

Тарковский Андрей

404 025

202

Ностальгия по Андрею

Новые Известия — 2002 — 4 апр. — С. 7.
Сегодня исполнилось бы 70 лет создателю «Андрея Рублева», «Зеркала», «Соляриса»...

Виктор МАТИЗЕН,
«Новые Известия»

Если старость — это внутреннее застывание, то Тарковского невозможно представить себе стариком: он был обречен на незавершенность, на движение до конечной точки, которую могла поставить только смерть. Да и внешне он менялся не так, как люди, утрачивающие прежнюю форму лица и тела, а так, как меняются со временем портреты — темнея и покрываясь сеткой трещин-морщин, но сохраняя те же очертания.

Так же незавершенны его взрослые герои — Андрей Рублев, Крис Кельвин, Я-персонаж из «Зеркала», Сталкер и Андрей Горчаков из «Ностальгии». Законченны лишь юный Иван из «Иванова детства» и старый Александр из «Жертвоприношения» — настолько, что смерть выступает чисто формальным завершением их судьбы.

«Иваново детство» — шедевр, но духовный путь Тарковского начинается с «Андрея Рублева». Невозможно понять, откуда взялась энергия для столь головокружительного взлета, откуда у совсем молодых людей (сценарий писался, когда Тарковскому было тридцать, Кончаловскому — двадцать пять) столько мудрости, мастерства и свободы — по ту сторону отчаяния. Да, было общее русло «духовных поисков шестидесятых», но вопрос в том, как фильм оторвался от этого земного русла, чтобы вырваться в запредельную высь. Только на силе отрицания (сделать НЕ ТАК, как до тебя), хотя и ее нельзя сбрасывать со счетов, далеко не улетишь. Потому мы и говорим «гений», что бессильны объяснить этот невероятный феномен. Кстати, сила противодействия фильму была несоизмерима с его собственной силой: пять лет на полке (1966—1971) плюс партийный выговор председателю Госкино, согласившемуся продать заключенную картину за границу. Какие тайны XIV—XV веков боялись разгласить кремлевские власти-

тели в XX веке? Легко догадаться, какие инстинкты бурлили в организме Ильи Глазунова, заявившего, что «авторы ненавидят не только русскую историю, но и русскую землю», но что заставило Александра Солженицына пренебречь своим художественным чутьем и отрицательно отзываться о фильме?

Незавершенность — инобытие субъектности. Персонажи советского кино были сплошь объектами и вели себя соответственно — как твердые тела, чье движение зависит только от приложенных к ним сил. Их развитие, если оно вообще имело место, указывалось в идеологические нормативы — от чапаевской стихийности к фурмановской сознательности, от простой работницы до члена правительства, от фарцовщика до агента ЦРУ. Исключения в виде мыслящих субъектов можно пересчитать на раз-два: роммовский Илья Куликов из «Девяти дней одного года» да козинцевский Гамлет в исполнении того же Смоктуновского — не случайно Тарковский учился у Ромма и переписывался с Козинцевым.

Субъектный герой — герой вопрошающий. Все шесть «взрослых» картин Тарковского («Иваново детство» не в счет) вопрошают о последних основаниях бытия и потому экзистенциальны в самом прямом смысле этого слова. Но молитвенное вопрошание Рублева, гуманистическое вопрошание Кельвина, рефлексизирующее вопрошание «Я», трагическое вопрошание Сталкера, ностальгическое вопрошание Горчакова для них самих остаются без ответа. Ответ дается фильмом, однако он как целое может быть охвачен разве что автором, но никак не героем. Ни о чем не спрашивает Иван и получает в ответ эсхатологическое вопрошание Александра, но этот ответ равнозначен смерти героя.

Кино жидется на противоречии между материальностью своих основ и нематериальностью самого феномена: запечатлевая сугубо вещный мир, оно превращает его в не-

что противоположное — в игру теней на экране; точно так же сама жизнь переводится им в сон, время от времени рождающий чудовищ. Но, начавшись, как балаган, как низовое развлечение для масс, как дешевый иллюзион, оно не сразу осознало возможности, заложенные в его природе, — быть платоновой пещерой, запечатлевать Время и Дух, трансцендентность и бесконечность. Тарковский был единственным в России и одним из немногих в мире кинематографистов, кто раскрыл высшую сущность своего искусства. Про его картины нельзя сказать: «Это всего лишь кино»: его кинематограф был больше, чем кино. Для него самого это было органично, но у его эпигонов, обделенных гением и не знающих киногения, превращалось в навязчивую религиозность, пустую многозначительность и претенциозное учительство.

Очевидно, что «Зеркало» — центр творчества Тарковского: из семи (магическое число) его полнометражных и полноценных картин три сделаны до «Зеркала» и три после. Менее явно то, что «Зеркало» выступает как центр симметрии/антисимметрии, как зеркальная/рефлексирующая плоскость этой системы: «Сталкер» — эхо «Соляриса» (инопланетный Океан — Зона, Кельвин — сталкер Соляриса), «Ностальгия» — отражение «Рублева» (судьба художника на родине — судьба писателя вне родины, Феофан — Доменико, обет Андрея — обет Горчакова), а «Жертвоприношение» аукнется с «Ивановым детством» (изломанный войной мальчик — изломанный ее предчувствием старый человек, сгоревший Дом и горящий Дом, обугленное дерево и сухое дерево).

С метафизической точки зрения это значит, что его путь в искусстве был измерен заранее Тем, кто знает меру всех вещей. Знай он об этом, он уехал бы из Советского Союза в антимир уже после «Зеркала», чтобы все его «застеркальные» картины стали и заграничными.



Тарковский вышел из машины по пути в Ярославль. 25 октября 1981 г.