

С. С. Загребин

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО  
КАК ПОВОД ДЛЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ  
РЕФЛЕКСИИ  
(Рецензия на книгу В. Филимонова)**

Среди отечественной художественной интеллигенции особое место принадлежит кинорежиссеру Андрею Арсеньевичу Тарковскому (1932—1986). Судьба этого русского художника во многом трагична. Первый полнометражный фильм «Иваново детство» принес молодому режиссеру мировую известность и «Золотого Льва святого Марка» — главный приз венецианского кинофестиваля, но уже второй фильм — «Андрей Рублев» был «положен на полку» и вышел на широкий экран лишь спустя пять лет после закрытого премьерного показа. Руководство советским кино видело в фильмах Тарковского угрозу идеологическим устоям, называло его творчество «элитарным», далеким от интересов «простого народа». Фильмы «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» подвергались резкой и несправедливой критике, «начальство» принуждало к исправлению отснятого материала, а непримиримость и бескомпромиссность режиссера, категорически отказывающегося уродовать свои фильмы, лишь раздражала кинобюрократов. Фарисейская риторика чиновников прикрывала их элементарную необразованность и профессиональную некомпетент-

---

© Загребин С. С., 2011

*Загребин Сергей Сергеевич* — доктор исторических наук, профессор, научный консультант Челябинского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, Заслуженный работник культуры РФ. [bk.ural@bk.ru](mailto:bk.ural@bk.ru)

ность. В трудной изнурительной борьбе режиссеру приходилось отстаивать право снимать кино, право на авторский замысел, право на выход фильма к зрителю.

Тарковский сделал всего семь полнометражных художественных фильмов, каждый из которых вошел в сокровищницу отечественного и мирового кино, а сам режиссер при жизни заслужил восторженные эпитеты «выдающегося» и «гениального». Высокая оценка его труда звучала на творческих встречах с научно-технической интеллигенцией, в многочисленных письмах от «простых» зрителей, от зарубежных кинематографистов, и лишь от немногих отечественных кинорежиссеров и кинокритиков. Практически каждый его фильм был удостоен нескольких престижных международных наград. «Совэкспортфильм» продавал право проката картин Тарковского по намеренно завышенным ценам, что, тем не менее, не останавливало западных продюсеров. Фильмы режиссера демонстрировались в лучших кинозалах Европы и Америки. На родине же они, как правило, получали «вторую категорию» и показывались во второстепенных кинотеатрах. Постоянное противостояние режиссера и бюрократических киноструктур отнимало время и силы от творчества, не давало возможности сосредоточиться на работе. Актом отчаяния можно назвать решение Андрея Тарковского покинуть родину и остаться на Западе. Два фильма — «Ностальгия» и «Жертвоприношение», снятые за границей, пронизаны любовью к России, неизбывной тоской по Отечеству. После кончины режиссера началось его постепенное возвращение на родину: в кинотеатрах стали проводиться ретроспективные показы фильмов, учреждаться именные кинофестивали и международные фонды, обустроиваться музеи, издаваться книги, посвященные жизни и творчеству режиссера.

В данном контексте вполне естественным выглядит издание биографии Андрея Тарковского в некогда популярной книжной серии «Жизнь замечательных людей». Автором исследования «Андрей Тарковский. Сны и явь о доме» [1] выступил Виктор Петрович Филимонов — киновед, культуролог, учитель средней школы (пос. Достижение Владимирской области) [2]. Думается, что акцент именно на данной проблематике во многом оправдан. В творчестве Андрея Тарковского особое место принадлежит воспоминаниям детства, в которых образ дома часто становится

