

# ТРАНСЦЕНДЕНЦИЯ ДОМА

Тарковский и Герман

Валентин  
Михалкович

## Из наплыва

**КАК** ХУДОЖНИКИ они кажутся антиподами.

Тарковского следовало бы назвать идеалистом. Его герои, как и сам режиссер, тяготеют к наличному бытию и устремлены в запредельность идеального. Герман словно захвачен сферой данного, земного. Наличное бытие не преодолевается в его фильмах, а воспроизводится с дотошной скрупулезностью. Интервью режиссера полны рассказов о бесконечных поисках подлинного объекта съемки, о том, как собирались фотографии, безыскусно запечатлевшие то или иное время, как в Астрахань, где шла работа над «Лепными», доставлялся из-под Ленинграда настоящий трамвай 30-х годов...

Согласно диалектике, которая теперь не в чести, противоположности сходятся. Сходятся, словно крылья тетивы в луке, так писал Шкловский. Кинематографический лук, образованный художниками-антиподами, имеет свою точку схода. Это отив Дома. Не просто дома — одного очага. Реально существовавший, он был любовно воссоздан для съемок «Зеркала». Тарковский специально привозил из-под Звенигорода, чтобы та подтвердила полное сходство декорации с прообразом. В доме своего детства поселяет Герман героев «Лепных». Жилище миллионеров в этом фильме — точная копия квартиры отца на Мойке.

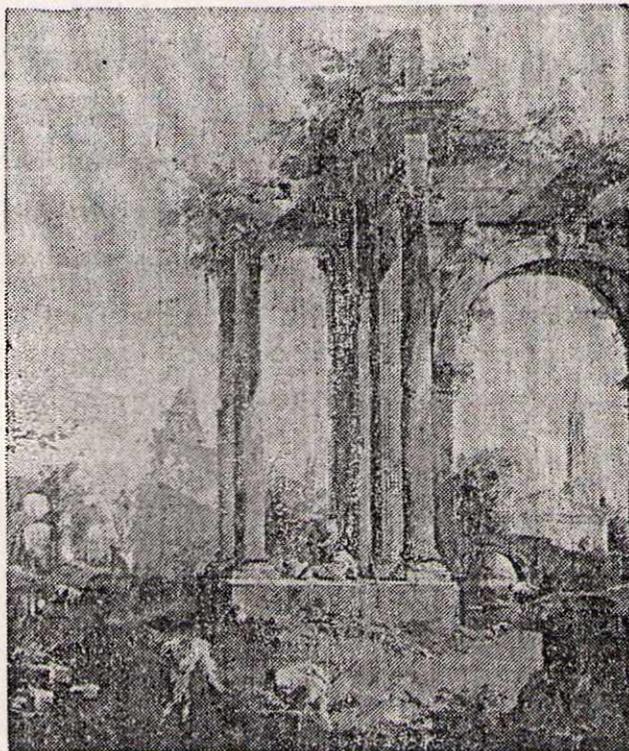
По Гастону Башляр, Дом хранит человека «среди бурь неба и непогод жизни». Прежде чем человек будет брошен в мир, он наслаждается теплом и покоем дома. Но в фильмах Тарковского и Германа дома не только хранят — они сами нуждаются в защите. Судьба их трагична.

«Проверка на дорогах» начинается видением пустого дома. Усадьба среди леса, покинутая обитателями, вызывает тревогу и жалость. Хозяйка покинула усадьбу, поскольку не надеялась на ее защиту. И действительно, в другой сцене полыхают деревенские избы, подожженные карательным отрядом; охваченные паникой жители бегут в лес. Еще в одном эпизоде женщина с малолетними детьми, бросив избу на произвол судьбы, догоняет уходящий партизанский обоз. Камера долго снимает осиротевший дом.

Предельного трагизма тема достигает в «Двадцати днях без войны». Как кошмар преследует Лопатина, героя картины, па-

Когда на киноэкране один кадр постепенно высветляется, а контуры предметов расплываются; когда на месте одного изображения возникает другое, медленно обретая четкость и плотность — такой прием кинематографисты называют наплывом. В монтажных листах перед новым кадром обычно ставят обозначение «из НПЛ», то есть из наплыва.

В новой рубрике «НГ» речь пойдет об очень важных — наверное, самых важных и интересных в кино вещах. И не только в кино. Это вечные образы и ситуации: Дом, Отец, Мать, связь поколений... Ведет рубрику кинокритик Валентин Михалкович.



