

Я ТОСКУЮ, ГОСПОДИ, ПО ТОСКЕ О ТЕБЕ...

К Андрею Тарковскому пришла посмертная слава. Ретроспективу его фильмов (производство и показ их прежде пробились с огромным трудом) организовало Центральное телевидение. О художнике, которому очень мешали нормально работать, а порой и вовсе не давали снимать, чье имя в первой половине восьмидесятых практически не появлялось на страницах отечественной печати, об этом выдающемся советском кинематографисте сейчас выходят книги и фильмы. Де-

мократические изменения в жизни общества вернули нам и творчество Андрея Тарковского.

Хорошо, что телевидение еще раз показывает нам его ленты, но их восприятие, безусловно, требует определенных интеллектуальных усилий, от которых широкий зритель, привыкший преимущественно к киношпротребам, несколько поотвык. Но те, кто готов к таким внимательным, серьезным (не

«под водочку») просмотрам, будет вознагражден сторицей. Даже на просмотре самых старых фильмов Тарковского нам не приходится делать снисходительных скидок на время. Мы по-прежнему смотрим их напряженно, тянемся к ним, привстав на цыпочки. Проработав в кино около тридцати лет, режиссер снял на родине всего семь фильмов (а также — «Ностальгия» и «Жертвоприношение» за рубежом).



Я НЕ знаю, как писать о Тарковском. Сокровенный мир его творчества настолько глубок и интимен, настолько изобилует личными, не расшифруемыми грубым прикосновением впечатлениями, что впору сравнивать его мастерство с творчеством Платона или, из современников, Юрия Казакова. Как и у этих писателей, у него существует свой особый язык. Этот язык восходит к первоощущению ребенка и может быть скреплен во взрослом возрасте только глубокой верой в то, что мир души слишком хрупкая вещь, чтобы не обращаться с ним бережно. Он оставался верен первоощущениям, и потому предпочитал задавать в кинематографе только главные, исключительные вопросы. Зачем мы существуем? Где грань между добром и злом? Чему должен быть верен человек? Что он должен желать себе и другим? Но прямо поставленные вопросы тоже грубо прикосновение к его миру: он ни на минуту не расставался с внутренним состоянием человека. В его фильмах, может происходить самое ужасное: атомная война в «Жертвоприношении», но люди, верные своим привычкам, могут сидеть за сто-

лом, как у Чехова и решать, помимо всего прочего, какие-то вопросы, задающие их лично. Жена Александра в «Жертвоприношении» оскорблена решением друга дома, очевидно, своего любовника, уехать в Австралию. Но при этой предполагаемой поездке разворачивается ее драма, и своеобразная мистика ее дочери — она спит с этим любовником, но все это, бытовое и конкретное, проходит как тень, как сон, как полувздох на фоне страшного концерта в душе главного героя. Вот тут звучит мощный оркестр, в котором соло — одинокий голос человека.

Этот голос, который всегда незаметным образом соединялся с голосом самого Тарковского, нельзя спутать ни с чем: ему найдены адекват языка кинематографического. Тарковский любил все четыре стихии, но ближе всего ему были огонь и вода. Он не был язычником, он был христианином новой формации — апокалипсиса XX века. Он видел все глобальные разрушения, в том числе и в человеке, и все-таки настойчиво и неспешно показывал как струится, останавливается, отражает, поглощает, что-то скрывает в себе вода. Наше зачарованное зре-