ключевым для понимания общего замысла произведения. На высших режиссерских курсах Андрей Тарковский говорил своим слушателям о детских воспоминаниях, о том, что ему постоянно снится сон из детства: «...снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или вернее, не вхожу, а всё время кручусь вокруг него. Эти сны были страшно реальны» [3]. Детские впечатления имели первостепенное значение в процессе самопознания и становления личности режиссера. Андрей Тарковский признавался киноведущей Ольге Сурковой, что для него воспоминания детства есть «...материал духовной жизни, залог ее разрастания и соединения с другими людьми», организующими его судьбу [4]. Детство стало для будущего мастера и удивительным временем счастливого постижения Мира и серьезным испытанием — войной, голодом, уходом из семьи отца — поэта Арсения Александровича Тарковского. Мать Мария Ивановна Вишнякова всячески стремилась сгладить эти суровые трудности, отказалась от занятий поэтическим творчеством, от обустройства личной жизни, всю себя посвятив своим детям — Марине и Андрею. Жертвуя всем ради детей, Мария Ивановна воспитывала в них любовь и уважение к отцу, к его творчеству. Постигание пережитого стало главной темой исповедального фильма «Зеркало». В этом фильме образ дома выписан особенно рельефно, в нем — средоточие всего самого ценного, что осталось в жизни главного героя картины — Автора. Закадровый текст проникновенно исполняет актер Иннокентий Смоктуновский: «Мне с удивительным постоянством снится один и тот же сон. Он будто пытается заставить меня непременно вернуться в те до горечи дорогие места, где раньше стоял дом моего деда, в котором я родился... И каждый раз, когда я хочу войти в него, мне всегда что-то мешает. Мне часто снится этот сон. Я привык к этому. И когда я вижу бревенчатые стены, потемневшие от времени, и полуоткрытую дверь в темноту сеней, я уже во сне знаю, что это мне только снится и непосильная радость омрачается ожиданием пробуждения. Иногда что-то случается, и мне перестает сниться и дом, и сосны вокруг дома моего детства, и тогда я начинаю тосковать. Я жду и не могу дожидаться этого сна, в котором я опять увижу себя ребенком и

*снова почувствую себя счастливым от того, что еще всё впереди, еще всё возможно» [5].*

Образ дома обрамляет всё творчество режиссера. Причем образ этот всегда трагичен, поскольку дом всегда воспринимается как безвозвратная утрата. В первом фильме Тарковского — «Иваново детство» — мы видим остов дома, разрушенного войной, в последнем фильме — «Жертвоприношение» — снова остов сожженного дома в сознательном акте ритуального очищения главного героя. В «Солярисе» добротный дом отца утрачивается главным героем — астронавтом, навсегда улетевшим на другую планету, в «Зеркале» отчий дом является главному герою лишь в сновидениях, в «Сталкере» — дом как таковой растворяется в метафоричном пространстве Зоны. Во всех фильмах образ дома, как правило, имеет символическое звучание. Это не только дом в своей предметной конкретности, обусловленной сюжетом кинокартины, но и нечто большее, имеющее метафоричное, символическое начало. Примечательно, что в творчестве Тарковского образ и символ сливались в особый художественный феномен. В своей книге «Запечатленное время» режиссер цитирует рассуждения Вячеслава Иванова о природе символа: *«Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многословен и всегда темен в последней глубине... Он — органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом».* Здесь же Андрей Тарковский делает принципиальное замечание: *«то, что он называет символом, я отношу к образу» [6].*

Разумеется, воспринимая кинофильмы Тарковского, не следует формально понимать их символическую природу, необходимо сохранять «непосредственность живого зрительского восприятия», поскольку на экране — живые, страдающие люди, проживающие свои трудные, порой трагические судьбы. Тарковскому удается соединить сильное эмоциональное воздействие своих картин и их пролонгированное интеллектуальное влияние на зрителя.

Однажды в дневнике режиссер записал: *«Самое важное — это символ, который не надо понять, а лишь чувствовать, верить, вопреки всему — верить... Мы распяты в одной плоскости, а мир многомерен. Мы это чувствуем и страдаем от невозможности познать истину... А знать не нужно! Нужно любить. И верить. Вера — это знание при помощи любви... Образ — это впечатление от Истины, на которую Господь позволил взглянуть нам своими слепыми глазами»* [7]. Причем важно подчеркнуть, что Тарковский отвергал нарочитый символизм в кино, образ и его символическое значение должны были иметь реалистическое воплощение. *«Чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляется не в символической остроте образов (пусть самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта»*, — писал Тарковский [8]. Поэтому в его кинофильмах сокровенные смыслы ушли в глубь образной системы, проникли в самую ткань повествования.

