

Вспоминая Андрея Тарковского



Ил. 1. Тарковский Андрей Арсеньевич - 26.11.2010

*Чтобы быть свободным, нужно просто им быть,
не спрашивая ни у кого на это разрешения.
Надо иметь собственную гипотезу своей судьбы
и следовать ей, не смирясь и не потакая обстоятельствам.*

Андрей Тарковский

«Духовное, то есть значительное, явление “значительно” именно потому, что оно выходит за свои пределы, служит выражением и символом чего-то духовно более широкого и общего, целого мира чувств и мыслей, которые с большим или меньшим совершенством в нем воплотились, – этим и определяется степень его значительности...» – эти слова Томаса Манна Андрей Тарковский выбрал в качестве эпиграфа к одной из глав своей книги «Запечатленное время» [1, с. 344]. Думается, они удивительным образом выражают суть такого уникального явления в отечественном и мировом киноискусстве, как творчество Андрея Тарковского. Все работы режиссера становились не просто событием культурной жизни, они оказывали влияние на духовное развитие человека. Творческий путь этого художника, как известно, был тернист. Личность его на первый взгляд сложна, мучительна, неоднозначна; но любому, кто постиг его произведения, она оказывается ясной и при этом великой. Главные фильмы Тарковского – это, по сути, главы его жизни, «главы, – по выражению Бердяева, – одной истории насквозь субъективной и в то же время транссубъективной»¹.

¹ Цит. по [2, с. 449].

Детские годы режиссера

Каким было детство большого художника, откуда он родом, всегда важно. В случае же с Тарковским это важно вдвойне, ибо темы родины, отчего дома, образы отца и матери будут пронизывать все его произведения. Андрей Тарковский родился в 1932 г. в селе Завражье Юрьевоцкого района Ивановской области, на Волге, в литературной семье. Отец, Арсений Александрович Тарковский – поэт и переводчик, уроженец Украины, происходил из древнего шляхетского украинского рода. Мать, Мария Ивановна Вишнякова, окончила Московский литературный институт. Литературные труды Марии Ивановны были любимы друзьями этой семьи, где ее в шутку называли «Голстой в юбке». Несмотря на это, она уничтожила впоследствии свою прозу и поэзию (как она писала в своих дневниках) по причине «отсутствия таланта» [3].

Известно, что в 1937 г. отец будущего режиссера оставляет семью, а в 1941 уходит добровольцем на фронт. Мария Ивановна устраивается корректором в Первую Образцовую типографию в Москве, где она проработала до пенсии. Перед войной в 1939 г. Андрей поступает в московскую школу № 554, но очень скоро война снова приводит его в места раннего детства, в эвакуацию в родной Юрвец. Позднее Тарковский вспоминал: «Это было тяжелое время. Мне всегда не хватало отца. Когда отец ушел из нашей семьи, мне было три года. Жизнь была необычно трудной во всех смыслах. И все-таки я много получил в жизни. Всем лучшим, что я имею в жизни, тем, что я стал режиссером, – всем этим я обязан матери» [3]. По возвращении в 1943 г. в Москву Андрей продолжает учебу в своей прежней школе. По воспоминаниям одноклассников, у Андрея Тарковского уже в детстве было чувство избранности, аристократичности. Он отличался от своих ровесников, был среди других мальчишек всегда опрятен и свеж. А позднее, в юности, одевался вызывающе модно, хотя семья была очень бедной, особенно после ухода отца. Детские и отроческие годы будущего режиссера прошли с бабушкой, мамой и сестрой в деревянном доме на улочке Щипок в Замоскворечье. Но представление об отчем доме для него навсегда было связано с домом его детства в Юрвце. Сейчас там открыт Дом-музей Тарковского. (Таким дом и предстанет в фильме «Зеркало», где будут отражены многие впечатления детства.).

