

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО: ДУХОВНАЯ МИССИЯ ХУДОЖНИКА

В статье анализируются нравственно-философские аспекты кинематографа Андрея Тарковского как уникального явления мировой экранной культуры. Актуальность темы исследования связана с тем, что нравственно-эстетические проблемы творчества, поднятые Тарковским, остаются по-прежнему злободневными. Автор данной статьи, опираясь на анализ фильмов и теоретических работ А. Тарковского и других исследователей, пытается дать свою точку зрения на философию его творчества, концентрируя внимание на духовной миссии художника.

Ключевые слова: феномен Тарковского; выдающийся кинорежиссер; экранная культура; авторское кино; концептуальное кино; поэтическое кино; «запечатленное время»; нравственная философия; философская притча; духовность; духовная миссия.

В 2016 г. исполняется 30 лет, как не стало Андрея Арсеньевича Тарковского, великого русского кинорежиссера. Его имя внесено в золотые страницы мировой экранной культуры XX в. наряду с именами Сергея Эйзенштейна, Чарльза Чаплина, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Ингмара Бергмана, Луиса Бунюэля, Федерико Феллини, Алена Рене, Франсуа Трюффо и др.

Прошли годы, но мы до сих пор ощущаем эту невосполнимую утрату, ностальгию по тем духовным ценностям, которые вопреки всем противоречиям эпохи отстаивал в своем творчестве Андрей Тарковский.

Писать о Тарковском — это значит затронуть эстетико-философские возможности экранной культуры, соотнести закономерности кинопроцесса и творческой индивидуальности художника в контексте эпохи, т. е. определить его духовную миссию. Это и составляет предмет данного исследования, актуальность которого несомненна.

КИРИЛЛОВА Наталья Борисовна — доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (e-mail: urfo@bk.ru).

© Кириллова Н. Б., 2016

О трагической судьбе, личности и творчестве Андрея Тарковского в отечественном киноведении и культурологии уже после его смерти написано немало. Достаточно вспомнить книги М. Косиновой и В. Фомина [6], Д. Салынского [10], О. Сурковой [12], сестры режиссера М. Тарковской [14], М. Туровской [15], монографию С. Фрейлиха [16], сборник воспоминаний «Неизвестный Тарковский» [9], подготовленный Я. Ярополовым; творчеству художника посвящен и ряд диссертаций. Интересно и теоретическое наследие самого А. Тарковского, в частности, его «Архивы, документы, воспоминания», вышедшие отдельным изданием [1], его известная работа «Запечатленное время» [13] и др. Автор данной статьи также в разные годы обращался к творчеству Тарковского, анализируя его нравственно-философскую проблематику как духовную основу творчества [4, 5], специфику его «авторского» кинематографа.

Отметим, что стремление к концептуальному («авторскому») осмыслению действительности отличало еще в 1920-е гг. поиски представителей советского киноавангарда (Д. Вертов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко) с их стремлением расширить возможности киноязыка в отражении революционной эпохи.

Для «авторского» кинематографа чрезвычайно существенны следующие нравственно-философские аспекты: отражение реальности, познание реальности, проблема личности. «Авторское кино» — это кино определенной позиции, а не только стиля. «Во всяком случае, — писал С. Эйзенштейн, — это всегда “личный поворот” внутри темы, и во всех случаях — самостоятельное сочинительство самого материала фильма» [17, 294].

Однако в 1960–1970-е гг. философская глубина, интеллектуальность кино воспринимались многими советскими чиновниками как «элитарность», т. е. явление, в корне противоречащее основным принципам социалистического реализма, и прежде всего таким основополагающим, как «партийность» и «народность», — вот в чем главная причина неприятия кинобюрократией творчества Андрея Тарковского.

Семь картин Тарковского, снятых за четверть века, — это путь философского осмысления художником окружающего мира во всех его противоречиях и исследование духовного потенциала личности.

