

# СНЫ В ФИЛЬМАХ ТАРКОВСКОГО

Оксана АЛДОШИНА, киновед

Випперовские чтения в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина — Москва, Волхонка, 12. Двадцать шестой год подряд собирается здесь удивительная публика: доктора наук и студенты, собираются вместе, чтобы учиться. Высказать, обсудить научные догадки, поднести коллегам результаты кропотливых занятий.

В этом году тема Чтений — «Язык сновидений». А самая молодая докладчица — Оксана Алдошина, киновед. Ей в апреле исполнится 24 года. Она работает в научной лаборатории Фонда Ролана Быкова.

«Иваново детство» начинается с детского сна, с его белого, слепящего света... Со взгляда мальчика, скользящего по темной поверхности древесной коры, по рисунку паутины, похожему на треснувшее от времени зеркало... Мы видим и самого Ивана, медленно ступает он по мокрой от росы траве, и она дымит на солнце...

В фильме два потока событий — их внешний ход, явь войны, которая неуклонно приближает Ивана к гибели, и — его внутренняя жизнь, время его сознания и снов. Контраст между ними становится своеобразным символом.

Сны в фильме Тарковского лишены призрачности. Они сохраняют логику реальности и заключают в себе необыкновенную полноту, выпуклый, узнаваемый ее образ. Впечатления сна ослабевают вещественны. В этом сказалося твердое убеждение режиссера, считавшего, что сновидения, вообще все то, что человек видит «внутри себя», — складывается из тех же четко и точно видимых форм, что и сама жизнь.

Но Тарковский не просто не лишает сон «земного притяжения», он вообще не ставит границ между сном и реальностью. В «Ивановом детстве» это еще может быть объяснено свойствами детского восприятия, хотя и не сводится к нему. Ведь для ребенка сны — часть яви, он живет в них, как в любой реальности. Но эта черта, это соединение есть — во всех фильмах Тарковского и, пожалуй, выражает глубинную особенность его художественного мира в целом. В нем нарушены границы между явью и сном.

В «Жертвоприношении» — последнем фильме Тарковского — эта грань стерта абсолютно, и уже нельзя с уверенностью сказать, где начинается и где завершается сон. Это подчеркнуто всей атмосферой фильма (в сценарии обозначено время белых ночей). Действие протекает в этом нестойком состоянии между ночью и днем, при свете сумерек, когда зыбки сами границы настоящего.

Выразительна сцена, в которой мы видим Александра в гостиной его дома, с теми, кто пришел поздравить его в день рождения. Но вот он один. Он стоит и смотрит на свой дом как бы со стороны. Видит его у самых ног. А рядом — озеро с темной водой, бледно-охристая прибрежная отмель с жаркими пятнами и потеками... Это —

лужа, но она похожа на озеро, если отвлечься от ее размеров. Да и сам дом на берегу — это лишь подробная копия, сделанная в подарок Александру его маленьким сыном. Но иллюзия масштаба и подобия так велика, что, когда Александр оглядывается на свой действительный дом, окруженный высокими соснами, создается странное ощущение, как от полета... Все перепуталось, и трудно сказать, что здесь большая реальность. Происходит ли это в его сознании или все «в самом деле».

Но в фильме Тарковского это и не имеет значения. И то, что герой переживает внутри себя, в своем воображении, для режиссера, быть может, даже более значительно, чем то, что происходит в действительности.

Идея, замысел всего творчества Тарковского — «запечатленное время».

Тарковский убежден, что время, как непреложное условие существования человека и мира, в киноискусстве становится основой. Снятое на пленку, оно составляет материал, которым владеет кинематограф. И сила киноискусства как раз в этой способности передать время в его вещественности. В той конкретности, картину которой дает реальная жизнь. «Время в форме факта» — так Тарковский определяет идею кино. Но замысел шире. И он заключается в том, чтобы через это видимое течение времени, — в сущности, показывая саму жизнь как видимость, как своеобразную форму времени, — передать и ее скрытую, неизобразимую сторону, запечатлеть реальность, — не явленную, реальность, которая не имеет материального воплощения, но может измениться если не ход, то сам смысл времени.

В одном из интервью Тарковский заметил, что не считает взема в кинематографе строго объективной категорией; по его мнению, оно просто не может существовать само по себе, вне восприятия человека — оно зависит от его сознания, его состояния, от того, как преломляется время в мире души.

Сон позволяет режиссеру запечатлеть на экране в наглядных зрительных образах, которыми мыслит кинематограф, скрытую от глаз внутреннюю жизнь человека, его мысли и чувства.

В фильме «Ностальгия» реальность существует на уровне переживаний героя.

Горчаков, герой фильма,



Кадр из фильма «Сталкер» (1980 г.).