ние, привыкнув к этим кадрам, решительно отошло от недоумения, и покорилось этой стихии неспешного погружения. О чем рассказывала эта вода всегда разная, но такая говорящая? Она рассказывала нам о себе самих. Ничто не могло заставить так погрузиться в это подробное самонаблюдение, как кадры «с водой» — назовем это так, потому что нет в прозе адекватных этим впечатлениям. И мы, может быть, впервые видим, что слово человеческое уступило изображению, а ведь это в самом деле редчайший, если не единственный случай в кинематографе! Разве Бергман создавал нечто подобное, шептало листвою, или это еще мелькало где-то, но никогда не было столь органично, как у Андрея Тарковского. Еще кажется, что язык его отца, Арсения Тарковского, получил странную метаморфозу в творчестве сына и стало возможно то, что до сих пор казалось неподвластно языку кино. Творчество же Тарковского заставляет думать, что мы отнюдь не имеем дела с каким-то второстепенным произведением искусства, как считалось кино, отнюдь не с суррогатом, но с чем-то первородным, самостоятельным

и уникальным. Он разорвал традицию и схему, по крайней мере в отечественном кинематографе, и это надорвало ему жизнь. Практически он ушел за рубеж умирать, и этот скоротечный рак — единственный ответ на вопрос, трудно или легко пробраться окном там, где была глухая черная стена.

Нет цены, которая искупила бы эту смерть, хотя нам то не привыкать к смертям лучших российских сынов.

Он был таким подлинно русским, что мог не снимать «Андрея Рублева» и не говорить в «Зеркале» о лжи сталинизма, тема — это нечто вторичное по сравнению с тем, как он ее раскрывал, какими средствами. Правда, что любой его кадр можно вырезать и повесить на стену в виде прекрасной картины, в которой есть все, что требуется: фон, перспектива, краски, напряжение, герой, настроение... ну трудно сказать, что ей недостает, потому что в ней еще присутствовала некая недоговоренность, наивнейшая часть художественности, аура состояния, впечатления. Он был гениален не той жадной гениальностью избытка, а поразительной стройной выверенностью, которая безобразно указывает на классику.

Заметили ли вы, как органично вписывались в его картины художественные шедевры Брейгеля, Леонардо да Винчи, церкви, соборы, пейзажи, «сложные» лица его героев, одухотворенные и красивые непривычной требующей красотой? А музыка, а стихи? Что бы он ни «брал» себе, становилось не инородным, не картинкой, не изыском, а как бы продолжало на равных его собственный диалог. Это почти невозможно, но оказалось возможным. Страшно подумать, что художник такой вневременной величины зависел от ермашей, еще каких-то случайных людей, но у нас это тоже возможно. И последнее желание Тарковского и мертвого не быть возвращенным этой земле — страшное проклятие уязвленной души — души и глохнет тоской. За что, о господи?

Сейчас, когда в хаосе мнения и бурный мелькает все

вздыбленное в нашей стране, ретроспективный показ его картин — как светлый алтарь в храме, поруганном и сокроном. Ни одна молитва и проповедь нам, привыкшим к цветным пятнам, скорости, сумятице, неопределенности существования, не могла дать такой растерянности, граничащей с недоумением, как впечатления от его фильмов. Оказывается, можно и должно задавать себе исключительно главные вопросы бытия, хотя от них отлучали, и жизнь изо дня в день, доказывает, что они не главные.

Сталкер ведет заблудших в Зону, для чего? Для того, чтобы они остались наедине с собой, пусть для этого нужны усилия. Они проходят круг ада и чистилища, их растерянность велика. Дальше надо жить. Просто жить. Но как прежде невозможно. А как? У Андрея Тарковского нет ни одного фильма, который бы поставил под бравурную музыку точку. Концы его фильмов имеют раскрывающую форму: жизнь длится, длится, длится, это только виток, только испытание, пусть самое главное. Мы проходим вместе с его героями это испытание совершенно по-чеховски: ничего делать не надо, надо только перестать лгать. Жить по чести, по душе, верным самому себе. Это оказывается самым трудным в мире. Нравственный закон внутри нас и звездное небо над нами сопрягаются в фильмах Тарковского необъяснимым человечески теплым образом. Мало ли было художников, декларировавших долг! Но он это делал особенно, не разрывая с теплой тканью земного, тоску по земле так, будто сам уже давно покинул ее и глядел откуда-то сверху. А может быть, и было так. В «Жертвоприношении» герой видит модель своего домика, которая, если вообразить, что видишь ее на высоте птичьего полета, кажется самым домом, и зачем этот кадр? Зачем он часто снимал так, откуда-то сверху, как бы беря на себя право быть оком Бога?