Его фильмы на первый взгляд кажутся очень разными. Но им присущи единство и непрерывность творческого поиска. «Есть порода художников, — констатирует А. Липков, — для которых осмысление своей профессии составляет существенную часть работы в ней. Постоянная работа мысли, сопоставление собственного опыта с опытом других, прежним и настоящим, пересмотр устоявшихся взглядов на кинематограф и собственных вчерашних позиций, размышление о нравственной цели своего труда, а не просто о его технологии, — для них внутренняя потребность, необходимость, естественное состояние» [8, 3–4]. Именно это выделяло Андрея Тарковского среди его коллег.

Его собственные размышления о сущности и действенной силе кино, о миссии творца сводятся к следующему: «Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителей, делится

ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство...» [13, 180], главной идеей которого является «время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях» [Там же, 182].

Начало творческого пути Андрея Тарковского приходится на тот период, когда заговорили о «новой волне» советского кино, когда в кинематографе лидировали С. Бондарчук, Г. Чухрай, М. Калатозов, Л. Кулиджанов, А. Алов и В. Наумов, С. Урусевский, М. Хуциев... К этой замечательной когорте киномастеров вскоре присоединится и молодой выпускник ВГИКа (мастерская М. И. Ромма), чья картина «Иваново детство» войдет в отечественную киноклассику о войне вместе с фильмами «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Мир входящему» и др.

Впрочем, внимание общественности привлекла и дипломная работа А. Тарковского «Каток и скрипка» (1961), в которой уже просматривалась одна из ведущих тем его творчества — драма взаимоотношений человека с окружающим его миром.

Правда, эта первая, еще ученическая лента не кажется столь драматичной, как последующие, она чиста, светла, даже простодушна. Казалось бы, антиподы — асфальтовый каток и скрипка — не враждебны друг другу, они сопоставимы; дружат их обладатели — взрослый и мальчик, а инструменты — как бы двойники своих владельцев. Каток символизирует силу и надежность, скрипка — хрупкость духовного мира, эфемерность нравственного опыта. Молодой режиссер в действительности и творчестве ищет «духовную» реальность, некую «материю» духовности, осмысленности бытия.

«Иваново детство» (1962) — это драма подростка, сознание которого не способно объять перипетии войны и мира. Поставленный по рассказу В. Богомолова «Иван» фильм, однако, переносит действие из внешней сферы в сферу внутреннюю: его основой становится не подвиг мальчика-солдата, а анализ сложных метаморфоз его души.

Соединяя приемы «поэтического кино» (солнечные блики, мерцание звезды в колодце, яблоки, сыплющиеся через борт грузовика под ноги лошадям в снах героя) с жестким, почти документальным изображением реалий войны, Тарковский вместе с оператором В. Юсовым достигают сильного психологического эффекта.

Хрупкая душа 12-летнего мальчишки, вынужденного взять на себя неподъемную ношу солдата, обугливается, ожесточается. Через призму расколотого мира, через перепады прошлого и настоящего героя, взаимоотрицающих друг друга, Тарковский выводит свою формулу войны, основой которой являются противоестественность, ненормальность человеческого бытия. Трагедия Ивана в том, что он сдвинут со своей человеческой оси недетским чувством сжигающей его ненависти, жадной отмщенья. Вот почему «черное дерево у реки» — это не просто умозрительный образ, призванный подытожить фильм, это метафора, эмоциональный итог фильма, вобравший всю сложность отношения автора к герою, в котором переплелись и ужас, и горечь, и нежность, и боль. «Такой

характер, — объяснял Тарковский, — был мне близок и интересен. Он волновал своим драматизмом и интересовал меня гораздо больше, чем характеры, раскрывающиеся в процессе постепенного развития в среде острых конфликтных ситуаций и принципиальных человеческих столкновений» [6, 26].

Интересна в связи с этим точка зрения на «Иваново детство» знаменитого французского писателя-экзистенциалиста Ж.-П. Сартра, который увидел фильм на Венецианском фестивале и поддержал режиссера в открытом письме в редакцию газеты «Унита»: «...Кто он, Иван? Безумец, чудовище, маленький герой? В действительности он — самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его. Нацисты убили Ивана в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни. Однако он продолжает жить. Но жить в прошлом... Нужно отдать должное Тарковскому, так убедительно показавшему, что для этого ребенка, тяготеющего к самоубийству, нет различия между днем и ночью... Маленькая жертва знает, что ей нужно, — это породившая ее война, кровь, мщение. Дорога любви закрыта здесь навсегда...» [16, 452–453].

