

4 апреля 1987 г.

ВОЗВРАЩЕНИЕ

О творчестве Андрея Тарковского

В Центральном доме кинематографистов состоялась ретроспектива фильмов режиссера Андрея Тарковского. Сегодня мы печатаем статью, посвященную его творчеству.

...В феврале 1977 года Андрей Тарковский позвал меня на спектакль «Гамлет», который он поставил в Театре им. Ленинского комсомола. Помню, интеллигенция тогда ворчала: ей не понравился спектакль. Все говорили, что Тарковский, театральный режиссер, ниже Тарковского — автора «Зеркала», «Андрея Рублева» и «Соляриса». Но он и на тесной площадке сцены остался Тарковским. Ему не хватало свободного движения камеры с ее способностью взмывать в небо, мешать дух со страстями. Но оставался причудливый почерк Тарковского — почерк, который я сразу узнаю с первых кадров.

Гамлет на сцене умирал. Он падал на помост, где уже лежали тела его матери и его врагов. И в конце, когда музыка заглушала эту смерть, когда победные ноты торжества Фортинбраса должны были, кажется, покрыть все сожаления и печали, Гамлет воскресал. Он поднимался навстречу залу, поднимая вместе с собой и подавая им руку — сначала мать, с которой он в жизни не мог примириться, а затем своих врагов. Вместо апофеоза восхождения на трон нового и честного правителя — обычный финал интерпретаций «Гамлета» — на сцене являлся акт воскрешения и прощения, акт милосердия, ибо Гамлет Тарковского прощал тех, с кем враждовал. Рука матери, грешница, тянулась к его руке, искала эту руку — и это был жест Тарковского, знающего цену жесту, цену символу, который в искусстве говорит больше слов.

Рука матери и рука Гамлета соединились. Вслед за ними, поднятые Гамлетом, вставали все остальные герои пьесы — они как бы братались за чертой страсти и греха, но на переднем плане все равно оставались мать и сын, а где-то за ними, как дух, угадывался третий в этой драме — отец Гамлета.

Тема отца и матери, тема сына, как и тема дома, — коренные темы Тарковского. Его фильм «Зеркало» можно было бы назвать еще более коротким словом «Дом», и это отвечало бы его смыслу. Дом, семья, святая троица — мать, отец и ребенок — это ли не отзвук последних кадров «Андрея Рублева», песни песней Тарковского о разорении, опустошении родной земли, разрушении дома и воссоединении его в фресках?

Человек, теряющий дом, покидающий дом, оторванный или отрывающийся от дома, становится голюй перекастной, былинкой на ветру, его уносит в мировой океан, но и мировой океан также чувствителен к отступничеству, к отрыву от дома родительского, к пустоте родительских гнезд. Вспомним финал «Соляриса» — блудный сын на коленях перед отцом, цитата из Рембрандта посреди бунтующей неземной материи, которая, однако, умиротворяется этим возвращением сына к отцу, его раскаянием, его просьбой о прощении.

В «Зеркале» звучат стихи отца Андрея Тарковского — звучат, сопровождая события фильма, будь то смятенные тридцатые годы или война. Я слышу эти падающие, как железные капли, строки под аккомпанемент кадров о форсировании Сиваша, где солдаты увязают в грязи: стихи как бы выносят их из грязи и окружают ореолом святости.

Поклоение Андрея Тарковского обречено было боготворить своих отцов, поклоняться отцам — те воевали, защищали дом и семью. Они не уронили своей мужской чести даже за колючей проволокой — и никакое насилие, никакие формулы, вроде формулы «сын за отца не отвечает», не могли сокрушить этого чувства, этой преданности и верности. Поклоение это мечтало попасть на фронт, послужить Отечеству и погибнуть за него, как погибает Иван в «Ивановом детстве» — первой картине Тарковского.

Помню его тонкого, молодого на премьеру фильма в кинотеатре «Центральный». Сейчас этого кинотеатра нет, шестидесятые годы ушли в прошлое, но Тарковский был одним из тех, кто начинал тогда новую эру в нашем кино. Вместе с другими он вернул кинематографу его язык, его киномышление, его независимое положение в мире искусств, его право на свои краски и свою речь.

Героическая греза детства — старший и младший, ребенок и офицер, как они связаны в «Ивановом детстве», связаны больше, чем мальчик и мужчина, подчиненный и командир, — в их отношениях тоже проглядывает родство сына и отца, отцов и детей.

И даже в «Сталкере» — фильме-утопии и фильме-фантазии, где все реальности переведены в образы-аллегии, где существует абстрактно-страшная Зона, не пускающая в себя людей, есть и дом, и семья, и тяга героев к идеалу единения и родства. К нему-то и продираются сквозь Зону и ее минное поле трое друзей, покинувших свои жилища, чтобы обрести дом духовный, чтобы найти в себе силы доплыти и встать сначала на колени, а затем распрямиться под крышей храма, пусть и разоренного временем.

В «Рублеве» тема сына и отца — это тема мальчика, отливающего колокол, и Рублева, который как его духовный отец следит за его работой. Уста Рублева сомкнуты — он дал обет молчания, и он молча наблюдает за усилиями ребенка — гениального подростка-мастера — создать чудо из меди. Прекрасно, ярко показана эта работа, и открываются гла-

за Рублева, размыкаются его уста — с первыми звуками нового колокола обретает он вновь дар речи.