Этот сокрытый символизм порождает множественность интерпретаций творчества режиссера. Достаточно назвать несколько сравнительно новых исследований [9]. Не раз Андрей Тарковский цитировал Гёте, который говорил, что «прочсть книгу так же сложно, как ее написать». Более того, сам Тарковский стремился к многозначности зрительского восприятия своих картин. По его мнению, это являлось необходимым условием постоянного сотворчества художника и зрителя. В начале пути режиссер сформулировал для себя принцип недосказанности, который бы побуждал зрителя к размышлению. Он писал: *«Когда о предмете говорится не всё, остается возможность додумывания. Иначе конечный вывод преподносится зрителю готовым, безо всякой работы мысли. Доставшись зрителю без труда, такой вывод ему не нужен... Путь, по которому художник заставляет зрителя по частям восстанавливать целое и домысливать больше, чем сказано буквально, — единственный путь, ставящий зрителя на одну доску с художником...»* [10] Подобный взгляд на кинематограф позволил Тарковскому создавать многомерные художественные произведения с глубокой смысловой наполненностью. Этим во многом объясняется и непонимание многих коллег по киноцеху и кинокритиков. Этим же можно объяснить и преклонение перед режиссером его единомышленников и тот интерес к

творчеству Тарковского, который увеличивается из года в год. Издаются сборники документов и воспоминаний, научные и научно-популярные статьи и монографии.

Основным источником реконструкции биографии Андрея Тарковского являются воспоминания близких людей. Сестра режиссера — Марина Арсеньевна Тарковская восстановила значимые факты родословной семьи, описала детские годы, важные события становления Андрея как личности в юности, рассказала о непростых отношениях с родными, друзьями и коллегами [11]. Ее стараниями были собраны и изданы воспоминания об Андрее Тарковском [12]. Свои воспоминания оставили и всемирно известные деятели кино: Тонино Гуэрра, Кшиштоф Занусси, Акира Куросава, Эрланд Юсефсон; актеры театра и кино: Донатас Банионис, Наталья Бондарчук, Николай Бурляев, Николай Гринько, Валентина Малявина, Маргарита Терехова, Олег Янковский, а также родные и друзья режиссера. Впоследствии многие воспоминания вошли в другие издания [13]. Материалы этих сборников отражают все основные периоды жизни и творчества Тарковского. Своими воспоминаниями поделился и режиссер Александр Витальевич Гордон — супруг Марины Арсеньевны и сокурсник Андрея Арсеньевича Тарковского [14]. В своей книге Гордон поведал о годах учебы во ВГИКе, о совместной работе с Тарковским над первыми учебными фильмами, об отношениях с учителями и сокурсниками, о бесчисленных бытовых и профессиональных трудностях, которые приходилось преодолевать Андрею Тарковскому.

Особо следует отметить работы киноведа Ольги Сурковой [15]. Так вышло, что юная студентка киноведческого факультета ВГИКа оказалась на практике в киноэкспедиции Андрея Тарковского, снимавшего фильм «Андрей Рублёв». Первое знакомство переросло в дружбу, длившуюся более двадцати лет и досадно прервавшуюся по стечению как объективных, так и субъективных обстоятельств. Судьба сводила Тарковского и Суркову порой в самые критические и судьбоносные моменты жизни режиссера, причем не только в России, но и в Италии, Франции, Америке. Уникальность книг Ольги Сурковой состоит в том, что они созданы на основе огромного массива дневников автора, записей с киносъемок, магнитофонных записей бесед с режиссером на самые разные темы — от бытовых до философских, зафиксировав-

ших с почти документальной точностью само течение жизни мастера, эволюцию его мировоззрения. Важно и то, что Ольга Суркова долгие годы работала с Андреем Тарковским над созданием «Книги сопоставлений», в которой откладывались размышления художника о специфике кино как особого вида искусства, обобщался его личный творческий опыт, переплавлявшийся в развернутую теоретическую систему. Книга задумывалась и составлялась как полноправный диалог кинорежиссера и кинокритика, в котором кинокритик в определенной степени являлся и соавтором режиссера в процессе теоретического обобщения выработанных и апробированных режиссером на практике идей. Однако, в силу неблагоприятного стечения обстоятельств, совместная работа завершена не была. Сейчас как на Западе, так и в России издаются ее различные редакции под разными названиями — «Книга сопоставлений» или «Запечатленное время», выходит она и как совместный труд и под именем одного автора. В любом случае, эта книга Андрея Тарковского, написанная с участием Ольги Сурковой, является бесценным информативным источником, наряду с недавно изданным дневником режиссера [16].