Фильм «Иваново детство», получив главный приз Венецианского кинофестиваля — «Золотого льва», стал «визитной карточкой» молодого советского кинорежиссера.

До сих пор невероятным кажется рывок от «Иванова детства» к «Андрею Рублеву» — из XX в. в XV в. В этой картине, которая в нынешнем году отмечает свой «золотой» юбилей и актуальность которой остается непреходящей, развернута нравственная философия русской истории (сценарий был написан А. Тарковским совместно с А. Кончаловским).

Первая половина XV в. — один из наиболее противоречивых периодов, относящийся ко временам татаро-монгольского ига и внутренней междоусобицы князей, когда «брат вставал на брата» и кровь лилась рекой. «Одна из целей нашей работы, — писал Тарковский, — заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV в. для современного зрителя, т. е. представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал “памятниковой” и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того, чтобы добиться правды прямого наблюдения, правды, если можно так сказать, “физиологической”, приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической» [13, 196].

Сам Тарковский не раз утверждал, что нельзя трактовать эту картину только как попытку реконструировать прошлое, пользуясь для этого логикой историко-биографического жанра, и видеть в ней одно «житие» древнерусского иконописца, как это делали некоторые историки и чиновники от культуры. «Андрей Рублев» — это философская притча о смысле творчества, о судьбе творческой личности в мире, о торжестве человеческого духа.

Картина (ее первоначальное название «Страсти по Андрею») строится как череда духовных испытаний для художника, распадаясь на отдельные части — новеллы: «Скоморох. 1400 г.», «Феофан Грек. 1405», «Срасти по Андрею. 1406», «Праздник. 1408», «Страшный суд», «Набег. 1408», «Молчание. 1412», «Колокол. 1423». В них сконцентрированы близкие Тарковскому нравственно-философские

проблемы: личность и история, художник и власть, свобода и нравственный выбор, вера, предательство, совесть и др.

Автора «Андрея Рублева» не раз обвиняли в субъективно-мрачном взгляде на русскую историю, в нарушении принципов реалистического искусства, в пристрастии к «шифрованному» языку и т. д. — в то время как Тарковский своим творчеством отстаивал право художника на правду в воспроизведении реальности: «Кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованных в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами... Образ становится подлинно кинематографическим при том обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что и время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра» [13, 187].

Тарковский размышляет о предназначении искусства экрана, которое должно пробуждать мысль зрителя, напоминая ему о времени, в котором он живет. Отсюда система иносказаний — аллегорий, символов, метафор, служившая ему как наиболее емкая мера обобщения и позволяющая вместить в картину огромный по своим историко-философским параметрам материал.

Продираясь сквозь века, стремясь увидеть реалии времени без лжепатетики, без пелены и завесы (оператор В. Юсов), Тарковский заостряет внимание зрителя на главном — взаимосвязи творчества художника со своей эпохой и своим народом. Фильм доказывает, что уникальные иконы и фрески Рублева, жизнеутверждающие по цветовой гамме и драматичные по содержанию, родились из наблюдений и размышлений их создателя над судьбой Отчизны, страдающей не только от внешних врагов, но и от братоубийственных распрей, от равнодушия власть имущих к нуждам и бедам людей.

Неоднозначен и образ самого Андрея Рублева в исполнении актера Анатолия Солоницына, в котором наиболее полно проявляется мироощущение автора.

Андрей Рублев — не просто центральное действующее лицо фильма — человек, творец, мыслитель; это некое нравственное начало, с которым сопоставляются все другие персонажи. «Страсти» его бытия — состояние души художника, муки его совести, не желающей мириться с мерзостями окружающей жизни, несмотря на данный Богу обет... Молча проходит потрясенный Рублев по родной земле, истерзанной предательством, раздорами, жестокостью, постепенно начиная понимать, что и среди хаоса разрушений есть чистые животворные силы, способные вдохновлять художника, питать его творчество, дарить ему веру и надежду.

