все более неудовлетворенными и обделенными в этом мире... Всем ясно, что прогресс материальный не дает людям счастья, и тем не менее мы, как маньяки, приумножаем его «достижения». Тем самым мы добились того, что, как говорится в «Сталкере», настоящее уже, по существу, слилось с будущим, то есть в настоящем заложены все предпосылки неотвратимой катастрофичности нашего ближайшего будущего, осознавая которую, мы тем не менее не способны ее предотвратить⁹.

Эти слова описывают повседневные отношения между людьми и одновременно широко распространенную тенденцию — стремление сильных мира сего получить максимальную выгоду, ставшее причиной тяжелых страданий для огромного числа людей.

Тарковский осознает необходимость делать то, что в его силах. То, что он пишет о своем герое Рублеве, относится и к нему на протяжении его жизни вдали от родины:

... художник не может выразить нравственный идеал своего времени, не касаясь его самых кровоточащих язв, не изживая эти язвы в себе самом¹⁰.

В мире, где угроза войны, способной уничтожить человечество, реальность, где социальные бедствия поражают своим размахом, а человеческие страдания вопиют, — необходимо искать пути друг к другу¹¹.

Спустя двадцать лет после смерти режиссера эти слова и его последние фильмы актуальны, поскольку этот процесс стал более заметным. В наше время меньше чув-

⁹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 340-341.

¹⁰ Там же, 287.

¹¹ Там же, 326.

ствуется угроза войны между сверхмощными противоборствующими странами. Тем не менее, вдали от нашего «первого мира», огромное количество людей — мужчин, женщин, стариков и детей — страдают от тяжелых местных конфликтов, удручающей нищеты, от новых повальных болезней, оставленных без лечения, от последствий экологического загрязнения¹².

По этим темам существует обширная библиография. Фильм Тарковского затрагивает их иначе. Благодаря силе образов и таланту режиссера «Ностальгия» проникает в сердце восприимчивого зрителя, заставляя его подумать о себе самом, о смысле его жизни и о своей собственной ответственности.

Непростое решение остаться на Западе было принято после долгих размышлений. Оно связано с внутренней потребностью выполнить долг, от которого, в созвучии с лучшими традициями русской культуры, режиссер не хочет избавиться.

«Я не могу, — пишет он, — вообразить себе жизнь настолько свободной, чтобы я делал то, что мне хочется, — я вынужден делать то, что мне кажется важнее и нужнее на данном этапе... Самое главное — это неуснувшая совесть человека, не позволяющая ему благодушествовать, урвав свой жирный кусок от жизни. Это особое состояние души, традиционно свойственное лучшей части русской интеллигенции, совестливое, чуждое самоуспокоенности, всегда сострадающее обездоленным в этом мире и истовое в поисках Веры, Идеала, Добра, мне хотелось еще раз подчеркнуть в характере Горчакова»¹³.

¹² К этим бедам в последние годы добавилось постепенное обнищание самых слабых слоев нашего общества.

¹³ Там же, 303, 329. По этому поводу Тарковский цитирует Пастернака: «Не спи, не спи, художник, / не предавайся сну... / ты вечности заложник, / у времени в плену». Режиссер цитирует последнее четверостишие стихотворения *Ночь* из сборника *Когда разгуляется*.

Режиссер обращается к одному из главных направлений русской культуры. Придерживавшиеся его писатели, критики и философы понимают творческую и умственную деятельность как предназначение, которому они призваны посвятить всю жизнь, чтобы распространить свое мировоззрение и свои ценности не только в России, но и во всем мире. Если в их работах, особенно среди славянофилов, есть примеры преувеличенной оценки роли России, предназначенной спасти человечество, то произведения таких великих писателей, как Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Блок, Пастернак, играют важную роль для западных читателей, поскольку обращают их внимание на смысл жизни, на присутствие в мире зла, страданий и несправедливости, на ответственность человека перед другими и перед самим собой.

Творчество Андрея Тарковского является частью этой традиции. Благодаря оригинальности своего кинематографического языка он наполняет ее новыми жизненными соками.

Вера «сумасшедшего» Доменико, который для спасения человечества предлагает пересечь бассейн Святой Кaterины, держа в руке зажженную свечу, может показаться лишенной смысла и даже смешной для зрителя, привыкшего к совершенно другому кино. После «Зеркала» фильмы Тарковского — это погружения в собственный внутренний мир и одновременно, как утверждает сам режиссер, «притчи»¹⁴, способные проникнуть в самое сердце зрителя.

Слово, использованное режиссером, напрямую связано с евангельской традицией.

«Притча, — пишет комментатор Евангелия от Марка, — говорит образами: известное и очевидное иллюстрирует

¹⁴ «“Жертвоприношение”, — пишет Тарковский, — фильм-притча, где случаются события, смысл которых нужно толковать». Глава о «Жертвоприношении» находится только в итальянском издании (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano: Ubulibri, 203).

в ней невыясненное. Их непосредственная очевидность — сила образов — привлекает внимание, вызывая в памяти что-то, остающееся загадкой для находящегося снаружи, но становится понятным тому, у кого есть ключ, чтобы войти. Снаружи находятся те, кто, захваченные собственными интересами и мыслями, сопротивляются и не решаются вслушаться. Брагами являются здравый смысл, связанный с материальными интересами, слабость, страх, удовольствие, стремящееся нас обезволивать»¹⁵.

Метафоричность, непременно связанная с языком притчи, заставляет режиссера задаться вопросом о правилах, которые он столько раз повторял.

«Меня, видимо, можно обвинить в непоследовательности, — пишет Тарковский относительно финала «Ностальгии», — но, в конце концов, художник и изобретает принцип, и нарушает его... как правило, художественное произведение входит в сложные взаимоотношения с чисто теоретическими идеями, которыми руководствовался автор, и не исчерпывается ими, — художественная ткань всегда богаче того, что укладывается в теоретическую схему. И, написав книгу, я задаю себе вопрос, а не начинают ли меня сковывать мои собственные рамки»¹⁶.

Из последних фильмов Тарковского исчезают яркая непосредственность детских воспоминаний, свежесть и энергия природы, запечатленной во время грозы или освещенной закатами и восходами, но киноязык режиссера принципиально не меняется. В фильмах режиссера мы встречаем его, начиная с «Иванова детства». Это язык снов, поэзии, внутреннего мира, — гораздо более богатый и насыщенный смыслом, чем язык повседневный. Это то «образное мышление», которому режиссер посвящает столько страниц своей книги.

¹⁵ См. S. Fausti, *La catechesi narrativa di Marco. Ricorda e racconta il vangelo*, Milano: Ancora, 1990, 135-136.

¹⁶ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 334.

...образным мышлением движет энергия откровения. Это какие-то внезапные озарения — точно пелена спадает в глаз¹⁷.

На мой взгляд, образ свечи в длинной финальной сцене обладает этой энергией, способной захватить зрителя, заставить его задуматься о значении его жизни, о выборе, который он уже сделал или еще может сделать.

«Ностальгия» — это история внутреннего путешествия. Оно приводит к осознанию смысла собственного бытия через трудный путь, в котором каждая деталь, каждый образ важен и полон значения.

Пока идут титры, фильм начинается с пролога, связанного с русским миром воспоминаний. В этих кадрах — предзнаменование смерти, читающееся в выражении лиц далеких членов семьи и в щемящей душу русской песне, которая сливается и потом растворяется в итальянской музыке «Реквиема» Верди¹⁸.

В первой сцене представлен пейзаж, окутанный туманом, в котором движется маленький автомобиль. Камера следует за ним. Затем, когда машина выезжает за пределы кадра, она надолго останавливается на кажущемся безликим пейзаже. На крупном плане зритель видит темный куст. На мой взгляд, значительным элементом оказывается здесь проход сквозь ограду, который угадывается в тумане. Сквозь этот проход удаляются Эуджения и Горчаков, которые, поглощенные туманом, исчезают с глаз зрителей. Как и в «Сталкере», путешествие начинается с проникновения героев в иное, по сравнению с повседневным, измерение. Через серый тревожный мир теней они приходят к месту, где присутствуют свет и красота. В этой первой сцене, которая снималась солнечным днем, яркость итальянского неба была приглушена, — чтобы создать мрачную,

¹⁷ Там же, 137.

¹⁸ Я проанализирую эту сцену позже, вернувшись к ней в эпизоде сна Горчакова после отъезда Эуджении.

туманную атмосферу, — с помощью факелов, выпускающих клубы дыма¹⁹.

Когда я впервые увидел весь отснятый материал фильма, то был поражен неожиданной для меня беспросветной мрачностью представшего зрелища... камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм... результат, запечатлевшийся на пленке и возникший передо мною впервые в темноте просмотрового зала, свидетельствовал о том, что мои соображения, связанные с возможностями и призванием экранного искусства стать слепком души человеческой, передать уникальный человеческий опыт, — не плод досужего вымысла, а реальность, которая предстала передо мною во всей своей неоспоримости²⁰.

Слова, которые герой говорит скорее себе, нежели уже ушедшей Эуджени: «Надоели мне все ваши красоты хуже горькой редьки. Не хочу я больше ничего для одного себя только, никакой вашей красоты», — выражают его разочарование в Западе, построившем огромную цивилизацию, которая уже потеряна, как затопленный мир сна Сталкера, где картина Ван Эйка становится ненужным реликтом под водой.

«Италия, воспринятая Горчаковым, — пишет Тарковский в крайне автобиографичном отрывке, — простирается перед ним величественными, точно из небытия возникшими руинами. Это осколки всечеловеческой и чужой цивилизации — точно надгробие тщете человеческих амбиций, знак пагубности пути, на котором заплутало человечество»²¹.

¹⁹ Как снималась сцена, можно увидеть в фильме «Andrej Tarkovskij in "Nostalghia"» [«Андрей Тарковский в "Ностальгии"»] (1983), снятом Донателлой Бальиво на съемочной площадке.

²⁰ Там же, 323-324.

²¹ Там же, 325. То, что режиссер пишет относительно итальянского опыта своего героя, в этом случае распространяется и на него самого, что подтверждается некоторыми отрывками из его книги.

Героя и его автора утомляют и разочаровывают не восхитительные произведения западного искусства, а поведение посетителей, слишком спешащих, невнимательных, жаждущих все новых стимулов, не способных постичь глубинного смысла красоты.

«Мы снимали Мадонну дель Парто Пьеро дела Франческа в Монтерки, — пишет Тарковский в *Дневнике* 9 августа 1979 года во время путешествия по Италии, совершенном еще до снятия фильма. — Ни одно воспроизведение не способно воздать должное ее красоте. Кладбище на границе Тосканы и Умбрии. Когда решили перевезти Мадонну в музей, женщины из Монтерки воспротивились и добились того, чтобы она осталась на месте»²².

Растерянный и несчастный герой, «проехав по Италии», чтобы увидеть произведение искусства, которое он любит, остается снаружи в тумане. Вместе с Эудженией зритель попадает в наполненную светом сцену и оказывается внутри капеллы, по бокам и в глубине которой, стоя или на коленях, молятся молчаливые посетительницы.

Это уединенное, тихое, полутемное место раскрывает другую аналогию с фильмом 1979 года — путешествие к комнате, способной исполнять желания.

... я знаю, ты, верно, хочешь быть счастливой, но в жизни есть нечто более важное... к сожалению, когда сюда приходят ради развлечения, без мольбы, тогда ничего не происходит... что должно произойти?.. Все, что ты пожелаешь, все, что тебе нужно, но, как минимум, тебе надо стать на колени.

Как мы увидим, маленькое, внешне незначительное чудо произойдет не внутри, а снаружи церкви с героем, ставшим открытым и восприимчивым из-за переживаемого внутреннего кризиса.

²² А. Tarkovskij, *Diari*, 271. Этот образ, несущий жизнь, находится на кладбище. Это оказывается важным для фильма, в котором возрождение, жизнь и смерть — тесно переплетенные мотивы.

Уже в этом эпизоде вводится ключевой мотив фильма. Внимание зрителя привлекает свет множества зажженных свечей, снятых крупным планом, в то время как картина, являющаяся сердцем этого места, остается в тени за ними. Мы также видим лицо Эуджении, освещенное отражением пламени²³. В этой сцене образ свечей связан с молитвами женщин. Это свет обладающих верой, свет самой живой и горячей части этих людей.

Сцена завершается движением камеры, приближающейся к картине и наконец останавливающейся на первом плане лица Девы Марии.

В фильме картина итальянского живописца наделена энергией, светом и красотой икон, которые режиссер открыл зрителям, оживляя на экране произведения Рублева.

«То, что Евангелие говорит нам словами, икона сообщает нам цветами и оживляет для нас, — пишет Павел Евдокимов в *Богословии красоты*, — ... икона говорит нам о божественной энергии, о ее свете... на иконе никогда нет источника света, потому что свет — это ее сюжет: никто не освещает солнце»²⁴.

²³ Эуджениа, стремящаяся к эгоистическому счастью, трезво и отстраненно смотрит на то, чего не понимает. Антуан де Баэк пишет: «Выбирая между женщиной-соблазнительницей и женщиной-матерью, русский режиссер наделяет теплом, искренностью и нежностью последнюю. В “Ностальгии” это сопоставление происходит в капелле Девы Марии... взгляд Эуджении встречается со взглядом Мадонны дель Парто, написанной Пьеро делла Франческа, — самой красивой беременной женщины, написанной в истории итальянской живописи... неуверенному и ускользящему взгляду “соблазнительницы”... противопоставлена спокойная уверенность женщины, носящей Христа» (A. de Baecque, *Andrej Tarkowskij*, 56).

²⁴ P. Evdokimov, *Teologia della bellezza* [*Богословие красоты*], Milano: Paoline, 1990, 182-184. И еще: «Богословие иконы восходит к различению в Боге сущности и энергии... икона передает динамическое присутствие, которое не заключено и не сосредоточено в ней, а излучается вокруг точки сосредоточения» (там же, 187-188).

Картина Пьеро освещается свечами, но с приближением камеры она как будто начинает испускать собственный свет — духовную энергию, способную окутать смотрящего. Изображение чистого, простого, светящегося лица этой деревенской Мадонны, окруженной бледным и нежным золотым фоном, в следующем кадре сменяется черно-белым лицом Горчакова. Так получается эффект противоположного кадра (*reversed angle*). Создается впечатление, что, не считая пространства, которое их разделяет, эти два лица находятся друг напротив друга и их взгляды встречаются. Горчаков, духовно раскрывшийся из-за своего страдания, как самые несчастные и отчаявшиеся посетители этого места, получает то, что ему необходимо, благодаря прошению женщин, обращенному к Той, которая может дать жизнь. Богородица итальянского живописца совершает это для героя фильма, посылая ему два маленьких знака. В духовном измерении, образовавшемся благодаря пересечению взглядов, в результате чередования двух кадров, Горчаков слышит звон колоколов и одновременно видит перо, которое падает с неба и ложится у его ног.

Перо, которое в фильме зритель видит два раза, здесь и в сцене с затопленной церковью, является свойством летящего²⁵. В «Ностальгии» в сцене с церковью летят птицы, неожиданно освобожденные после заключения в чреве статуи Девы Марии, которую проносят во время процессии. В их резком стремлении ввысь, в их пении, раздающемся в сводах капеллы, есть та же жизненная энергия, которая заключена в чреве беременной Мадонны, нарисованной Пьеро.

Перо связано и с другим образом — с образом улетающей прочь матери из стихотворения Арсения Тарковского, которое герой читает в следующей сцене²⁶.

²⁵ Полет, как мы видели, — один из сквозных мотивов произведения этого режиссера, присутствующий в первом сне из «Иванова детства», в прологе «Андрея Рублева», в эпизоде дня рождения в «Солярисе», в сценах с аэростатами в «Зеркале».

²⁶ Я проанализирую стихотворение *Я в детстве заболел* в отрывке, посвященном сцене в затопленной церкви. Образ ангела непо-

Для Горчакова этот момент, когда он видит и подбирает перо, является началом пути, который приведет его к открытию смысла своего существования.

В следующем эпизоде, после этого маленького тревожного события, герой ищет тишины и одиночества, необходимых ему для размышления над происходящей ситуацией. Ему помогает в этом серое и безликое пространство гостиничного номера, который он внимательно осматривает. Окно, которое он открывает и затем снова прикрывает, смотрит на стену, не позволяющую выглянуть наружу, лампа не включается, шкаф пуст²⁷. Ничего не привлекает внимания, не на что смотреть. Монотонный звук дождя, капающего на водосточную трубу, и слабый, рассеянный свет абажура способствуют медитативному состоянию

средственно присутствовал в «Ностальгии», но в окончательном монтаже был вырезан. В уже упоминавшемся фильме Донателлы Бальиво есть сцена с Эудженией в облачении ангела с огромными крыльями на спине. Чтобы лучше понять смысл этой детали, нужно вспомнить, что режиссер уже использовал перо в сценарии короткометражного фильма, в котором отец должен был читать стихотворение *Я в детстве заболел*: «КАДР 4: ...Сверху в лужу, кружась, падает белое перо (это перо я потом использовал в «Ностальгии»). КАДР 5: Крупно. Сын смотрит на упавшее перо, затем вверх на небо. Нагибается, выходит из кадра. Перевод фокуса на общий план. — Сын на общем плане поднимает перо и идет дальше. Скрывается за деревьями, из-за которых появляется внук поэта. В руке у него белое перо... На общем плане на опушке темнеющего леса — ангел. Смеркается. Затемнение с одновременной потерей фокуса» (А. Тарковский, *Запечатленное время*, 199-200). Перо, связанное здесь с ангелами, которых вызывает в памяти стихотворение и финальная сцена, — это элемент, объединяющий три поколения и передающийся от отца к сыну: общий способ восприятия жизни и ее смысла, поэтическая и художественная деятельность, миссия, ответственность перед другими и перед собой.

²⁷ Единственный значимый элемент в убогом убранстве помещения — это старая переплетенная книга, которую Горчаков открывает и смотрит в течение нескольких секунд. Название книги, выделяющееся на старой бумаге, — *Святая Библия*.

героя, его погружению в себя, незаметно переходящему в сон²⁸. Постепенно сцена затемняется.

Во сне противопоставляются возрожденческая красота Эуджени и простой и искренний облик женщины из воспоминания, чувственность тела и волос первой, когда она склоняется над ним, и образ второй, лежащей на кровати в момент, когда она, подобно Мадонне Пьеро, собирается родить. Сон помогает Горчакову освободиться от мимолетных поверхностных соблазнов, открывая, что и кто важны для него²⁹.

Перед тем как пересечь бассейн с зажженной свечой, герой, *который* до сих пор пассивно отказывался от всего, что ему предлагалось, с упрямой решительностью совершает единственное действие, порожденное «необходимостью найти родственную душу, которая смогла бы понять и разделить его переживания»³⁰. Эту родственную душу он находит в Доменико, находящемся на последней ступени социальной лестницы.

Этот не защищенный, напуганный человек находит в себе силы и духовную высоту для сопротивления унижающей человека действительности. Бывший учитель математики, а теперь «аутсайдер», попирая «малость» свою, он решается говорить о катастрофичности сегодняшнего состояния мира³¹.

После решительных отказов в просьбе Эуджени Доменико, наконец, принимает Горчакова после того, как

²⁸ «Тарковский, — пишет де Баэк, — создает пейзаж с очевидной простотой... Это, несомненно, единственный режиссер, способный мимолетом, отстраненно передать время перехода от бодрствования ко сну» (указ. соч., 85).

²⁹ Сон выносит на свет, с одной стороны, влечение к женщине, которая ищет удовлетворения своих эгоистических желаний, с другой, — образ совсем другой женственности, которая в воспоминаниях и снах наделена нежными, ласковыми, материнскими движениями.

³⁰ См. А. Тарковский, *О природе ностальгии*, 132.

³¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 325.

тот произносит слова: «Мне кажется, я знаю, зачем ты это сделал... с твоей семьей».

Встреча — один из центральных моментов фильма, сложный эпизод, в котором каждый элемент — музыка, выбор планов, съемка многочисленных маленьких деталей необычного пространства — полон смысла.

Следуя за Доменико, Горчаков попадает в пустыню другого человека и пересекает ее вместе с ним. Тот, кто его приглашает, заставляет его войти не в разваливающийся дом, в котором он живет, а в собственный внутренний мир. Как и помещение в Зоне, с огромными мучениями пересеченное Писателем, дом Доменико такой же мокрый и неуютный. Пол, заставленный тазиками и пустыми бутылками, затоплен. Над кроватью висит покрывало, защищающее ее от дождя. Создается впечатление, что здесь, как и во сне Сталкера, «гнев агнца» уже разразился, уничтожив нормальное благополучное существование, след которого остается в виде узорчатых занавесок на окнах.

В этом бедном и неухоженном помещении Горчаков открывает измерение, которое внешний мир, кажется, забыл и потерял.

В первом кадре герой совершает движение снизу вверх, похожее на движение человека, встающего с кровати, на которой он сидел, что кажется неуместным в данной ситуации³². Обследуя внутреннее пространство другого человека, Горчаков как будто возвышается над тем состоянием, в котором находился до этого.

Он не следует за хозяином, как это обычно бывает в повседневной жизни. Горчаков один направляется к двери, похожей на ту, которая в начальных кадрах предыдущего фильма впускала зрителя в дом Сталкера. Герой открывает ее и видит пустую комнату с распахнутым окном, из которого открывается вид на холмы. Камера движется по поверхности, фиксируя все то, на чем оста-

³² Это движение несколько раз используется режиссером в снах в «Зеркале» и в «Ностальгии».

навливается взгляд героя: пол, затопленный и покрытый растительностью, из которой образуется река, и склон, по которому поднимается кинокамера, пока не достигает нижнего края окна, откуда, без перерыва в пространстве, вырастает природный ландшафт. У зрителя создается впечатление, что мир природы проник в комнату, или, вернее, что струйка воды, трава и мох, растущие на полу, увеличиваются и расширяются, превращаясь в ландшафт.

Отрывок из уже упоминавшегося сценария к короткометражному фильму описывает использованный здесь прием и помогает понять смысл этой сцены.

Крупный. Панорама вверх, одновременный наезд трансфокатором. — Лужа, трава, мох, снятие крупно, должны выглядеть как ландшафт. Самого первого кадра слышен шум — резкий, назойливый города³³.

В «Ностальгии» эффект «субъективного» взгляда героя (*point of view shot*) достигается, — как и в сценарии короткометражного фильма, — через движение кинокамеры (*dolly*), которая летит над поверхностью и приближается к ней трансфокатором (*zoom*). Цвет сцены — черно-белый, используемый в фильме для снов и мысленных видений. Звуки — шум грозы, переходящий в непрерывное капание дождя³⁴, в свою очередь уступающее место пению птиц, второй раз появляющемуся в фильме после полета стаи в капелле.

Последний кадр сцены — это крупный план лица Горчакова-Янковского. В его взгляде, как и во взгляде Писателя

³³ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 199.

³⁴ Движение героя по направлению к двери сопровождается громом. Гроза имеет освобождающую и благотворную функцию в финале «Андрея Рублева», когда в кадре оказываются свободные лошади на фоне прекрасной и пустынной природы, и в первом эпизоде «Соляриса», в котором герой перед тем, как покинуть землю, с наслаждением мокнет под внезапным дождем. В эпизоде «Ностальгии» ливень и шум воды моет и очищает природу, когда Горчаков начинает открываться навстречу жизни и другому человеку.

в кафе в последней сцене «Сталкера», видны свет и глубина человека, который только что открыл способность улавливать сущность, скрытую за поверхностью вещей.

Входя в другое измерение, то, в котором живет Доменико, Горчаков чувствует вибрацию жизни даже в бесконечно малом (в струйке воды, в комке мха, в травинке, в тихом щебетании), единство живого мира, или, используя выражение самого Тарковского, опыт «найти себя во всем»³⁵.

В уединенное измерение, в котором находится герой, повседневность проникает сквозь надоедливый шум механической пилы, как это было в сценарии короткометражного фильма и в последней сцене «Сталкера», сотрясенной шумом поезда. В фильме 1979 года девочка, сосредоточенная на своем маленьком чуде, не замечает этого беспокоящего элемента. Как и она, Горчаков, погруженный в измерение более высокое, чем повседневность, обращает внимание лишь на сущностное в моменте открытия самого себя и мира, который его гость ему предлагает.

В этом эпизоде одинокий Доменико, отвергнутый обществом, произносит крайне мало слов. Он встречает гостя музыкой «Оды радости», которая становится его голосом, выражает его любовь и его мировосприятие.

Финал симфонии Бетховена слышится в завершающей сцене «Сталкера». В течение нескольких минут вновь звучит и здесь. Языком музыки и словами хора прославляется

³⁵ Там же, 347-348. Тарковский, который использует это выражение для определения музыки Тао, добавляет: «Эта цивилизация... соль соли земной который итожит истинное знание». Это способ восприятия, близкий словам героя Солоницына в сцене из фильма «Зеркало», в которой он, свалившись на землю, смотрит вокруг и внезапно чувствует жизнь природы, ее гармонию, ее соответствие принципам и ценностям существования. Благодаря проданной режиссером работе Олег Янковский, придавая этому собственный, личный оттенок, выражает сложный опыт, который несколько раз Анатолий Солоницын передавал зрителям в фильмах Тарковского.

единство вселенной, «божественная радость», наполняющая каждое существо, и восприятие присутствия Создателя и его любви ко вселенной.

Отрывок, который поет хор в фильме, — это последнее четверостишие «Оды радости» и затем повторение первых двух стихов:

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn ubern Sternezelt,
Über Sternen muss er wohnen.

Freude, schöner Gotterfunken,
Tochter aus Elysium... —

Вы встаете на колени, миллионы? / Мир, ты чувствуешь присутствие Божества? / Ищи его за звездным шатром, / За звездами должен он жить. / Радость, прекрасное сияние богов, / Ты дочь из Элизиума....