остро чувствует ход времени, чувствует, что время ограничено... И состояние кризиса, которое он испытывает, связано, пожалуй, с пониманием вытекающей отсюда необходимости какого-то постоянного внутреннего напряжения, непрерывной и ежеминутной душевной работы. Но и, быть может, даже более — с неожиданным ощущением — хрупкости души, ее эмоциональной прерывности, с неизбежностью перепадов и несопадений.

Человеку не дано пережить настоящее мгновение. Он всегда озабочен будущим, которое внушает ему тревогу. По словам Тарковского — «человек живет не мгновением». «Мгновение так кратко, так близко к нулевой точке, хотя и не является нулем, что у нас просто нет возможности понять это...». Но именно такую возможность дает в его фильмах сон.

К Андрею Горчакову сны приходят вновь и вновь, вызванные мучительным его жела-

нием вернуться, заново пережить утраченное время. Мгновение сна вмещает в себя огромное пространство времени, в котором исчезает граница между прошлым и настоящим.

Сон о возвращении прошлого с удивительным постоянством снится и самому Андрею Тарковскому. В сценарии к фильму «Зеркало» он так его описывает: «Среди высоких берез я вижу двухэтажный деревянный дом. Дом, в котором я родился. Это повторяется почти буквально... Я привык к этому... Я уже во сне знаю, что мне это только снится, и непосильная радость омрачается ожиданием пробуждения. Когда я прохожу к крыльцу по шуршащей под ногами листве, чувство реальной тоски по возвращению побеждает, и пробуждение всегда печально и неожиданно...».

Герой «Зеркала» Алексей хочет разобраться в самом себе, понять, что за история вырастает из его жизни, соотносит себя со всем миром... И если

обычное зеркало дает лишь отражение, способно лишь означить загадку человеческого «я», то Тарковский ищет зеркало, которое могло бы вместить этот обращенный внутрь себя, в темноту своей личности взгляд, запечатлеть саму текучесть, все превращения скрытой от глаз жизни.

Собственно, мы и видим Алексея в обликах его переживаний, чувствований, впечатлений, оживающих, как во сне. Видим человека, как мир его сознания, как неповторимый образ его памяти.

С первых кадров фильма — летний день, картофельное поле на краю леса... У бревенчатого дома на плетне сидит женщина, курит, рассеянно глядя куда-то, — ждет. Она оглянется, и ее взгляд поймает ребенок. Такой запомнится ему мать. Это — воспоминание, но неприметно оно переходит в сон. Появляется комната из детства. Знакомые вещи... Герой снова видит мать. Она моет

волосы, наклонив голову над тазом с водой. И постепенно вся комната становится мокрая. Со стен, с потолка, отовсюду спускаются — невесомые, слоистые линии воды, похожие на мокрые пряди...

Это подлинная жизнь, хотя она только видится, «снился» герою, вызвана усилением его памяти. Воскресая в сознании, ушедшее время становится «сейчас», оборачивается реальностью переживания.

Когда жизнь Алексея оказывается под угрозой, он видит свою постаревшую мать, и ему кажется, что она ведет его за руку, как в детстве. Что снова — «все еще возможно, все еще будет...».

Это внутреннее пробуждение, которое дает сон, в фильмах Тарковского рождает надежду даже тогда, когда не остается уже никаких упований. Сон оказывается внезапным прорывом в иную, высшую реальность.

Так, в «Сталкере» кульминацией становится сцена, в которой герой, наконец добравшись до заветной комнаты, не решаются в нее войти, останавливаются на пороге. Внешне в сцене ничего не происходит, лишь кратким, стремительным ливнем сходит откуда-то поток воды, заливая пол комнаты, постепенно стихая... Это напряжение, это ощущение порога Тарковский передает молчанием героев. Здесь происходит какое-то смещение, сдвиг в восприятии реальности. И тайной становится уже не фантастическая «зона», а то, что остается скрытым в этом молчании. Крайний миг, достигнув которого человек встречается с истиной о самом себе.

Тарковский особо акцентирует момент разрушения в своих фильмах. Но он всегда ищет и нечто стойкое, неразложимое, что могло бы противостоять хаосу распада, что собирает в целом этот рассыпающийся, ускользающий ежеминутно мир.

Когда он показывает дом, которого уже нет или которого, может быть, вообще не существует, то это прежде всего — «те чувства и дух», которые есть и остаются навсегда. Они не исчезают — вопреки реальности, которая разрушается, которая, по словам Тарковского, «длится в каком-то ином времени, тогда как человек остается, в общем, по-прежнему одним и тем же».

Это единство, пожалуй, и отразилось в снах. Сон для Тарковского — образ человеческой души... Но во сне, быть может, и ощутима особенность этого образа внутреннего мира, который всегда оказывается в чем-то неуловимым, неповторимо однократным.

Это особая форма целокупности времени, которая заключает в каждом своем моменте всю его полноту, но одновременно и существует как бы вообще вне времени. Сон у Тарковского соединяет свет минутного с ясностью иных начал...