Одна из центральных проблем фильма — отношение к человеку и человечеству. Носителями двух противоположных идей здесь являются два гениальных художника, два антипода — Андрей Рублев и Феофан Грек (в исполнении Николая Сергеева). Их спор — о смысле жизни, о предназначении искусства, о добре и зле, о вере и безверии.

Тарковский полемику между Феофаном Греком и Андреем Рублевым, как главную идейно-художественную концепцию фильма, объяснял так: «...Дело в том, что Феофан Грек видел вокруг себя предательство, братоубийство, кровопролитие и непосредственно это отражал в своих иконах, обрушивая всю вину на народ. А у Андрея Рублева другая жизненная позиция. Видя вокруг себя этот кошмар,

он умел видеть и то рациональное зерно, которое только намечается и, конечно, победит... Андрей как художник, выражая мысль народа, отражал нравственный идеал, к которому он призывал. Поэтому велик Андрей Рублев...» [6, 231].

Мощным аккордом жизнеутверждающей темы фильма звучит финальная новелла — отливка юным мастером Бориской (его, как и Ивана, играет Николай Бурляев), совсем еще мальчишкой, оборванным и грязным, большого колокола, звон которого приобретает аллегорический смысл: талант, как дар Божий, не имеет права молчать, он нужен людям, Родине, будущим поколениям.

Главным достоинством этого фильма, как считает Л. Аннинский, является «боль о России — вот чем отзывается в нашем самосознании “Андрей Рублев” и чем навсегда остается в нашей памяти, хотя ситуация, его породившая, ушла в прошлое» [2, 141].

«Андрей Рублев» — самая многострадальная лента Тарковского. Поставленная в 1966 г. и запрещенная по идеологическим соображениям («за натурализм, элитарный язык, антинародность, искажение истории») в советском прокате, картина тем не менее была продана в 1969 г. за границу. Показанная в том же году на Каннском кинофестивале на внеконкурсном просмотре, она была удостоена приза ФИПРЕССИ (Международной федерации кинопрессы).

Только в 1971 г. фильм «Андрей Рублев» выйдет на экран, и на протяжении многих последующих лет, демонстрируясь в киноклубах, будет неизменно вызывать интерес и дискуссии у зрителей.

Размышляя о муках творческого процесса, о нравственном долге и совести художника, Тарковский в конечном итоге приходит к необычному для себя жанру — монологу. Речь идет о фильме «Зеркало» (1974) — самом исповедальном и непривычном из всего, что создал режиссер.

Поэтическая формула «о времени и о себе» стала основой этого уникального экранного произведения.

Чтобы осуществить свой замысел, Тарковский использовал метод «внутреннего монолога», перенося на экран не только реальное, но и ирреальное — то, что происходит в сфере сознания и подсознания художника и представляет собой своеобразную «культуру памяти». Художественные приемы внутреннего монолога в кино уже были разработаны И. Бергманом («Земляничная поляна») и Ф. Феллини («8 ½», «Амаркорд»). Однако Тарковский шел в искусстве своим путем, создавая особый эстетический мир.

В «Зеркале» (сценарий А. Тарковского при участии А. Мишарина) сделана попытка войти в лабораторию творческого мышления художника. Заявка режиссера на фильм-исповедь реализуется в прологе метафорой — «Я могу говорить...» — в сцене лечения гипнозом мальчика-заики.

Сохраняя все признаки «поэтического фильма», «Зеркало» тем не менее вполне реалистическое произведение, рожденное из непосредственного «опыта» режиссера. Здесь создана особая художественная структура, вобравшая судьбу и автора, и народа, и страны. «Ломая, как и в других фильмах, классическую форму киноповествования, — отмечает М. Зак, — отказываясь от привычного сюжетостроения, традиционного конфликта и динамики действия, Тарковский

на первый план вывел движение человеческой памяти, сопряженной с Историей» [4, 192]. В определенной степени «Зеркало» стало «актом социального и человеческого самопознания и самоопределения, внятным для целого поколения», констатирует М. Туровская [15, 247].