Полный звук колокола возвращает его к жизни, после воскрешения Рублева является в свет «Троица» — гимн чистоте и согласию, торжество идеи сыновства и отцовства, идеи неотделимости и неслиянности, как сказал бы Н. Федоров.

Девочка, брызгающая в лицо молодому Рублеву молоко, молоко — белый цвет — на стенах церкви, белые лебеди, падающие с высоты куполов на землю, на грязь и ужас сражения и как бы покрывающие его своим белым цветом, белая церковь Покрова на Нерли, снятая почти в белую ночь, ночь на Ивана Купалу, когда люди сходятся все, как одна семья, и где языческий срам побеждается высшей идеей, мелодией единения, — все это Тарковский, все это его крупный план, его пейзажность и живописность, его удивительное чувство света и цвета и крылатая фантазия, не исчерпывающая себя в плоской мысли.

Кинематограф его объемлен, многозначен: скоморох ли, Рублев ли, глядящий на его искусство, дождь за стенами избышки, где разыгрывает свои сцены скоморох, кони на лугу, легун, падающий с верха церкви на землю и разбивающийся насмерть, — поэзия, мечта и красота и оскорбляющая их грубость, плотность, зверство жизни — все это вместе Андрей Тарковский.

С болью узнал я о том, что его нет среди нас. С болью думал о нем, когда слышал, как он живет вдали от дома. Первой его картиной, которую он снял там, была «Ностальгия». Ее название говорит за себя. Вторую — и последнюю — он назвал «Жертва».

Тарковский посвятил «Жертву» сыну Андрею. Фильм начинается со сцены, где мальчик и отец сажают на берегу острова засохшее дерево. Они медленно закапывают его в песок и о чем-то говорят друг с другом. Точнее, говорит отец, а сын слышит, но не может ответить, потому что он потерял голос.

И хотя я не понимал слов (фильм шел на шведском языке), я угадывал, о чем идет речь.

Речь шла о дереве. О том, что если за ним ухаживать, если верить в то, что оно зацветет, воскреснет, что на нем распустятся листья, так и будет. Отец и сын долго стояли возле посаженного дерева, и камера нехотя отдалась от них, обнажая пустынный пейзаж острова, где, кроме этих двух людей, не было никого.

Изысканные кадры, каждый кадр в интерьере, как миниатюра, как открытка с продуманностью расположения предметов, с нюансировкой тонов и красок. Мастер пейзажной живописи, Тарковский как бы переводит в зрительный ряд этот отполированный красотой быт, это оформившееся элитарное бытие, где нет ни одной помехи в деталях, где каждый предмет знает свое место и эстетически устойчив, продуман, незыблем.

В этом доме у писателя (а герой фильма писатель) нет счастья. На его столе лежат цветы, лист бумаги, перо — все красиво, как на натюрморте, но лист лежит незаполненным, ничто на столе не сдвинуто — герою не о чем писать, его съедает душевная мука.

Мука разорванности, оторванности, насильного одиночества, которая усиливается разладом с женой, молчанием сына...

Герои в «Жертве» носят русские имена, но это и все русское, что есть в фильме. Поминается, правда, в диалогах Достоевский, да еще главный герой, вопрошая себя о прошедшей жизни, рассматривает книгу с русской иконописью (фрагмент из нее и взят в прологе фильма). Русская живопись на иконах, русские имена, Достоевский — и далекий остров в северном море, как бы сылка и клетка для человека, который потерял веру и цель.

Мальчик, сын, все время остается на втором плане, он лежит в кровати в одинокой комнате, отдельно от всех и, не видя мук матери и отца, однако, слышит и видит все, и ради него совершается эта драма под крышей дома, который Тарковский — а вернее, его герой — сжигает в конце фильма.

Дерево не зацветет, мальчик не заговорит, если отец не принесет жертвы, если не отречется от одиночества, не уйдет в мир. Он уходит в мир своеобразным способом — его увозит туда карета «скорой помощи», но и это выход, это разрыв порочного круга, ибо книга не заменит Отечества, русские иконы — веру, а воспоминания — настоящего.

Человек поджигает свой дом — он жжет мосты, он жжет воженные полы и красивые белые стулья, натюрморт на столе, картины на стенах, книги и рукописи, занавески и гнутую мебель, лекарства и истерические вопли, оглашавшие дом, ложь любви и ложь измены — он очищается огнем.

Природа как бы одобряет его действия. Она, как океан в «Солярисе», умиротворяется после этого поступка. Жертва ведет не к нарушению, а к восстановлению гармонии. Мальчик ложится под деревом и, глядя в небо, спокойно произносит: «В начале было Слово». Он обрел голос. Прежняя тема Тарковского, тема возвращения, звучит патетически.

Господи, подумал я, на чужом берегу и дом — не дом, и покой — не покой, и сладость творчества — не сладость. Домой, домой, к началу, к истоку, к Родине, к воздуху и печалам ее, к матери, к земле отцов, к ключу питающему — вот призыв этой картины.

Думаю, как ничто, фильм этот передает муки Тарковского на чужбине. Жертва его была велика. Покинув дом, он не вернулся домой. Но фильмы его вернулись.

Игорь ЗОЛОТУССКИЙ.