«Музыка, — пишет Тарковский, — не только усиливает впечатление параллельно изображению, иллюстрируя ту же мысль, но открывает возможности нового, качественно преобразенного впечатления от того же материала»³⁶.

Слушая первые торжественные и захватывающие ноты, усиливающие атмосферу духовности и гармонии, в которую он погружен, Горчаков смотрит на себя в висящее на стене зеркало, как будто ищет подтверждения новой личности, рождающейся в нем. В этот момент герой как будто лишен кожи и крайне чувствителен. Его сильно затрагивает то, что он слышит и видит, как будто он получил ряд новых откровений. Облокотившись на зеркало, отражающее его профиль, он продолжает слушать сосредоточенно с глазами, опущенными ниц, с видом человека, который хочет впитать до последней капли то, что до этого было для него лишь неясным и мучительным желанием.

³⁶ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 276.

Со своей стороны Доменико воспевает музыкой Бетховена событие, вероятно, столь же отчаянно желаемое³⁷. Благотворный эффект встречи «двух одиночеств»³⁸ был уже выражен Тарковским в образах и словах фильма «Андрей Рублев».

«Сам ведь знаешь, ну, не получается что-нибудь, или устал, намучился, — говорит Рублев в монологе о страсти, — и вдруг с чьим-то взглядом в толпе встретишься, с человеческим, и словно причастился, и все легче сразу»³⁹.

Хлеб и вино, которые Доменико предлагает своему гостю, — это скудная, насущная пища, которой в своей нищете он питается. Одновременно это гораздо больше в том измерении духовности, в котором можно почувствовать единство всего живого. Это угощение — знак причащения, евхаристии, в этимологическом смысле этого слова. Это — принесение благодарности за опыт, который двум героям дано пережить, за сопричастность ко всему самому прекрасному и высокому.

Прослушивание «Оды радости» подготавливает и наделяет значением идею, которую Доменико выражает с детской простотой: «Одна капля, потом еще одна образуют одну большую каплю, а не две». Эти слова и формула $1+1=1$, выходящая за границы традиционной логики, кратко выражают единство всего. В то же время в них заключен сам смысл этой встречи, которая постепенно приводит Горчакова к отождествлению себя со своим скромным учителем, до момента, когда он становится одним с ним и с его миссией.

³⁷ Как и Доменико, Горчаков говорит очень мало, выражая движениями тела и взглядами свое участие в мире, который хозяин предлагает ему разделить.

³⁸ Выражение принадлежит Антуану де Баэку (A. de Baecque, указ. соч., 41-43): ««Ностальгия» — это фильм об одиноком человеке, это один из самых красивых фильмов об одиночестве... Встреча двух одиночеств, без сомнения, составляет ключ к фильму».

³⁹ Это отрывок уже цитировался в главе I.

«Я был эгоистом, — говорит Доменико, — хотел спасти всю семью. А спасать надо всех... Все очень просто. Нужно перейти через воду с зажженной свечой... бассейн Святой Екатерины...» — «Когда?» — «Прямо сейчас... я не могу этого сделать. Они не хотят. Как только я зажигаю свечу и иду к воде, они отталкивают меня назад. Кричат: ты сумасшедший! Понимаешь?.. Помоги мне».

В повседневном измерении слова Доменико являются бессмысленными. Однако сам режиссер дает ключ к интерпретации, связывающей мировосприятие героя с классиками русской культуры.

«В глазах так называемых “нормальных” людей, — пишет режиссер, — Доменико выглядит просто «сумасшедшим», но Горчакову бесконечно близка глубоко выстраданная им идея не отдельного, индивидуального, а общего спасения людей от безумья и безжалостности современности»⁴⁰.

Здесь Тарковский высказывает идею, выраженную в одной из глав *Братьев Карамазовых* в эпизоде Маркела, семнадцатилетнего брата старца Зосимы, сраженного внезапной смертельной болезнью.

«Жизнь есть рай, и все мы в раю, — говорит Маркел, — да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай... Воистину всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если бы узнали — сейчас был бы рай...»

«Юноша, брат мой, — говорит Зосима, — у птичек просил прощения: оно как бы и бессмысленно, а ведь правда, ибо всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается»⁴¹.

Единство всего созданного в романах Достоевского, как и в «Ностальгии», — это чудо жизни, лежащее перед

⁴⁰ Там же, 182.

⁴¹ Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, 262, 270 .

глазами у каждого, но доступное только немногим. В *Братьях Карамазовых* способностью почувствовать это единство наделен юноша, внезапно пронизанный страданием и ясным предчувствием смерти, которые освобождают его от всего поверхностного и делают его смиренным и обнаженным перед другими, перед собой и перед Богом.

В фильме Тарковского это – состояние Доменико, уже освободившегося от всего несущественного. В конце таким же будет и состояние главного героя, который проходит через экзистенциальный кризис. После трудностей и отчаяния предыдущих дней переживаемое в доме Доменико позволяет Горчакову насладиться временным раем, почувствовать красоту бытия, проявляющуюся в гармонии музыки Бетховена, в словах «Оды радости» и в энергии жизни, которую он улавливает сквозь открытое окно пустой комнаты.

Как почувствовал Маркел, радость, сопровождающая постижение единства всего живого мира и открытие того, что «жизнь есть рай», неотделима от осознания другой истины: ответственности каждого перед лицом всех остальных.

На страницах главы своей книги, посвященной «Ностальгии», Тарковский пишет:

Все мои фильмы, так или иначе, говорили и о том, что люди не одиноки и не заброшены в пустом мироздании, – что они связаны бесчисленными нитями с прошлым и будущим, что каждый человек своею судьбой осуществляет связь с миром и всечеловеческим путем⁴².

Познание единства всего живого, восприятие полноты и красоты бытия, воспеваемые на страницах *Братьев Карамазовых*, а также в самых значительных стихотворениях Бориса Пастернака и Арсения Тарковского, неизбежно связаны с ответственностью за все и за всех, которые

⁴² Я уже цитировала этот отрывок на страницах, посвященных эпизоду «Колокол» в фильме «Андрей Рублев».

отныне воспринимаются не как посторонние, а как частички себя, частички единого целого⁴³.

Пересечь бассейн с зажженной свечей значит защитить и сделать видимым свет, который находится внутри каждого из нас: не только собственный, но и всех тех, которые его не замечают, под грузом тысячи дел, ведущих к достижению скорого благосостояния и удовлетворению своих эгоистических желаний.

Когда в конце разговора сомневающийся Горчаков спрашивает: «Извини, но почему именно я?» — Доменико не дает прямого ответа. Он лишь спрашивает: «У тебя дети есть?»

Роль детей в этом эпизоде, как и во всем фильме, количественно невелика, но, тем не менее, значительна. Провожая до двери посетителя, Доменико вновь мучительно переживает мысленное видение расставания с семьей. В черно-белой сцене, пока жена обнимает ноги своих освободителей, младший сын удаляется, и отец следует за ним шаг за шагом. То, что ребенок предпочитает удалиться от своих спасителей, указывает на то, что из всех членов семьи он наиболее близок отцу и более всех поддается его мировосприятию. В конце сцены в цветной съемке крупным планом показано лицо ребенка, который, сидя на ступеньках и смотря в камеру, спрашивает: «Папа, это и есть конец света?» Переход от черно-белого изображения, связанного с воспоминанием, к цветному подчеркивает, что вопрос, сформулированный с такой простой и детской логикой, относится к настоящему времени встречи двух героев.

Смысл эпизода раскрывается в диалоге между двумя героями, в хоровом исполнении симфонии, а также в от-

⁴³ «Всё как океан, — говорит старец Зосима в *Братьях Карамазовых*, — всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь, а в другом конце мира отдается» (указ. соч., 290). Подобное переживание не раз описывалось в духовных текстах. В числе прочих см. Antony Bloom, *Body and Matter in Spiritual Life*, в *Essays on the Christian Understanding of Man*, London, 1967, 40-41.

дельных деталях дома Доменико, в частности, в некоторых образах, на которых подолгу останавливается камера.

Пока затихает музыка Бетховена, Горчаков смотрит на серую облупленную стену, которая превращается в более темное пятно. Из постепенно рассеивающегося сумрака вырисовывается черно-белая фотография куклы без глаз с трещиной на груди. Создаваемое ею впечатление резко контрастирует с измерением, до которого мы возвысились, слушая музыку.

Тарковский часто повторяет, особенно в последних работах, написанных на Западе, что современный мир не способен видеть. В данном эпизоде эта слепота материализована в образе изуродованной игрушки с лицом грустного ребенка, который смотрит на мир пустыми глазами. Этот образ тем более тревожен, что представляет собой не взрослого и даже не человеческое существо, а предмет — непременный участник детских игр. Он напоминает зрителям о хрупкости, незащищенности детей, которых взрослые могут ранить, сделать слепыми, изуродовать. Эта деталь напоминает кадр из фильма «Зеркало»: выражение лица маленькой испанской беженки, которая на миг улыбается, когда ей дают подержать в руках куклу, а затем смотрит в камеру широко раскрытыми растерянными глазами в момент прощания с родителями и со всем тем, что она любит.

Ответственность, которую Доменико просит Горчакова разделить с ним, — это сделать то, что в их власти, для будущих поколений.

Важность этой миссии подчеркнута и другим образом, одним из самых ярких в «Ностальгии», который благодаря своей красоте запечатлевается в памяти зрителей.

Откусывая хлеб, которым он поделился со своим гостем, Доменико смотрит сначала на себя сквозь зеркало, а затем на комнату. Следуя за его взглядом, камера останавливается на нескольких бутылках, на которые падает солнечный луч. Они становятся еще более блестящими благодаря частым серебряным каплям дождя, которые, падая,

отскакивают от них. Яркость, делающая их уникальными по сравнению с прочими емкостями, брошенными на полу, вызывает у зрителя аналогию с моментом озарения, дарованного, благодаря этой встрече, Горчакову и Доменико. Этот момент решает их судьбу, дает смысл их жизни и жертве, которую оба они принесут.

Возвращение в гостиницу вновь ставит героя лицом к лицу с трудностями, о которых он временно забыл: разочарование, отталкивающее его от неудовлетворенной Эуджении, физическая слабость, осознание того, что возвращение в Россию к тем, которых он любит, возможно лишь ценой гашения его внутреннего света.

Тарковский решает выразить эту горестную уверенность через другой сон, на этот раз не воплощенный в образах, а описанный в письме Сосновского, музыканта XVIII века, чью биографию пишет герой фильма. Горчаков уже читал это письмо некоторое время назад, но зритель узнает содержание письма только теперь, когда Эуджения открывает его перед своим отъездом, оставляя Горчакова в полном одиночестве.

«Любезный государь мой, Петр Николаевич, — слышим мы голос Сосновского, повествующего своему другу о важнейшем моменте своей жизни, — вот уже два года как я в Италии, два года важнейших для меня как в отношении моего ремесла, так и в житейском смысле. Сегодняшней ночью мне приснился мучительный сон: мне снилось, что я должен поставить большую оперу в домашнем театре графа, моего барина. Первый акт шел в большом парке, где были расставлены статуи, их изображали обнаженные люди, выбеленные мелом, вынужденные во время всего действия стоять без движения на постаменте. Я тоже исполнял роль одной из статуй. Я не смел шелохнуться, ибо знал, что буду строго наказан, ведь за нами наблюдал сам наш барин... А когда, уже совсем обессилев, я почувствовал, что вот-вот упаду, я в ужасе проснулся, ибо догадался, что это был не сон, а правда моей горькой жизни. Я мог бы попытаться не возвращаться в Россию,

но лишь помысел об этом убивает меня. Ибо мысль, что я не увижу больше родной деревни, милых берез, не смогу более вдохнуть в грудь воздуха детства, для меня невыносима. Низко кланяюсь тебе. Твой бедный, покинутый друг Павел».

Через этот текст в тексте в «Ностальгии» выражается мучение, объединяющее музыканта XVIII века, поэта — героя фильма и его автора. Последние строки могли бы быть написаны режиссером, который в «Зеркале» выражает свою глубокую любовь к «воздуху детства, березам, родной деревне».

Пока Эуджениа заканчивает читать письмо, физически истощенный Горчаков лежит на диване у выхода из гостиницы с платком, намокшим от пошедшей носом крови. Его распростертое неподвижное тело являет зрителям образ смерти.

Состояние души героя раскрывается во сне, начинающемся с имени «Мария», которое он шепчет как слабый призыв о помощи. В сцене сна спящая на кровати жена отвечает на этот призыв-предчувствие, который будит и пугает ее. Он заставляет ее посмотреть вокруг в поисках кого-то отсутствующего, открыть дверь дома и выйти наружу. Все происходит, как будто кто-то внезапно позвал издали семью, которая, спустившись по склону, стоит в ожидании чего-то⁴⁴.

В этом сне воспроизводится сцена, которую зритель уже видел в прологе, теперь обогащенная пробуждением Марии и финальным кадром. Не хватает, однако, звукового сопровождения, присутствовавшего во время титров. Щемящее русское фольклорное пение, которым открывается и завершается «Ностальгия», сначала выражает надежду и желание женщины, чей мужчина находится далеко,

⁴⁴ О спешке свидетельствует и одежда: пальто и платки поверх ночной рубашки. На мой взгляд, важно, что первыми выходят ребенок и собака, то есть те, кто эмоционально наиболее близки видящему сон. Мария видит их на улице, открыв дверь дома.

а затем, после гадания, когда брошенный в воду венок пошел ко дну, — разочарование и траур по кому-то, кто уже никогда не вернется. В прологе звуки песни сливаются и в конце растворяются в возвышенных аккордах «Реквиема» Верди в музыкальном пассаже, который объединяет два текста, принадлежащих к разным традициям и мирам. Музыка наделяет дополнительной глубиной, значением и смысловым богатством: ожидание, наполненное предчувствиями членов семьи, и превращение этого ожидания в горестную уверенность.

Во сне в гостинице Горчаков видит свою смерть, отраженную в растерянных и потрясенных лицах его близких при отблесках туманного рассвета, в конце освещаемого восходящим солнцем. В этой немой сцене тревога и любовь проявляются в выражениях лиц, в покровительственном жесте Марии, положившей руки на плечи ребенка. Спящий видит во сне боль, которую причиняет семье окончательная разлука, происходящая вдали от них⁴⁵.

В последнем кадре, тем не менее, появляется свет. Герой открывает для себя через язык снов, что его смерть причинит горе и боль, но может также принести свет, если его жизнь не прожита зря. Как сказано в стихотворении, которое будет прочитано в следующем эпизоде, внутренний свет героя не гаснет, а продолжает сиять в высшем измерении, охватывающем время и пространство, не разделенное границами повседневности.

Уже пробудившийся Горчаков слышит голос жены, которая зовет его «Андрей»⁴⁶. Плеск воды, который вначале кажется шумом дождя, посредством звука вводит эпизод в полузатопленной церкви. Он открывается образом каменного ангела, с лицом, покрытым водой и затынутым растениями.

⁴⁵ Подобным образом Доменико носит в себе чувство вины за страдания, которые он причинил своей семье.

⁴⁶ Привязанность, которая слышится в слове «Андрей», произнесенном женой, свидетельствует о том, что любовная связь по-прежнему жива, несмотря на разлуку.

Чтобы осознать и впитать то, что он понял из встречи со своим новым другом, герою необходимо некоторое время, чтобы понять, откуда он идет, где находится и куда направляется. Место, выбранное им для одинокого пути, — это, как дом Доменико и помещения Зоны в «Сталкере», пространство души, сначала погруженное в тень, а затем освещенное сверкающими искрами, становящимися все больше и светлее.

Погруженный в воду по колено, Горчаков заходит в дверь полуразрушенного здания, читая стихотворение Арсения Тарковского.

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

Жарко

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

И теперь мне снится
Под яблонями белая больница,
И белая под горлом простыня,
И белый доктор смотрит на меня,
И белая в ногах стоит сестрица
И крыльями поводит. И остались.

А мать пришла, рукою поманила —
И улетела...⁴⁷

Стихотворение, чередующее прошлое и настоящее, объединяет тревожное детское воспоминание и предчувствие смерти, материализующееся во сне. В отличие от того, что происходит в «Зеркале» и в стихотворениях *Белый день* и *Эвридика*, в которых вспоминается райский мир, связанный с первыми годами жизни, здесь поэтическое «Я» вспоминает себя голодным, испуганным, охваченным жаром и одиноким.

Как это бывает в кошмарах, мать зовет его к себе, но герой не может приблизиться к ней, потому что пространство, разделяющее их, — семь шагов, — непреодолимо, как будто экран отделяет мир ребенка от измерения, к которому принадлежит женщина. Во второй строфе описывается решающий момент разлуки, а в третьей — сон, в котором смерть представлена образом белой больницы. В «поводящей крыльями белой сестрице» и в дважды повторяющемся образе матери, улетающей прочь, присутствует намек на ангелов⁴⁸.

В полутьме церкви, на стенах которой отражаются колебания воды, движимой падающим дождем, происходит решающее схождение героя в глубину своего внутреннего мира, подготовленное встречей с девочкой, которая застенчиво заглядывает сквозь проход в стене, а затем садится наверху напротив героя.

Горчаков, голосом и взглядом, затуманенными водкой, обращает к ней, но, в большей степени, к себе внешне бессвязный монолог, в котором он выражает сомнения, еще волнующие его: понимание бесполезности для внутреннего благополучия красивых и роскошных предметов⁴⁹

⁴⁷ Арсений Тарковский, *Избранное*, Смоленск: Русич, 2002, 342.

⁴⁸ Горчаков, читающий текст по памяти, прерывает его после первого стиха последней строфы и завершает первым стихом.

⁴⁹ Итальянские ботинки могли иметь такое очарование для советского человека восьмидесятых.

и особенно возвращение к предложению, которое в глубине души он для себя еще не принял. Анекдот про мужчину, который с огромным трудом вытаскивает из болота человека и слышит от обидевшегося спасенного: «Дурак, я там живу!» — кажется насмешкой над верой Доменико, стремящегося спасти мир. Тем не менее ответы девочки и второе стихотворение Арсения Тарковского вновь приводят Горчакова к пути, намеченному встречей с его новым и теперь уже единственным другом.

«Тебя как зовут?» — «Анджела». — «Ты довольна?» — «Чем?» — «Жизнью». — «Жизнью — да».

Традиционно ангел — это посланник, вестник, приходящий из высшего измерения. Ангел из камня, расположенный у входа в церковь и уже наполовину погребенный под водой и растительностью, кажется, потерял свою функцию. Улетающая прочь мать и медсестра с крыльями из стихотворения *Я в детстве заболел* — это явные образы смерти. В полуразрушенной церкви Горчаков находит маленького живого ангела, верующего в жизнь. Девочка наделена наивным удивлением, радостью, нетронутой верой ребенка, не отягощенного жизненным опытом. За ее короткими, простыми словами следует стихотворение *Меркнет зрение*, читаемое голосом за кадром. Это — духовное завещание поэта, который завершил свой жизненный путь.

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

Я свеча, я сгорел на пиру.
Соберите мой воск поутру,

И подскажет вам эта страница,
Как вам плакать и чем вам гордиться,
Как веселья последнюю треть
Раздарить и легко умереть,
И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, как слово⁵⁰.

В предыдущем стихотворении, написанном в 1966 году, воспоминание и сон связаны с предчувствием смерти, вызывающим тоску. В тексте 1977 года Арсений Тарковский делает шаг вперед в своих размышлениях на эту тему. Событие собственного конца принимается поэтическим «Я», чувствующим, что его физические силы истощаются. Меркнет зрение, неразличимым становится шум не только громких исторических событий, но и дыхание отчего дома, любви и воспоминаний, которые связывают жизнь и делают трудным расставание с нею. На их месте развивается новая сила: ясное внутреннее зрение.

Как это было с героем «Зеркала» и с некоторыми персонажами Достоевского, именно в состоянии, предшествующем смерти, видение человека глубже, потому что он свободен от того, что притягивает или отвлекает его.

Поэтическое творчество — центральная тема стихотворения. Она вводится в заключительных стихах первого восьмистишия, звучащих как прощание с собственной творческой деятельностью («И не светятся больше ночами / Два крыла у меня за плечами»). Деталь крыльев⁵¹ напоминает ангела, который здесь связывается с образом поэта, вестника высшего, по отношению к повседневности, измерения. Стих, открывающий вторую строфу, — «Я свеча, я сгорел на пиру», — водит основной мотив фильма и помогает понять смысловое богатство этого образа и сцены пересечения бассейна.

⁵⁰ Арсений Тарковский, *Избранное*, 400.

⁵¹ Глагол «светятся» вводит тему света, которая будет центральной в следующем восьмистишии.

Поэт и свеча имеют общее свойство: несут свет. Они делают это, пока не сгорят до конца. Именно растопленный воск, — все, что остается от сгоревшей свечи, — то есть написанная страница, — придает смысл мучениям и радости людей, освещает их мрак, помогает им, когда наступает время, «легко умереть». Поэт прощается с миром с сознанием того, что он выполнил свою миссию, что он и продолжит жить в своих произведениях, способных достигнуть не только близких, друзей, собственный народ, но и любого человека, в этом нуждающегося⁵².

Тема свечи уже имеет важного предшественника в русской литературе XX века⁵³. Это один из центральных образов *Доктора Живаго* и стихотворения *Зимняя ночь*.

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела⁵⁴.

В мире, сраженном войной и революцией, пламя свечи — поэтическое вдохновение главного героя романа —

⁵² Предпоследняя строфа подсказывает, что поэт пишет не только для русского читателя, но для любого человека, нуждающегося в его словах и могущего их понять («И под сенью случайного крова / Загореться посмертно, как слово»):

⁵³ Уже в 1926 году Арсений Тарковский написал стихотворение на эту тему — *Свеча*: «Мерцающая желтым язычком, / Свеча все больше оплывает. / Вот так и мы с тобой живем, / Душа горит, и тело тает» (А. Тарковский, указ. соч., 12).

⁵⁴ Б. Пастернак *Доктор Живаго*, в *Собрании сочинений в пяти томах*, т. 3, М.: Художественная литература, 1990, 526. Образ свечи впервые появляется в главе *Елка у Свентицких* и в финале, в воспоминаниях Лары: «И она стала напрягать память,.. но ничего не могла припомнить, кроме свечи, горевшей на подоконнике, и протаявшего около нее кружка в ледяной коре стекла. Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени, — свеча горела на столе, свеча горела, — прошло в его жизни его предназначение» (там же, 401).

продолжает гореть в стороне, в защищенном уголке, чтобы выполнить свою миссию. Призвание поэта — выразить опыт поколения, которое испытало разруху, насилие, ссылки в лагеря, тысячи безвестных и безымянных смертей, чтобы принести утешение и придать смысл тому, что произошло, чтобы никто не был забыт⁵⁵.

Арсений Тарковский разделяет с Пастернаком представление о поэтической деятельности как миссии и о бессмертии художественного произведения, живущего и животворящего читателей даже после смерти автора.

Значение образа свечи связано в «Ностальгии» не только с литературной традицией, но и с Евангелием, в частности, — с притчей о десяти девах (Мф 25:1-13), с притчей о свече (Мф 5:15)⁵⁶ и со многими другими стихами из Ветхого и Нового Заветов и Псалмов. Свеча, как и огонь лампы, — образ света, который человек носит внутри себя. Он может ослабеть и потухнуть, когда, забыв о главном, человек отдается повседневным конфликтам и эгоистическим поступкам. Свет — доброе, прекрасное и хорошее, что есть внутри каждого из нас. Это часть энергии живого мира, который может увеличить ее или, напротив, ослабить, если мы выбираем неверный путь.

Светит как свеча тот, кто готов принести себя в жертву для блага других. Таким образом его жизнь обретет смысл, и он может покинуть мир в надежде, что другие примут то, что было им дано, и в свою очередь передадут другим, чтобы свет никогда не погас.

Когда голос за кадром заканчивает читать стихотворение, Горчаков лежит на выступе церковного пола. Герой, пишет Антуан де Баэк, «чувствует землю всем своим

⁵⁵ В частности, Пастернак выражает свое художественное и жизненное кредо в стихотворениях *Август, Земля, Гефсиманский сад*.

⁵⁶ «И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного» (Мф 5:15-16).

телом: лежание на влажной земле для него равно молитвенной позе»⁵⁷.

Лежа на церковном полу, на котором играют яркие блики водной глади, подернутой рябью от падающего дождя⁵⁸, Горчаков не молится, а видит сон. В первой сцене сна он бредет по грязной пустынной улочке, на которой оставлены чьи-то тряпки, листки газет, полуоткрытый шкаф, — как будто люди сбежали от чего-то, что их напугало⁵⁹. Монолог героя о зле, которое он причинил своим близким, о том, как он запретил родным людям видеть солнце, подготавливает финальное открытие. Горчаков доходит здесь до полной идентификации с Доменико, когда, смотря в зеркало шкафа на улочке, он видит отражение не самого себя, а своего нового друга⁶⁰.

В этот момент в сон вводится новое пространство: разрушенное, но еще гармоничное и прекрасное аббатство Сан-Гальгано. Место пустынно. В кадре оказывается сим-

⁵⁷ A. de Baesque, указ. соч., 44.

⁵⁸ Этот эффект достигается благодаря помещенному в разрушенной крыше проектору, свет которого направлен на воду.

⁵⁹ Сон подготавливает сцену катастрофы из «Жертвоприношения». Мне кажется важным, что, как и во время посещения дома Доменико, герой в первом кадре сидит на корточках, возможно, чтобы взять один из газетных листов, а затем поднимается и начинает путь.