Судьба дневника Андрея Тарковского, названного им самим пророчески трагично «Мартиролог», также во многом трудна и в чем-то таинственна. Русское издание увидело свет лишь в 2008 году благодаря Международному институту имени Андрея Тарковского [17]. Зарубежные публикации дневниковых записей режиссера появились гораздо раньше. Многие исследователи, сравнивая различные издания, обнаруживают расхождения в тексте и существенные сокращения отдельных сюжетов. Например, детальное сравнение немецкого и русского издания провел Николай Болдырев, один из первых отечественных биографов художника [18]. В любом случае, дневник режиссера, при всех имеющихся сокращениях, является бесценным информативным источником, в котором отразились как факты личной жизни, так и размышления над бытийными и творческими проблемами. При определенном навыке критической работы с письменными источниками каждый исследователь способен извлечь из дневников достаточно большой объем информации, в том числе и скрытой.

Перечисленный массив информационных источников сегодня является во многом универсальным для реконструкции жиз-

ни Андрея Тарковского. Этими и некоторыми другими ресурсами, в том числе интервью режиссера, опубликованными в разные годы в журнале «Искусство кино», пользовался Виктор Филимонов при подготовке своего исследования «Андрей Тарковский. Сны и явь о доме». Следует отметить, что автор весьма бережно использует источники, корректно их цитирует и комментирует. Это особенно важно, поскольку многие персонажи книги — ныне здравствующие известные деятели культуры, а недавно ушедшие персонажи тесно связаны с современностью. Эти переплетения судеб необходимо было показать, по возможности, объективно, что в целом автору удалось сделать. Главным достоинством книги Виктора Филимонова является попытка выстроить биографию Андрея Тарковского по двум основным линиям: частной жизни и публичного творчества, причем автор сумел показать драматичное противоречие и порой противостояние этих двух составляющих судьбы режиссера.

Книга Виктора Филимонова композиционно состоит из трех частей. В первой части повествуется о начале жизненного и творческого пути Тарковского. Кратко очерчиваются образы отца и матери режиссера, описывается время учебы и профессионального становления, анализируются ранние фильмы: дипломный «Каток и скрипка» и полнометражный «Иваново детство». Во второй части рассматривается процесс создания «Андрея Рублёва», «Соляриса», «Зеркала». Эти три фильма осмыслены автором в русле его концепции, его видения творчества режиссера. Третья часть объединяет материал о съемках «Сталкера», «Ностальгии», «Жертвоприношения» и предлагает авторский взгляд на интерпретацию заложенных в этих фильмах смыслах. Подобная композиция книги раскрывает исследовательскую концепцию всего творчества мастера. Так, первый этап был впитыванием природного и семейного духа, это первые попытки познания окружающего мира и его художественного переосмысления; второй этап стал временем самоопределения личностного и творческого; и наконец, третий этап явился апогеем реализации призвания, осуществления духовной миссии. Конфликтную магистраль биографии Андрея Тарковского автор прочитывает как «сопряжение поступка материальной жизни (строит дом) с поступком духовного творчества (готовит его к жертве)». Автор стремится пока-



зять противоборство названных сил, «обнажив их живое взаимодействие в единстве и противоречиях личности художника» [19]. Действительно, биография Андрея Тарковского, как любого великого художника, пронизана этим глубинным и трагичным противоречием между повседневностью частной жизни и уникальностью творческого созидания.

Пожалуй, этим замечанием мы ограничимся в оценке концепции Виктора Филимонова и вполне сознательно откажемся от какой бы то ни было дискуссии с автором, поскольку основное значение данной книги состоит в приращении многообразия интерпретаций, приложимых к творчеству Андрея Тарковского. Именно это было важно для самого режиссера, который, размышляя о причинах неоднозначности восприятия художественного произведения, отмечал: *«Невозможно претендовать на объективность своей точки зрения, своей оценки. Некая лишь относительно объективная возможность оценки пропускает через разнообразие интерпретаций... Произведение искусства обретает свою особую изменчивую и разнообразную жизнь в множественности приложимых к нему суждений, часто обогащающих его и дающих некоторую дополнительную объемность существования»* [20].