Годы юности и первый успех

В 1951–1952 годах Тарковский учился на арабском отделении Московского института востоковедения, и он, наверное, мог бы его благополучно окончить, если бы не сотрясение мозга, полученное на занятиях по физкультуре. Позднее, при поступлении во ВГИК, он признавался, что выбор профессии востоковеда был сделан им поспешно, по недостаточному еще тогда знанию жизни [4]. Не закончив таким образом курс, он устраивается в ВНИИ цветных металлов и золота, а в мае 1953г. – коллектором в научно-исследовательскую экспедицию института Нигризолота в далекий Туруханский район Красноярского края. Там Тарковский проработал почти год, прошел пешком сотни километров по тайге и сделал альбом зарисовок, который был сдан в архив Нигризолота. В воспоминаниях режиссера этот период жизни выглядит так: «В свое время я пережил очень трудный момент, когда попал в дурную компанию, будучи молодым. Мать меня спасла очень странным образом – она устроила меня в геологическую партию. Я работал там коллектором, почти рабочим, в тайге, в Сибири. И это осталось самым лучшим воспоминанием в моей жизни. Мне было тогда 20 лет» [3]. Делал зарисовки пейзажей и не подозревал, что восьмьюдесятью годами раньше его дед Александр Карлович Тарковский, ссыльный народоволец, тоже в этих местах вел записи своих наблюдений. Позже по впечатлениям туруханской экспедиции Андрей Тарковский написал при поступлении во ВГИК работу «Концентрат». «Экспедиции, – признавался он тогда же, – я обязан многими интересными впечатлениями. Все это укрепило меня в желании стать кинорежиссером» [4, с. 14].

После возвращения в Москву из экспедиции и успешной сдачи вступительных экзаменов, Андрей Тарковский был принят на режиссерское отделение ВГИКа в мастерскую Михаила Ромма. На вступительных экзаменах в институт на вопрос М.И. Ромма, почему он решил стать режиссером, Андрей ответил: «Когда я смотрю хороший фильм, мне всегда становится обидно, что я не имею к этому отношения» [3]. В институте он учился на легендарном курсе. Василий Шукшин, Андрон Кончаловский, Элем Климов и другие будущие звезды отечественного кино были однокашниками Тарковского. Курс оказался на редкость пестрым, а Тарковский и Шукшин – вообще были полярно противоположными. Михаила Ромма в приемной комиссии даже уговаривали не брать ни того, ни другого – «пижона» и «бандита». Но Ромм посчитал, что эти две такие непохожие личности будут очень кстати.

Годы учебы и раннего творчества Тарковского совпадают с хрущевской оттепелью, временем обновления в искусстве и жизни. Еще незадолго до того факультет кинорежиссуры не сулил больших возможностей – годовая продукция кино была мала, и фильмов хватало разве что маститым режиссерам. Но в 1953 г. было принято решение об увеличении производства фильмов. И если в 1954 г., когда Тарковский поступал во ВГИК, объем кинопродукции составлял 45 фильмов в год, то через год он уже был равен 66. Но кроме быстрого количественного роста фильмов – а значит, и возможностей – существенную роль в профессиональном становлении Тарковского сыграло то обстоятельство, что незадолго до него в институт пришло много повидавшее военное поколение. Оно-то и создало феномен «школы ВГИК». Именно этим повоевавшим молодым людям предстояло на рубеже 1950–1960-х годов обновить темы и средства выразительности кинематографа, изменить представление об экранном герое. В 1956 г. дебютировала целая плеяда молодых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров: М. Калатозов, С. Урусевский, Л. Кулиджанов, С. Бондарчук и др. Художественный процесс 60–70-х годов прошлого века отличался интенсивностью и динамизмом. Испытывал



Ил. 2. Памятник Тарковскому у ВГИКа

влияние новых веяний, хлынувших в страну вместе с западной литературой и музыкой, зарубежным авторским кинематографом, итальянским неореализмом и французской «новой волной» [3].

Андрей на первых курсах, конечно же, еще до конца себя не знал. Но постепенно жизнь становилась судьбой. Во время учебы он особенно сблизился с А. Кончаловским (их познакомил Ромм): курсовые работы по специальности они стали делать вместе, вместе ездили в архив Госфильмофонда, что в Белых Столбах. Там они увлеченно смотрели фильмы таких мэтров мирового кино, как Куросава, Бюнюэль, Бергман, Брессон, Мидзугути. Термин «*отер*» (от французского *auteur*, т. е. автор), в западной кинокритике обозначающий единого автора картины, создателя слова и образа, под контролем которого находятся все аспекты кинопродукции, от сценария до монтажа, усваивается Тарковским как необходимое условие творчества. И если фильмов Тарковского пока не было, творческая личность с присущей ей свободой самосознания, собственным стилем во всем, ощущением цели уже была.