⁶⁰ «Когда происходит замещение субъекта, — пишет Игначо Матте Бланко, иллюстрируя процессы логики бессознательного, — первичный объект и объект, на которые происходит замещение, рассматриваются как элементы одного класса, обладающие определенной характеристикой, которая может не быть очевидной для сознания, но является таковой для бессознательного. Например, если кто-то воспринимает своего начальника как несущего опасность отца, это происходит потому, что оба они воспринимаются как обладающие одной характеристикой, опасностью... В бессознательном оба элемента рассматриваются как принадлежащие к одному классу» (I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logika* [Бессознательное как бесконечное целое...], Torino: Einaudi, 1981, 48). Близость, которую Горчаков ощущает между собой и Доменико, стоит в основе замещения, реализованного во сне.

метричное совершенство готических сводов одного из нефов. Затем камера следует за Горчаковым, который пересекает пространство церкви.

В этом месте герой слушает голос Бога, то есть то, что заключено в самой глубокой и самой чистой части его существа и что сон выводит на поверхность сознания.

Из шума женских стенаний выделяется чистая и светлая молитва:

«Господи, Ты видишь, как он страдает, почему Ты ему ничего не скажешь?» — «Ты только вообрази, что случится, если он услышит мой голос». — «Ну хотя бы дай ему понять, что ты есть». — «Я все время даю ему это понять, но только он этого не замечает».

В сцене сна материализуется то, что Горчаков понял в первую встречу с Доменико. Ранним туманным утром у бассейна бывший преподаватель математики не разговаривает с ним, а лишь говорит Эуджени, попросив у нее сигарету: «Никогда не забывайте того, что Он сказал ей: “Ты не та, что ты есть, Я же — Тот, Который есть”».

На фоне глупой болтовни купальщиков, погруженных в горячую воду, эти слова, внешне непонятные и неуместные, воспринимаются как бред сумасшедшего. Совершенно другая реакция выражена в комментарии героя: «Он не сумасшедший. У него есть вера... мы не хотим понять их. Они странно одиноки. Но я уверен, они ближе нас к Истине».

В основе последнего сна Горчакова, достигшего конца своего внутреннего пути, на мой взгляд, лежит переосмысление слов, произнесенных сумасшедшим. Их смысловое богатство открывается в этом эпизоде. Их источник достоверен: откровение собственного имени и собственной природы, данное Богом Моисею в книге Библии Исходе.

И сказал Моисей Богу: вот, я прииду к сынам Израилевым и скажу им: Бог отцов ваших послал меня к вам. А они скажут мне: как Ему имя? Что сказать мне им? Бог сказал Моисею: Я есмь Сущий (Исх 3:13-14).

В древнееврейском языке глагол несовершенного вида, использованный в ответе Бога, указывает на действие, которое остается во времени, продолжает разворачиваться и потому относится к прошедшему, настоящему и будущему. «Сущий» значит, что Бог — «существующий, тот, кто действует, осуществляет, кто всегда с нами»⁶¹.

Одиночество, чувство пустоты Горчакова преодолевается в момент, когда в последнем сне фильма ему открывается постоянное любящее присутствие того, кто был, есть и будет всегда с ним и с любимым человеком в любом месте и в любое время.

«Горчакову, — утверждает режиссер в интервью 1986 года, — необходимо... знать, откуда он пришел, куда он идет, зачем он живет, то есть постоянно чувствовать прямую зависимость от Создателя... Вера в Создателя, смиренное сознание себя как создания высшего существа, эта вера обладает той силой, которая может спасти мир... именно это дает человеку силу, чтобы видеть себя изнутри, наделяет его способностью самоанализа и созерцания»⁶².

Слова «спасти мир», использованные режиссером, повторяют слова, произнесенные Доменико, когда он просит героя пересечь бассейн со свечей. Это действие приобретает смысл в свете стихотворения Арсения Тарковского, библейских отрывков, посвященных свету, и этих снов.

В момент пробуждения Горчаков видит, что с разрушенного потолка церкви падает и опускается на воду перо. В отличие от первого, упавшего неподалеку от Капеллы

⁶¹ См. E. Bianchi, *Esodo* [Исход], Qiqajon, Magnano (Vc), 1987, 30-31: «В словах, которыми Бог открывает себя, утверждается действие: именно в действии субъект проявляет себя... Ни один перевод не может быть принят как исчерпывающий... В греческой Септуагинте выражение “Еgó eimi bo ón” было переведено как “Я есть сущий”, в латинском переводе Иеронима Блаженного (Biblia Vulgata) — как “Я есть тот, кто есть”, а в Талмуде это выражение дано как “Я есть всегда с вами”».

⁶² Интервью содержится в A. de Baecque, *Andrej Tarkowski*, 110-111.

Мадонны дель Парто, это перо появляется, когда герой уже понял самое главное. Это знак свыше. Подобрать перо значит принять миссию, вверенную Богом, какой бы она ни была⁶³.

В следующем эпизоде, начинающемся с традиционного вида Рима, освещенного солнцем, Горчаков, который собирается ехать в Москву с собранными чемоданами, снова отступает. «Не знаю, сил больше нет, надоело мне здесь, хочу домой», — говорит Горчаков переводчице в начале их телефонного разговора

Помощь приходит к нему через звонок Эуджении, впервые эмоционально участвующей в разворачивающемся действии. В этом эпизоде, после возвращения в богатый, поверхностный и, вероятно, порочный мир, из которого она пришла, Эуджения выказывает искры человеческого тепла и обнаруживает особенную красоту в тот момент, когда она бежит к Кампидольо, чтобы в последний раз увидеть Доменико, совершая единственный бескорыстный поступок, исходящий прямо из ее сердца.

Пока внизу шумят машины, бывший преподаватель математики, стоя на памятнике Марку Аврелию, выкрикивает свою истину, которую никто не желает слушать, кроме сумасшедших, неподвижных, как статуи, собравшихся вокруг него для демонстрации.

Мы должны вслушиваться в голоса, которые лишь кажутся нам бесполезными... жизнь проста. И нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутить воду.

Тарковский называет самоубийство «детского максималиста» Доменико «крайним чудовищно атрактивным

⁶³ Распростертое положение Горчакова, его открытость для восприятия высшей истины, голос Бога напоминают стихотворение Пушкина *Пророк*, посвященное поэтической деятельности, которая воспринимается как святое предназначение. Тарковский цитирует стихотворение на последних страницах итальянского издания *Запечатленного времени*.

поступком, чтобы продемонстрировать людям бескорыстие в безумной надежде, что они прислушаются к его последнему крику предостережения»⁶⁴.

Этот поступок имеет прецедент в «Персоне» (1966), который, как мы уже сказали, был одним из любимых фильмов Тарковского. В произведении Бергмана героиня Элизабет в ужасе смотрит по телевизору репортаж из Вьетнама, в котором буддийские священнослужители сжигают себя и ожидают смерть в положении сосредоточенной, спокойной неподвижности. Сцена сопровождается поверхностным комментарием диктора:

Фанатизм побуждает многих монахов предавать себя огню на улицах и площадях. Они уверены, что этим действием неслыханной жестокости привлекут внимание мировой общественности к борьбе, которую они ведут... Безусловно, нельзя остаться бесчувственным перед таким ужасающим зрелищем... западным людям трудно понять до конца душу этих людей, так стоически выбирающих смерть.

Мы видим глазами Элизабет репортаж (и позднее — фотографию варшавского гетто). Зритель Бергмана оказывается перед страданиями мира, в котором самые слабые сталкиваются со злом и несправедливостью, не имея возможности защитить себя. Это — положение еврейского мальчика из гетто и, — в репортаже о Вьетнаме, — положение монахов, которые приносят в жертву собственную жизнь, спокойно принимая ужасные мучения.

⁶⁴ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 326-327. В *Дневнике* (7 сентября 1970 г.) Тарковский пишет: «Величие современного человека состоит в протесте. Слава тому, кто из протеста поджигает себя перед тупой, лишенной глаз толпой... тому, кто протестует на площадях... нужно сознать о подверженности тленности нашей плоти во имя будущего, во имя бессмертия... Если человечество способно на это, тогда не все потеряно, еще есть шанс. Человечество слишком много страдало, и восприимчивость к страданиям в нем слегка атрофировалась...» (указ. соч., 44).

В безразличном Риме, показанном в «Ностальгии», поступок Доменико нелеп. Устройство, из которого должна была доноситься музыка, вначале не работает, зажигалка с трудом зажигается. Поражают зрителя вид героя, охваченного огнем, и его нечеловеческий крик, сопровождаемый мучительным стоном его собаки.

В тонком и чрезвычайно медленном финале этому демонстративному и жестокому событию противопоставлен образ маленького пламени свечи, которую Горчаков носит по сухому бассейну⁶⁵.

В течение почти восьми минут, без перерыва, камера, слегка меняя степень приближения, следует за медленным хождением Горчакова с зажженной свечей. На мой взгляд, решение «не вмешиваться в ход реального времени и в планы съемки» имеет здесь важное обоснование. Весь фильм стремится к этому длиннейшему выстраданному пути, в котором жизнь героя обретает смысл.

Этот эпизод напоминает сцену в туннеле из фильма 1979 года. Тем не менее есть одно важное отличие. Путь Писателя – схождение в глубину самого себя. Горчаков, близкий здесь Сталкеру, несет свой маленький скромный свет в безразличном и порой даже враждебном мире. Вначале путь кажется простым. Он происходит при общем равнодушии без насильственного вторжения внешних сил. Тем не менее, по мере того, как герой шаг за шагом продвигается вперед, возвращается назад и начинает путь заново, когда свеча гаснет, его шаг становится все более неуверенным. Его лицо становится все более сосредоточенным и напряженным в попытках не поскользнуться и защитить огонек, которому угрожают порывы ветра.

⁶⁵ Горчаков приезжает в Баньо-Виньони в день чистки бассейна. На стенке выложены выловленные вещи: сломанная кукла, бутылки, замок с ключом, велосипедное колесо – предметы, которые мы уже видели в другой обстановке, в доме Доменико. Эти предметы появляются здесь как грязный мусор, как вещи, которые имели свое предназначение и теперь окончательно его потеряли.

Подобным образом трудно, тяжело, порой изнуряюще сохранять, защищать и делить с другими свой внутренний свет в течение всей жизни.

В последнем кадре перед падением камера следует за движением соединенных рук, которые поддерживают, защищают и почти ласкают свечку. Этот нежный образ напоминает принесение в дар и одновременно молитву.

Посредством разрыва (*cut*) и перехода от цветной к черно-белой съемке вводится последний эпизод — внутреннее видение Горчакова, когда, как в стихотворении Арсения Тарковского, «меркнет зрение». Первый образ — кадр светловолосого маленького сына, на плечах которого защитно лежат руки матери. Поступок, который отец с трудом только что совершил, прежде всего совершен для него и одновременно для всех последующих поколений. Горчаков носит до последней минуты жизни свой маленький огонек сквозь скользкое и илистое пространство, чтобы те, кто будут жить в будущем, еще нашли искры света, способные осветить мир.

Последние кадры фильма заставляют думать, что герой возвращается в русский мир, в свой дом, к своим любимым. Однако одна деталь опровергает это впечатление. В воде маленького водоема, у которого сидит герой, отражаются стены аббатства Сан-Гальгано, которые, по мере того как камера удаляется, материализуются на заднем плане. Единственное движение на этой застывшей картине — это тихое и легкое движение хлопьев снега, которые начинают падать⁶⁶ под звуки русского пения, уже слышан-

⁶⁶ В своей книге прежде, чем прокомментировать финальный кадр «Ностальгии», Тарковский утверждает, что «дождь, огонь, вода, снег, роса, поземка — часть той материальной среды, в которой мы обитаем, правда жизни, если хотите», и вспоминает кульминационный момент фильма Бергмана «Девичий источник», в котором на ресницах чудовищно изнасилованной девушки, которая уже не чувствует боли, застывает снежинка: «чего-то не хватает... начинает идти снег, уникальный снег весною... это то самое пронзительное “чуть-чуть”, которого нам и не хватало, чтобы

ного зрителем в начале фильма. Подобно тому, как музыкальный отрывок в прологе объединяет два текста, принадлежащих к разным традициям и мирам, внутреннее зрение Горчакова охватывает теперь все самое важное, что было в его жизни: русскую землю, любовь родных, итальянский опыт, святое место, где во сне он слушал голос Бога и куда теперь возвращается, выполнив свое жизненное предназначение⁶⁷.

Андрей Рублев, Арсений Тарковский и его сын-режиссер осознают, что они оставляют после себя произведения, которые будут жить во времени. Поступок, который Горчаков совершает в «Ностальгии», кажется незначительным, скромным, непонятым невнимательным свидетелям.

В фильмах режиссера есть другие жертвы, безымянные и порой кажущиеся бесполезными: геройский поступок военрука в эпизоде в тире, медленное движение навстречу смерти солдат, идущих по илистой воде Сиваша, серое существование матери из «Зеркала», которая посвящает свою жизнь любви и воспитанию детей, почти забывая о себе.

Столь же скромны и внешне бесполезны поступки некоторых героев Достоевского. Можем вспомнить Соню Мармеладову, которая в Сибири заботится о Раскольникове и о других каторжниках, давая и получая любовь; Алешу Карамазова, который в финале романа отдает свои силы группе тринадцатилетних подростков, испытывающих трудности; смешного человека из одноименного рас-

довести... наше эмоциональное ощущение до кульминации» (указ соч., 332-333).

⁶⁷ «Я могу согласиться с тем, что финальный кадр «Ностальгии» отчасти метафоричен... — это новая целостность Горчакова, органически включающая в себя в едином неделимом ощущении родного и кровного и холмы Тосканы, и русскую деревню, которые реальность повелевает разделить... Горчаков так и умирает в этом новом для себя мире, где естественно и органично сопрягаются вещи, раз и навсегда почему-то и кем-то поделенные в этом странном и условном земном существовании» (указ. соч., 333-334).

сказа, который решает разыскать несчастную, поразившую его девочку. Это и есть поступки, порожденные не эгоистическими интересами или желанием самоутверждения, а безоговорочной любовью к жизни и другим людям. Они – маленькие лучики света, которые освещали и продолжают освещать мир даже в самые темные и трудные времена.

Глава VI

«Жертвоприношение»

О образ, которым открывается «Жертвоприношение» (1986), пока на экране идут титры, — деталь «Поклонения волхвов» Леонардо, сопровождаемая отрывком из «Страстей по Матфею» Баха: просьба Петра о прощении после предательства:

Erbarme dich,
Mein Gott, um meiner Zahren willen!
Schau hier,
Herz und Auge weint vor dir
Bitterlich. —

Господи помилуй, / Смотри на мои слезы! / Взирайте на меня. / Перед тобой сердце мое и глаза мои / Горько плачут.

В центре экрана появляется образ чаши, приносимой в дар, умяющее и сосредоточенное лицо стоящего на коленях волхва, маленькая протянутая рука младенца.

В финале «Андрея Рублева» камера долго снимала другую чашу: сердце и центр иконы «Троицы». После проблесков золота, нежных, переливающихся цветов икон, яркости Мадонны Пьеро дела Франческа, для последнего фильма режиссер выбирает темную и незавершенную картину. Композиционный центр произведения, в котором находятся Дева Мария, младенец и коленопреклоненный пожилой волхв, окружен темными, взволнованными, едва обозначенными персонажами, которые с тревогой смотрят на происходящее событие или же просто не замечают его, потому что они погружены в другие дела. Свет, окутывающий фигуры Девы Марии и Младенца,

обусловлен не использованием цвета, а тем, что эти персонажи не закончены, они лишь прорисованы на светлом холсте.

Открывая фильм этими образами, режиссер вводит зрителя в атмосферу духовности, волнующей красоты, сотканной из света и тени. В словах пения и в картине вера и любовь переплетаются с угрызениями совести, тревогой и страхом. Это предсказание того, что произойдет в фильме: просьба о прощении личной и, одновременно, общей вины и готовность к принесению себя в жертву.

Как и в «Солярисе», режиссер вносит движение и жизнь в живописное произведение. Когда заканчиваются титры, камера, как это уже было с картиной Брейгеля, двигается по картине Леонардо. От чаши она поднимается вверх, проскальзывает по мрачным, ошеломленным лицам, по корням дерева жизни, по стволу и, наконец, по пышной листве. Музыка затихает и сменяется еле слышным пением птиц, шумом ветра, гуляющего между листьями. Дерево, которое Леонардо изображает на плечах маленького спасителя мира, наполняется жизнью благодаря звукам, принесенным в сцену.

Затем начинается долгая сцена с сухим деревом, которое Александр, на фоне моря и серебристо-розового неба, сажает в суровой природе острова Готланд.

От образа света маленькой свечи, освещавшей «Ностальгию», в «Жертвоприношении» переходим к образу засохшего ствола, которым открывается и завершается фильм.

Первый монолог героя — история о православном монахе, который, выполняя завет своего учителя, в течение трех лет каждый день поднимается на гору с ведром воды и поливает засохшее дерево, посаженное его учителем. Однажды он видит, что дерево покрылось почками. По аналогии эта история напоминает работу режиссера, который своим последним произведением хочет дать живую воду миру, который от фильма к фильму представляется ему все более бедным и засохшим.

Находятся тысячи оправданий своей позиции неучастия, нежелания поступиться своими корыстными интересами ради более общих и благородных, внутренне значимых задач, — никто не решается и не желает взглянуть трезво на самого себя и взять на себя ответственность за собственную жизнь... мы живем в мире идей, заготовленных для нас другими людьми... это невероятная и дикая ситуация!¹

Несмотря на внешнее отсутствие прямых указаний, фильм-завещание режиссера передает зрителям в новом ракурсе темы, проходящие сквозь все его фильмы, начиная с *Иванова детства*.

В центре «Жертвоприношения» находится герой в пути, жаждущий гармонии в разрушительном, несправедливом и жестоком мире. Как и в романах Достоевского, кризис, ставящий героя на колени, открывает ему глаза на смысл и ценность бытия, спрятанные от тех, которые «слепы, потому что еще не были по-настоящему несчастливы»².

В произведениях Пушкина, Достоевского, Пастернака и других великих русских писателей ясное видение, приобретенное через трудный жизненный путь, неразрывно связано с потребностью передать другим то, что было открыто, чего бы это ни стоило.

Всем ясно, что прогресс материальный не дает людям счастья и тем не менее мы приумножаем его «достижения»... Твоя совесть не может быть спокойна, если ты осознаешь, что все идет вопреки тому, что ты сам об этом думаешь... Я убежден, что попытка восстановить гармонию жизни лежит на пути реставрации проблемы личной ответственности³.

Опасность ядерной войны, нависающая над фильмом 1986 года, кажется сегодня не столь конкретной в нашей

¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 338-339.

² Эти слова произнесены Сталкером.

³ Там же, 341-342.

действительности, раздираемой другими конфликтами, страхами и насилием. В сегодняшнем прогрессивном мире, главной заботой которого является приобретение все большей материальной выгоды, «Жертвоприношение» сохраняет свою актуальность благодаря поискам тех ценностей, которые сохраняют свою важность ныне, как и во времена Рублева. Добро, Истина, Красота все еще существуют в мире, хотя и кажется, что оболочка, их покрывающая, становится все более плотной и замутненной.

Фильм, который, как и «Сталкер», сохраняет единство времени, места и действия, разворачивается в день рождения героя, – в особенное время, связанное как с подведением итогов, так и с подношением даров. Как и ребенок на картине Леонардо, Александр получает значимые подарки: книгу с репродукциями икон от друга Виктора, модель домика, сделанную Малышом, географическую карту от Отто, поздравительную телеграмму от актеров, игравших с ним в «Идиоте» и «Ричарде III»⁴. Самый важный и ужасный подарок, которого, как герой утверждает, он ожидал всю жизнь, – сообщение о ядерной катастрофе, которая ставит под сомнение его защищенное существование, выталкивает его из состояния привычной безопасности и открывает ему глаза.

В первых сценах герой выражает свою усталость от изменений мира, свое осознание бесполезности словесных заявлений и одновременно глубокое одиночество. Единственный его слушатель – это ребенок, который его любит, но, конечно, не может его понять⁵.

⁴ Майя Туровская пишет по этому поводу: «Важно, что герой фильма испытал свою душу абсолютным злом (Ричард III) и абсолютным добром (князь Мышкин), и эти два образа, им воплощенные, стоят в преддверии его судьбы» (М. Туровская, *Фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991, 177).

⁵ Малыш, временно ставший немым из-за операции, общается с другими посредством игры. Он привязывает к кустарнику велосипед Отто, который весело откликается на шутку, пытается играть

«Человек, — говорит Александр, — всегда только и знал, что защищаться от других людей, от природы, частью которой он является, он вечно насиловал природу, и в результате возникла цивилизация, которая зиждется на силе, власти, страхе и зависимости.... Грех — это то, что не является необходимым. И если это так, то вся наша цивилизация от начала до конца зиждется на грехе... это недостаток нашей цивилизации, серьезный недостаток, мой мальчик... Боже мой, как мне надоела вся эта болтовня. Слова, слова, слова...»

Завершив свой монолог в роще, герой, внезапно испуганный Малышом, который прыгает на него и валит его на землю, видит апокалипсическое видение, как Сталкер и Горчаков в их снах.

Камера двигается сверху вниз, показывая две лестницы, ведущие к мрачной, пустынной и покинутой всеми улице. Она останавливается, чтобы снять сцену перпендикулярно поверхности земли. На мостовой валяется мусор, пакеты, перевернутая машина, старый стул, ножки которого погружены в воду. Это — мир, лишенный жизни, в котором только что разразилась катастрофа. Сопровождают это видение плеск текущей воды и зазывные крики шведских пастухов, которые являются одним из лейтмотивов фильма. В конце сцены в кадре появляется прозрачное стекло розоватого оттенка. Камера совершает полный круг, поскольку стекло отражает верхушки зданий, небо, ту высоту, с которой камера начала свое движение. Как и прозрачная поверхность, до которой дотрагивалась во сне мать в фильме «Зеркало», стекло разделяет, становится преградой между объектом зрения и тем, кто находится с другой стороны, кто еще защищен от пока только предчувствуемой катастрофы.

с отцом, который слишком погружен в свои размышления, чтобы уделить внимание детским желаниям. Технические и зрительные детали и также отрывки из диалога взяты из DVD *The Sacrifice*, Artificial Eye, 2003.

После этого видения мира, в котором не осталось ничего живого, камера резко переходит к образам икон. Это момент света в довольно темном фильме, в котором преобладают тени сумерек, а затем ночи. Герой, уже находящийся внутри дома, листает книгу, подаренную ему Виктором, размышляя о красоте этих произведений.

Какая удивительная утонченность, какая мудрость и духовность, и какая чисто детская невинность. Глубина и невинность одновременно. Это как молитва. И все это утрачено. Теперь мы уже не умеем молиться.

Это — прошлое, которое, кажется, ушло навсегда. Александр его вернет через несколько часов, когда он обращается со смирением и доверием к собеседнику, бесконечно высшему по сравнению с ним.

После цветных картин камера наводит объектив на Виктора, стоящего против света в центре комнаты и выражающего Александру свою неудовлетворенность.

«У меня сегодня трудный день, вернее будет сказать: день, над которым я потерял контроль... А у тебя нет ощущения, что твоя жизнь не удалась?»

«Нет, а почему? — отвечает Александр. — То есть раньше действительно было так, как ты говоришь. Но после того, как появился Малыш, я совершенно переменялся... Но что-то волнует меня. Я приготовил себя к возвышенной жизни, я изучал философию, историю религий, эстетику, а кончилось тем, что я надел на себя оковы, которые... впрочем, совершенно добровольно их надел, и в то же время я счастлив. Вот сегодня, например».

Ответ Александра как бы подводит итог жизни героя, человека слишком слабого и боязливого, чтобы открытыми глазами смотреть на свое существование, которое он сам создал, отказавшись от актерского успеха в лондонских театрах. В отличие от героев предыдущих фильмов, потерпевших бедствие в космосе, нищих, как Сталкер,

одиноким иностранцев, как Горчаков, у Александра хорошее положение в обществе и изящное укрытие⁶.

Один из героев «Жертвоприношения» – дом, который обусловил изменение жизни семьи. Впервые он вводится в фильм через рассказ, в котором Александр сообщает сыну о том, как дом был обнаружен:

Потом пошел дождь... и выглянуло солнце. Дождь перестал, и все вокруг залил такой свет, тогда-то мы и увидели его. Неожиданно мне стало так жаль, что это не я, вернее, не я и твоя мама живем в этом доме под соснами у самого берега. Он так красиво был расположен. И мне подумалось, что если здесь жить, именно здесь, то и после смерти можно было бы быть счастливым... и мы не могли оторваться от этой тишины, умиротворенности. И было так ясно, что этот дом сделан для нас... И в этом доме ты родился.

Затем мы видим веранду дома, когда Отто приносит географическую карту, и, наконец, все строение, когда Александр находится снаружи в момент первых раскатов грохота, связанных с ядерной катастрофой.

В фильмах Тарковского дом, начиная с «Соляриса», – место, наполненное временем, чувствами, воспоминаниями о счастливых и мучительных моментах, где предметы домашнего обихода заключают в себе наслоения памяти.

В «Жертвоприношении» прекрасное богатое деревянное жилище, терраса, где собираются для ужина и завтрака Аделаида, Виктор и Марта, напоминают дома из пьес Чехова⁷ и богатые виллы из «Земляничной поляны» и

⁶ В первой сцене Отто представляет его: «Вот, ты – известный журналист, пишешь критические статьи о театре и о литературе, читаешь молодежи в университете лекции по эстетике... но всегда мрачный... не желай ничего, не жди ничего, вот это важно: не жди ничего».

⁷ См. М. Туровская, указ. соч., 175: «Для нашего зрителя и старый дом, и стол в густой траве, и плетеные стулья – весь этот усадебный обиход, – скорее, могли бы напомнить о традиции постановок Чехова в МХТ».

«Шепота и криков». Вместе с тем у этого пространства есть особая черта, которая в ходе фильма оказывается существенной.