Итак, в книге Виктора Филимонова особое место занимает рефлексия над Образом Дома в биографии и творчестве Андрея Тарковского. Феномен Дома автор трактует, опираясь на базовые определения В. И. Даля и Б. А. Рыбакова, прежде всего как место «частного существования человека», включающее помимо некоего строения еще и культурное назначение, персонифицированное в семье, роде, связи поколений, культурной традиции, как ментальную архетипическую конструкцию, имеющую магическо-символическое значение, отражающую основные стихии мироздания — воду, огонь, землю, небо. Всё это делает Дом оберегом и способом общения с внешним миром. По мнению Виктора Филимонова, уделом российской исторической памяти была тоска по Дому, выраженная в теме «исконного русского сиротства» и «бездомного странничества», отраженных в русской литературе XIX—XX вв. В советской же «коммунальной реальности» данная тенденция во многом усилилась и превратилась в особый способ «бездомной» жизни, в отчуждение личности от права на частную

жизнь, на личное пространство индивидуального Дома. По убеждению автора, в советском кино утвердилась тема «несостоявшегося возвращения нашего соотечественника домой» [21]. Для демонстрации данного тезиса Виктор Филимонов предпринимает попытку сравнительного анализа творческой специфики трех отечественных кинематографистов — Василия Шукшина, Андрея Тарковского и Андрея Кончаловского.

В книге отмечается, что в первые десятилетия своего развития советское кино не интересовалось частным жилищем человека, лишь в послевоенное время идея Дома стала пробиваться в кинематографе, но не столько как реальное пространство жизни, сколько как желанная и недостижимая мечта. Так, в творчестве Шукшина тоска по Дому акцентируется невозможностью достижения заветного пристанища. Главный герой «Калины красной» Егор Прокудин гибнет «на пороге нового, неизведанного жизнеустройства». Исходной точкой становления художественных миров Шукшина и Тарковского становится «материнское лоно (нутро природы)», в генетической памяти первого — это «предмет трудовых усилий, источник существования», в мистическом опыте второго — это жертвенный путь к «дому небесному». В творчестве Тарковского та же тоска по Дому, в которой «материнское начало — низовое, природное, земное... фатально отделено от отцовского — духовного, культурного». Вот и главный герой «Зеркала» — Повествователь гибнет от исчерпанности «духовного дома культуры» и невозможности войти в «природный дом детства». У Кончаловского иные культурные ориентиры, основанные на старинных домовых аристократических традициях. В его фильме «Романс о влюбленных» «общинный мир двора и дома» предстает как «инобытие Страны, Государства». Главный герой картины — Сергей Никитин проходит путь трансформации «мировидения советского человека», совершает трагедийный переход «от коллективистских ценностей к ценностям частного бытия» [22]. Эта общая для советского человека тенденция нашла выражение в одном из главных «биографических» конфликтов Андрея Тарковского.

Детство будущего режиссера прошло в коммунальной квартире, поэтому в воспоминаниях фигурирует не это убогое жилище, а добротный дедовский дом, утраченный, оставшийся

как мечта. Не потому ли, уже в зрелые годы, Тарковский, получив пять комнат в новом мосфильмовском доме, неустанно строит свой собственный деревенский дом, пытаясь придать ему сходство с образом Дома детства. Не потому ли создает вторую семью, полагая, что новая супруга окажется воплощением его идеала «простонародной Венеры». В книге Виктора Филимонова очень корректно и сдержанно описаны все семейно-бытовые перипетии в жизни Андрея Тарковского; избегая односторонних оценок, автор пунктирно обозначает лишь те фрагменты частной жизни режиссера, которые напрямую связаны с творчеством. Так, в книге детально прослежено это глубинное противоречие между стремлением обустроить свой быт, построить надежный Дом личного бытия и невозможностью сделать это с теми людьми и в том пространстве, которое имеется как данность. Крах всех личных усилий по домоустроению выражается в творчестве как сознательный отказ персонажей фильмов от «бытового дома» и поиск «дома бытийного».