Автор, развивающий повествование, существует в фильме «за кадром»: в своих воспоминаниях, разговорах с близкими ему людьми — матерью, бывшей женой, сыном; мы так и не увидим его воочию (эта звуковая роль блестяще исполнена Иннокентием Смоктуновским). Апеллируя к своей памяти и состоянию души, автор ведет диалог со своей совестью; все проходит, фильтруется через его личные ощущения. Идея картины — мысль о трудной судьбе человечности, доброты, которая не существует в мире как некая абстракция, она в реальных делах и действиях человека.

Основные темы фильма — мать и Родина — соединяются в сознании героя в нечто единое. Мать и бывшая жена — другие переплетающиеся темы. Не случайно обе роли исполняет одна актриса — Маргарита Терехова: в восприятии героя эти женщины похожи, и прежде всего одинаковым его отношением к ним, во многом инфантильным (сын всегда остается для матери ребенком). Сам Тарковский заметил в одном из интервью, что «мы все испытываем чувство вины по отношению к нашим матерям» [3, 106].

«Зеркало» снято оператором Г. Рербергом в стиле особой экранной живописи: отдельные кадры похожи на натюрморты. Даже в детских сновидениях, где движения замедленны, изображение остается реальным, предметным, осязаемым, хроника смешивается с игровыми эпизодами на разных уровнях — через воспоминания, в звучании стихов отца — поэта Арсения Тарковского, на возможной мимолетной ассоциации и т. д.

Композиционно «Зеркало», как и «Андрей Рублев», состоит из новелл, представляющих своеобразные психологические конструкции («Я здесь живу», «Пожар», «Типография», «Военрук» и т. д.); каждая из них, вобрав кусок того или иного времени, запечатлелась в сознании героя. Так, на эпизоде «Типография» лежит отсвет событий 1930-х гг., связанных с периодом сталинских репрессий, — вот почему в поведении людей, в игре М. Тереховой есть сплав того, что рождено страхом, и того, что возвышает человека, сумевшего этот страх преодолеть.

Затрагиваются в фильме и другие трагические противоречия эпохи... Испания 1930-х гг. Испанские дети, прибывшие в СССР и оставшиеся здесь жить. Великая Отечественная война. Знамя Победы над рейхстагом... Хиросима, страшный гриб атомной бомбы... Китай 1960-х гг. Весь фильм, в котором, как в зеркале, отразились история и современность, апокалиптические картины и смятение души художника, — свидетельствуют о связи личности с эпохой и вечностью.

Символичен финал картины: духовная память сына воспроизводит «поле жизни» матери, где на одном конце она — молодая, красивая, в апогее любви и счастья, а на другом — старая, все познавшая, она ведет за руки своих для нее всегда маленьких детей...

Нравственно-философские проблемы становятся стержневыми и в тех фильмах Андрея Тарковского, которые причисляются к научно-фантастическому

жанру, — в «Солярисе» (по одноименному роману С. Лема) и «Сталкере» (по повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине»). В каждом из них литературный замысел претерпел принципиальное изменение.

Сюжет романа, положенного в основу фильма «Солярис» (1972), удален и от наших дней, и от земной реальности: события происходят в далеком будущем на некой планете Солярис, где обитает Океан — мыслящая субстанция.

Однако произведение было написано в период, когда постижение Неведомого уже было связано с полетами в космос, что дало возможность польскому писателю С. Лему сформулировать основную мысль романа так: «В сущности, говоря о будущем, о жизни на далеких планетах, я говорю о современных проблемах и о своих современниках, лишь облаченных в галактические одежды» [7, 6]. То есть вся социальная и нравственная проблематика романа возвращает читателя к современности. Что касается жанровых признаков научной фантастики, то они наиболее ярко проявились у Лема в «облике» и «поведении» Океана, который приобретает черты и свойства какого-то удивительно сложного, загадочного явления, господствующего над людьми, способного уничтожить их или вернуть им то, что, казалось бы, утрачено навсегда.

Однако А. Тарковский в своей экранизации видел главный, глубинный смысл в нравственной состоятельности личности на пути проникновения человека в Космос.