Дом «Дяди Вани» любим Соней, Астровым, нянкой, вспоминающей его прошлое. Также любимы, хотя и безвозвратно утрачены, жилища трех сестер из одноименной пьесы и героев «Вишневого сада».

Как у Чехова и Бергмана, дома в «Солярисе» и в «Зеркале» заключают в себе детские воспоминания взрослых героев, радости, беды, надежды, раны семейной жизни, охватывающей несколько поколений.

Наоборот, дом из «Жертвоприношения» обладает короткой памятью, которая совпадает с памятью родившегося в нем ребенка. Это жилище обставлено с заботой и тонким вкусом, но представляется лишенным тепла. Мебель не подвержена износу от времени. В гостиной белые скатерть и кресла приятно контрастируют с темными тонами паркета и стен, оттененных белыми шторами, раздуваемыми спрятанными вентиляторами⁸. Там все на своем месте, ни один предмет не брошен на столе, на диване или на стульях. Верхний этаж находится в таком же порядке. Спальня Малыша холодна и элегантна. Единственная комната, где присутствует жизнь, — это кабинет героя, с оставленным на полу стаканом, брошенной на диван шалью и столом, заваленным бумагами.

Мечта о возможности создания личного рая, возникшая у Александра, когда он впервые увидел дом, оказывается иллюзией, как и его стремление сбежать из мира, который его разочаровал. Это пространство, ухоженное до мельчайших деталей, не может сделать счастливым, потому что ему не хватает главного: наличия чувств, совместных воспоминаний, которые со временем придают месту уют и тепло и могут преобразить даже самое убогое и серое жилище, как это происходит в «Сталкере».

⁸ Мы можем видеть, как Тарковский занимается этими деталями, в документальном фильме «Directed by Tarkovskij» (1988), снятом М. Лециловским.

Катастрофа обрушивается на Александра в тот же день, в который он говорит, что он счастлив, как бы пытаюсь убедить в этом себя самого.

Как и океан в «Солярисе» и Зона в «Сталкере», атомная война представлена через звуковые образы⁹ и с помощью маленьких деталей: беспорядочный и бесполезный бег героев по комнате, мигающий свет, падающий на группу людей, слушающих новости, и, наконец, «быстрое перемещение вперед и назад операторской тележки, которое из падения кувшина с молоком делает катастрофу вселенского масштаба»¹⁰.

Пока продолжается свистящий шум низко летающих военных самолетов, Александр стоит снаружи при сумеречном освещении на фоне дома, отражающегося в стоячей воде, окружающей его. Он тревожно осматривает маленькую модель тюрьмы, в которую он заключил свою жизнь. Сразу за этим происходит его первый диалог с Марией по поводу подарка, с любовью приготовленного Малышом и еще не врученного имениннику. Когда главный герой видит его и произносит тревожную фразу из «Макбета»¹¹, он уже начинает понимать бесполезность и ненадежность места, которое он сам учил любить своего ребенка. В действительности дом — лишь пустая оболочка, отравленная разрушительным эгоизмом Аделаиды и

⁹ Это — позвякивание стаканов, оглушительный рев самолетов, объявления по радио и по телевизору без изображения. См. М. Туровская, указ. соч., 185: «Со времен «Соляриса» обозначение «необъяснимого, но достоверного» режиссер, вместе с композитором Эдуардом Артемьевым, научился отдавать звуку».

¹⁰ См. Sandro Bernardi, *La visione del tempo [Видение времени]*, в *Cinema & Cinema*, 50, декабрь 1987 г., 68. Эта деталь присутствовала и в «Ностальгии». Из разбитой бутылки вытекает молоко, когда жена Доменико обнимает ноги своих освободителей, совершая выбор, который, с точки зрения Доменико, разъединяет семью. В «Рублеве» также, после убийства и ослепления каменщиков, из фляжки расprostертого на земле человека вытекает белая жидкость, похожая на молоко, подобно тому, как жизнь покидает тело.

¹¹ «Кто это сделал? Лорды?»

Марты, увлеченных любовной игрой, исключаящей мужа и отца из их интересов и чувств.

Мария, которая на прощанье говорит Александру слова, полные нежности и заботы, удаляется, постепенно сливаясь с серо-голубым пейзажем.

В то время как ее темная фигура теряется в пространстве, которое кажется тянущимся до бесконечности, сцена, начавшаяся с оглушительного грохота самолетов, завершается нотами японской флейты. Эта музыка продолжает звучать даже тогда, когда Александр возвращается в дом и вместе с Отто смотрит на «Поклонение волхвов».

Это — созерцательная музыка, вызывающая такое ощущение, как будто душа расширяется в пространстве.

«Весь смысл этой поразительной музыки, — пишет Тарковский, — заключается в том, чтобы исчезнуть, раствориться... когда личность втягивает в себя весь мир, который ее окружает. Как бы вдыхает весь этот мир, опять-таки в духовном смысле»¹².

И в другом интервью:

Я недавно специально взял музыку шестого века (китайская даоссийская музыка), это абсолютное растворение личности в природе, в космосе... почти молитва¹³.

Если Мария как будто растворяется в пейзаже, то герой на какое-то время забывает себя, созерцая картину. Покрывающее ее стекло затрудняет видение, отделяет мир картины от мира того, кто на нее смотрит. Вместе с тем, отражая смотрящего, оно включает его внутрь произведения. В светлых фигурах маленького беззащитного младенца и матери, которая держит его на руках, Леонардо изображает

¹² А. Тарковский, *XX век и Художник*, в *Искусство кино*, № 4, 1989, 98.

¹³ А. Тарковский, *Встать на путь*, в *Искусство кино*, № 4, 1989, 118. Музыка флейты сопровождает в этом эпизоде, как и в следующих, Александра, ребенка, Отто и Марию, то есть героев, способных постичь измерение более высокое, по сравнению с материальной повседневностью.

избранных, тех, кто может спасти человечество, страдающее от тревоги и чувства вины.

Образ Александра на миг налагается на образ Марии и младенца вдоль центральной оси картины. Затем камера снимает картину целиком, как будто на ней нет стекла.

Как подчеркивает Сандро Бернарди, «кино создает взгляд, который, будучи обращенным к картине, воспринимает ее не отстраненной, а погруженной в проблемы прожитого времени. Наложение (хотя здесь речь идет скорее об отражении, похожем на наложение) становится совмещением взглядов»¹⁴.

В фильмах Тарковского сущность вещей часто улавливается в отражении, в данном случае в совмещении-наложении, которое герой видит между собой и фигурами в центре картины.

Показательно, что Отто, который смотрит на «Поклонение волхвов» вместе со своим другом, не видит своего отражения в стекле. Когда происходит наложение, он, заявив, что картина «страшна»¹⁵, уже уходит, оставляя в одиночестве Александра, единственного персонажа фильма, «наделенного способностью действовать». Главный герой слаб и боязлив. Тем не менее он погружается в этот темный мир, чтобы принести свет благодаря своему жертвоприношению.

В момент, когда Александр видит свое отражение в картине, пока раздаются звуки японской флейты, голос по радио объявляет о катастрофе.

Если Аделаида, охваченная истерическим страхом, устраивает шумную сцену, то герой, присоединившийся к остальным в гостиной, снова выходит в тихий, сумеречный северный пейзаж, который способствует сосредоточенности и самосозерцанию¹⁶.

¹⁴ S. Bernardi, указ. соч., 68.

¹⁵ «Боже, как страшно! Я всегда ужасно боялся Леонардо».

¹⁶ Как и в «Ангеле-истребителе» Бунюэля, режиссера, любимого Тарковским, герои-заложники слепого эгоизма говорят о возмож-

Следующий шаг, после второго визита в комнату сына и новой остановки перед картиной, — молитва отчаявшегося человека. Пережитая травма снимает с Александра маску, прятавшую его от других, а особенно от себя.

В начале фильма он говорит Отто, что «не имеет никаких отношений с Богом». Сейчас, обессиленный событиями и слегка опьяненный от вина¹⁷, он почти случайно падает на колени и впервые обращается к Богу, используя простые и обычные слова молитвы «Отче наш». В этой ситуации личного, индивидуального апокалипсиса¹⁸ этот тысячи раз повторенный текст приобретает для героя новый смысл, глубоко потрясающий его. Это начало диалога, который открывается выстраданной личной молитвой. Она является одновременно и просьбой о прощении, и выражением доверия и самоотдачи.

Боже, спаси нас в этот ужасный миг, не дай умереть моим детям, моим друзьям, моей жене, Виктору, всем, кто любит Тебя, верит в Тебя, всем, кто не верит в Тебя, ибо они слепы и не успели обратить к Тебе свои мысли, потому что еще не были истинно несчастливы, — всех тех, кто в этот миг потерял надежду, свое будущее, свою жизнь, и тех, кто исполнены страха и чувствуют близкий конец. Я боюсь не за себя, а за своих ближних. Никто, кроме Тебя, не может защитить их. Ибо эта война — последняя, чудовищная война, после которой не будет больше ни победителей, ни побежденных, ни городов, ни селений, ни травы, ни деревьев, ни воды в источниках, ни птиц в небе. Я дарю Тебе все, что имею, я покину любимую семью, я

ности удалиться, но так и не покидают пространства дома. Это делает только Александр, который обладает большей внутренней свободой и большей степенью сознательности.

¹⁷ Как видно из документального фильма, снятого во время съемки «Жертвоприношения», сам Тарковский дает Эрланду Йозефсону совет «упасть на колени как будто случайно».

¹⁸ Для понимания состояния Александра важен отрывок Тарковского об Апокалипсисе, который я приводила в главе о «Сталкере» на с. 119-120.

разрушу свой дом, откажусь от мальчика, я буду нем, никогда больше не буду ни с кем говорить. Я откажусь от всего, что связывает меня с жизнью, — только сделай так, чтобы все было так, как раньше, как сегодня утром, как вчера, чтобы я не испытывал больше этого смертельного, удушающего, звериного страха. Да, я сделаю все... Господи, помоги мне. Я исполню все, что обещал Тебе¹⁹.

Этот эпизод фильма особенно близок сердцу и сущности русской литературной и духовной традиции²⁰. В романах Достоевского обращаются к Богу всем своим существом персонажи, которые достигают самой глубины отчаяния и именно там находят силу, чтобы поднять глаза на что-то бесконечно высшее по сравнению с их маленькой личностью.

Отрывок из творения Исаака Сирина помогает понять эту ситуацию:

... имеют глубину знания те, которые, распятые в своей жизни, вдыхают жизнь изнутри смерти...²¹

¹⁹ В финале «Жертвоприношения» Александр одно за другим выполняет данные обещания, отказываясь от того, что он любит и что до сих пор придавало смысл его жизни: от своей семьи, от дома, а главным образом, — от любимого ребенка и потребности выразить себя в монологах и сочинениях.

²⁰ Эта молитва близка важному монологу в «Сталкере»: «Мне так кажется, что она [Зона] пропускает тех, у кого надежд больше никаких не осталось. Не плохих или хороших, а несчастных. Но даже самый разнесчастный гибнет здесь в три счета, если не умеет себя вести».

²¹ Isacco il Siro, *Un'umile preghiera* [Исаак Сирина, *Смиренная молитва*], Qiqajon, Bose, 1999, 55. Этот отрывок, безусловно, неизвестный Достоевскому и Тарковскому, взят из *Centurie di conoscenza* I, 26, то есть из части сочинений Исаака Сирина, когда-то обнаруженной Бедьяном, но впоследствии утерянной и затем вновь найденной Себастьяном Брокком в 1983 г. Я привожу его здесь, поскольку в нем в нескольких словах сформулировано одно из основных понятий, изложенных этим отцом церкви в *Словах подвижнических* — книге, которая очень важна для русской духовной традиции.

«Распяты́е в жизни» и благодаря этому способные «вдыхать жизнь изнутри смерти», — то есть чувствовать красоту, ценность и смысл жизни, — это такие герои, как Соня Мармеладова и ее отец в *Преступлении и наказании*, Степан Трофимович в *Бесах* в короткий период времени перед смертью, смертельно больной подросток Маркел, Митя и Алеша в *Братьях Карамазовых*, а также герой «Жертвоприношения», потрясенный тем переживанием, которое заставило его опуститься на колени.

Крупный план белого лица актера Эрланда Йозефсона выделяется из темноты экрана. Выразительность его лица, энергия, передаваемая интонацией²², подчеркивают момент наконец обретенного диалога.

Ответ на мольбу героя приходит в сновидениях, в визите Отто, во встрече с Марией.

После молитвы Александр, как будто вновь став ребенком, на четвереньках ползет к дивану, засыпает и видит сон. Первый образ, в котором Марта раздевается и говорит те же слова («Помоги мне»), которые отец обращал к Богу, показывает беспорядочность, эгоизм и слепоту женщин его семьи.

Начиная с этого момента и до конца сна слышится женский крик, зовущий стадо. Его мы уже слышали до и во время апокалипсического видения.

Звукооператор фильма О. Свенсон в телевизионном интервью вспоминает, что на этом звуковом мотиве режиссер остановился после долгого процесса поиска.

Тарковский решил прослушать несколько записей криков пастухов. Это были крики, чтобы поддерживать контакт со стадами коров, которые разбрелись по горным пастбищам на севере Швеции, и чтобы созывать их.

²² В этом эпизоде, как и в эпизоде в доме Марии, оригинальная версия с субтитрами позволяет уловить смысл и значение сцены сквозь интонацию и выразительность голосов актеров, в частности, Эрланда Йозефсона и Гудрун Гисладоттир.

Были также записи, сопровождавшиеся музыкой, но Андрей их не захотел. Хотел что-то аутентичное²³.

Была выбрана запись в отвратительном техническом состоянии, которая особенно понравилась Тарковскому.

Как мы уже видели, фрагменты, которые мы слышим в «Жертвоприношении», — отрывки из Баха, музыка в исполнении японской флейты и записи женских криков. Это только три фрагмента, выбранные с огромной тщательностью. В последних фильмах Тарковского женщина обладает спасительной ролью первостепенной важности. В «Жертвоприношении» этой ролью наделены две Марии — бедная, скромная служанка-иностранка и фигура, стоящая в центре картины Леонардо. В этом контексте значимо, что женский призывный крик возникает в моменты тревоги, трудностей и опасности для тех, кто находится в растерянности и замешательстве в сцене катастрофы, для Александра, видящего во сне зимний пейзаж, усыпанный обломками. Голос поддерживает контакт с тем, кто потерялся, и зовет его туда, где он не будет больше одинок, если он не стал глухим и слепым из-за своего эгоизма и равнодушия.

После образа обнаженной Марты, отраженной в зеркале, герой видит во сне себя сидящим перед окном. Сквозь это отверстие Тарковский переносит своего героя в открытое пространство, отграниченное от дома Марии, к которому он поворачивается спиной, чтобы начать путь в противоположном направлении. Его ноги погружаются в слой прелых листьев, покрытый монетами, подносами, тряпками. Это пространство похоже на затопленный апокалипсический мир из сна Сталкера. Камера долго движется вдоль поверхности земли, снимая ее с высоты с помощью

²³ Телевизионное интервью для «School of Sound Seminar», Film Sound Design & Theory, [www. Filmsound.org](http://www.Filmsound.org): «Голос женщины, — подчеркивает Свенсон, — во сне связывается с человеческими эмоциями и противопоставлен угрозе войны».

тележки (*dolly*)²⁴. От ковра из павших листьев она перемещается к белому снегу, пока в кадре не показываются босые ноги ребенка, сопровождаемые криком: «Мой мальчик!» Маленькие ножки убегают, а камера продолжает снимать покрытую снегом землю, пока не останавливается перед деревянной дверью, которая распаивается, ударяясь о кирпичную стену под вновь возникающий грохот военных самолетов.

Александр поднимается с дивана, на котором он лежал. Герой находится под впечатлением от последних образов сновидения. Они разбудили в нем чувство ответственности перед любимым сыном, которого он увидел беззащитным, босым, в окружении холодного, пустынного пейзажа. Одновременно они поставили его перед кажущимся отсутствием выхода. Дверь замурована.

В следующем эпизоде Отто возвращается в комнату через окно, к которому прислонена приставная лестница. Лестница и велосипед – средства, использованные для перемещения в измерение, отличное от повседневности.

Отто приносит кажущееся абсурдным сообщение, которое, тем не менее, способно указать Александру путь для реализации своей миссии.

«Ты должен пойти к Марии и спать с ней... Ты разве не хочешь, чтобы все это закончилось?.. Это правда, святая правда... А разве есть другой выход? Альтернатива? Ее нет. Я тебе оставил велосипед у сарая. Машину не бери: они могут услышать. Я приставил лестницу к балкону. Поезжай к Марии».

Картина Леонардо дважды появляется в кадре в этом эпизоде. Когда Александр направляется к своему посетителю, мы видим его отражение со спины, которое налагается

²⁴ «Тарковский, – пишет де Баэк относительно “Жертвоприношения”, – великолепно владеет кадром, снимая с помощью операторского крана (*dolly*). Движение осуществляется вверх, но взгляд направлен вниз. Камера упрямо смотрит вниз, на землю» (A. de Vaesque, указ. соч., 24-25).

на фигуру Марии с младенцем. Во второй раз, после ухода Отто, мы видим Александра, смотрящего на картину, в стекле которой отражаются его образ и листья деревьев снаружи дома.

Следуя инструкциям своего посланца, Александр слезает с подоконника, тихо и осторожно спускается по приставной лестнице и удаляется на велосипеде.

Бедный дом женщины, в который он приезжает, полон фотографий, святых образов, реликвий, принадлежащих человеку, богатому любовью и верой. Темная сцена освещается слабым светом керосиновой лампы. Из тьмы проступают белые лица героев, стол, на котором стоит лампа, кувшин и таз, которые Мария с нежной заботой предлагает своему гостю, когда видит его испачканные в грязи руки. Эта деталь напоминает эпизод из сна в «Солярисе», в котором мать, моя руку Криса, льет воду в таз.

Движения двух героев напоминают эпизод омовения ног из Евангелия и его значение. Вода, постепенно темнея, смывает не только остатки уличной грязи, но также и нечистоту мужчины, его сопротивление открыть душу другому человеку.

Как и герой «Ностальгии», Александр нуждается в близком существе, способном понять то, что он чувствует. Он также находит его в человеке, стоящем на последней ступени социальной лестницы и открывающем ему другое измерение бытия.

Важно, что зритель видит вход двух персонажей в дом не напрямую, а отраженным в зеркале, к которому приклонено распятие²⁵. Как Горчаков, входящий в дом Доменико, Александр вводится в мир, в котором возможно уловить и выразить сущность вещей.

²⁵ В течение фильма мы два раза видим образ Александра, отраженный в зеркале его кабинета: в первый раз, — когда посреди ночи входит Отто, чтобы предложить ему решение, выходящее за пределы повседневной логики, во второй раз, — когда герой встает на ноги, уже готовый к своей миссии.

Одним из немногих эпизодов в фильме, в котором слово имеет центральную роль, является исповедь, обращенная к сострадательной, гостеприимной женщине, похожей на жену Сталкера в финале фильма 1979 года²⁶. Именно ей герой рассказывает об эпизоде в саду, наполненном особым смыслом:

... во всем этом запустении было нечто по-своему красивое. Да, теперь я знаю, что это было. Когда стояла хорошая погода, она [смертельно больная мать] часто сидела у окна и смотрела в сад. Однажды я решил привести все в порядок, — я имею в виду в саду. Подстричь газоны, сжечь траву, подрезать деревья, — в общем, создать что-то по своему вкусу, своими руками и все для того, чтобы порадовать маму. Две недели подряд я ходил по саду с ножницами, с косой, копал, резал, пилил... Когда все было сделано, я помылся, надел чистое белье, новый пиджак, даже галстук, и я сел в ее кресло, чтобы посмотреть на все ее глазами... Куда исчезло все, что было прекрасного, все естественное? Это было так отвратительно. Все эти следы насилия...

Исповедь открывает бесполезность усилий человека, направленных на деятельность, лишь кажущуюся значимой. Как и дом среди сосен, который герой хотел предложить своей семье, это тоже дар любви, принесенный согласно поверхностной логике мира.

Разрушение естественной гармонии напоминает один из первых монологов героя о вреде цивилизации, заинтересованной только в реорганизации, а иногда даже насилии над природой для получения максимальной пользы в минимальное время.

²⁶ Этот ночной диалог напоминает встречи-исповеди между Раскольниковым и Соней Мармеладовой, Шатовым и Ставрогиным, Иваном и Алешей Карамазовыми, в которых герои Достоевского выражают свои скрытые и тревожные мысли другому человеку, которому они доверяют.

В более широком смысле образ сада, отданного его первым обитателям, напоминает эпизод из первой книги Библии – отправной точки для длинного пути человечества к измерению гармонии и красоты.

Важно, что фильм открывается просьбой Петра о прощении после предательства. Это опыт, который герой фильма болезненно и драматично переживает в данный момент своей личной и общественной истории.

Пока Александр говорит, единственными светлыми пятнами на черном экране являются его лицо и лицо Марии, которая его сосредоточенно слушает. В вопросе, остающемся без ответа, который Мария повторяет дважды («А ваша мама?», «А как же ваша мама? Она успела увидеть сад?»), выражается сочувствие женщины, способной разделить страдания героев рассказа и отождествить себя с ними.

То, что героиня выражает с помощью взгляда и голоса, – это умение духовно охватить и принять другого, которое имеет необыкновенную силу.

Александр не хватило бы смелости и энергии, чтобы совершить жертвоприношение без этой поддержки. С материнским теплом Мария обнимает героя, охваченного ужасом, и успокаивает его, как ребенка:

Не бойся, здесь с тобой ничего не случится. Не плачь, не плачь. Все будет хорошо.

Сцена в доме Марии включена между двумя снами. Первый сон предшествует приходу Отто, а другой завершает эпизод. Во втором сновидении зритель снова видит апокалипсическую сцену, снятую сверху, теперь оживленную беспорядочным бегом людей. За стеклом на миг показывается голова новорожденного, защищенного этим прозрачным разделительным экраном. Затем следуют образы Александра и сидящей рядом с ним женщины, у которой одежда и прическа Аделаиды, но ассиметричное и пристальное лицо Марии. Потом в кадре появляются картина Леонардо и наконец образ обнаженной Марты, снятой со спины, которая погоняет двух кур. Завершение

второго сна связано с семейным беспорядком, которым открывался первый. Слова, сопровождающие пробуждение: «Кто это тебя так напугал, Александр?» — произносятся женой в кабинете, где муж лежит на диване.

Герой «Жертвоприношения» просыпается в своей комнате утром, внешне ничем не отличающимся от всех остальных. Служанка приносит кофе и включает магнитофон. Звонок в издательство подтверждает, что в мире ничего не произошло. На первом этаже Аделаида, Марта и Виктор продолжают перепалку. Единственная катастрофа для двух женщин — сообщение об отъезде Виктора в Австралию.

То, что случилось ночью, было кратким прорывом к возможному событию, вторжением другого измерения — измерения того, кто чувствует приближение собственного конца и конца всего мира. Если в этом особенном состоянии Аделаиде удалось увидеть собственную неспособность любить, то Александр переживает более глубокий внутренний процесс. В свете этого события дом, который он так любил или думал, что любит, является ему связанным с иллюзией спланировать собственную жизнь самостоятельно, с эгоистическим желанием защитить себя и свою семью от мирового зла.

Как и смешной человек из одноименного рассказа Достоевского, проснувшийся Александр растерян. Он потерял старые убеждения, и ему трудно найти новые. Тем не менее опыт, пережитый ночью, и помощь, полученная от Марии, заставляют его решиться пойти до конца в принятии в жертву всего самого ему дорогого.

Согласно Тарковскому, поступок, совершаемый Александром в финальных сценах фильма, является абсурдным и смешным для тех, кто останавливается на поверхностном уровне истории.

В первую очередь и прежде всего меня интересует тот, кто готов пожертвовать собственным положением и собственным именем, независимо от того, совершена ли эта

жертва во имя духовных принципов или чтобы помочь ближнему... такой шаг — полная противоположность врожденному эгоизму «нормальной» логики. Он противоречит материалистическому видению мира и его правилам. С практической точки зрения он смешной и абсурдный²⁷.

Режиссер подчеркивает, что эпизод пожара в доме длится шесть с половиной минут.

Герой совершает свое действие как ритуал, который камера снимает издалека. Она показывает Александра сквозь окна дома, перемещаясь от одного к другому с помощью тележки.

Александр надевает необычную одежду — японское кимоно. Он заботливо спасает сумку и машину Виктора, сооружает гору из мебели, на которую накидывает белую скатерть. На этой ткани после нескольких бесплодных попыток разгорается маленькое пламя. На белизне ткани появляется черный треугольник, который постепенно увеличивается, по мере того, как пламя поднимается.

В «Ностальгии» Горчаков совершает свою миссию достойно и безмятежно. Доменико переносит страшные страдания из-за выбранной им смерти, но лишь в течение короткого времени.

Движения Александра неловки и неуверенны, когда он совершает поступок, который принесет ему столько страдания. Он сжигает не только мебель и стены, но и возможность будущего контакта со своей семьей, особенно с ребенком, которого он любит больше всего на свете. Пока пламя охватывает первый этаж, герой поднимается на второй, включает магнитофон, из которого раздается японская музыка, перелезает через карниз, слезает по приставной лестнице и затем наблюдает зрелище с поля.

Это последняя тихая и медитативная пауза перед тем, как появление остальных сделает сцену шумной и суматошной.

²⁷ А. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano: Ubulibri, 1988, 201. Глава, из которой взят этот отрывок, отсутствует в русском издании *Запечатленного времени*.

Аделаида, Марта и Виктор, не способные видеть дальше материальных аспектов существования, пытаются поймать Александра. В этой сцене стоящая Мария является единственной неподвижной фигурой. Александр тянется к ней два раза, как бы ища поддержки, но оба раза его преследователи оттаскивают его.

