

память

Андрей Тарковский: НОСТАЛЬГИЯ

«Ностальгия» — так называется первый фильм Андрея Тарковского, снятый им на чужбине, в Италии. Комментируя его в беседе с корреспондентом одной западной газеты, Тарковский говорил: «Русская ностальгия — это особое состояние души и особый ее настрой, специфичный для нас, русских. Привязанность русских к своим корням, своему прошлому, к своим местам, своим близким, к своему окружению и способу жизни, к способу контактирования с другими людьми перерастает у нас, русских, в характерологический признак. Русские редко умеют перестроиться и соответствовать новым для них способам жизни... Общеизвестна драматическая неспособность русских к ассимиляции, тяжесть, с которой пытаются войти в новую жизнь те, кто решился оторваться от своих вечных корней».

Я мало что знаю о жизни Тарковского за рубежом. Знаю, что он снял там две картины (вторая — «Жертвоприношение» — делалась в Швеции), поставил в лондонском театре Ковент-Гарден «Бориса Годунова». Все — с успехом, под шумные аплодисменты критики. Все вызвало одобрение, похвалы, признание крупнейших режиссеров и писателей Западной Европы.

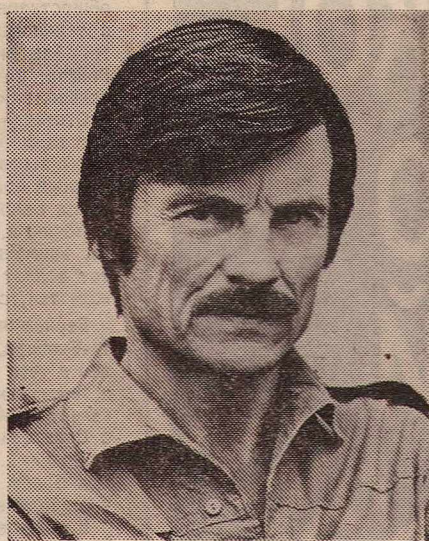
После смерти Тарковского Микеланджело Антониони и его жена Энрика телеграфировали семье покойного: «Каждый раз, когда мы думаем об Андрее, эта мысль вызывает в нас глубокое, искреннее волнение. Мы так любили его и так преклоняемся перед ним, что действительно чувствуем себя близкими ко всем вам в эти дни».

«Преклоняемся перед ним» — такие слова люди масштаба Антониони всуе не произносят. Тарковский на Западе действительно жил в ауре, сотканной из преклонения и восхищенного изумления. Но был ли он счастлив там, в Италии, где «неба своды сияют в блеске голубом»? Или среди суровых, зыбких шведских дюн? Или то, что он сказал о «драматической неспособности русских... оторваться от своих корней», он сказал и о себе? Еще не зная в момент, когда он говорил эти слова, как именно сложится жизнь его души вдали от берегов «отчизны дальней»...

Я этого не знаю. Но я знаю, какой щемящей болью, какой горькой печалью напоен мотив родного дома, воспоминания о котором преследуют героя «Ностальгии», русского интеллигента. И каким жестоким разочарованием, какой тревогой, каким отчаянием взвизгивает, ослеплено духовное пространство в «Жертвоприношении». В фильме, которому суждено было стать последним словом, обращенным Тарковским к зрителям. И к западным, и к нам, русским. Поскольку при всей специфичности именно шведского менталитета, отразившегося в картине, она — русская по своим корням. По своей отзывчивости на духовные заветы русской литературы, Достоевского — прежде всего. По тому страстному поиску опоры, цели не в эмпирике повседневного человеческого существования, а в сфере ценностей духовного, прежде всего духовного значения. Конечно, поиск таких ценностей идет и в картинах Ингмара Бергмана, восхищавшегося Тарковским, и у Антониони, Феллини, Бressона, которого Тарковский, он не раз говорил мне об этом, ощущал как художника наиболее себе близкого, в трагических гротесках Бунюэля. И все же не Ибсен и не Стриндберг, а Достоевский царит над шведской картиной Тарковского. Его тоска о «положительно прекрасном человеке» слышна и в образе главного героя фильма, и в нравственном, философском содержании психологической коллизии, вызвавшей, обусловившей так странно, так болезненно трудно протекающую драму его сознания, его души.