Сохраняя композиционно-сюжетную схему Лема, режиссер создает фильм-размышление о сущности нравственного. И поэтому «Солярис» можно считать научно-фантастическим фильмом в той же мере, в какой «Андрея Рублева» — историко-биографическим.

«Океан» у Тарковского — это некий вселенский разум, отчужденный интеллект, отчужденная нравственность. В столкновении с этим «другим» и в постижении «другого» человек, землянин проверяется на духовную прочность. Таким образом, «Солярис» — это тоже философская притча, основанная на вечных как мир библейских мотивах.

Тарковский опирается на духовные, нравственные корни, питающие фантастику: он все облекает в земную плоть, а фантастический антураж декорации или исключительность ситуации — лишь счастливая возможность увидеть Землю и людей с новизной откровения, опираясь на силу поэтической метафоры.

Звездолетчик Крис Кельвин, психолог по профессии (актер Донатас Банионис), четко делил события своей жизни на то, что было, что есть и что будет... Но это — на Земле. А на космической станции в орбите Соляриса все перемешивается.

Материализация совести в образе человека или какого-то события из прошлой жизни становится главной нравственной темой фильма. Автора тревожит духовная цена того, что теряем мы, соприкасаясь с жизнью других культур и цивилизаций. Жанр фантастики позволил ему показать разрыв нравственных связей между людьми на планете. Вот почему столь настойчиво звучит в фильме тема, которой не было у Лема, — тема Земли как единой Отчизны человечества.

Символом культуры памяти в «космическом комплексе» фильма является библиотека, где полны высокого духовного смысла материализованные

воспоминания о далекой планете-родине: голова античного мудреца, выпившего яд, чтобы не поступиться совестью, старинная книга о земном безумце и мечтателе Дон Кихоте, вечные ландшафты Фландрии, запечатленные Питером Брейгелем, ни с чем не сравнимая небесная лазурь «Троицы» — бессмертного единства Любви, Добра и Красоты, созданного гением Андрея Рублева...

Проводя героев через испытание космосом, «чужим» интеллектом, Тарковский создает ностальгический образ Земли, доказывая, что «человеку нужен только человек».

Судьба «Соляриса» оказалась счастливой: он был удостоен «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля и стал одним из лидеров отечественного кинопроката.

В «Сталкере» (1980) Тарковский также ведет наблюдение за героями (их трое), попавшими в экстремальную ситуацию; причем люди и ситуация связаны не просто сюжетно, они аллегоричны, как и герои предыдущих фильмов режиссера.

В этой «троице» Сталкер — нравственный стержень фильма. Именно он является воплощением антипрагматизма, носителем той истины, ради постижения которой находящийся в творческом кризисе Писатель и разуверившийся в научных поисках Ученый хотят «переступить» порог комнаты, где сбывается «заветное желание», т. е. обретение веры в будущее.

В пейзаже Зоны (оператор А. Княжинский) преобладает библейское начало: в линии прибрежных кустов, похожих на кущи, в текучести вод, то обрушивающихся потоком, то зеркально отражающих островки, на которых как-то умещаются люди. Опущенная в воду кисть руки и лежащие на дне стерилизатор, шприц, перекидной календарь образуют натюрморт, возвращающий зрителя в современность; кадры задерживают внимание то на иконах, то на бездонном колодце, то на остатках бомб — на экране течет жизнь, реальная и ирреальная одновременно.

««Сталкер», — как отметила М. Туровская, — запечатлел момент какого-то апокалиптического отчаяния (“век расшатался”) самого художника...» [15, 248].

Что касается героев, то они в соответствии с философскими аллегориями режиссера воплощают вечное: Сталкер (Александр Кайдановский) — духовность, веру, бескомпромиссную преданность идее; Писатель (Анатолий Солоницын) — скепсис, безверие; Ученый (Николай Гринько) — тревогу за судьбу науки и себе подобных.

Только в финале им откроется все та же вечная как мир истина: человеку нужен только человек. Этим открытием они будут обязаны обыкновенному человеческому чувству — любви усталой, много пережившей жены Сталкера (актриса Алиса Фрейндлих) к мужу, и трогательной любви самого Сталкера к дочери-калеке. Именно любовь, по мнению режиссера, и является тем чудом, которая способна противостоять цинизму и безнадежности окружающего нас мира.