Герой «Жертвоприношения» не выбирает своего унижительного и бесславного конца. Он исчезает внутри машины скорой помощи, которая насильно увозит его.

Последний образ в этом эпизоде — это Аделаида, которая, шатаясь, передвигается по заболоченной земле, а затем садится на землю, чтобы созерцать горящий дом и катастрофу своей жизни.

В конце этой волнующей сцены внезапно появляется ребенок, который медленно идет по дорожке, неся по очереди два больших ведра с водой, которые слишком тяжелы для него.

В движении находятся машина, увозящая Александра, Мария, которая на велосипеде едет навстречу «скорой помощи», чтобы в последний раз проститься, и Малыш, выполняющий миссию, возложенную на него отцом.

После молчания, которое он хранил весь фильм, мальчик, распростертый под голым деревом, произносит свои первые слова, в которых выражено любопытство еще не все понимающего ребенка и одновременно полное доверие к взрослому, который глубоко его любил: «В начале было Слово. Почему, папа?»

Стих из Евангелия от Иоанна, процитированный в первой сцене, возвращается в конце последнего фильма и одновременно в конце жизни режиссера.

Я привожу следующий отрывок, поскольку значение этого фильма-притчи²⁸ о ценности жизни и света в мире, забывшем самое главное, связано с этой главой Писания:

²⁸ Определение принадлежит самому Тарковскому (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, 312): «“Жертвоприношение” — фильм-притча, где случаются события, смысл которых нужно толковать».

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его... А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть чадами Божиими (Ин 1:1-5 и 12).

Спокойное удаление Марии на велосипеде после последнего прощания и затем медленное движение камеры вдоль ствола дерева сопровождаются отрывком из «Страстей по Матфею».

Благодаря объединяющей силе киноязыка музыка Баха, которой открывается и завершается фильм, «усиливает впечатление и сообщает ему дополнительную глубину и емкость»²⁹.

Вспоминая гармонию, духовное освобождение и очищение, которые Ингмар Бергман позволяет пережить своим зрителям, вставив в одну из сцен «Криков и шепота» сюиту для виолончели Баха вместо диалога, Тарковский комментирует:

Я говорю здесь об этом, чтобы подчеркнуть, что я сторонник искусства, несущего в себе тоску по идеалу, выражающего стремление к нему. Я за искусство, которое дает человеку Надежду и Веру. И чем более безнадежен мир, о котором рассказывает художник, тем более, может быть, должен ощущаться противопоставляемый им идеал, — иначе просто невозможно жить!³⁰

Необходимо верить в собственные истоки, в собственные корни... Искусство может «служить», только когда оно дар³¹.

²⁹ Тарковский для описания эпизода использует эти слова из фильма «Крики и шепот», в котором диалог заменен музыкой Баха (А. Тарковский, *Запечатленное время*, 312).

³⁰ Там же, 313.

³¹ Интервью, отрывок из которого цитируется здесь, содержится в А. de Baecque, *Andrej Tarkovskij*, 110-111.

«Жертвоприношение» — фильм-завещание режиссера, который благодаря опыту на Западе приобрел более широкое видение бед современного мира. Он смотрит на эту ситуацию глазами русского художника, впитавшего в себя традицию своей страны и, в частности, ценность творческой деятельности, воспринимаемой как предназначение и самоотдача.

Если герой «Ностальгии» приносит в мир маленький огонек, который может потухнуть от любого дуновения ветра, герои последнего фильма посвящают терпеливую, упорную и кажущуюся бесполезной заботу сухому дереву, которое, как и наш мир, отчаянно нуждается в воде и жизненном соке.

Приложение «Иваново детство»

Я решила поместить анализ «Иванова детства» в конце данной книги по нескольким причинам. Первая связана с внешними событиями, побудившими Тарковского снять этот фильм в 1962 году.

Если, начиная с «Андрея Рублева», режиссер прямо ссылается на произведения русской литературной и духовной традиции, то «Иваново детство» включается в современный советский кинематографический и культурный контекст.

Вторая мировая война составляет центр большей части советских романов, рассказов и фильмов шестидесятых и семидесятых годов. Эта тема занимала важное место в официальной культуре, поскольку привлекала внимание публики к недавнему славному прошлому, объединившему страну в защите от нацистов. Некоторые фильмы этого периода — «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Сорок первый» — завоевали популярность и за рубежом, поскольку основывались на опыте, который пережила вся Европа, на простых и первостепенных чувствах героев, на распространенном желании мира.

«Иваново детство» — единственный фильм Тарковского, добившийся полного одобрения от руководителей Госкино, которые были настолько удовлетворены, что решили послать первую картину режиссера на Венецианский кинофестиваль, который наградил ее «Золотым львом».

Тем не менее очарование фильма состоит в большем, чего руководители Госкино не смогли, вероятно, уловить. Именно этот фильм стал первой попыткой режиссера

исследовать средствами кино внутренний мир, который составляет центр всех его произведений.

В свете последующих фильмов «Иваново детство» обнаруживает тонкую связь с русской литературной и духовной традицией.

Иван сразу представился мне, — пишет режиссер, — как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси... такой характер волновал своим драматизмом... В неразвивающемся, как бы статичном напряжении страсти обретают максимальную остроту и проявляются более наглядно и убедительно, чем в условиях постепенных изменений. В силу такого рода пристрастий я и люблю Ф. М. Достоевского¹.

Первая картина Тарковского содержит в зародыше те мотивы, образы и технические приемы, которые режиссер будет использовать и развивать в течение всей своей кинематографической деятельности: видения и полет в «Андрее Рублеве», сны, воспоминания, документальные отрывки в «Зеркале», ссылки на Апокалипсис², радостное и восторженное погружение в природу. Основная тема — внутренний кризис и путь, который приводит героя к открытию ценностей и смысла бытия.

Я думаю, что читатель этой книги может лучше понять богатство «Иванова детства», принимая во внимание путь, который Тарковский проделывал в течение всей своей кинематографической деятельности. Возвращение к уже использованным темам, образам и техническим приемам никогда не бывает для режиссера повтором. Эта

¹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 109-110.

² Иван листает вместе с одним из своих взрослых друзей книгу по искусству и надолго останавливается на репродукции «Четырех всадников Апокалипсиса» Дюрера, которую он понимает по-детски, видя в фигурах немецких врагов. За его невинными размышлениями война, которую он переживает, — это его личный мучительный апокалипсис в том смысле, каким позже Тарковский наделяет это слово в интервью, вышедшем за границей.

работа является частью непрерывного процесса познания и художественного совершенствования.

Оператор Юсов вспоминает, что во время работы над первым фильмом режиссер придумывал сцены, заботясь лишь о сущности того, что он хотел передать, не думая, казалось, о технических трудностях. На протесты мастеров: «Андрей, эту сцену снять невозможно», — он реагировал, погружаясь в работу, пока не находилось решения³.

В 1962 году чистое, ясное и правдоподобное оживление на экране видений и снов имело прецеденты в «Расёмоне» Куросавы, в «Земляничной поляне» Бергмана, в картинах Бунюэля и некоторых других режиссеров, но тем не менее оставалось новаторским и самобытным.

Фильм 1962 году оживлен еще не тронутой надеждой. Эта вера от фильма к фильму будет становиться все более слабой, мучительной и страдальческой, но продолжает поддерживать все произведения режиссера вплоть до «Жертвоприношения».

Чтобы понять смысл картины 1962 года, необходимо напомнить историю, которую на Западе автор кратко изложил в *Запечатленном времени* и в интервью с Антуаном де Баэком.

Тарковский не выбирал сюжета. Он согласился на него после того, как другой режиссер потерпел неудачу. За две с половиной недели вместе с Андреем Михалковым-Кончаловским он написал сценарий и за несколько месяцев с абсолютно новой труппой на оставшиеся деньги, то есть на половину стандартного съемочного бюджета, снял свой первый полнометражный фильм⁴. Сценарий и вся режиссерская работа полностью принадлежат режиссеру.

³ См. В. Юсов, *Слово о друге*, в *О Тарковском*, М.: Прогресс, 1989, 73.

⁴ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 128: «Смета была слишком сжатая — результат неудачного начала работы над “Иваном” другого творческого коллектива... можно было согласиться [на работу] при наличии другого рода гарантий. И такими гарантиями оказались — Коля Бурляев, оператор Вадим Юсов, композитор Вячеслав

Рассказывая об этих событиях, Майя Туровская вспоминает, что повесть *Иван* Владимира Богомолова, написанная в 1957 году, уже стала классической. Она была переведена более чем на двадцать языков, когда спустя три года сценарист Михаил Папава решил к ней обратиться. Автор, который мальчиком участвовал в войне и выполнял похожие на ивановские задания, излагает историю от лица двадцатилетнего лейтенанта Гальцева, со стороны наблюдающего за маленьким героем. Для Богомолова крайне важны точность описания военной жизни и тот факт, что он был свидетелем того, о чем идет речь в рассказе. События излагаются намеренно бесстрастным, почти протокольным языком.

«Существует проза, — пишет режиссер, — которая сильна своим идейным замыслом, конкретностью и твердостью конструкции или своеобразием темы. Такого рода литература как бы не заботится об эстетической разработке заложенных в ней идей. Мне кажется, “Иван” Богомолова относится к этого рода литературе»⁵.

Фильм был передан режиссеру Эдуарду Абалову, но 10 декабря 1960 года на Мосфильме было принято решение прервать съемки, поскольку отснятый материал был признан неудовлетворительным⁶.

Михаил Ромм, бывший преподавателем Тарковского во ВГИКе и оценивший его короткометражный дипломный

Овчинников, художник Евгений Черпаев». Тарковский познакомился с Колей Бурляевым, когда совсем юный актер играл в короткометражке Андрея Михалкова-Кончаловского «Мальчик и голубь».

⁵ Там же, 108.

⁶ М. Туровская, указ. соч., 32-36. Туровская приводит решения руководителей Мосфильма: «Согласно приказу генерального директора киностудии “Мосфильм” № 466 от 10 декабря 1960 года по фильму “Иван”, режиссер-постановщик Э. Абалов, — работы прекращены в связи с тем, что материалы, отснятые в экспедиции, признаны неудовлетворительными». Новое решение, от 16 июня 1961 года, поручает работу Андрею Тарковскому и абсолютно новой группе.

фильм «Каток и скрипка» (1961), предложил эту работу своему ученику.

«Тарковский, – рассказывает Ромм, – прочитал повесть и уже через пару дней сказал: “Мне пришло в голову решение картины. Если студия и объединение пойдут на это, я буду снимать; если нет – мне там делать нечего”. Я спросил его: “В чем же твое решение?” Он говорит: “Иван видит сны”. “Что ему снится?” “Ему снится та жизнь, которой он лишен, обыкновенное детство”»⁷.

Именно включение снов, отсутствовавших в повести, позволило режиссеру спуститься в глубины внутреннего мира героя, представить его не таким, каким он кажется внешне, а каким он является в действительности, с его тревогами, с отчаянной потребностью вернуть то, что он утерял навсегда.

Это решение имеет важные источники в русской литературе – во многих стихотворениях Арсения Тарковского, посвященных сновидениям, в рассказах Гоголя, в знаменитых снах Раскольникова, Версилова, Алеши и Мити Карамазовых в романах Достоевского.

Режиссер признается, что подарил Ивану собственные детские воспоминания, и объясняет причины этого:

Мне все время казалось, что для удачи фильма привлекаемая фактура мест действия и пейзаж должны будить во мне определенные воспоминания и поэтические ассоциации, теперь, по прошествии более чем двадцати лет, я твердо уверен в следующем, не поддающемся анализу обстоятельстве: если сами авторы взволнованы выбранной натурой, если она будит в них воспоминания и вызывает ассоциации, пусть довольно субъективные, – зрителю передается какое-то особое волнение⁸.

Это то, что происходит в «Зеркале» (1974). В положении Ивана детские воспоминания Тарковского приобре-

⁷ М. Ромм, *Один из лучших*, в *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, 340.

⁸ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 122-123.

тают особенное значение. В каждом сне присутствует опыт огромных потерь, пережитых мальчиком. Сны мальчика «постигают все вкупе закономерности мира — его красоты и безобразия, его человечности и жестокости, его бесконечности и ограниченности»⁹. Как мы уже видели в предыдущих главах, режиссер использует эти слова, чтобы определить «художественное открытие» как «новый и уникальный образ мира».

Мне кажется важным, что единство прекрасного и ужасного, о котором Тарковский упоминает на этой странице, уже присутствует в наиболее ярких моментах его первого фильма благодаря удачной идее погрузиться в душу мальчика посредством снов.

До того как начинают идти титры, зритель видит сон Ивана, а затем его резкое пробуждение в глухой заброшенной мельнице. Как это будет и в последующих фильмах¹⁰, «Иваново детство» начинается с особого звука — с пения птицы, на котором концентрируется внимание маленького героя. Первый образ Ивана связан с радостным блаженством погруженного в природу ребенка, которое любовно запечатлевает камера.

Сверкают на солнце, словно трещины разбитого стекла, нити паутины в развилке орешины. Куст вздрагивает, и сияющая роза, вспыхнув, падает вниз. Из-за стройной сосны смотрит Иван. Он прислушивается. Он смотрит вверх и ждет, когда снова раздастся таинственное «ку-ку». Аппарат медленно поднимается вдоль стройного ствола молодой сосенки. Ритмично чередуются этажи ее ветвей... Вот и верхушка. Аппарат останавливается. Далеко внизу — Иван. Он стоит и слушает тишину леса... над дымящейся травой и душистыми цветами порхает бабочка,

⁹ А. Тарковский, *Запечатленное время*, 133.

¹⁰ В «Андрее Рублеве» это — удары колокола, в «Солярисе», после прелюдии Баха, — звуки природы на рассвете, в «Сталкере» — звуковые колебания Зоны, возникающие из электронной музыки Артемьева.

мальчик смотрит на нее восторженными глазами... Летит, сверкает бабочка на фоне ясного летнего неба. Летит Иван¹¹.

Я привела этот отрывок из киносценария, поскольку в нем уже содержатся некоторые кинематографические решения и мотивы последующих фильмов: движение кинокамеры вдоль дерева сверху вниз, от земли к небу, которое поразило Антуана де Баэка, а также полет, связанный с моментом жизненной радости.

«Камера, – рассказывает оператор Вадим Юсов, – у нас пролетала над склоном горы: верхушки деревьев мелькают на первом плане, камера смотрит вниз, неба не видно, только горизонт и маленькая фигурка матери; а потом стремительное приближение к срубу и выплеск воды из колодца – вот это и есть, этот полет. И еще фрагмент полета был снят с Колей Бурляевым, который как бы парил: небольшое движение, поворот – пластическое выражение полета – и потом подъем на фоне деревьев»¹².

Как и ребенок в «Зеркале», Иван радостно исследует природу, затем бежит навстречу приближающейся матери и пьет воду из ведра, которое она ему принесла, пока женщина прикрывается рукой от солнца и улыбается ему. Обстановка, состояние души героя были выражены в стихотворении *Белый день* Арсения Тарковского¹³:

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.

¹¹ *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, 34-35.

¹² В. Юсов, *Интервью*, в М. Туровская, *Фильмы Андрея Тарковского*, 45. См. также В. Юсов, *Слово о друге*, в *О Тарковском*, М.: Прогресс, 1989, 47-52.

¹³ Я уже говорила об этом произведении в главе, посвященной фильму «Зеркало», который на ранней стадии работы Тарковский хотел назвать «Белый день».

В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней –
Вьющиеся розы,
Молочная трава.

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад¹⁴.

Тоска по этому маленькому раю в фильме выражена более мучительно и отчаянно, поскольку тот, кто вспоминает, не взрослый, а ребенок, который уже безвозвратно потерял этот мир.

Спокойствие этой сцены внезапно нарушается автоматными выстрелами, отчаянным криком Ивана, образом потрясенного женского лица, снятого вполоборота крупным планом. Все это говорит о свершившейся катастрофе. Сон прерывается тем же шумом, который внезапно будит ребенка. В действительности это уже не спокойный и улыбающийся ребенок, а оборванный, мрачный мальчик, с опустошенным лицом человека, знакомого со злом, смертью и болью.

Маленький, грязный, промокший, замкнутый в себе герой предстает перед командиром, чтобы сообщить о результатах своего задания. Он делает то, что должен делать, крайне решительно, не выдавая военной тайны младшему лейтенанту Гальцеву, который вначале сомневается в том, что мальчик утверждает.

¹⁴ Арсений Тарковский, *Избранное*, Смоленск: Русич, 2002, 99. Стихотворение было написано в 1942 году.

В сцене купания состояние Ивана выражается не только словами, но и следами страдания, отпечатавшимися на его теле: рубцами, ранами, ожогами.

«Все зло мира, — утверждает де Базк, — заключено в его существовании. Тарковский лишает его детской невинности»¹⁵.

В конце ужина герой, тем не менее, засыпает по-детски крепко. Его переносят на кровать на руках. Монотонный, ровный шум капель воды, падающих в таз, вводит второе сновидение. Оно открывается рукой Ивана, свисающей с кровати, расположенной на дне колодца. С руки капает вода. Как и в сцене в гостиничном номере в «Ностальгии», непрерывное капанье, смешивающееся здесь с музыкой Овчинникова, вводит нас в иное измерение.

Камера поднимается наверх и в плавном микшировании (*cross fade*) останавливается на Иване и его матери, которые, выглядывая из-за деревянной стенки колодца, смотрят вниз.

«Глубоко». — «Конечно. Если колодец очень глубокий, даже в солнечный день можно видеть звезду...» — «Почему она там?.. Сейчас день». — «Для тебя, для меня, но для нее ночь»¹⁶.

Некоторые элементы этого сна уже присутствовали в стихотворении отца *Мне в черный день приснится* (1952), которое, возможно, помогло Тарковскому в работе над этим эпизодом фильма. Привожу здесь первую и последнюю строфы:

Мне в черный день приснится
Высокая звезда,
Глубокая криница,
Студеная вода
И крестики сирени

¹⁵ A. de Baecque, указ. соч., 54.

¹⁶ A. Tarkovskij, *Collected Screenplays*, 72-73.

В росе у самых глаз.
Но больше нет ступени —
И тени прячут нас...

— Где ты была? — Ответа
Не слышу на вопрос.
Быть может, сон мой — это
Невнятный стук колес.
Там, на мосту, за речкой,
Где светится звезда,
И кануло колечко
В криницу навсегда¹⁷.

Арсений Тарковский также описывает сон, в котором присутствуют звезда, колодец, предмет, который опускается и не возвращается назад: образы света и смерти, связанные с оплакиваемой и потерянной любовью¹⁸.

Второе сновидение Ивана в нескольких образах излагает путь познания, совершенного ребенком. Со дна тревожного положения, лишённого радости и надёжности, он тянется к потерянному детству, согретому солнцем и любовью. Маленький Иван, желающий исследовать все, наивно протягивает сверху руку, чтобы схватить звезду. С внезапной сменой пространства и времени, как случается во снах, он вдруг оказывается внизу. Его внимание на миг сосредоточивается на попытке схватить руками свет, который дрожит и выскользывает в воду. Вдруг ситуация меняется. Мать поднимает ведро, и оно внезапно падает. Камера показывает ведро, оставленное на краю колодца. Струя брызг падает на безжизненное тело женщины, распростёртое на земле. Теперь даже в светлом мире наверху являются смерть и боль.

¹⁷ Арсений Тарковский, указ. соч., 173-174. Даже если режиссер не ссылается в своих записях на эти стихи, звезда, колодец и предмет, который погружается в колодец и больше не возвращается, являются основополагающими элементами второго сна Ивана.

¹⁸ Стихотворение рассказывает сон, связанный с женщиной, которую поэт любил и которая давно умерла.

Сон открывает Ивану, что даже в темноте есть свет, а в свете — темнота. Это восприятие реальности приобретено ребенком через трагический опыт, который охватывает тепло солнца и любви и одновременно холод, темноту, одиночество, жестокость и смерть. Благодаря семантическому богатству языка снов слова матери о звезде вызывают в памяти мальчика, видящего сон, реальную действительность. Свет сияет и в темноте колодца, — то есть в мрачном мире войны, — потому что настоящее, прошлое и будущее заключены в глубине человека. Свет на дне колодца — это свет того, кто осознает самое существенное: единство прошлого, настоящего и будущего. Это свет, питаемый любовью к другим, духом самопожертвования и самоотдачи.

Иван, не открывающий никому своих самых дорогих воспоминаний, выражает эти чувства в снах, в играх, а также в выборе образа жизни, который он защищает всеми силами, отказываясь пойти в военное училище в тылу. С детским воодушевлением он выражает свои чувства по отношению к взрослым друзьям, но в глубине души и в своих решениях он одинок. Им руководит чувствительность, обостренная пережитыми травмами. Наибольшей подавленности он достигает во время игры с ножиком и колоколом, которая заканчивается более ясным пониманием его миссии ребенка-взрослого¹⁹.

В убежище Гальцев, Катасоныч, Холин едят, пьют водку, чинят проигрыватель, шутят, спят. Никто из них не обращает внимания на надписи на стенах, поражающие мальчика. Иван драматично освещает их несколько раз своим фонариком, когда, оставшись один, играет в войну: «Нас 8. Каждому из нас не больше 19 лет. Отомстите».

Эти слова нечетким почерком нацарапаны на стене русскими военнопленными, которых немцы держали в

¹⁹ «Должны быть эпизоды, — пишет Тарковский, — где выясняются его детские черты. В рассказе найдена точная деталь — игра в войну — что может быть страшнее!» Данное высказывание приводится М. Туровской в ее книге *Фильмы Андрея Тарковского*, 41.

заключении в этом самом месте перед казнью. Играя, Иван слышит их голоса, на миг видит их лица, разделяет их боль настолько, что раздражается отчаянными рыданиями. Именно в этот момент внутри него созревает что-то важное. Опыт страдания из-за потери всего самого дорогого не дает ему возможности оставаться равнодушным и бездеятельным перед страданием других людей. Когда во время бомбардировки Гальцев возвращается, чтобы утешить его, он находит мальчика спокойным и решительным. Иван, перенеся момент кризиса, поднимается на ноги и отвечает на его слова взрослым и уверенным голосом: «Я не боюсь».

Это первый герой Тарковского, способный принести себя в жертву в надежде, что последующие поколения смогут жить в лучшем мире без горя и потерь, которые пришлось пережить ему. Такое мировоззрение близко и художнику Рублеву, который к концу своего молчания осознает, что его призвание — «принести людям радость»; герою «Зеркала» в преддверии смерти; Сталкеру, жертвующему жизнью ради своей миссии; Горчакову, с трудом продвигающемуся по бассейну со свечой, и Александру из «Жертвоприношения».

Герой видит третий сон перед последним заданием. На фоне тихой, тонкой музыки внезапно появляется дорога между деревьями. Идет сильный дождь. Из глубины выезжает грузовик, который по косой линии пересекает экран и исчезает справа, теряя несколько яблок из кузова. Раскаты грома обрамлены образами в негативе трех крупных планов девочки, которая сначала смеется, смотря налево, где за кадром сидит Иван, затем слегка улыбается сомкнутыми губами и наконец приобретает грустное выражение. В следующем кадре дождь прекращается, светит яркое солнце и все яблоки выкатываются из грузовика на береговой песок, где пасется несколько лошадей, которые приближаются, чтобы поесть упавших фруктов. Сон заключается образом этого маленького рая, который на миг утешает спящего Ивана.

За сценой, в которой маленький герой отправляется на свое последнее задание, следуют кадры из документальных фильмов, показывающих радость после победы, обнаружение трупов членов семьи Геббельса, покончивших жизнь самоубийством, голые и пустые камеры гестапо, орудия пыток и архив данных по казням. Позднее этот прием будет использован в «Зеркале». Его функция состоит в том, чтобы расширить индивидуальный опыт героев и вписать его в бóльший контекст страданий всего этого поколения.

Фотография Ивана, сделанная в гестапо перед казнью, предваряет образ головы мальчика, которая катится, а затем останавливается с широко раскрытыми глазами, устремленными в экран.

Иван, подобно Горчакову и Алексею из «Зеркала», в момент смерти обретает то, что потерял. Снова музыка Овчинникова вводит нас в светлый и счастливый мир. Повторяется начальная ситуация, как будто войны и не было. Мать удаляется с ведром и манит рукой. Иван играет со сверстниками. Он прислоняется к сухому дереву, чтобы считать, пока другие прячутся. Когда он начинает их искать, его фигура оказывается внутри светлого треугольника из песка, обрамленного черными силуэтами веток ствола сухого дерева. Беззаботному детскому спокойствию героя угрожает мрачная тень судьбы, которая, в действительности, уже свершилась. Иван бежит за девочкой, обгоняет ее, бежит все быстрее, но мимолетный кадр с сухим деревом прерывает в конце его свободный и счастливый бег по воде.

В фильмах Тарковского детство — важное время открытий, теплых взаимных чувств, надежности и защищенности. Как и в романах Достоевского, в фильмах «Солярис» и «Зеркало» именно эти воспоминания оживают в трудные моменты, позволяя их преодолеть.

Тем не менее существуют резко прерванные детства, которые оставляют след на всю жизнь. В «Зеркале» мы видим эту рану в распахнутых и ошеломленных глазах испан-

ской девочки в ночь разлуки, в лице замкнувшегося в глухом горе ленинградского сироты, не способного принять участия в праздновании по окончанию войны.

К концу своего жизненного и творческого пути Тарковский, вероятно, осознанно, возвращается к образу, которым открывался и заканчивался его первый фильм, в котором присутствуют дерево и мальчик.

Пышный кустарник в первом кадре и сухое дерево в концовке «Иванова детства» предвосхищают центральный образ «Жертвоприношения»: зеленое дерево, по которому снизу вверх двигается камера, снимающая «Поклонение волхвов» Леонардо, и сухое дерево, которое Александр сажает в первой сцене, а Малыш с трудом поливает в последней. Это образы, связанные с надеждой и верой в жизнь, которые в течение двадцати пяти лет становились все более хрупкими и мучительными, но сохранялись до конца.