Этот тяжкий путь переосмысления себя, по мнению Виктора Филимонова, герои фильмов Тарковского проходят по единому алгоритму, открытому М. Бахтиным в феномене мениппеи. В этом жанре смело сочетаются стихи и проза, философские рассуждения и фантастические ситуации, а многоплановость повествования соединяет «высокие» (исторические, философские, библейские) и «низкие» (бытовые, повседневные) пласты. В результате проводится мысль о «незавершенности-несовершенстве» мира и человека. Сюжет мениппеи — испытательное странствие мудреца в трех мирах: преисподней, на земле и на небе, но главное испытание той «правды о мире», носителем которой является странствующий мудрец. Герой Тарковского, пройдя этот путь испытаний, произносит проповедь, за которой следует акт жертвоприношения [23]. Данная схема во многом формализует сюжеты практически всех фильмов Андрея Тарковского и дает автору книги возможность для новых смысловых интерпретаций. Рассмотрим это лишь на одном примере.

Виктор Филимонов, анализируя фильм «Андрей Рублёв», обозначает катастрофу художника в социальной среде в качестве главного конфликта картины. Этот конфликт напрямую связан как с главным героем, так и с «второстепенными» персонажа-

ми — избитым скоморохом, ослепленными камнерезами, бесприютным юным колокольным мастером, да и с самими монахами-иконописцами, терпящими нужду и лишения вместе с простым людом. При этом и покорное молчание народное, и немота блаженной, и обет безмолвия Рублёва трактуются автором не как «духовная стагнация», но как «обремененность смыслом». Сопоставляя сценарий и фильм, Филимонов отмечает, что в сценарии «художник впитывает трагизм происходящего, несет его как груз личной вины», а «итог испытательного пути дан как восхождение народа-природы-художника (духа) к единому неделимому дому, к национальному семейному целому», воплощенному в знаменитой «Троице». В фильме же «Рублёв ведет своего зрителя к высшей гармонии с мирозданием» и «чем ужаснее жизнь, тем значимее проникновение художника в божественную тайну бытия». Виктор Филимонов отчасти солидаризируется с Григорием Померанцем, который полагает, что в фильме «раскрыть источник рублёвских ликов не удалось», а в «Андрее Рублёве» видит «путь интеллигента, со всеми ошибками и промахами». Филимонов называет свою версию идеи фильма, заключающуюся в неопостижимости «скачка» из обыденности к горным высям творчества. Так художник силой творческого таинства «создает свой независимый от наличной реальности мир, никак не вытекающий из нее, а формирующийся под воздействием неопостижимых импульсов, исходящих от высших сил», чем и определяется божественная красота и гармония иконописных ликов. Филимонов подчеркивает, что в фильме показано, как художник «движется сквозь искореженную... плоть земли... к дому небесному как единственному своему пристанищу» [24]. Жизненный путь самого Андрея Тарковского во многом созвучен с экранными странствиями иконописца. Более того, в книге Филимонова проводятся аналогии жизни и творчества режиссера, при которых отдельные совпадения кажутся подчас мистическими. Более прозаичен другой сюжет биографии мастера, а именно — противостояние чиновникам от кинематографа.

В книге достаточно подробно изложен и убедительно раскрыт механизм противоборства художника как самодостаточной личности и бюрократической безличной системы. Виктор Филимонов подчеркивает, что «противостояние художника и совет-

ской бюрократии заключалось не в разности идейных позиций»; система как анонимное и безличное образование отвергала художника, прежде всего, как индивидуальность. Соответственно, «взаимопонимание здесь никогда не было возможно» [25]. Наверное, путь большого мастера всегда есть личное индивидуальное усилие, порождающее как у Тарковского «духовно-материальное событие», утверждающее «подвиг жертвенных страданий и испытаний во имя духовного спасения». Исповедуя подобные принципы, развивая их в творчестве, художник неизбежно обрекает себя на одиночество. Филимонов на страницах своей книги не раз обращается к описанию «круга» режиссера, размышляет над спецификой отношений Тарковского с творческой интеллигенцией. В отличие от «анонимной» бюрократии, интеллигенция всегда была персонифицирована, а художественная интеллигенция отличалась ярко выраженным личностным началом. И тем не менее «круг» Тарковского постоянно сужался до семьи и киногруппы отдельного фильма. Подобная логика развития судьбы была во многом заложена самим режиссером. Филимонов полагает, что «проповеднический пафос» Тарковского говорит о том, что режиссер осознанно взялся за «роль гения-мессии», что постепенно и неуклонно менялось его отношение к самому творческому процессу [26]. По мнению автора, в определенный момент режиссер стал воспринимать искусство как религию, а творчество как проповедь.