Дипломная работа начинающего режиссера подтвердила это и заявила о неповторимости его стиля. В этой короткометражной ленте под названием «Каток и скрипка» рассказывается о короткой дружбе мальчика, играющего на скрипке, и водителя асфальтового катка. Эта первая совместная работа

молодого Тарковского и оператора Вадима Юсова, отмеченная, как писали специалисты, «раскрепощенностью камеры и цветовой выразительностью», на Нью-Йоркском фестивале студенческих фильмов (1961) получила главный приз.

С 1961 г. Тарковский становится режиссером киностудии «Мосфильм». Его полнометражным дебютом стал фильм «Иваново детство» (по мотивам рассказа В.О. Богомолова «Иван»).

Однако фильм Тарковского по отношению к рассказу снят иначе, как бы с обратной точки: не мальчик Иван на войне увиден глазами лейтенанта, а лейтенант и война словно увиденны глазами Ивана. Было бы точнее сказать – режиссера, но Иван для него примерно то же, что лирический герой для поэта. Позднее Тарковский напишет в своей книге: «Что меня взволновало до глубины души, это характер мальчишки. Он сразу представился мне как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси» [4, с. 109]. Фильм начинается иначе, чем рассказ, где на наблюдательный пункт батальона приводят неизвестного: мокрого, продрогшего оборвыша. Он начинается с безмятежности, с просвеченной летним солнцем идиллии: далекое кукование кукушки, чуткая мордочка косули, глядящая с экрана большими прозрачными глазами, ласковая улыбка на милом материнском лице... Образы детства и тишины, немножко бессвязные и, конечно же, легко узнаваемые образы света, мира, счастья. А потом – война... Война тоже входит в фильм не в привычном своем обличье – не через рупор радиоприемника, не с воем самолетов и пулеметными очередями, не смертью и разрушением, которые, ворвавшись в мирный быт, отныне сами становятся грозным бытом, бытом-войной – как это бывало во многих картинах до «Иванова детства». Война входит в фильм памятью сердца, внезапным и болезненным толчком воображения – на экране предстает опрокинувшееся лицо матери героя. Перевернутый кадр – это метафора, несущая глубокую смысловую и психологическую нагрузку. Такой кадр – это сильный эмоциональный удар, обрыв, катастрофа. Монтаж фильма далее идет через такие катастрофы. Метафора – это также переход от сна к яви. Явь – это враждебная темнота сарая, из которого надо выскользнуть незамеченным. А за порогом – опустошенная, вытоптанная земля. «Ободранный остов ветряка, как скелет, вздымающий к небу костлявые руки, и над заброшенной пашней зловещим знаком войны – мертвый комбайн, черный и страшный в пожаре заходящего солнца» [5].

Кинорассказ о десятилетнем разведчике, построенный на контрасте между естественной гармонией детства и уродливой стихией войны, на конфликте между жизнью и смертью, светом и тьмой; о войне, увиденной как конечная точка истории – Апокалипсис, заявил о *кинематографе Андрея Тарковского как о нравственном феномене*, доминантой которого стала тема ответственности человека перед всем ходом истории. Пронзительно-трагическая история о попавшем на фронт подростке произвела сенсацию в мировом кино (Гран-при МКФ в Венеции, 1962; приз МКФ в Сан-Франциско, 1962; ряд других призов). С этого момента и до конца жизни режиссера западная общественность будет пристально следить за его судьбой. При очевидном тяготении к стилистике Р. Брессона и А. Курасава молодой Тарковский обнаруживал талант самоценного и оригинально мыслящего художника. Этот первый большой фильм уже был «формой, найденной Тарковским, его почерком, его миром, “философией, которая руководит человеком всю жизнь”» [4, с. 25].



Ил. 3. На съемках

Фильм «Иваново детство» стал подлинной сенсацией в мировом кино. В своих дневниках Андрей напишет: «Я понял, что выдержал экзамен на право заниматься искусством» [6, с. 352].