Фильмография

«КАТОК И СКРИПКА» 1960

Пр-во: Мосфильм; режиссер: Андрей Тарковский; сюжет и сценарий: Андрей Тарковский и Андрей Михалков-Кончаловский; оператор (Sovcolor): Вадим Юсов; художник: С. Агоян; музыка Вячеслава Овчинникова в исполнении оркестра под руководством Э. Хачатуряна; в ролях: Игорь Фомченко (Саша), В. Заманский (Сергей), Н. Архангельская (девочка), Марина Аджубей (мать), Юра Бруссер, Слава Волисов, Саша Витославский, Саша Ильин, Коля Козарев, Женя Кляковский, Игорь Коловиков, Женя Федченко, Таня Прохорова, Анна Максимова, Л. Семенова, Г. Жданова, М. Фингер. СССР. Продолжительность — 44 мин.

«ИВАНОВО ДЕТСТВО» 1962

Пр-во: Мосфильм; режиссер: Андрей Тарковский; сюжет: по рассказу Владимира Богомолова *Иван*; сценарий: Михаил Папава и Владимир Осипович Богомоллов; оператор: Вадим Юсов; художник: Евгений Черняев; композитор: Вячеслав Овчинников; монтаж: Людмила Фейгинова; звукорежиссер: И. Зеленцова; спецэффекты: В. Севостьянов; в ролях: Коля Бурляев (Иван), Валентин Зубков (Холин), Е. Жариков (Гальцев), С. Крылов (Катосоныч), Николай Гринько (Грязнов), Д. Милютенко (старик с петухом), Андрей Михалков-Кончаловский (солдат в очках), В. Малявина (Маша), Ирма Тарковская (мать Ивана), Иван Савкин, В. Маренков, Вера Митурич. СССР. Продолжительность — 95 мин.

«АНДРЕЙ РУБЛЕВ» 1966

Пр-во: Мосфильм; режиссер: Андрей Тарковский; сюжет и сценарий: Андрей Тарковский и Андрей Михалков-Конча-

ловский; оператор (Score, ч/б, и Sovcolor): Вадим Юсов; художник: Евгений Черняев; монтаж: Людмила Фейгинова; музыка Вячеслава Овчинникова в исполнении национального оркестра и хора радио под управлением автора; звукорежиссер: И. Зеленцова; в ролях: Анатолий Солоницын (Андрей Рублев), Иван Лапиков (Кирилл), Николай Гринько (Даниил Черный), Николай Сергеев (Феофан Грек), Ирма Рауш (la «Scema»), Николай Бурляев (Бориска), Ролан Быков (скomorох), Михаил Кононов (Фома), Юрий Назаров (князь и его брат), С. Крылов (старый литейщик колоколов). СССР. Продолжительность – 140 мин.

«СОЛЯРИС» 1972

Пр-во: Мосфильм; режиссер: Андрей Тарковский; сюжет: по одноименному роману Станислава Лемма; сценарий: Андрей Тарковский; оператор (Score, Sovcolor): Вадим Юсов; художник: Михаил Ромадин; монтаж: Людмила Фейгинова; звукорежиссер: Семен Литвинов; музыка: Эдуард Артемьев, «Хоральная фа-минорная прелюдия» И. С. Баха; в ролях: Наталья Бондарчук (Хари), Донатас Банионис (Крис Кельвин), Юри Ярвет (Снаут), Анатолий Солоницын (Сарториус), Николай Гринько (отец Кельвина), С. Саркисян (Гибарьян). СССР. Продолжительность – 115 мин.

«ЗЕРКАЛО» 1974

Пр-во: Мосфильм; главный режиссер: Андрей Тарковский; сюжет и сценарий: Андрей Тарковский и Александр Мишарин; главный оператор (Sovcolor и ч/б): Георгий Реберг; художник: Николай Двигубский; музыка: Эдуард Артемьев, отрывки из Баха, Перголези, Парселла; звукооператор: С. Литвинов; второй режиссер: Юрий Кушнерев; операторы: А. Николаев, И. Станко; монтаж: Людмила Фейгинова; ассистенты режиссера: Л. Тарковская, М. Чугунова; стихи Арсения Тарковского в исполнении автора; в ролях: Маргарита Терехова (мать и Наталья), Филипп Янковский (Алеша в 5 лет), Олег Янковский (отец), Игнат Данильцев (Игнат и

Алеша в 12 лет), Николай Гринько (начальник отдела типографии), Юрий Назаров (военрук), Алла Демидова (Лиза), Анатолий Солоницын (незнакомец), а также Лариса Тарковская, Тамара Огородникова, Ю. Свентиков, Э. дель Боске, Т. Решетникова, Л. Корречер, А. Гутьеррес, Д. Гарсия; голос рассказчика: Иннокентий Смоктуновский. СССР. Продолжительность — 105 мин.

«СТАЛКЕР» 1979

Пр-во: Мосфильм; режиссер: Андрей Тарковский; сюжет и сценарий: по повести Аркадия и Бориса Стругацких *Пикник на обочине*; оператор: Александр Княжинский; художник: А. Меркулов; композитор: Эдуард Артемьев, «Болеро» Равеля, фрагмент «Девятой симфонии» Бетховена; звукорежиссер: В. Шарун; монтаж: Людмила Фейгинова; стихи Федора Тютчева и Арсения Тарковского; в ролях: Александр Кайдановский (Сталкер), Алиса Фрейндлих (его жена), Анатолий Солоницын (Писатель), Николай Гринько (Профессор), Наталья Абрамова (дочь). СССР. Продолжительность — 161 мин.

«НОСТАЛЬГИЯ» / «NOSTALGHIA» 1983

Производство: Лоренцо Остунни и Маноло Болоньини для «РАИ Канал 2» и «Совинфильма» (Москва); режиссер: Андрей Тарковский; авторы сюжета и сценария: Андрей Тарковский и Тонино Гуэрра; оператор: Джузеппе Ланчи; художник: Андреа Гризанти; музыка: отрывки из Дебюсси, Верди, Вагнера и Бетховена; звукооператор: Ремо Уголинелли; ассистенты режиссера: Норман Моццато, Лариса Тарковская; монтаж: Амедео Сальфа, Эрминия Марани; в ролях: Олег Янковский (Андрей Горчаков), Эрланд Йозефсон (Доменико), Домициана Джордано (Эуджения), Патриция Террено (жена Горчакова), Лаура Де Марки (женщина со скатертью), Делия Боккардо (жена Доменико), Милена Вукотич (муниципальный служащий), Альберто Канепа (крестьянин), Рафаэле Ди Марио, Кате Фурлан, Ливио Каласси, Пьеро Вида, Элена Магойя. Италия. Продолжительность — 130 мин.

«ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ» / «TEMPO DI VIADGIO» 1983

Производство: РАИ – Итальянское Радио и Телевидение; режиссер: Андрей Тарковский; сценарий: Тонино Гуэрра; оператор: Лучиано Товоли; монтаж: Франко Лети. Италия. «Личный дневник» «Ностальгии» – показан по РАИ Канал 2, 29 мая 1983 г.

«ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ» / «SACRIFICATIO» 1986

Производство: «Аргос Филмз С. А.» (Париж) и Шведский киноинститут (Стокгольм) при участии «Филм фор Интернэшонал» (Лондон); Шведское телевидение / СВТ 2; «Сандрю Филм» и «Театер АБ» при содействии Министерства культуры Франции; режиссер: Андрей Тарковский; оператор: Свен Нюквис; музыка: «Страсти по Матфею» И. С. Баха, японская флейта, записи криков шведских пастухов; монтаж: Андрей Тарковский, Михал Лещиловский; звукорежиссеры: Ове Свенсон, Бо Персон, Ларс Уландер; ассистенты режиссера: Керстин Эрикسدоттер; специальные эффекты: Свенска Стантгруппен, Ларе Хеглунд, Ларе Пальмквист; в ролях: Эрланд Йозефсон (Александр), Сьюзен Флитвуд (Аделаида), Валерия Мерэ (Юлия), Аллан Эдвалл (Отто), Гудрун Гисладоттир (Мария), Свен Вольтер (Виктор), Филиппа Францен (Марта), Томми Чельквист (Малыш), Пер Кальман и Томми Нордаль (работники скорой помощи). Швеция–Франция. Продолжительность – 145 мин.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ О ТАРКОВСКОМ:

Donatella Baglivo, *Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij*, фильм-интервью. Italia, 1983.

Donatella Baglivo, *Andrej Tarkovskij in «Nostalghia»* («Андрей Тарковский в “Ностальгии”»). Italia, 1984.

Donatella Baglivo, *Un mosaico fatto di tempo*. Italia, 1984.

Александр Сокуров, *Московская элегия*. СССР, 1987.

Michal Leszczylowski, *Directed by Tarkovskij*. Швеция, 1988.

Библиография

СОЧИНЕНИЯ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Андрей Тарковский и Андрей Михалков-Кончаловский, *Андрей Рублев*. Сценарий, в *Искусство кино*, № 4, 1964.

Белый день. Рассказ, в *Искусство кино*, № 8, 1970.

XX век и Художник [речь, произнесенная в 1984 г. на фестивале S. James Festival], в *Искусство кино*, № 4, 1989.

Запечатленное время, в *Искусство кино*, № 4, 1967 [то же (см. ниже): *Le temps conserve...*].

Запечатленное время, М.: Эксмо, 2002.

О кинообразе, в *Искусство кино*, № 3, март 1979 г. [то же (см. ниже): *De la figure cinématographique...*].

Слово об Апокалипсисе [лекция, прочитанная Тарковским в Лондоне в 1984 г.], в *Искусство кино*, № 2, 1989, 97-100.

A propos du «Sacrificè», в *Positif*, 303, май 1986 г.

Andrei Roublev, в *L'Avant-Scène Cinéma*, 238, июль 1979 г.

Collected Screenplays, London: Faber & Faber, 1999.

De la figure cinématographique, в *Positif*, 249, декабрь 1981 г. [то же (см. выше): *О кинообразе*, в *Искусство кино*, № 3, март 1979 г.].

Diari 1970–1986, Firenze: Edizioni della Meridiana, 2002.

Éloge de l'homme faible, в *Cahiers du Cinéma*, 392, февраль 1987 г.

Le temps conserve, в *Jeune Cinéma*, 42, ноябрь-декабрь 1969 г. [то же (см. выше): *Запечатленное время*, в *Искусство кино*, № 4, 1967].

Luce istantanea, Firenze: Edizioni della Meridiana, 2002 [в книге содержатся фотографии, снятые Тарковским на «полароид» в России и Италии].

Sculpting in Time, London: The Bodley Head, 1987 (итальянское издание – *Scolpire il tempo*, Milano: Ubulibri, 1988).

Tra potere e poesia. Personale di Andrej Tarkovskij, Comune di Reggio Emilia dicembre 1983 – gennaio 1984, в *Cinemasessanta*, 1, январь-февраль 1987 г.; Fabrizio Borin, a cura di, *Andrej Tarkovskij*, в *Circuito Cinema*, quaderno 30, Comune di Venezia giugno 1987.

ИНТЕРВЬЮ

Встать на путь [интервью дано 26 марта 1985 г.], в *Искусство кино*, № 4, 1989.

Красота спасет мир [интервью дано Шарлю де Бранту], в *Искусство кино*, № 4, 1989.

Между двумя фильмами, в *Искусство кино*, № 2, 1962.

О природе ностальгии [интервью, взятое Гидеоном Бахманом во время съемок «Ностальгии»], в *Искусство кино*, № 2, 1989.

По дороге к фильму «Солярис», в *Советский экран*, № 3, 1971.

È un profeta che si traveste per mettere a nudo le anime. Intervista a cura di A. Tassone, в *La Repubblica*, 29 января 1981 г.

Entretien avec Andrej Tarkovskij [интервью взято Антуаном де Баэком], в Baecque A. de, *Andrej Tarkovskij*, Paris: Editions de l'Etoile, «Cahiers du cinema», 1989; *Le mardis du cinema*, 7 января 1986 г.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, под ред. Альдо Тассоне, в *Positif*, 247, октябрь 1981 г.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, под ред. Болеслава Эдельхайта, в *Cahiers du cinema*, 392, февраль 1987 г.

Entretien avec Andrej Tarkovskij, под ред. Ирены Брежны, в *Positif*, 284, октябрь 1984 г.

Intervista, a cura di J. Veress, в *Filmvilag*, 10, 1969.

Intervista a Tarkovskij, под ред. Луизы Капо, в *Scheda*, XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, Pesaro, июнь 1980 г. (см. также *Achab*, 4, 1980; *Scena*, февраль 1980 г.)

- L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'Urss moderne*, под ред. Мишеля Симена, Люды и Жана Шнитцер, в *Positif*, 109, октябрь 1969 г. (см. также *L'artista nell'antica Russia e nella Russia moderna*, в *Il Dramma*, I, 1970).
- Le cinéma soviétique revient de loin*, под ред. Марселя Мартена, в *Ekran*, 66 и 67, февраль-март 1978 г.
- Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andrei Tarkovski*, в А. де Ваецке, *Andrej Tarkovskij*, Paris: Editions de l'Etoile, «Cahiers du cinema», 1989, 109.
- Propos*, в *Ekran*, 66, февраль 1978 г.
- Recontre avec le public*, в *Positif*, 284, октябрь 1984 г.
- Tarkovskij*, в *Ladri di cinema*, под ред. Адриано Апры, Milano: Udulibri, 1983.
- Tarkovskij à Londres*, под ред. Яна Кристи и Марка Ле-Фаню, в *Positif*, 249, 1981.
- Tarkovskij allo specchio*. Intervista a cura di T. Guerra, в *Panorama*, 3 апреля 1979 г.

КНИГИ О ТАРКОВСКОМ

- Евлампов И., *Художественная философия Андрея Тарковского*, СПб.: Алетея, 2001.
- Мир и фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991.
- О Тарковском*, ред. М. Тарковская, М.: Прогресс, 1989.
- О Тарковском: Воспоминания в 2-х книгах*, М.: Дедалус, 2002.
- Туровская М., *Фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991.
- Ваецке А. де, *Andrej Tarkovskij*, Paris: Editions de l'Etoile, «Cahiers du cinema», 1989.
- Borin F., *Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma: Jouvence, 1989.
- Frezzato A., *Tarkovskij, Il castoro cinema*, Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Gauthier G., *Andrej Tarkovski*, Paris: Ediligr, 1988.
- Kovács B. A., Szilagyj A., *Les mondes d'Andrej Tarkovski*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.

СТАТЬИ О ТАРКОВСКОМ

- Аннинский А., *Апокалипсис по «Андрею»*, в *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991.
- Артемьев Э., *Интервью*, в М. Туровская, *Фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991.
- Он был и навсегда останется для меня творцом*, в *О Тарковском*, М.: Прогресс, 1989.
- Он давал мне полную свободу*, в *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991.
- Бахтин Л., *Не боясь своего голоса* [статья посвящена «Зеркалу»], в *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991.
- Зоркая Н., *Начало* [статья посвящена «Иванову детству»], в *Мир и фильмы Андрея Тарковского*, М.: Искусство, 1991.
- Круглый стол о «Солярисе»*, в *Вопросы литературы*, № 1, 1973.
- Петровский И. М., *Андрей Тарковский и Федор Тютчев*, в *Киноведческие записки*, № 9, 1991.
- Amengual B., *Tarkovskij le rebelle: non-conformisme ou restauration?* в *Positif*, 247, октябрь 1981 г.
- Amiel V., *Mon fils, ou l'Avenir de ma memoire*, в *Positif*, 324, февраль 1988 г.
- Atwell L., *Ivan's Childhood*, в *Film Quarterly*, 1, 1964 г.
- Solaris: A Soviet Science Fiction Masterpiece*, в *The Film Journal*, 2-3 (6), 1976.
- Baecque A. de, *L'homme de terre*, в *Cahiers du Cinema*, 386, июль-август 1986 г.
- Bassan R., *Les paradoxes dialectiques d'Andrej Tarkovskij*, в *La Revue du Cinema*, 387, октябрь 1983 г.
- Benayoun R., *Un Finistère de la parole*, в *Positif*, 304, июнь 1986 г.
- Benedetti C., *Lignoto di Tarkovskij*, в *Cinema nuovo*, 242, 1976.
- Benedictis M. de, *Zerkalo*, в *Bianco e Nero*, 4, июль-август 1979 г.
- Bernardi S., *La visione del tempo* [Видение времени], в *Cinema & Cinema*, 50, декабрь 1987 г.

- Bonitzer P., *L'idée principale*, в *Cahiers du Cinéma*, 386, июль-август 1986 г.
- Bonneville L., *Nostalghia*, в *Séquences*, 113, июль 1983 г.
- Borelli S., *Tarkovskij. Le cifre della poesia*, в *Bianco e Nero*, 4, октябрь-декабрь 1986 г.
- Bruno E., *Andrej Rubliov*, в *Filmcritica*, 227, сентябрь 1972 г.
Tarkovskij o il cinema dell'immagine, в *Filmcritica*, 244, апрель 1974 г.
Tra la terra e il cielo, в *Filmcritica*, 365-366, июнь-июль 1986 г.
- Buache F., *Andrej Tarkovskij et le sacrifice*, в В. А. Kovàks, А. Szilagyj, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.
- Buttafava G., *Il giovane cinema sovietico*, в *Bianco e Nero*, 11, ноябрь 1966 г.
Nostalghia, Nostalghia,.. в *Bianco e Nero*, 4, октябрь-декабрь 1983 г.
- Carrere E., *Etat stationnaire: où s'arrètera-t-il?* в *Positif*, 284, октябрь 1984 г.
Le miracle secret, в *Positif*, 304, июнь 1986 г.
Troisième plongée dans l'océan, troisième retour a la maison, в *Positif*, 247, октябрь 1981 г.
- Cazals T., *Au-delà du regard*, в *Cahiers du Cinéma*, 386, июль-август 1986 г.
- Chatoran B., *Le temps absolu*, в *Positif*, 303, май 1986 г.
- Chion M., *La maison où il pleut* [Дом, в котором идет дождь], в *Cahiers du Cinéma*, апрель 1984 г., 358.
Le dernier mot du muet, в *Cahiers du Cinéma*, 331, 1982 г.
Le langage et le monde, в *Cahiers du Cinéma*, 386, июль-август 1986 г.
Le Sacrifice. Où était Alexandre quand.., в *Cahiers du Cinéma*, 386, июль-август 1986 г.
L'homme qui vient de mourir, в *Cahiers du Cinéma*, 392, февраль 1987 г.

- Christie I., *Ivan's Childhood*, в *Monthly Film Bulletin*, 654, июль 1988 г.
- Ciment M., *Andrej Roublev*, в *Positif*, 107, 1969 г.
Solaris, в *Positif*, 140, июль-август 1972 г.
Stalker, в *Positif*, 232-233, июль-август 1980 г.
- Combs R., *Stalker*, в *Monthly Film Bulletin*, 564, 1981 г.
- Daney S., *Tarkovskij, le «Stalker» et la foi*, в *Cahiers du Cinéma*, 315, сентябрь 1980 г.
- Delli Colli T., *Noi, la «palma», Tarkovskij*, в *Bianco e Nero*, 2, апрель-июнь 1986 г.
- Delmas J., *Comme un fleuve: Andrej Roublév*, в *Jeune Cinema*, 42, ноябрь 1969 г.
L'enfance d'Ivan, в *Jeune Cinema*, 42, ноябрь 1969 г.
Tarkovskij dé clavelisé, в *Jeune Cinema*, 109, март 1978 г.
- Demeure J., *Andrei Roublev*, в *Positif*, 117, июнь 1970 г.
- Dempsey M., *Lost Harmony*, в *Film Quarterly*, 1, 1981 г.
- Fasolato U., *L'organico risuonare del mondo: la musica elettronica da «Solaris» a «Stalker»* [Органическое звучание мира: электронная музыка в «Солярисе» и в «Сталкере»], в ААМ – ТАС. *Arts and Artefacts in Movie*, n. 1, 2004.
- Frezzato A., *Aggrappato alla terra*, в *Cineforum*, 146, август 1975 г.
Lo specchio, в *Cineforum*, 193, апрель 1980 г.
Protagonista di un'epoca, в *Cineforum*, 265, июнь-июль 1987 г.
Stalker, в *Cineforum*, 203, апрель 1981 г.
- Goimard J., *Poétique de la science-fiction*, в *Positif*, 162, октябрь 1974 г.
- Green P., *Andrej Tarkovskij (1932-1986)*, в *Sight & Sound*, 2, 1987 г.
Apocalypse & Sacrifice, в *Sight & Sound*, 1987 г.
The Nostalgia of the Stalker, в *Sight & Sound*, 1984/1985 г.
- Jeancolas J.-P., *Notes sur «Le miroir»*, в *Positif*, 206, май 1978 г.
- Jusov V., *Slovo o druze*, в ААВВ, *O Tarkovskom*.

- Kral P., *La maison en feu*, в *Positif*, 304, июнь 1986 г.
L'enfance d'Andrei, в *Positif*, 324, февраль 1988 г.
Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait, Paris: Editeurs Français Réunis, 1966.
- Le Fanu M., *Andrej Tarkovskij*, в *Encounter 65*, ноябрь 1985 г.
The Cinema of Andrej Tarkovsky, British Film Institute, London, 1987.
Tarkovskij à Covent Garden: Boris Godounov, в *Positif*, 284, октябрь 1984 г.
Tarkovskij: thèmes et obsessions venus de l'enfance, в *Positif*, 284, октябрь 1984 г.
- Lesczyłowski M., *Souvenirs*, в *Positif*, 324, февраль 1988 г.
- Löthwall L.-O., *Andrej Tarkovskij au jour le jour*, в *Positif*, 303, май 1986 г.
- Marshall H., *Andrej Tarkovskij's «The Mirror»*, в *Sight & Sound*, 2, 1976.
- Miccichè L., *Andrej Rublev*, в *Cinemasessanta*, 105, ноябрь-декабрь 1975 г.
Le «sragioni» del poeta, в Borin F., a cura di, *Andrej Tarkovskij*, в *Circuito Cinema*, quaderno 30, Comune di Venezia giugno 1987.
Lo specchio, в *Cinemasessanta*, 126, март-апрель 1979 г.
Nostalghia, в *Cinemasessanta*, 5, сентябрь-октябрь 1983 г.
Sacrificio, в *Cinemasessanta*, 4-5, июль-октябрь 1987 г.
Stalker, в *Cinemasessanta*, 138, март-апрель 1981 г.
- Nechorosev L., «*Andrej Rublev*»: *spasenie duši*, в AVV, *Mir I Fil'my A. T.*
- Niogret H., *Nostalghia*, в *Positif*, 269-270, июль-август 1983 г.
- Niogret H., a cura di, *Entretiens avec Erland Josephson e Sven Nykvist*, в *Positif*, 324, февраль 1988 г.
- Nykvist S., *En travaillant avec Tarkovskij*, в *Positif*, 303, май 1986 г.
- Pelissier V., *Sculpting in Time*, в *Positif*, 312, февраль 1987 г.

Pelissier V., Celal T., *Tarkovskij cineaste?* в *Positif*, 312, февраль 1987 г.

Thirard P. L., *Lexile de Tarkovskij*, в *Positif*, 284, октябрь 1984 г.

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Блок А., *Возмездие*, в *Собрание сочинений в восьми томах*, М.–Л.: Гослитиздат, 1960–1963, т. 4, 1960.

О назначении поэта, в *Собрание сочинений в шести томах*, Л.: Художественная литература, т. 4, 1982.

Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений в 30-ти тт.*, Л.: Наука, 1972–1988.

Т. 6, *Преступление и наказание*, 1973.

Т. 7, *Преступление и наказание (Рукописные редакции)*, 1973.

Т. 8, *Идиот*, 1973.

Т. 10, *Бесы*, 1974.

Т. 14, *Братья Карамазовы*, 1975.

Тт. 28–30, *Письма*, 1985.

Исаак Сирин, *Слова подвижнические (Аскетические беседы)*, М., 1911.

Лао-цзы, *Дао дэ цзин* см. ниже Lao Tzu, *Tao te Ching*.

Пастернак Б., *Доктор Живаго*, в *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 3, М.: Художественная литература, 1990.

Когда разгуляется, там же, т. 2, М., 1989.

О Шекспире, там же, т. 4, М., 1991.

Сальвестрони С., *Библейские и святоотеческие источники романов Ф. Достоевского*, СПб.: Академический проект, 2001.

Тарковский Арсений, *Белый день*, М.: Эксмо-пресс, Яуза, 1998.
Избранное, Смоленск: Русич, 2002.

Флоренский П., *Письма с Дальнего Востока и Соловков*, М.: Мысль, 1998.

Bergman I., *La lanterna magica [Волшебный фонарь]*, Milano: Garzanti, 1987.