И почему он не боялся такого взгляда? Что мы знаем о гениальности... Может

быть, она как раз в том, чтобы не бояться задавать себе вопросы библейской мощи.

В «Ностальгии» писатель выполняет завещание полусумасшедшего: донести, не задвигая, от одного края бассейна до другого. Бассейн со спущенной водой — есть грязь, нечистота, остатки бытия, отходы человеческие — и через это надо нести свое маленькое пламя. Сколько трактовок можно дать этой сцене! Главное в ней — огонек, очень слабый, но которому надо быть верным. Свеча — символ слишком многозначный, но понятный и не христианскому. Сейчас много горит этих свечей — в Румынии на площадях, в возрожденных храмах, у памятников, правда, больше свечей на могилах. И что же получается? Та свеча не погасла, ведь кто-то ее все-таки донес, эту свечу души? Выходит, что так и не был отлученным этот образ, а приобрел какое-то грозное и конкретное значение. Он как бы предвидел, что ностальгия по своей свече вовсе не должна потухнуть, она вспыхнет, и так и произошло. Скажу более того. Вообще ностальгия по жизни, по духовности может вспыхнуть невиданным пожаром. Мы слишком устали, мы надорвали свои силы в борьбе за что-то.

И тут он оказался прав, предвидел это. Он опередил время, но плата за его страдальческую скитальческую жизнь оказалась сосредоточена в этой потребности человеческой — поставить свою свечу, охранить ее от ветра времени.

Это сверхзадача человека. Он сам нес такую свечу и не дал задуть пламя — даже ценю смерть. Судьба героя в «Ностальгии» — это его судьба. Как и его герой, он выполнил задачу, и умер...

Но осталась наша ностальгия — по вневременному, по единственному, по тихому взгляду в глубины, не требующему ни фанфар, ни воплей, ни признания, но человеческого достоинства, красоты существования.

«Я тоскую, Господи, по тоске о тебе...» — может быть, это эпитафия к его судьбе?

Е. ШАТОХИНА.

СТАНИСЛАВ Лем писал: «Среди звезд нас ждет Неизвестное...» С неизвестным сталкиваются его герои и герои Тарковского в «Солярисе». Вначале мы видим Землю — нашу прекрасную живую планету. И домик, и старый сад, и листья в пруду, и старика отца, и лошадей на выпасе, и даже светящиеся в ночи беспорядочное переплетение токовых автоматов страшной во воспринимается чужеродное... Единство природы и человека, его вечный контакт с ней. Что делать! Научно-технический прогресс не стоит на месте, и рядом с мирными тихими уголками природы бушует урбанизация городов-гигантов. Мы уже привыкли к этому, мы знаем, что в человеческих силах свершить природу, сохранить ее для потомков, поэтому мирное сосуществование заливого луга и города с многомиллионным населением не кажется нам нонсенсом. И хотя главный герой «Соляриса» психолог Крис Кельвин (арт. Д. Банионис) на далекой орбитальной станции вспоминает деревенский домик своего детства, убежден (на экране этого нет), что и залитые разноцветным неоновым морем города тоже вспоминаются ему. Впрочем, это была бы, наверное, совсем другая история, если бы Крис на космической станции мог позволить себе роскошь вспомнить лишь пасторальные (или индустриальные) земные картинки. Кельвин вызвали на станцию, чтобы разобраться в тех таинственных происшествиях, которые там происходят.