Я не претендую этими строками на оценку и анализ «Жертвоприношения» и «Ностальгии». Я только хочу обратить внимание читателей: еще не зная, как именно сложится его жизнь на Западе, Тарковский уже томился мыслью о ностальгии. Как о расплате, которая неминуемо ждет и его, русского человека и художника, на чужбине. А делая свой последний фильм, он подвел своего героя к порогу безумия. К осознанию своего все нарастающего одиночества среди людей. Среди комфорта и буржуазной стабильности их бытового уклада.

Помню, однажды, мучимый горьким недоумением в связи с тем действительно диким упорством, с каким Госкино преграждало «Зеркалу» путь к зрителю, Тар-



Андрей Тарковский

ковский засиделся у меня далеко за полночь. Как и всегда, он говорил в тот вечер много, с лихорадочным напором, охваченный жадой выговориться, договорить сразу и до конца все терзавшие его мысли. Мы слушали его, почти не перебивая. И вдруг я спросил его о жизненных реалиях, положенных в основу фильма. Тарковский остановился, как слепой, наткнувшийся на стену. «Какие реалии?! — воскликнул он в недоумении. — В искусстве есть только реалии духовного бытия самого художника! Только они существенны и актуальны. Все остальное — материал. Повод, чтобы сделать эти реалии проявляемыми, воплотимыми на полотне».

Тот, кто видел «Иваново детство», «Андрея Рублева», «Зеркало», наверное, со мной согласится, что внешний мир, реалии истории в этих картинах — не некое инобытие души самого художника, а мощный жизнеотражающий пласт. Имеющий свою собственную объективную художественную ценность. Но то, ночное, признание Тарковского тем не менее в высшей степени знаменательно и интересно. Как предвзвешенное того способа художественного мышления, какой восторгается позже. Сперва в «Сталкере», а потом в «Ностальгии» и «Жертвоприношении». Где есть такое понимание внешней обстановки, бытовой среды, в которой разворачиваются философские, психологические коллизии, волнующие автора, когда реалии внешнего мира и впрямь начинают восприниматься только как материализованные метафоры его устремленной к самопознанию — было бы правильнее сказать: трагически устремленной — к самопознанию мысли художника. И где мысль конструирует для себя свою особую обреченную среду, а не ею, этой средой, определяется и не ею питается. Так, как это было в «Ивановом детстве», «Андрея Рублева», «Зеркале».

Не хочу ни умалять значение, художественную энергию «Сталкера» или «Ностальгии», ни сопоставлять разные периоды в творчестве режиссера по принци-

пу: какой выше, ценнее. Но, думаю, полнее всего Тарковский выразил себя в «Андрея Рублева» и «Зеркале». И еще в «Солярисе», где так страстно звучит ностальгическая тоска по отчужденному, по земле своих предков. А в финале возникает — почти по Рембрандту — образ блудного сына, припадающего после долгих странствий во вневременных просторах к отцовским коленям. И влюбленно, как-то даже молитвенно впитывающего благодатное великолепие родной Земли. Трудно отделаться от мысли: каким странным пророчеством обернулся этот фильм! Снятый в самую благоприятную и тихую полосу в жизни режиссера, он, как в коблен, заключил в себе трагедию его собственной судьбы. Так и не обретшей завершения, которого жаждала и в конце концов нашла беспокойная душа героя «Соляриса».

Да, все фильмы Тарковского, в этом он был прав, разворачиваются еще и как рассказ художника о самом себе. И о мире, в котором ему дано жить и действовать. Но о мире, преломленном все же через его, художника, неповторимо целостный и уникальный духовный опыт. Через призму его субъективности. Даже там, где режиссер, казалось бы, влюбленно, безоглядно поглощен воссозданием самой реальности. Ее эпически разворачивающегося образа. Войны, прошедшей через сердце Ивана. Собственного детства, прошедшего на тридцатые годы с их не подающимися примирительному разрешению драматизмом. Наконец, крови и страдания, переполнивших одну из самых темных, самых горьких страниц в истории России. В «Андрея Рублева», этом самом глубоком, самом мощном и проникновенном историческом фильме, когда-либо появлявшемся на русском экране, эпоха, в которую творил Рублев, даже как бы заклоняет самого протагониста трагедии. Вокруг него все так злобеще величаво, так сверкает и переливается красками, что сам Рублев начинает восприниматься всего лишь как свидетель, посланный, по слову поэта, в мир в его минуты роковые. Не только как герой повествования, а скорее как некая мембрана отражающая все дисгармоничное полноразмерное кипение вокруг Рублева жизни.