- Bianchi E., *Esodo* [Исход], Qiqajon, Magnano (Vc), 1987.
L'Apocalisse di Giovanni [Откровение св. Иоанна Богослова], Qiqajon, Magnano (Vc), 1988.
- Borisov V., Pasternak E., *Non si sara la morte* [Смерти не будет], Milano: La casa di Matriona, 1990.
- Bresson R., *Notes sur le cinématographe* [Записки о кинематографии], Paris: Gallimard, 1975 (то же: *Note sul cinematografo*, Venezia: Marsilio, 1986).
- Cervantes M. de, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, в *Obras completas*, Madrid, 1914-1941.
- Le cinéma Russe et soviétique*, ed. J.-L. Passek, Paris: Centre George Pompidou, 1981.
- Corsani B., *L'Apocalisse* [Откровение св. Иоанна Богослова], Torino: Claudiana, 1987.
- Essays on the Christian Understanding of Man*, London: Fellowship of S. Alban and S. Sergius, 1967.
- Evdokimov P., *L'art de l'icone. Téologie de la beauté*, Paris: Desclée, 1972 (то же: *Teologia della Bellezza* [Богословие красоты], Milano: Paoline, 1990).
- Fausti S., *La catechesi narrative di Marco* [Святое Благовествование от Марка], Milano: Ancora, 1990.
- Fleishman L., *Pasternak. The poet and his Politics*, Cambridge, Mass., 1990.
- Hesse H., *Das Glasperlenspiel Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht* [Игра в бисер], Zurich: Fretz und Wasmuth Verlag, 1943.
- Isacco il Siro, *Un'utile preghiera* [Исаак Сирин, Смиренная молитва], Qiqajon, Bose, 1999.
- Kurosawa A., *Something like an Autobiography*, Toho Co., Japan, 1975-1982 (итальянское издание - *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, Milano: Baldini e Castoldi, 1995).
- Lao Tzu, *Tao te Ching* [Лао-цзы, Дао дэ цзин], Milano: Adelphi, 1973.
- Lotman J., *Cercare la strada* [Искать дороги], Venezia: Marsilio, 1994.

- Matte Blanco I., *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* [Бессознательное как бесконечное целое...], Torino: Einaudi, 1981.
- Salvestroni S., *La poetica di Boris Pasternak attraverso le poesie del «Dottor Živago»* [Сальвестрони С., Поэтика Бориса Пастернака через стихотворения «Доктора Живаго»], в *Aion Slavistica*, № 2, 1994.
- Linguaggio poetico e processi creative. Le le poesie del «Dottor Živago»* [Поэтический язык и художественные процессы. Стихотворения «Доктора Живаго»], в *Strumenti critici*, № 3, 1993.
- L'orto del Getsemani*, в AAVV, *L'autunno della Santa Russia*, Qiqajon, Magnano, Bi., 1999.
- Tassone A., *Akira Kurosawa*, Milano: Il Castoro, 1995.

Именной указатель

- Абалов Э. 207
Абрамова Н. 220
Авраам 37
Агоян С. 218
Аджубей М. 218
Алпатов М. 37
Аннинский А. 14, 224
Апра А. (Арга А.) 224
Артемьев Э. 25, 52, 56, 81,
82, 85, 110, 188, 209, 219,
220, 225
Архангельская Н. 218
- Бак Д. 6
Бальиво Д. (Baglivo D.) 147,
151, 221
Банионис Д. 219
Бах И. С. 42, 61, 70, 82-84, 111,
180, 194, 202, 209, 219, 221
Бахман Г. 10, 223
Бахматова М. Н. 6
Бахтин Л. 63, 225
Базк А. де (Baesque A. de) 8,
15, 17-19, 22, 34, 38, 83-85,
111, 117, 118, 140, 149, 152,
157, 170, 171, 173, 195, 202,
206, 210, 212, 223-225
Бедьян 192
Бергман И. (Bergman I.) 8,
16, 44, 45, 58, 59, 84, 96, 131,
175, 177, 187, 202, 206, 229
- Бернарди С. (Bernardi S.)
95, 188, 190, 225
Бетховен Л. ван 111, 137,
155, 157, 159, 161, 220
Блок А. А. 8, 50, 51, 125, 144, 228
Богомолов В. О. 207, 218
Боккардо Д. 220
Болоньини М. 220
Бондарчук Н. 219
Борин Ф. (Borin F.) 21, 223,
224
Борисов В. 67
Боске Э. дель 220
Брант Ш. де (Brant Ch. de)
223
Брежна И. (Brezna I.) 223
Брейгель 24, 36, 37, 42, 85,
89, 181
Брессон Р. (Bresson R.) 16,
45-48, 78, 229
Брок С. 192
Бруссер Ю. 218
Булгаков М. А. 79, 93
Бунюэль 16, 190, 206
Бурляев Н. 206, 207, 210,
218, 219
Быков Р. 219
Бьянки Э. (Bianchi E.) 122,
123, 173, 229
- Вагнер Р. 111, 132, 220

- Ван Эйк 121, 147
Верди Дж. 146, 164, 220
Вида П. 220
Викторин 122
Витославский А. 218
Волисов В. 218
Вольтер С. 221
Вукотич М. 220
- Гарсия Д. 220
Геббельс 216
Гессе Г. (Hesse H.) 116, 230
Гисладоттир Г. 193, 221
Глазунов И. С. 13, 14
Гоголь Н. В. 13, 79, 144, 208
Гольбейн 28
Гризанти А. 220
Гринько Н. 218-220
Гриффит 20
Гутьеррес А. 220
Гуэрра Т. (Guerra T.) 118, 220, 221, 224
- Данильцев И. 219
Двигубский Н. 219
Дебюсси К. 220
Де Марки Л. 220
Демидова А. 220
Державин Г. Р. 8, 11, 49, 50
Джордано Д. 220
Ди Марио Р. 220
Дмитриев В. 15-17, 25
Достоевский Ф. М. 7, 8, 11-14, 28-33, 39, 43, 44, 46, 60, 79, 80, 83, 89, 90, 100, 102, 106, 107, 109, 112-114, 116-118, 126, 127, 133, 134, 144, 158, 168, 178, 182, 192, 197, 199, 205, 208, 216, 229
- Дрейер 16
Дюрер 205
- Евдокимов П. 37, 149, 229
Евлампов И. 59, 224
- Жариков Е. 218
Жданова Г. 218
- Заманский В. 218
Зеленцова И. 218, 219
Зоркая Н. М. 14, 225
Зубков В. 218
- Иероним Блаженный 173
Иисус Христос 23-28, 36, 40, 69, 74, 122-124, 135, 149, 180, 181
- Икар 13
Ильин А. 218
Иов 134
Иоанн, св. 28, 81, 201
Иоанн Богослов 229
Иоанн Креститель 36, 121
Исаак Сирин, св. 31, 32, 43, 44, 107, 117, 192, 229
Иуда 25
- Йозефсон Э. 191, 193, 220, 221, 228
- Каин 123
Кайдановский А. 220
Каласси Л. 220
Кальман П. 221
Канепа А. 220

- Капо Л. (Caro L.) 223
Клеопа 124
Климов Е. Г. 14
Кляковский Е. 218
Княжинский А. 220
Козарев Н. 218
Козинцев Г. М. 14
Коловиков И. 218
Кононов М. 219
Корречер Л. 220
Кристи Я. (Christie I.) 224, 226
Крылов С. 218, 219
Куросава А. (Kurosawa A.)
16, 17, 19, 206, 230
Кушнерев Ю. 219
- Лазарев В. 37
Ланг 20
Ланчи Дж. 220
Лао-цзы 116, 229, 230
Лапиков И. 219
Лем С. 77, 78, 91, 102, 219
Леонардо да Винчи 36, 42,
73, 180, 181, 183, 189, 190,
194, 195, 217
Лети Ф. 221
Ле-Фаню М. (Le Fanu M.) 224,
227
Лешиловский М. (Leszczy-
lowski M.) 187, 221, 228
Литвинов С. 219
Ломоносов М. В. 8, 49, 50
Лука, св. 122, 123
Любич 20
- Магдалина 27
Магойя Э. 220
Майнард А. 6
- Максимова А. 218
Малявина В. 218
Мандельштам О. Э. 11, 12,
30, 93
Марани Э. 220
Маренков В. 218
Мария (Дева Мария) 36,
149, 150, 180, 181, 196
Марк, св. 144
Марк Аврелий 174
Мартен М. (Martin M.) 224
Матте Бланко И. (Matte Blan-
co I.) 171
Мейерхольд Вс. Э. 93
Меркулов А. 220
Мерэ В. 221
Мидзогути 16
Милютенко Д. 218
Митурич В. 218
Мифуне Т. 16
Михалков-Кончаловский А. С.
16, 206, 207, 218, 219, 222
Мишарин А. 219
Моисей 172
Моллер 37
Моццато Н. 220
Мурнау 20
- Назаров Ю. 219, 220
Нехорошев Л. Н. 14, 18, 24,
35, 228
Николаев А. 219
Нордаль Т. 221
Нюквис С. (Nykqvist S.) 221,
228
- Овчинников В. 6, 21, 24, 25,
206, 207, 218, 219

- Огородникова Т. 56, 220
Ориген 122
Остунни Л. 220
- Павел, св. 23
Пальмквист Л. 221
Папава М. 207, 218
Парселл 219
Пастернак Б. Л. 8, 11, 12, 14, 22, 24-27, 30, 39, 51, 67-69, 74, 75, 93, 143, 144, 159, 169, 170, 182, 229, 230
Пастернак Е. 67
Перголези 70, 219
Персон Б. 221
Петр, св. 130, 180, 198
Петровский И. М. 137, 225
Прохорова Т. 218
Пруст 70
Пушкин А. С. 8, 11-13, 26, 39, 42, 70, 72, 144, 174, 182
Пьеро делла Франческа 36, 148-150, 152, 180
- Равель М. 130, 220
Рауш И. 219
Реберг Г. 219
Ренуар 20
Решетникова Т. 220
Ричард III 183
Ромадин М. 219
Ромм М. И. 207, 208
Рублев А. 11-14, 18-24, 26-38, 40, 63, 68, 74-76, 81, 84, 89, 91, 94, 95, 106, 109, 124, 142, 149, 157, 178, 183, 215, 219
- Савкин И. 218
- Сальвестрони С. (Salvestroni S.) 27, 28, 43, 65, 85, 229, 230
Сальфа А. 220
Сара 37
Саркисян С. 219
Свенсон О. 193, 194, 221
Свентиков Ю. 220
Севостьянов В. 218
Семенова Л. 218
Сервантес С. М. де 14, 90, 91, 118, 229
Сергеев Н. 219
Симен М. (Ciment M.) 223, 226
Симеон Новый Богослов 117
Смоктуновский И. М. 41, 220
Сокуров А. 221
Солоницын А. 20, 21, 48, 124, 131, 155, 219, 220
Сталин И. В. 59
Станко И. 219
Стернберг 20
Строхейм 20
Стругацкий А. 102, 120
Стругацкий Б. 102, 120
- Тарковская И. 218
Тарковская Л. 219, 220
Тарковская М. А. 6, 81, 224
Тарковский А[рсений] А. 8, 11, 49, 52-54, 59, 65-69, 97, 103, 105, 127-129, 138, 150, 159, 165-170, 173, 178, 208, 210-213, 219, 220, 229
Тассоне А. (Tassone A.) 20, 118, 223, 230

- Терехова М. 47, 73, 219
 Террено П. 220
 Товоли Л. 221
 Толстой Л. Н. 73, 144
 Тургенев И. С. 14
 Туровская М. 13, 24, 56, 61,
 62, 104, 105, 183, 184, 188,
 207, 210, 214, 224, 225
 Тютчев Ф. И. 50, 128, 129,
 135, 137, 138, 220, 225
 Уголинелли Р. 220
 Уландер Л. 221
 Фазолато У. (Fasolato U.)
 110, 111, 230
 Федченко Е. 218
 Фейгина 56
 Фейгинова Л. 218-220
 Феофан Грек 219
 Фингер М. 218
 Флитвуд С. 221
 Флоренский П. А. 38, 39,
 137, 229
 Фомченко И. 218
 Фон Хребер 37
 Форд Дж. (Ford J.) 20
 Францен Ф. 221
 Фрейндлих А. 220
 Фреццато А. (Frezzato A.)
 59, 224, 227
 Фурлан К. 220
 Хачатурян Э. 218
 Хеглунд Л. 221
 Христос см. Иисус Христос
 Чаадаев П. Я. 26
 Чаплин 20
 Чельквист Т. 221
 Черняев Е. 218, 219
 Черпаев Е. 207
 Чехов А. П. 79, 186, 187
 Чугунова М. С. 14, 56, 219
 Шарун В. 220
 Шион М. (Chion M.) 8, 88,
 100, 101, 136, 137, 226
 Шнитцер Ж. (Schnitzer J.)
 223
 Шнитцер Л. (Schnitzer L.)
 223
 Эдвалл А. 221
 Эдельхайт Б. (Edelhajt B.)
 223
 Эйзенштейн С. М. 20
 Эрикسدоттер К. 221
 Эрмаш 77
 Юсов В. 56, 206, 210, 218,
 219, 227
 Янковский О. 155, 219, 220
 Янковский Ф. 219
 Ярвис Ю. 219
 * * *
 Amengual B. 225
 Amiel V. 225
 Atwell L. 225
 Bassan R. 225
 Benayoun R. 225
 Benedetti C. 225

- Benedictis M. de 225
Bloom A. 160
Bonitzer P. 225
Bonneville L. 225
Borelli S. 226
Bruno E. 226
Buache E. 226
Buttafava G. 226
- Carrere E. 226
Cazals T. 226
Celal T. 228
Chatoran B. 226
Combs R. 227
Corsani B. 122, 229
- Daney S. 227
Delli Colli T. 227
Delmas J. 227
Demeure J. 227
Dempsey M. 227
- Fausti S. 145, 230
Fleishman L. 67, 230
- Gauthier G. 224
Goimard J. 227
Green P. 227
- Jeancolas J.-P. 227
- Kovàks B. A. 224, 226
Kral P. 227
- Lao Tzu см. Лао-цзы
Löthwall L.-O. 228
Lotman J. 230
- Marshall H. 228
Miccichè L. 228
- Niogret H. 228
- Pelissier V. 228
- Szilagyj A. 224, 226
- Thirard P. L. 228
- Veress J. 223



БИБЛЕЙСКО-БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ

СВ. АПОСТОЛА АНДРЕЯ

сочетает в себе черты конфессионального и светского учебного заведения, ориентирован на мирян, открыт межконфессиональному диалогу и свободным дискуссиям. Помимо библейско-богословских предметов студенты ББИ изучают широкий спектр общегуманитарных дисциплин.

Сегодня ББИ — это:

- ◆ государственная аккредитация по направлению «теология»
- ◆ высшее гуманитарно-богословское образование по библеистике, христианской культуре, библейским языкам, богословию, философии, истории церкви, литургике и социальным дисциплинам
- ◆ второе высшее образование, индивидуальные программы для специалистов и повышение квалификации преподавателей и катехизаторов
- ◆ начальное и заочное богословское образование, публичные лекции
- ◆ летние богословские институты
- ◆ научные программы (семинары, конференции, исследовательские проекты)
- ◆ издательская деятельность (учебники, монографии, материалы конференций, журнал «Страницы»)

Издательская программа ББИ

(☑ — вышли в свет, ☐ — готовятся к печати)

Периодические издания

- ☑ СТРАНИЦЫ: богословие, культура, образование.
Ежеквартальный журнал ББИ (издается с 1996 г.)

Серия «Современная библеистика»

- ☑ ИИСУС И ЕВАНГЕЛИЯ. Словарь Нового Завета. Том I.
Под ред. Джоэля Грина, Скотта Макнайта, Говарда Маршалла.
- ☐ СЛОВАРЬ НОВОГО ЗАВЕТА. Том II. *Под ред. Ральфа Мартина, Стенли Портера, Дэниэла Рэйда, Джеральда Хавторна, Крейга Эванса.*
- ☑ ВВЕДЕНИЕ В НОВЫЙ ЗАВЕТ. В 2 томах. *Рэймонд Браун.*
- ☑ ВВЕДЕНИЕ В ВЕТХИЙ ЗАВЕТ. *Под ред. Эриха Ценгера. (Bibliotheca Biblica)*
- ☑ ВВЕДЕНИЕ В ВЕТХИЙ ЗАВЕТ. Канон и христианское воображение.
Уолтер Брюггеман.
- ☑ НОВЫЙ ЗАВЕТ: ПРАВОСЛАВНАЯ ПЕРСПЕКТИВА. Писание, предание, герменевтика. *Теодор Сттилианопулос. (Bibliotheca Biblica)*
- ☑ ИИСУС И ПОБЕДА БОГА. *Н. Т. Райт.*
- ☐ ВОСКРЕСЕНИЕ СЫНА БОЖЬЕГО. *Н. Т. Райт.*
- ☑ ЧТО НА САМОМ ДЕЛЕ СКАЗАЛ АПОСТОЛ ПАВЕЛ.
Был ли Павел из Тарса основателем христианства? Н. Т. Райт.
- ☑ ЕДИНСТВО И МНОГООБРАЗИЕ В НОВОМ ЗАВЕТЕ. Исследование природы первоначального христианства. 5-е издание, испр. и доп. *Джеймс Дж. Данн.*
- ☑ НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ИИСУСА. Что упустил поиск исторического Иисуса.
Джеймс Дж. Данн. (Bibliotheca Biblica)
- ☑ ТЕКСТОЛОГИЯ НОВОГО ЗАВЕТА. Рукописная традиция, возникновение искажений и реконструкция оригинала. *Брюс М. Мецгер.*
- ☑ КАНОН НОВОГО ЗАВЕТА. Возникновение, развитие, значение.
5-е издание. *Брюс М. Мецгер.*
- ☑ РАННИЕ ПЕРЕВОДЫ НОВОГО ЗАВЕТА.
Их источники, передача, ограничения. Брюс М. Мецгер.
- ☑ НОВЫЙ ЗАВЕТ. Контекст, формирование, содержание. 2-е издание.
Брюс М. Мецгер.
- ☑ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРИТЧЕЙ. *Крейг Бломберг.*
- ☑ ЭТИКА НОВОГО ЗАВЕТА. *Ричард Хейз.*
- ☑ ТЕКСТОЛОГИЯ ВЕТХОГО ЗАВЕТА. *Эмануэл Тов.*
- ☑ ВВЕДЕНИЕ В ТЕКСТОЛОГИЮ ВЕТХОГО ЗАВЕТА. *Джейкоп Вайнгрин.*
- ☑ ПОЭТИКА БИБЛЕЙСКОГО ПАРАЛЛЕЛИЗМА. *Андрей Десницкий.*

- ☑ ДЕЯНИЯ АПОСТОЛОВОВ. Историко-филологический комментарий.
Главы I–VIII. *Ирина Левинская.*
- ☑ БОГОСЛОВИЕ ПОСЛАНИЯ К РИМЛЯНАМ. *Клаус Хаакер.*
- ☑ ОЧЕРКИ АРХЕОЛОГИИ БИБЛЕЙСКИХ СТРАН. *Николай Мерперт.*
- ☑ ФИЛОН АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ. *Кеннет Шенк.*
- ☑ БИБЛИЯ В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ, ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЕ РОССИИ И ПРАВОСЛАВНОГО СЛАВЯНСКОГО МИРА.
К 500-летию Геннадиевской Библии.

Серия «Современное богословие»

- ☑ ПОСЛАНИЕ К РИМЛЯНАМ. *Карл Барт.*
- ☑ ЦЕРКОВНАЯ ДОГМАТИКА. *Карл Барт.* Том I. §§ 3, 15, 28, 32, 41/1.
- ☐ ЦЕРКОВНАЯ ДОГМАТИКА. *Карл Барт.* Том II. §§ 45, 50, 57, 59.
- ☑ МГНОВЕНИЯ. *Карл Барт.*
- ☑ ОПРАВДАНИЕ И ПРАВО. *Карл Барт.*
- ☑ ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ. *Карл Барт.*
- ☑ БОГОСЛОВИЕ И МУЗЫКА. Три речи о Моцарте.
Ганс Урс фон Бальтазар, Карл Барт, Ганс Коон.
- ☑ О ХРИСТИАНСКОМ БОГОСЛОВИИ. *Роуэн Уильямс.*
- ☑ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ. *Епископ Диоклийский Каллист (Уэр).*
- ☑ ПРАВОСЛАВИЕ. *Павел Евдокимов.*
- ☑ ПРАВОСЛАВНАЯ ЛИТУРГИЯ. Развитие евхаристического богослужения византийского обряда. 3-е издание. *Хью Уайбру.*
- ☑ ВОПЛОЩЕННАЯ ЛЮБОВЬ. Очерки православной этики. *Виген Гуроян.*
- ☑ ОТБЛЕСКИ СВЕТА. Православное богословие красоты. *Оливье Клеман.*
- ☑ ВВЕДЕНИЕ В ОСНОВНОЕ БОГОСЛОВИЕ. *Архиепископ Михаил (Мудьюгин).*
- ☑ СЛУЖЕНИЕ ЖЕНЩИНЫ В ЦЕРКВИ. *Элизабет Бер-Сижель.*
- ☑ ИИСУС ХРИСТОС. *Вальтер Каспер.*
- ☑ БОГ ИИСУСА ХРИСТА. *Вальтер Каспер.*
- ☑ ТАИНСТВО ЕДИНСТВА. Евхаристия и церковь. *Вальтер Каспер.*
- ☑ СУЩНОСТЬ И ЗАДАЧИ БОГОСЛОВИЯ. Попытки определения в диспуте современности. *Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер.*
- ☑ ПРИНЦИПЫ ХРИСТИАНСКОЙ ЭТИКИ. *Ганс Урс фон Бальтазар, Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер, Хайнц Шюрман.*
- ☑ ЦЕННОСТИ В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН. О соответствии вызовам времени. *Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер.*
- ☑ ДИАЛЕКТИКА СЕКУЛЯРИЗАЦИИ. О разуме и религии. *Юрген Хабермас, Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер.*
- ☑ ПАСХАЛЬНАЯ ТАЙНА. Богословие трех дней. *Ганс Урс фон Бальтазар.*

- ☑ ОСНОВАНИЕ ВЕРЫ. Введение в христианское богословие. *Карл Ранер.*
- ☑ БОГ: ОТКРЫТЫЙ ВОПРОС. Богословские перспективы современной культуры. *Антон Хаутенен.*
- ☑ ВО ЧТО МЫ ВЕРИМ? Изложение Апостольского символа веры. *Теодор Шнайдер.*
- ☑ КАТОЛИЧЕСТВО В ТРЕТЬЕМ ТЫСЯЧЕЛЕТИИ. *Томас Рауш.*
- ☑ СОВРЕМЕННОЕ КАТОЛИЧЕСКОЕ БОГОСЛОВИЕ. Хрестоматия. *Сост. Майкл Хейз и Лайм Джирон.*
- ☑ ВОСКРЕСЕНИЕ БОГА ВОПЛОЩЕННОГО. *Ричард Суинберн.*
- ☑ ТАЙНА ТАИНСТВ. *Пол Хаффнер.*
- ☑ КАТОЛИЧЕСКОЕ БОГОСЛОВИЕ. Источники, принципы, история. *Эйден Николс.*
- ☑ ДЛЯ НАШЕГО СПАСЕНИЯ. Два взгляда на миссию Христа. *Джеффри Узинрайт.*

Серия «Богословие и наука»

- ☑ БИБЛЕЙСКАЯ ВЕРА С ЭВОЛЮЦИОНИСТСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ. *Герд Тайсен.*
- ☑ НАЧАЛО ВСЕХ ВЕЩЕЙ. Естествознание и религия. *Ганс Кюнг.*
- ☑ НАУКА И РЕЛИГИЯ. Историческая перспектива. *Джон Хедли Брук.*
- ☑ О НРАВСТВЕННОЙ ПРИРОДЕ ВСЕЛЕННОЙ. Богословие, космология и этика. *Нэнси Мерфи и Джордж Эллис.*
- ☑ БОГОСЛОВИЕ В ВЕК НАУКИ. Модели бытия и становления в богословии и науке. *Артур Пикок.*
- ☑ ЛОГОС И КОСМОС. Богословие, наука и православное предание. *Алексей Нестерук.*
- ☑ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ И РЕЛИГИОЗНОЕ БЫТИЕ ЧЕЛОВЕКА. 2-е издание. *Владета Еротич.*
- ☑ НАУКА И БОГОСЛОВИЕ. Введение. *Джон Полкинхорн.*
- ☑ ВЕРА ГЛАЗАМИ ФИЗИКА. *Джон Полкинхорн.*
- ☑ РЕЛИГИЯ И НАУКА. История и современность. *Иен Барбур.*
- ☑ ЭТИКА В ВЕК ТЕХНОЛОГИИ. *Иен Барбур.*
- ☑ НАУКА И БОГОСЛОВИЕ. Антропологическая перспектива. *Под. ред. Владимира Поруса*
- ☑ БИОЭТИКА. Учебник. *Элио Сгречча, Виктор Тамбоне.*
- ☑ СМЫСЛ ЗЕМЛИ. *Оливье Клеман.*
- ☑ РАЦИОНАЛЬНОСТЬ ВЕРЫ. *Станислав Вишлек.*
- ☑ ТВОРЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ. О проблемах взаимодействия научного и религиозного мировоззрения. *Михаил Хеллер.*
- ☑ ЕСТЬ ЛИ БОГ? *Ричард Суинберн.*

- ☑ НАУКА И МУДРОСТЬ. К диалогу естественных наук и богословия.
Юрген Мольтман.
- ☑ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ РЕЛИГИИ И НАУКИ. *Под ред. Григория Гутнера.*
- ☑ НАУЧНОЕ И БОГОСЛОВСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРЕДЕЛЬНЫХ ВОПРОСОВ. Космология, творение, эсхатология. *Под ред. Андрея Гриба.*
- ☑ НАУЧНЫЕ И БОГОСЛОВСКИЕ ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ. Историческая динамика и универсальные основания.
Под ред. Владимира Поруса.