мять об увиденном: на фоне многоэтажного здания с пустыми проемами окон застыли перед фотоаппаратом люди: женщина, пережившая в Сталинграде все ужасы осады, ее воспитанники — подобранные на дорогах войны дети, и друг Лопатина — журналист Рубцов. От шального снаряда стена дома рушится, погребая под собой фотографирующихся. Чудовищно абсурден здесь дом, убивающий тех, кого должен хранить.

Однако миссия дома — не только защита обитателей от бурь неба и непогод жизни. Кроме того, он связывает разные поколения; связывает людей, прежде далеких друг другу, но ставших мужем и женой. Роман-Лопатина и есть связь, вокруг которой, как эпидерма, нарастает материальное тело дома: дом выживает.

«Зеркало» начинается с разрыва такой связи: Мать, сидя на изгороди дачи, ждет Отца. Тот должен прийти со станции. Вместо него приходит чужой человек: значит, Отец уже не придет никогда. Алексей, герой картины, спрашивает Мать: «В каком году вы расстались с Отцом?» Тарковский, будучи верен

своему идеализму, осмысляет этот разрыв глобально — как диссоциацию мужского и женского начал действительности. Последствия диссоциации оказываются трагичны для мира: Эрос, угаснув, очищает место для Танатоса, для вражды и ненависти. Зловещий лик Танатоса проглядывает в хроникальных вставках, то и дело вторгающихся в повествование.

Дом в фильмах Тарковского выживает иначе, чем у Германа, — он перемещается в запредельность, покидая землю. Океан мыслящей материи на Солнце старательно воссоздает родной дом астронавта Кельвина. В «Ностальгии» перед зрителем предстает как бы «остов» готического храма без крыши; внутри храма возвышается родной дом героя и сидит сам Андрей Горчаков. В эпизоде, предшествовавшем этому кадру, Горчаков умер; его душа отлетала в мир вышних, и объектив камеры резко панорамировал вверх, будто стремясь зафиксировать ее полет. Туда, в мир вышних, душа и унесла с собой то, что было самым дорогим для нее. — дом детства.

«Жертвоприношение», в фина-

ле которого Александр сжигает свою виллу на берегу моря воспринималось как поворот творчестве Тарковского, как ориентация столь важной для него всегда идеи дома. Однако порога не было, так как именно здесь мотив трансценденции дома получает свое логическое завершение, ибо то, что посвящено Богу, как бы изымается из брэнного мира и сакрализуется. Тем самым гибель дома в «Жертвоприношении» есть поспран его уничтожаемости и тленности — переход к вечности.

Н. О. Лосский в «Характере русского народа» особо выделял важнейшую черту этого характера — страсть к преодолению земного тела и жажду другого, мистического. Первое «лучается», как завоевание некоторой части пространства путевых отталкивания, создающих относительно непроницаемый объем. Такое тело доступно разрушению и разрушению, оно по не совершенству и связано с необходимостью с борьбой за существование». Другое же состоит из творческих небожителей процессов света, звука, теплоты, ароматов; оттого мистическое тело не может быть подвергнуто отталкиванию и, значит, «способно проникать через материальные преграды». У Тарковского не только персонажи люди, но и дома обретают астральные тела.

Вспомни теперь тщательно воспроизведенную избу Тарковского под Звенигородом и точную копию германовской квартиры на Мойке. То, что их встраивали, свидетельствует о стремлении вернуть им жизнь. Башляр писал в «Поэтике пространства», что дома, в которых человеку доводилось обитать, остаются в его душе, памяти, словно требуя продолжения своей жизни. Видение покинутого дома сопутствует ностальгии по той радости счастья, которые дом дарит. Возможно, такая ностальгия дала название предпоследнему фильму Тарковского.

Возвращая родной очаг к жизни, оба режиссера оказались счастливее своих героев. Их жизнь детства, пусть только ли в видимых формах, возродила небытия мощь производственных машин кинематографа. Герман же Тарковского и Германа озабочены вынужденными довольствоваться или астральными, теми домами, пребывающими в предельной выси, или надедой...

Мы изменились с тех пор, умер Тарковский и вышел последний фильм Германа. Но измененные, мы в беспокойстве задаем себе все тот же вопрос: терзающий художников-антида — возможен ли прочный, подвластный безжалостному ду времени очаг счастья в земной юдоли?

19.11.92  
19.