Исследователи столкнулись с новой, необычной формой разума — мыслящим Океаном — и пытаются разговаривать с ним на языке науки и техники, причем, на языке довольно агрессивном. Например, ученый Сарториус, исповедующий принцип познания любой ценой, предлагает подвергнуть Океан жестокому радиоактивному облучению. Что и делается. Таинственная мыслящая материя отвечает людям на языке чувств и эмоций — она материализует пятна на их совести. Эти «пятна» принимают облик вроде бы вполне обычных людей, которые с того света возвращаются на орбитальную станцию. Таким образом, Океан на жестокость ответил жестокостью, поставив землян в условия, в которых человеческая психика непривычна. Один из обитателей станции даже кончает с собой: он

ПРИЛУНЕНИЕ ТРАМВАЯ

не может жить с тем пятном на совести, о котором напоминает ему Океан. Социальный психолог Крис Кельвин тоже пополнился за неосторожность своих товарищей: Океан материализовал его умершую возлюбленную Хари (арт. Н. Бондарчук), в чей смерти он виноват. Поэтому Крис поначалу не может оказать ученым помощь, которую они вправе ждать от него. Он вынужден сам решать свои личные проблемы с женщиной, любившей его.

Конечно, Донатас Банионис играет не социального психолога (это лишь формальное название его профессиональной принадлежности в микроэкспедиции). Он и не похож на ученого. Крис — обыкновенный человек, пытающийся установить какой-то честный, человеческий, эмоциональный контакт с Океаном и потому испытывающий испытание, как нечто неизбежное, через которое необходимо пройти для морального очищения. Хари — материализованная возлюбленная и она же Совесть.

Океан не смог пробудить совесть у всех остальных посланцев Земли: Сарториус и Снаут смело экспериментируют со своими миражами. И Сарториус даже решает в конце концов эту проблему, уничтожая двойников. Его кредо: «Человек обречен на познание. Все остальное блажь». Да, он зол, черств, сердит, но науке, быть может, нужнее именно он, чем, скажем, Крис! Ведь Сарториус все же разгадал и уничтожил миражи, которые могли свести с ума весь экипаж.

Тарковский — серьезный художник, и потому было бы смешно искать в его лентах какие-то прикладные рецепты. Тарковский не развешивает образ Сарториуса. Режиссер дал возможность одному ученому решить сложнейшую задачу, а другому, Крису, подняться на новую нравственную ступень самопознания. А такой, скажем, вопрос: готовы ли мы к встрече с инопланетным разумом? — один из кардинальных вопросов серьезной фантастики — в «Солярисе» Тарковского остается открытым.

Все разговоры о «Солярисе» сразу же выходят за рамки

разговоров о специфике фантастики, киноискусства, литературы. И это естественно: проблемы совести, памяти, ответственности, стоящие в центре киноповествования, как бы автоматически переводят любую беседу об этом фильме, любые мысли о нем в иное русло, в иной ряд. Сам Тарковский так сказал об обителях космической станции: «В том, как они реагируют на происходящее, как проявляют их характеры, никакой фантастики уже нет и быть не должно. Я стремился не к изображению романтических грёз, а к обыкновенным «земным» чувствам, переживаниям, сомнениям...» Да, режиссер сумел не просто перенести в космос решение наших вечных проблем, но и расширить Землю до размеров космоса, в котором звучит музыка Эдуарда Артемьева и хоральная прелюдия Баха. В конечном счете, Тарковский не побоялся выступить здесь и как морализатор... Рей Брэдбери утверждал: «Из десяти современных фантастов в девяти вы различите моралиста». Впрочем, если это — ярлык, то им может гордиться каждый настоящий художник.

Тарковский проповедует уважение к любой форме жизни, любой форме разума и даже к любым формам чужих личностей иллюзий. Эта мысль отчетливо проходит через весь фильм, как бы еще раз напоминая нам слова Альберта Швейцера: «...Этика — это уважение ко всякой жизни». В финале киноленты Океан материализует родной дом Криса... Что это? Знак, что Крис прошел испытание муками совести? Прощение Океана? Его жест доброй воли, на который Крис, видимо, не способен? Или убеждение, что все в мире, в конце концов, должно почему-то подчиниться человеку, пойти ему навстречу, независимо от того, оказался ли он на должной нравственной высоте?