Серия «Диалог»

- ☑ ДУХОВНОСТЬ. Формы, принципы, подходы. В 2 томах. *Кейс Ваайман.*
- ☑ ДИАЛОГ О ВЕРЕ И НЕВЕРИИ. 2-е издание. *Умберто Эко и кардинал Мартини.*
- ☑ В ПОИСКАХ ХРИСТИАНСКОГО ЕДИНСТВА.
К 40-летию принятия декларации *Unitatis redintegratio.*
- ☑ ПРАВОСЛАВИЕ И КАТОЛИЧЕСТВО. От конфронтации к диалогу.
Хрестоматия. 2-е издание. *Сост. Алексей Юдин.*
- ☑ ЭКУМЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ. Антология ключевых текстов.
Сост. Майкл Киннемон, Брайан Коуп.
- ☑ БОГОСЛОВСКИЙ ДИАЛОГ МЕЖДУ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКОВЬЮ И ВОСТОЧНЫМИ ПРАВОСЛАВНЫМИ ЦЕРКВАМИ. Хрестоматия.
Сост. Кристин Шайо.
- ☑ ВЕРА И СВЯТОСТЬ. Лютеранско-православный диалог 1959–2002 гг.
Ристо Сааринен.
- ☑ УЧЕНИЕ О СПАСЕНИИ В РАЗНЫХ ХРИСТИАНСКИХ КОНФЕССИЯХ.
2-е издание. *Сост. Алексей Бодров.*
- ☑ ХРИСТИАНСТВО, ИУДАИЗМ И ИСЛАМ. Верность и открытость.
Под ред. архиепископа Жозефа Доре.
- ☑ ХРИСТИАНЕ И МУСУЛЬМАНЕ. Проблемы диалога. Хрестоматия.
Сост. Алексей Журавский.
- ☑ ИСЛАМ И ХРИСТИАНСТВО: НА ПУТИ К ДИАЛОГУ.
К 40-летию принятия декларации *Nostra aetate.* *Под ред. Алексея Журавского*
- ☑ ИСЛАМ И ЗАПАД. *Бернард Луис.*
- ☑ ИСЛАМ И ХРИСТИАНСТВО. Непростая история. *Роллин Армур.*
- ☑ ХРИСТИАНСКО-ИУДЕЙСКИЙ ДИАЛОГ. Хрестоматия. 2-е издание.
Сост. Хелен Фрай.
- ☑ ИУДЕЙСКО-ХРИСТИАНСКИЙ ДИАЛОГ. Словарь-справочник.
Под ред. Леона Кленицкого и Джеффри Вайгодера.
- ☑ ДЗЭН И БИБЛИЯ. *Какичи Кадоваки.*
- ☑ СМЕРТЬ И ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ В МИРОВЫХ РЕЛИГИЯХ. 2-е издание.
Сост. Джекоб Ньюзнер.

- ☑ ВВЕДЕНИЕ В ИУДАИЗМ. Учебное пособие. *Глеб Ястребов.*
- ☑ ИИСУС ИЛИ БУДДА. Жизнь и учение в сравнении.
Ульрих Луц и Аксель Михаэльс.
- ☑ ПЕТРОВО СЛУЖЕНИЕ. Диалог католиков и православных.
Под ред. Вальтера Каспера.
- ☑ ЧТО ОБЪЕДИНЯЕТ? ЧТО РАЗДЕЛЯЕТ? Основы экуменических знаний.
- ☑ КАТОЛИЧЕСКАЯ ЦЕРКОВЬ И РУССКОЕ ПРАВОСЛАВИЕ.
Два века противостояния и диалога. Анджело Тамборра.
- ☑ ДА БУДУТ ВСЕ ЕДИНО. Призыв к единству сегодня. *Вальтер Каспер.*
- ☑ РУКОВОДСТВО ПО ДУХОВНОМУ ЭКУМЕНИЗМУ. *Вальтер Каспер.*
- ☑ МНОГООБРАЗИЕ РЕЛИГИЙ И ЕДИНЫЙ ЗАВЕТ.
Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер.
- ☑ ВЕРА – ИСТИНА – ТОЛЕРАНТНОСТЬ. Христианство и мировые религии.
Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер.
- ☑ ПРИМИРЕНИЕ. Сборник материалов коллоквиума в Крестовоздвиженском монастыре, Шеветонь. Бельгия.
- ☑ КРЕЩЕНИЕ И ОБЩЕНИЕ. Сборник материалов коллоквиума в Крестовоздвиженском монастыре, Шеветонь. Бельгия.
- ☑ ПОИСКИ ЕДИНСТВА. Проблемы религиозного диалога в прошлом и настоящем.
- ☑ 400 ЛЕТ БРЕСТСКОЙ ЦЕРКОВНОЙ УНИИ (1596–1996).
Критическая переоценка.
- ☑ СОБОРНОСТЬ. Статьи из журнала англикано-православного Содружества св. Албания и преп. Сергия (Оксфорд).
- ☑ НЕОЯЗЫЧЕСТВО НА ПРОСТОРАХ ЕВРАЗИИ. *Сост. Виктор Шнирельман.*

Серия «История Церкви»

- ☑ РУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВНОСТЬ. Вторая половина XX века.
Архиепископ Михаил (Мудьюгин).
- ☑ ТОТАЛИТАРИЗМ И ВЕРОИСПОВЕДАНИЕ. Учебное пособие.
Дмитрий Поспеловский.
- ☑ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ В ИСТОРИИ РУСИ, РОССИИ И СССР.
Учебное пособие. Дмитрий Поспеловский.
- ☑ РУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ И КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ГОСУДАРСТВО 1917–1941 гг. Документы и фотоматериалы.
Сост. О. Ю. Васильева.
- ☑ ИСТОРИЯ II ВАТИКАНСКОГО СОБОРА. В 5 томах.
Том I. Навстречу новой эре в истории католичества.
Том II. Формирование соборного сознания.
Том III. Сформировавшийся собор.

Том IV. Соборная церковь.

Том V. Собор и развитие.

- ☑ ИОАНН ЗЛАТОУСТ. Проповедник, епископ, мученик. 2-е издание.
Рудольф Брендле.
- ☑ ХРИСТИАНСТВО ВОСТОКА И ЗАПАДА. В поисках зримого проявления единства. *Эрнст Суттнер.*
- ☑ РЕЛИГИИ И ЮРИДИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ. Введение в сравнительное церковное право. *Франческо Марджотта Брльо, Чезаре Миранелли, Франческо Онида.*

Серия «Религиозные мыслители»

- ☑ ТАЙНОЕ ПЛАМЯ. Духовные взгляды Толкина.
Стрэтфорд Колдекот.
- ☑ НЕСЧАСТНЕЙШИЙ. Сборник сочинений. *Серен Керкегор.*
- ☑ ВЕЛИКИЕ РЕВОЛЮЦИИ. Автобиография западного человека.
Ойген Розеншток-Хюсси.
- ☑ РОССИЯ И ВСЕЛЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ. В. С. Соловьев и проблема религиозного и культурного единения человечества.
Под ред. Владимира Поруса.
- ☑ РУССКОЕ БОГОСЛОВИЕ В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ. С. Н. Булгаков и западная религиозно-философская мысль. *Под ред. Владимира Поруса.*
- ☑ НА ПУТИ К СИНТЕТИЧЕСКОМУ ЕДИНСТВУ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ. Философско-богословское наследие П. А. Флоренского и современность.
Под ред. Владимира Поруса.
- ☑ Н. А. БЕРДЯЕВ И ЕДИНСТВО ЕВРОПЕЙСКОГО ДУХА.
Под ред. Владимира Поруса.
- ☑ ИДЕЙНОЕ НАСЛЕДИЕ С. А. ФРАНКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ. *Под ред. Владимира Поруса.*
- ☑ РУССКАЯ СОФИОЛОГИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ.
Под ред. Владимира Поруса.

Серия «Богословские исследования»

- ☑ УЧЕНИЕ В. ЛОССКОГО О ТЕОЗИСЕ. *Евгений Зайцев.*
- ☑ УЧЕНИЕ О ХРИСТЕ И БЛАГОДАТИ В РАННЕЙ ЦЕРКВИ. *Дональд Ферберн.*

Серия «Современная апологетика»

- ☑ ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА. *Генри Нувен.*
- ☑ ТРАКТАТЫ. Небеса, по которым мы так тоскуем. Три толкования жизни.
Питер Крифт.

- ☑ ЖИЗНЬ ВОЗЛЮБЛЕННОГО. Духовная жизнь в секулярном мире.
Генри Нувен.
- ☑ ДОРОГА В ЭММАУС. Размышления о евхаристической жизни. *Генри Нувен.*

Серия «Услышать Человека»

- ☑ ПРОЩЕНИЕ. Разрывая оковы ненависти. 2-е издание. *Майкл Хендерсон.*
- ☑ УРОКИ РАЗДУМЬЯ. Педагогика нравственного развития.
Филитт Лобстейн.
- ☑ ПОСЛУШАЙТЕ ДЕТЕЙ. ПРИСЛУШАЙТЕСЬ, НАКОНЕЦ. 4-е издание.
Сост. Аньет Кемпбелл.
- ☑ НЕЗРИМОЕ ПРИСУТСТВИЕ. *Элен Гизан-Деметриадес.*
- ☑ ЭТОТ НЕИСПРАВИМЫЙ ИНДИВИДУАЛИСТ.
История жизни одного финна. Пол Гундерсен.
- ☑ ПАВЕЛ НИКОЛАИ ИЗ МОНРЕПО. Европейец, не такой как все.
Пол Гундерсен.
- ☑ УСЛЫШАТЬ ЧЕЛОВЕКА. *Поль Турнье.*

Серия «Читая Библию»

- ☑ МАРК. ЕВАНГЕЛИЕ. Популярный комментарий. *Н. Т. Райт.*
- ☑ ЛУКА. ЕВАНГЕЛИЕ. Популярный комментарий. *Н. Т. Райт.*
- ☑ ПАВЕЛ. ПОСЛАНИЯ К ГАЛАТАМ И ФЕССАЛОНИКИЙЦАМ.
Популярный комментарий. *Н. Т. Райт.*
- ☑ ПАВЕЛ. ПАСТЫРСКИЕ ПОСЛАНИЯ. I и II ПОСЛАНИЯ
К ТИМОФЕЮ И ПОСЛАНИЕ К ТИТУ. Популярный комментарий.
Н. Т. Райт.
- ☑ ПОСЛАНИЕ К ЕВРЕЯМ. Популярный комментарий. *Н. Т. Райт.*
- ☐ ИОАНН. ЕВАНГЕЛИЕ. Популярный комментарий. *Н. Т. Райт.*
- ☑ ЧИТАЯ ЕВАНГЕЛИЯ С ЦЕРКОВЬЮ. От Рождества до Пасхи.
Рэймонд Браун.
- ☑ БЕСЕДЫ С ЕВАНГЕЛИСТОМ ИОАННОМ. Чтобы вы имели жизнь.
Рэймонд Браун.
- ☑ ВЕЛИКИЕ ТЕМЫ ПИСАНИЯ. Ветхий Завет. *Ричард Рор, Джозеф Мартос.*
- ☑ БЕСЕДЫ С ЕВАНГЕЛИСТОМ МАТФЕЕМ. Превосходя закон.
Лесли Дж. Хопп.
- ☑ БЕСЕДЫ С ЕВАНГЕЛИСТОМ МАРКОМ. Школа ученичества. *Стивен Дойл.*
- ☑ БЕСЕДЫ С ЕВАНГЕЛИСТОМ ЛУКОЙ. Шаг за шагом к Слову Божьему.
Барбара Э. Рейд.
- ☑ БЕСЕДЫ С АПОСТОЛОМ ПЕТРОМ. Путь от греха к святости.
Джим Уиллиг, Тэмми Банди.

- ☑ БЕСЕДЫ С ИОВОМ И ЮЛИАНОЙ НОРВИЧСКОЙ. Веруя в то, что все будет хорошо. *Кэрол Люберинг.*
- ☑ БЕСЕДЫ С ТОМАСОМ МЕРТОНОМ. Как стать самим собой. *Энтони Падовано.*
- ☑ БЕСЕДЫ С КЛАЙВОМ ЛЬЮИСОМ. Настигнут радостью. *Роберт Морно.*
- ☑ ПЕРЕЧИТЫВАЯ БИБЛЕЙСКИЕ ИСТОРИИ. Открой свою историю в Ветхом Завете. *Махрина Скотт.*
- ☑ ИИСУС В ЕВАНГЕЛИЯХ. Учитель. Пророк. Друг. Мессия. *Артур Заннони.*
- ☑ ОБРАЗЫ ИИСУСА. Десять граней личности Христа. *Альфред Махбрайд.*
- ☑ ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ПРОПОВЕДИ. 2-е издание. *Генри Драммонд.*

Книги вне серий

- ☑ УТРО С БОГОМ. Духовное обновление день за днем. *Джек Уинслоу.*
- ☑ ИСТИНА ПРОТЕСТА. Дух евангелическо-лютеранской теологии. *Антон Тихомиров.*
- ☑ ФИЛЬМЫ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО И РУССКАЯ ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА. *Симонетта Сальвестрони.*
- ☑ ПРОРОК. *Халиль Джибран.*
- ☑ СОКРОВИЩЕ В СОСУДАХ ГЛИНЯНЫХ. Руководство по экуменической герменевтике.
- ☑ КНИГА БЫТИЯ. Новый перевод.
- ☑ РУКОПОЛОЖЕНИЕ ЖЕНЩИН В ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ. *Элизабет Бер-Сижель, епископ Диоклийский Каллист (Уэр).*
- ☑ МИР МЕГАЛИТОВ И МИР КЕРАМИКИ. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы. *Э. Л. Лаевская.*
- ☑ ЗОВ ПУСТЫНИ. Биография малой сестры Магдалены Иисуса. *Катрин Спинк.*
- ☑ БОГОРОДИЦА – ДУХОВНЫЙ МОСТ МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ. 2-е издание. *Питер Андерсон.*



ЗОЛОТАЯ СЕРИЯ

В золотую серию ББИ входят лучшие книги издательства ББИ, ставшие классикой и пользующиеся любовью читателей в России.

ВВЕДЕНИЕ В НОВЫЙ ЗАВЕТ. Рэймонд Браун

ВВЕДЕНИЕ В ВЕТХИЙ ЗАВЕТ. Под ред. Э. Ценгера

ЕДИНСТВО И МНОГООБРАЗИЕ В НОВОМ ЗАВЕТЕ.
Исследование природы первоначального христианства.
Джеймс Дж. Данн

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ИИСУСА: что упустил поиск исторического Иисуса. Джеймс Дж. Данн

ТЕКСТОЛОГИЯ НОВОГО ЗАВЕТА. Рукописная традиция, возникновение искажений и реконструкция оригинала.
Брюс М. Мецгер

КАНОН НОВОГО ЗАВЕТА. Возникновение, развитие, значение. Брюс М. Мецгер

РАННИЕ ПЕРЕВОДЫ НОВОГО ЗАВЕТА. Их источники, передача, ограничения. Брюс М. Мецгер

ТЕКСТОЛОГИЯ ВЕТХОГО ЗАВЕТА. Эммануэл Тов

ЭТИКА НОВОГО ЗАВЕТА. Ричард Хейз

ИИСУС И ПОБЕДА БОГА. Н. Т. Райт

ПОСЛАНИЕ К РИМЛЯНАМ. Карл Барт

ЦЕРКОВНАЯ ДОГМАТИКА. Карл Барт

ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ. Епископ Диоклийский
Каллист (Уэр)



ЗОЛОТАЯ СЕРИЯ

ПРАВОСЛАВИЕ. Павел Евдокимов

ОСНОВАНИЕ ВЕРЫ. Введение в христианское богословие.

Карл Ранер

ПАСХАЛЬНАЯ ТАЙНА. Богословие трех дней.

Ганс Урс фон Бальтазар

ИИСУС ХРИСТОС. Вальтер Каспер

ПРАВОСЛАВНАЯ ЛИТУРГИЯ. Развитие евхаристического богослужения византийского обряда. Хью Уайбру

НАЧАЛО ВСЕХ ВЕЩЕЙ. Естествознание и религия.

Ганс Кюнг

РЕЛИГИЯ И НАУКА. Вера и современность. Иен Барбур

НАУКА И МУДРОСТЬ. К диалогу естественных наук и богословия. Юрген Мольтман

ВЕРА ГЛАЗАМИ ФИЗИКА. Джон Полкинхорн

ЛОГОС И КОСМОС. Богословие, наука и православное предание. Алексей Нестерук

КАТОЛИЧЕСКАЯ ЦЕРКОВЬ И РУССКОЕ ПРАВОСЛАВИЕ.

Два века противостояния и диалога. Анджело Тамборра

ИСЛАМ И ЗАПАД. Бернанд Луис

При издательстве ББИ работают:

КНИЖНЫЙ КЛУБ ББИ

Книжный клуб ББИ продолжает принимать в свои ряды читателей богословской литературы. Мы очень рады, что интерес к нашим изданиям объединил такое количество людей. В книжный клуб вступили священники, общественные деятели, студенты, преподаватели вузов и другие читатели богословской литературы.

Главная задача клуба сделать академическую богословскую литературу доступной, предоставить адресную информацию о книге, а также дать читателям возможность быстро и удобно приобретать книги с 20%-ной скидкой от издательской цены. Среди членов Книжного клуба проводятся лотереи.

Особый интерес Книжный клуб ББИ представляет для тех, кто заказывает книги по почте, так как скидка покрывает стоимость почтовых затрат. Особенно это относится к дорогим изданиям.

Привилегии членов Книжного клуба ББИ

Приобретать все издания ББИ со скидкой 20%.

Получать издательский каталог, информацию о новых книгах, специальных предложениях и других событиях в издательстве ББИ

Участвовать в лотереях и конкурсах.

Обязательства членов клуба

Быть подписчиком журнала «Страницы: богословие, культура, образование».

Приобретать в год не менее четырех изданий ББИ.

Анкету, подписную квитанцию, а также дополнительную информацию о порядке вступления в Книжный клуб ББИ вы можете получить на нашем сайте www.standrews.ru или написав нам по почте.

КНИГА – ПОЧТОЙ

Любую книгу ББИ можно заказать и оплатить по почте. Книги отправляются наложенным платежом по территории России.

Жители Украины могут заказать и приобрести полный ассортимент изданий ББИ в центре «Христианская книга» www.kniga.org.ua или у наших торговых партнеров.

По вопросам приобретения книг жителями ближнего и дальнего зарубежья обращаться по e-mail: sales@standrews.ru

ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИН

На сайте ББИ www.standrews.ru работает интернет-магазин.

Члены Книжного клуба, авторизируясь под своим паролем, могут заказывать книги сразу по клубным ценам.

На сайте вы можете ознакомиться с подробными аннотациями на книги, посмотреть содержания, прочитать рецензии и отзывы о книгах, скачать главы некоторых книг, сделать заказ.

ББИ приглашает к сотрудничеству (в том числе и для удаленной работы) профессиональных переводчиков с английского, немецкого и итальянского языков, редакторов, дизайнеров, верстальщиков.

По вопросам сотрудничества обращаться в редакцию:
publish@standrews.ru

Тел./факс: (495) 670-22-00,
670-76-44

ББИ, ул. Иерусалимская, д. 3,
Москва, 109316

Проезд до ст. метро
«Пролетарская»

Время работы офиса: 9–18,
перерыв с 13–14,
выходные – сб., вс.



Наши издания вы можете приобрести в магазинах:

В Москве:

«БОГОСЛОВСКАЯ КНИГА»

Магазин ББИ (всегда представлен полный ассортимент)

Ул. Иерусалимская, д.3
(м. «Пролетарская»)

Тел. (495) 670-22-00,
670-76-44

E-mail: sales@standrews.ru;
www.standrews.ru

«ФАЛАНСТЕР»

Малый Гнездииковский переулок,
12/27 (м. «Тверская»)

Тел. (495) 504-47-95

«ГАЛЕРЕЯ КНИГИ «НИНА»

Ул. Бахрушина, д. 28,
Тел. (495) 959-21-03,
959-20-94

«ГНОЗИС»

Зубовский проезд, д.2, стр.1
Тел. (495) 246-05-48

«ПАОЛИНЕ»

Ул. Большая Никитская, д.26
(м. «Охотный Ряд»)
Тел. (495) 291-65-15

«PRIMUS VERSUS»

Ул. Покровка, 27
(м. «Китай-город»)
Тел. (495) 223 5820

«ФИЛАДЕЛЬФИЯ»

Волгоградский пр-т, д.17, стр.1
(м. «Волгоградский проспект»)
Тел. (495) 676-4983

«СИРИН»

Ул. Автозаводская, д.19, кор.1
(м. «Автозаводская»)
Тел. (495) 677-22-28

«У КЕНТАВРА»

Ул. Чаянова, 15 (м. «Новослободская»)
Тел. (499) 973-43-01

«РОССИЙСКОЕ БИБЛЕЙСКОЕ ОБЩЕСТВО»

Ул. Валовая, д.8, стр. 1
(м. «Павелецкая»)
Тел. (495) 940-55-90

«МОСКВА»

Ул. Тверская, д.8 (м. «Тверская»,
«Пушкинская», «Чеховская»)
Тел. (495) 629-64-83, 797-87-17

«БИБЛИО-ГЛОБУС»

Ул. Мясницкая, д.6/3, стр.5
(м. «Лубянка»)
Тел. (495) 781-1900, 624-4680

«МОСКОВСКИЙ ДОМ КНИГИ» на Арбате

Ул. Новый Арбат, д.8
(м. «Арбатская»)
Тел. (495) 789-35-91

В Санкт-Петербурге:

«СЛОВО»

Ул. Малая Конюшенная, д.9

(м. «Гостиный двор»)

Тел. (812) 571-20-75

«ХРИСТИАНСКАЯ КНИГА»

Ул. Лебедева, д.31

(м. «Площадь Ленина»)

Тел. (812) 542-70-05

«АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ БИБЛИОТЕКА»

Набережная р. Фонтанки, д.15

(здание Русской христианской
гуманитарной академии)

Тел. (812) 310-50-36

«АКМЭ»

Менделеевская линия, д.5

(здание философского и историче-
ского факультета СПбГУ)

Тел. (812) 325-49-17

В других городах России:

«ЗОЛОТЫЕ СТРАНИЦЫ»

(Мурманск)

Пр-т Ленина, д.79

Тел. (8152) 47-60-53

«ГАРМОНИЯ» (Краснодар)

Ул. Красная, д.68

Тел. (8612) 53-31-05

«ПОСОХ» (Новосибирск)

ул. Каменская, д.60

Тел. (923) 248-36-10

На Украине:

www.orthodox-book.com

интернет-магазин «Центр право-
славной книги»

www.kniga.org.ua

Интернет-магазин

«Центр христианской книги»

«ЦЕНТР ПРАВОСЛАВНОЙ КНИГИ» (Киев)

Ул. Шелковичная, 39/1

(в храме святителя Михаила,
на территории Центральной город-
ской клинической больницы)

Тел./факс: (044) 255-15-17

ЦЕНТР «ХРИСТИАНСКАЯ КНИГА» (Одесса)

Почтовая доставка по Украине

Ул. Екатерининская, д.87/16

Тел. (048) 719-44-72,
725-75-24

E-mail: kniga@kniga.org.ua

«КНИЖНАЯ ПОЛКА» (Киев)

Ул. Хорива, д.1/2

Тел.: (044) 428-80-74

«ДУХ И ЛИТЕРА» (Киев)

НаУКМА, кор. 5, ком. 209-211,
ул. Волошская, д.8/5

Тел. (044) 425-60-20

E-mail: duh-i-litera@ukr.net

«ХРИСТИАНСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ» (Одесса)

Пр-т Добровольского, д.152-а

Тел. (048) 711-41-60

«НОВЫЙ ГОРОД» (Симферополь)

Ул. Карла Маркса, 6/5

Тел. (0652) 54-67-34

В Беларуси:

Киоск «ЛУЧИ СОФИИ» (Минск)

Пр. Независимости, 66

Фойе Президиума Академии наук РБ.

Тел. (517) 284-14-58

«ДУХОВНАЯ КНИГА» (Минск)

ул. Максима Богдановича, 25

Тел. (517) 293-17-53

В Казахстане:

«КОВЧЕГ» (Алматы)

Ул. Айманова, 224

Тел. (3272) 74-55-49

E-mail: kovcheg.kz@mail.ru

В Германии:

«BILD & MEDIEN Vertiebs CmbH»

(Harsewinkel)

Muensterstrasse 17

Тел. 0049 (0) 5247 - 10259

E-mail: info@bild-medien.com

www.bild-medien.com

В США:

«ABC Book Store»

5111 College Oak Dr., Suite ,

Sacramento, CA 95841

tel/fax 1-916-3321589

Подписано в печать 01.04.2009. Формат 60×84/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 14,93.
Тираж 1000 экз. Заказ № 1338.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ОАО «Дом печати – ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122

Книга о творчестве великого режиссера приурочена к двадцатилетию со дня смерти Андрея Тарковского, отмечавшемуся в 2006 году. Каждая глава представляет собой рассказ об отдельном фильме и его смысловых связях с прошлым и настоящим русской культуры.

«Во всех картинах, которые я делал, мне всегда была очень важна тема корней, связей с отчим домом, с детством, с отечеством, с Землей. Для меня чрезвычайно значение имеют русские культурные традиции, идущие от Достоевского, по сути не имеющие развития во всей своей полноте в современной России. Более того, этими традициями, как правило, пренебрегают или опускают их вовсе...»

Андрей Тарковский. Запечатленное время

«В мире, где кажется, что человек разучился заглядывать внутрь самого себя, фильмы Тарковского, уже много лет после выхода на экраны, сохраняют свое обаяние и глубину. В наше время они особенно дороги зрителям, у которых еще жива потребность в осознании смысла собственного существования».

Симонетта Сальвестрони

Симонетта Сальвестрони - преподаватель русского языка и русской литературы Университета Кальяри (Италия). Изучала творчество итальянских писателей (Эмилио Луэсу, Томази ди Лампедуза) и семиотику культуры (Ю. М. Лотман, М. М. Бахтин). В последние годы научные интересы Симонетты Сальвестрони сосредоточены на изучении творчества Ф. М. Достоевского, русской фантастической прозы, современной поэзии (главным образом - поэзии Бориса Пастернака) и их связей с наследием христианской веры.

ISBN 5-89647-145-9



9 785896 471455



БИБЛЕЙСКО-БОГОСЛОВСКИЙ
ИНСТИТУТ
СВ. АПОСТОЛА АНДРЕЯ

www.standrews.ru