Виктор Филимонов, анализируя фильм «Сталкер», приходит к убеждению, что в этом произведении «Тарковский кричит о себе», именно в этом фильме происходит «откровенное обнажение духовной биографии автора», а «нравственные муки, отчаяние Тарковского раскрываются с простодушием и полнотой, вызывающей чувство искреннего сострадания» [27]. Филимонов в известной степени отождествляет главного героя — Сталкера с самим режиссером, испытывающим в этот период своей жизни глубокий духовный кризис. Эти терзающие художника сомнения, по мнению автора книги, выплескиваются на экран в форме «мучительной исповедальности». В этой связи вспоминаются горькие слова из дневника Андрея Тарковского: *«Жизнь моя всё-таки не задалась: дома у меня по существу нет. Есть сборище людей, посторонних друг другу, не понимающих друг друга... Как я хо-*

*тел, чтобы у нас был дом, да и старался, чтобы так было: но все тщетно. Все тянули каждый в свою сторону, как в известной басне... Я чувствую себя совершенно чужим в этом сарае, где я никому не нужен...»* [28] В фильме этот мучительный конфликт преодолевается, ибо сам Сталкер «перетаскивает общий дом Зоны в свое частное жилище», так происходит «возвращение домой и превращение дома». Но у Сталкера остается неуверенность в востребованности своей миссии. Филимонов видит в этом страдания самого режиссера, терзаемого сомнениями «праведно и правильно ли жертвовать всякий раз, отправляясь в художественное странствие, бытом для Бытия, домом земным для дома... небесного?». И более того, насколько эта жертва достигает главной цели, насколько выполнима миссия художника. Вопрос далеко не риторический, поскольку именно после «Сталкера» режиссер навсегда покидает Отечество.

За рубежом Андрей Тарковский снял всего два фильма: «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Эти работы не приняли многие почитатели его творчества. Кинокритик Майя Туровская увидела в «Ностальгии» смену художественной парадигмы: переход «от исповеди к проповеди», выраженный в уходе режиссера от «запечатления времени» к «осознанию мессианской роли художника в мире», а в итоге превращение «поэта» в «моралиста» [29]. Киновед Ольга Суркова весьма категорично заявила, что, по ее мнению, «Жертвоприношение» является «мертворожденным созданием вследствие неукорененности его в чужой почве», а саму атмосферу картины она назвала «иссушенной». По мнению Сурковой, зарубежный опыт Тарковского подтвердил, что «авторского интернационального искусства не существует», что в фильме присутствуют не столько живые люди, сколько «персонажи: не русские, не шведы... но только какие-то выморочные носители авторских идей» [30]. Сокурсник Андрея Тарковского и соавтор сценариев его первых фильмов Андрей Кончаловский, размышляя о неудачном западном опыте другого славянского режиссера — Кустурицы, весьма точно отметил, что «нельзя втискивать поведение одной нации в ментальность другой». Нечто подобное, а именно — «неукорененность» просматривается и в западных фильмах Тарковского, пронизанных русским духом, но выраженных в иноземной культурной традиции. Причины же

«иссушенности» Кончаловский видит в сознательной смене эстетических приоритетов, вспоминая разговор с Занусси, когда Тарковский сказал, что «в картине по-настоящему религиозной не должно быть чувства — должен быть дух». Кончаловский по этому поводу говорит: «...дух лишен пола... он надмирен, холоден, лишен темперамента — душа же тепла. Духовность и душевность часто путают. Это вещи разные. Андрей стал сознательно вытравливать в своих картинах душевность — они стали духовные» [31].

Виктор Филимонов видит в этих творческих трансформациях проявление осознанного личного выбора режиссером своей судьбы: «Телом и душой влекущийся к семейному дому, Тарковский сам тем не менее сбрасывает с себя эту нелегкую ношу повседневности, отсекает возможность фактического возвращения», художник отказывается «от дома материального, земного... он весь поглощен “домом культуры”, своим творчеством... но, обживая свой духовный дом, он обнаружил и его катастрофическую обреченность», выходом из которой становится акт личного жертвоприношения, которое состоялось как «эстетический подвиг художника». Соответственно и зритель, по мнению автора книги, воспринимая фильмы Андрея Тарковского, должен «пробиваться сквозь эсхатологическую символику к подробностям личного апокалипсиса художника» [32], для того чтобы почувствовать судьбу режиссера и понять его духовную миссию как художника.