Мы не сравниваем фильм с литературной первоосновой. Наверное, это тот случай, когда хорошая книга побудила создать интересную ленту и (при всей родственности этих двух гипотез «Соляриса») произведения получились разными. На обсуждении фильма, которое

проводил журнал «Вопросы литературы», космонавт К. Феоктистов сказал, что фильм имеет к Лему отношение не большее, чем «Вестсайдская история» к Шекспиру.

Видимо, примерно так же мы могли бы охарактеризовать и взаимосвязь «Пикника на обочине» братьев Стругацких и «Сталкера», созданного Тарковским «по мотивам» этой известной фантастической повести.

...В таинственную Зону, где происходят любые чудеса и куда вход строго запрещен, решают проникнуть Профессор (арт. Н. Гринько) и Писатель (арт. А. Солоницын). У каждого из них свои личные цели помимо чистого любопытства. В проводники они нанимают блаженного Сталкера (арт. А. Кайдановский), который по мысли автора фильма, являет собой «воплощение антипрагматизма». «Все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас», — наставляет Сталкер своих строптивых попутчиков.

Героев «Сталкера» окружает жестокий бездушный мир, обозначенный штрихами, в разговорах персонажей. Мы не знаем в подробностях, каков этот мир, но знаем, каков он в принципе. В Зоне, на волосок от гибели, рискуя жизнью, Писатель, Профессор и Сталкер проходят через болезненный процесс саморазоблачения и узнавания друг друга. Каждый из них своим путем приходит к мысли о том, что любовь и доброта — все же единственный оставшийся прочный бастион защиты от механистического потребительского мира, огорожившего Зону. Удивительно, что Писатель и Профессор чувствуют свою неустойчивость и обделенность в мире, где у них вроде бы все-таки есть какая-то реальная почва под ногами, нормальная служба, а почти «родивший» Сталкер, его жена и дочка-мутант не страдают от странности и неопределенности своего положения, они не боятся жить, им не так страшно, хотя весь ужас окружающего мира они видят не хуже, чем взрывоопасный чужак-ученый и ироничный Писатель. (Правда, они видят, естественно, иначе). Сталкер и его семья сумели

найти бога в душе — не растерять веру в лучшее, в добро и любовь, в то, что дети будут лучше нас, а литератор и ученый, проникнутые безмерным интеллектуальным, делают мучительную попытку выйти за рамки болезненного эгоцентризма.

Да, двигаясь кругами к заветной Комнате, где может быть исполнено одно твоё желание, герои не выдерживают физического и нравственного испытания Зоной, поэтому они сами уже и не претендуют на ту высокую награду, к которой стремились. Но, подобно Крису Кельвину из «Соляриса», они преодолевают еще одну ступень самопознания и приближаются к познанию того главного принципа существования, который поможет им выстоять в жизни и сохранить живую душу.

Тарковский не случайно во всех своих интервью говорил о том, что сама по себе научная фантастика для него не главное. Вот, скажем, одно из таких высказываний режиссера

о «Солярисе»: «...Я хотел бы доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает все наше существование, проявляясь даже в таких областях, которые на первый взгляд не связаны с моралью, например, проникновение в космос...»

Попытаемся подытожить. В двух фильмах Тарковского, снятых в начале и в конце семидесятых годов, при всей полифоничности этих кинопроизведений, отчетливо прозвучала тема нравственного самоусовершенствования, прозвучало преломление идеи Достоевского — очищение через страдание. Это первое. И второе: как художник кино Андрей Тарковский, если воспользоваться его же определением, сумел, когда это потребовалось, показать и остановку трамвая, как прилунение, и прилунение, как остановку трамвая.

И. МАРЬЯШ.