От фильма к фильму Тарковский поднимал вопрос о личной ответственности человека за все, что происходит с планетой, с цивилизацией, человеческим сообществом.

Об этом и его последние, зарубежные картины. «Ностальгию» (1983, Италия, сценарий А. Тарковского и Т. Гуэрры) пресса, и западная и советская, объясняла

преимущественно как драму человека, тоскующего на чужбине по родному дому. Но суть фильма куда глубже. Идея родилась у режиссера на основе первоначального проекта — документального фильма «Путешествия по Италии», для съемок которого он и уехал на Запад.

Главный герой «Ностальгии» Андрей Горчаков (актер Олег Янковский) — русский интеллигент, профессор истории с мировым именем, прибывает в Италию в командировку. Знаток итальянской культуры, он впервые получил возможность увидеть все воочию, дотронуться до памятников, с которыми был знаком только по репродукциям и фотографиям. Постепенно он осознает, что нельзя быть подлинным ценителем прекрасного, если ты не являешься частью мировой культуры.

Тарковского как художника волнует не только внутренняя драма героя, но и драма цивилизации, духовной разобщенности миров, драма культур, созданных человечеством. Италии в фильме отведена роль все той же Зоны, куда герой попадает, чтобы преодолеть свой духовный кризис, обрести утраченную нравственную основу.

Метафорична сцена, где герой с горящей свечой пытается пройти по старому, еще средневековому, с пузырящейся водой бассейну... Пройти, чтобы понять, где и когда человечество оступилось, в результате чего цивилизация оказалась в тупике.

Эти мысли и чувства героя разделяет полубезумный учитель математики Доменико (шведский актер Эрланд Юсефсон), который проповедует приближение Апокалипсиса и в конечном итоге публично сжигает себя у статуи Марка Аврелия в Риме. Это его форма протеста против цинизма и бездуховности общества. Горчаков в финале фильма тоже умирает.

Этим фильмом Тарковский предсказал собственную судьбу: «Мог ли я предположить, снимая “Ностальгию”, что состояние удручающе-безысходной тоски, заполняющее экранное пространство этого фильма, станет уделом моей дальнейшей жизни? Мог ли я подумать, что отныне и до конца дней моих я буду нести в себе эту тяжелую болезнь?..» [14, 172].

В своем последнем фильме «Жертвоприношение» (1986), который снимал оператор Ингмара Бергмана Свен Нюквист, Андрей Тарковский высказался до конца, будто знал, что ничего уже не сможет добавить к сказанному.

«Жертвоприношение» — это 24 часа из жизни Александра (актер Э. Юсефсон), в прошлом знаменитого актера, ныне преподавателя эстетики, его жены, дочери, сына и двух служанок. Все есть в этом доме, в этой семье — кроме счастья и гармонии. Героя терзает душевная мука — мука разобщенности с миром и трагического одиночества, которая усиливается не столько разладом с женой, сколько молчанием, немотой сына Мальша.

Странности жизни, печаль, разобщенность... Чтобы передать эту атмосферу, Тарковский использует новый для себя стиль, вобравший эстетику и модерна, и постмодерна. Каждый кадр в интерьере — художественная миниатюра, своеобразная открытка с продуманностью расположения всех деталей, с нюансировкой тонов и красок этого элитарного бытия.

Значимой частью пролога является репродукция картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в кабинете Александра. Камера то укрупняет фрагмент (в первую очередь младенца, принимающего от волхва свое предсказанное будущее), то дает общий план евангельского события. А каждое последующее возвращение к картине означает тот или иной поворот фильма. То есть младенец Иисус, которому поклоняются как будущему мученику и испителю, становится «кодом» всего фильма «Жертвоприношение».

Идея жертвы проходит в фильме через три сюжетных слоя. И сопутствуют ей, как отмечает исследователь Д. Салынский, три мифа. Первый — о Дереве. Оно появляется в начале — засохшее, мертвое, затем в финале — ожившее, уже как завещание отца сыну, который наконец-то заговорил: «Вначале было слово. Почему это так, папа?..»