Книга Виктора Филимонова во многом ориентирована на читателя, хорошо знакомого с творчеством и биографией Андрея Тарковского. Такому читателю будет интересно, прежде всего, понять концептуальные идеи автора книги, которые задают новые алгоритмы познания феномена Тарковского. Тем же, кто вместе с книгой будет впервые знакомиться с творчеством всемирно известного режиссера, будет интересно обратиться к первоисточнику, то есть к фильмам и текстам самого Андрея Тарковского. В этом видится, безусловно, положительное гуманитарное значение книги Виктора Филимонова «Андрей Тарковский. Сны и явь о доме».

## Примечания

1. *Филимонов В. П.* Андрей Тарковский : сны и явь о доме. М., 2011.
2. Медиа-архив «Андрей Тарковский» : новости сайта. URL: <http://www.tarkovskiy.su/novosti.html> (дата обращения: 14.05.2011).
3. *Тарковский А.* Уроки режиссуры. М., 1992. С. 28.
4. *Суркова О.* Тарковский и Я. М., 2002. С. 44.
5. Зеркало : фильмы Андрея Тарковского. М., 2005. (1 электрон. опт. диск DVD).
6. *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский : Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 213.
7. *Тарковский А.* Мартиролог : дневники, 1970—1986. Флоренция, 2008. С. 194, 196.
8. *Тарковский А.* Запечатленное время. С. 173—174.
9. *Евлямпиев И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001 ; *Болдырев Н.* Сталкер или Труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск, 2002 ; *Загребин С. С.* Культурные коды визуальных образов в творчестве кинорежиссера Андрея Тарковского // Рациональность и вымысел. СПб., 2003. С. 147—148 ; *Загребин С. С.* Гуманизм как основа философии кинорежиссера Андрея Тарковского // Наука. Общество. Человек. М., 2004. С. 388—392 ; *Сальвестрони С.* Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / пер. с ит. М., 2007 ; *Сагатчук С.* Экранный мир и поэтическое слово Андрея Тарковского как эстетический феномен // Культурология : дайджест. М., 2008. № 2. С. 174—186 ; *Салынский Д. А.* Киногерменевтика Андрея Тарковского. М., 2010 ; *Перепелкин М. А.* Слово в мире Андрея Тарковского : поэтика *иносказания*. Самара, 2010 ; и мн. др.
10. *Тарковский А.* Когда фильм окончен : говорят режиссеры «Мосфильма». М., 1964. Вып. 4. С. 144, 146.
11. *Тарковская М. А.* Осколки зеркала. М., 2006.
12. О Тарковском / сост. М. Тарковская. М., 1989 ; О Тарковском : воспоминания : в 2 кн. / сост. М. Тарковская. М., 2002.
13. Андрей Тарковский : юбилейный сборник. М., 2002 ; Ностальгия по Тарковскому. М., 2007.
14. *Гордон А. В.* Не утоливший жажды : об Андрее Тарковском. М., 2007.
15. *Суркова О.* Тарковский и Я ; *Она же.* С Тарковским и о Тарковском. М., 2005.
16. *Тарковский А.* Запечатленное время. С. 95—348.
17. *Тарковский А.* Мартиролог.



18. *Болдырев-Северский Н.* Многострадальная книга Тарковского. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/martirolog/Boldyrev01.html> (дата обращения: 19.05.2011); *Болдырев Н.* Сталкер или Труды и дни Андрея Тарковского; *Он же.* Жертвоприношение Андрея Тарковского. М., 2004.
19. *Филлимонов В. П.* Указ. соч. С. 8.
20. *Тарковский А.* Запечатленное время. С. 142.
21. *Филлимонов В. П.* Указ. соч. С. 33, 34, 252.
22. Там же. С. 255, 270, 271, 273, 276.
23. Там же. С. 179, 197.
24. Там же. С. 155, 185—186.
25. Там же. С. 166.
26. Там же. С. 192.
27. Там же. С. 314, 324.
28. *Тарковский А.* Мартиролог. С. 328.
29. *Туровская М. И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 149.
30. *Суркова О.* Тарковский и Я. С. 284.
31. *Кончаловский А. С.* Низкие истины : семь лет спустя. М., 2006. С. 305, 395.
32. *Филлимонов В. П.* Указ. соч. С. 378, 425, 433.