Но это обманчивое впечатление. В Рублеве заключена творческая духовная энергия такой мощи, что мир истории претворяется в его иконах в красоту, излучающую свет и гармонию. Спасется ли мир этой красотой, Тарковский, думаю, не знает. Во всяком случае, в финале художник, отливший колокол, в котором поет его душа, так же неинтересен людям, миру, как он был им неинтересен, пока трудился над своим созданием. Бегло подивившись чуду, люди торопятся вернуться к своим заботам и амбициям, к себе прежним. В муравейную суету своей бытовой жизни.

Тогда-то и наступает пора того всеразрешающего аккорда, которым Тарковский и оператор Вадим Юсов завершают трагедию жизни Рублева. Переплавляют впечатление его исторического бытия в неслепую прелесть и гармоническое совершенство «Троицы». Здесь, перед ним, и наступает искупление. Тот эстетически разрешающийся катарсис, которого никогда больше мы не встретим в фильмах Тарковского.

Теперь ностальгическое томление по духовным ценностям непреходящего человеческого значения, определяющее суть и «Соляриса», и «Зеркала», и «Сталкера», уже не будет переосмысливаться эстетически. Теперь оно до дна обнажит свою эстетическую, нравственную глубину. И свою по-достоевски полифоническую структуру. А человек будет поставлен лицом к лицу не только с окружающим его миром, но и с самим собой. Даже так: с самим собой прежде всего, по преимуществу. И в фильмах режиссера зазвучит ностальгия, тоска по утраченным человеческим ценностям. Которые во власти человека. Определяются построением его души. Ее нравственным состоянием.

Последний фильм Тарковского, снятый им на родине, «Сталкер», завершается образом девочки-калеки, страстно, с фанатической верой всматривающейся в обыкновенный стакан, стоящий на голой столешнице. И стакан под воздействием ее взгляда начинает двигаться. Что это: реминисценция старой идеи, согласно которой истинная вера способна горами двигать? Нет, думаю, скорее вопрос: способен ли в реальности человек на такую веру? На такой мощи и целенаправленной сосредоточенности подвиг души?

В фильме «Сталкер» этот ответ ищется с беспощадной суровостью и чуждой какими бы то ни было иллюзий истовостью. В «Ностальгии» и «Жертвоприношении» этот же поиск нарастает. Становится все более драматичным. Протекает через потрясения, разрешающиеся еще более катастрофически, чем в «Сталкере»; пока в «Жертвоприношении» не возникнет образ бушующего пламени, в котором — по воле человека! — сгорает все то, что человек любил. Все то, что он всю свою предыдущую жизнь строил. Вкладывая в это строительство всего себя. Всю свою душу.

В «Андрея Рублева» огонь тоже лизал доски, с которых на нас тихо и примиряюще взирала рублевская «Троица». Но не мог их сжечь, уничтожить. В «Жертвоприношении» огонь сжигает дом, даже не дом, а целый мир, в котором укоренены души обитателей этого дома. Но ни о какой эстетической гармонизации здесь думать не приходится. Недаром человек, решившийся на жертвоприношение, осознается окружающими как впавший в безумие. Как бунтарь, которого только и остается посадить в желтый дом.

Так, на таком мучительном диссонансе завершилось творческое бытие Тарковского. Человек, принесший в жертву все то, во что он верил, все, что он любил, стал последней ипостасью, в которой воплотилась душа самого художника.

Бывают жизни в искусстве, которые обрываются на полуслове. Как бы в полете.

Жизнь Тарковского оборвалась на диссонансе. Разрешившемся трагическим вскриком отчаяния.

Но разве из-за этого поиск потерял свою человеческую цену? Цену — в масштабах всего нашего века? Когда жажда гармонии, человечности все чаще разрешается кризисом веры. Во всяком случае, там, где, по слову самого Тарковского, господствует «вот такая усредненная, цепко укоренившаяся в быту бездуховность». Та, снова цитирую самого режиссера, «чрезмерная сытость, излишняя и губительная для личности душевная «комфортность».

Можно, читая эти слова, спросить: зачем же он погрузился в этот мир до предела «разреженной духовной атмосферы»? Но что пользы сейчас об этом спрашивать? Сделанное сделано. И изменено быть не может.

Все, что нам остается, — стараться понять художника. Во всей сложности его метаний, во всей неразрешенности его мучительно трудно и необычайно остро, противоречиво протекавших исканий.

Е. СУРКОВ.



● «Жертвоприношение» (1985).

● «Иваново детство» (1961).