Если Дерево связывает жизнь и смерть, то разделяют их Огонь и Вода. Вода во всех фильмах Тарковского — это среда, враждебная человеку; это забвение; это всеразрушающее время, текущее как вода. А Огонь у Тарковского обозначает высшую духовную жизнь. «В судьбе всех героев Тарковского Огнем отмечены переходы души в новое состояние. Огонь — это очищение. Это память. Это бессмертие...» [11, 88].

«Жертвоприношение», объединившее в жанре притчи элементы и сюрреализма, и «черной» мелодрамы, и фарса, утверждает общую идею творчества Тарковского — идею духовного спасения мира и человека. Дерево не зацветет, сын не заговорит, если отец не принесет жертву, т. е. не разорвет порочный круг бытия, пусть даже и ценою собственного безумия.

Как писал Тарковский в письме сестре, «фильм “Жертвоприношение” продолжил в основном русло моих прежних картин... но общая структура фильма стала более сложной, приобрела форму поэтической притчи» [14, 193]. В определенном смысле «Жертвоприношение» является фильмом-завещанием.

Вместо заключения

Нельзя не согласиться с тем, что Андрей Тарковский реализовал свой творческий потенциал далеко не полностью, хотя не только в кино, но и в театре у него были яркие постановки («Гамлет» в Ленком, «Борис Годунов» в Лондоне), была масса замыслов. Но многим идеям не суждено было осуществиться.

На Западе Тарковский получил желанную свободу. Однако не только ее. Пришлось бороться за право на существование в кинопроизводстве. Жестокий коммерческий прессинг, прагматизм и меркантильность западной жизни, как и разлука с Родиной, доконали его.

Похороненный на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем, где покоятся многие яркие представители русской культуры, Тарковский остается по-прежнему востребованным на родине, где до сих пор не утихают страсти вокруг его имени и творчества.

Мир за тридцать лет после кончины этого выдающегося кинорежиссера стал значительно более открытым. Но стал ли он нравственно совершенней?

Главная миссия художника — влиять на духовную природу человека и общества, изменяя их в лучшую сторону. И образцом здесь еще долго будут служить фильмы Андрея Тарковского...

1. Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания. М., 2002.
2. *Аннинский Л.* Апокалипсис по Андрею // *Неизвестный Тарковский* / сост. Я. А. Ярополов. М., 2012.
3. *Зак М.* Кинорежиссура: опыт и поиск. М., 1983.
4. *Кириллова Н. Б.* Запечатленное время Андрея Тарковского // *Кириллова Н. Б.* Кинометаморфозы: Время. Портреты. Судьбы. Екатеринбург, 2002. С. 184–203.
5. *Кириллова Н. Б.* Ностальгия по духовности // *Наука. Общество. Человек* : вестн. УРО РАН. 2006. № 4 (18). С. 133–145.
6. *Косинова М., Фомин В.* Как снять шедевр: История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М., 2016.
7. *Лем С.* Избранное. М., 1976.
8. *Липков А.* Андрей Тарковский // *Липков А.* Профессия или призвание. М., 1991. С. 2–31.
9. *Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино* / сост. Я. А. Ярополов. М., 2012.
10. *Сальнский Д.* Киногерменевтика Андрея Тарковского. М., 2010.
11. *Сальнский Д.* Режиссер и миф // *Искусство кино*. 1988. № 12. С. 79–91.
12. *Суркова О.* С Тарковским и о Тарковском. М., 2005.
13. *Тарковский А.* Запечатленное время // *Экранная культура* / под ред. К. Э. Разлогова. СПб., 2012. С. 177–205.
14. *Тарковская М.* Осколки зеркала. М., 1999.
15. *Туровская М.* 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.
16. *Фрейлих С.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2002.
17. *Эйзенштейн С.* Автор и его тема // *Эйзенштейн С.* Мемуары. М., 1997. Т. 2. С. 292–295.

Статья поступила в редакцию 18.05.2016 г.