То было удивительное время начала 60-х прошлого века: застолья с чтением стихов и с песнями под гитару, с влюбленностью друг в друга, спорами о жизни, об искусстве, такими спорами, когда до всего есть дело. Время с ощущением полета и желанием не только изменить мир, но и чувством возможности его изменить, сделать этот мир прекрасней. Все казалось по плечу. Но это время продлилось недолго. Вскоре завоеванного Тарковским венецианского «Льва» забрали в Госкино, а статьи о нем стали появляться все реже. Сам фильм «Иваново детство» в прокат пускали лишь на утренних сеансах. Однако состоялось главное – пришла уверенность в своем призвании и пути. Это чувство было настолько сильным, что все происходившее казалось недоразумением. Душа и ум художника жаждали выражения. И вскоре возник новый замысел – фильм об Андрее Рублеве.

Фильмы-поступки

Следующая кинолента Андрея Тарковского «Страсти по Андрею» была включена в список 100 лучших фильмов в истории кино. В сценарии, написанном совместно с Андреем Кончаловским, угадывалась жанровая двойственность: с одной стороны, костюмно-исторической саги, а с другой – авторского фильма-проповеди. По словам самого Тарковского, его «интересовало исследование характера поэтического дара великого русского живописца. Хотелось исследовать вопрос психологии творчества и исследовать душевное состояние и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения. Этот фильм должен был рассказать о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила гениальную “Троицу”, то есть идеал братства, любви и тихой святости» [1, с. 129]. А «функция искусства», как это определил сам Тарковский, «в том, чтобы выразить идею абсолютной свободы *духовных возможностей человека*» [1, с. 344]. Уже в самом авторском названии задан духовный тон фильма. Жизнь великого иконописца стала для режиссера отправной точкой для размышлений о судьбе художника в России. Сама же Россия XV столетия показана в ее трагической реальности. По сути, весь фильм – размышления русского интеллигента о феномене страны, о народе, выживающем самым непостижимым образом в условиях катастрофы.

Что касается художественных приемов и средств выразительности, то именно в этом фильме режиссер впервые в советском кино использовал игру цвета: черно-белый фильм в конце, когда камера скользит по иконам Рублева, становится цветным, тем самым символизируя освобождение Руси, а также внутреннюю красоту, стремление к прекрасному, заложенные в настоящем художнике и выраженные им в своем творчестве. Грандиозные массовые и батальные сцены фильма отличала виртуозная организация внутрикадрового движения. А тот факт, что съемки проходили в древнем Спасо-Андрониковом монастыре, на месте, действительно связанном с преподобным Андреем Рублевым, позволил режиссеру сохранить документальную фактуру и добиться яркого художественного воплощения образов. Конечно, режиссер сделал удачный ход: с помощью земных странствий изобразил «странствия Духа» и тем самым показал разные стороны жизни Руси того времени.

С большими цензурными поправками и под названием «Андрей Рублев» фильм был выпущен в отечественный прокат ограниченным числом кинокопий. Зато за границей представители официальных структур картиной Тарковского не уставали хвалиться, подчеркивая, что при социализме столь неординарный художник имеет возможность реализоваться. Этот фильм на многие годы стал объектом зрительского ажиотажа в СССР, а сам Тарковский прочно утвердился в звании главного эстета и нонконформиста советского экрана.

Вскоре эстетическое и идейно-нравственное кредо Андрея Тарковского нашло столь же яркое выражение и в жанре кинофантастики, в философско-фантастической драме «Солярис», по одноименному роману Станислава Лемма, который вышел на экраны в 1972 году.

Одним из главных мотивов фильма стала тема дома. В фильме есть кадр, когда Мыслящий океан, прозрев тайные муки астронавта Криса, порождает на поверхности плазмы фрагмент земной суши, с рощей вокруг родного дома. С теплым дождем, который барабанит по крыше, и старым отцом, который перебирает книги на полке. Что это – явь или сон? Неважно! Важно, что на родном крыльце, куда вышел отец, Крис становится перед ним на колени в легендарной позе блудного сына с картины Рембрандта. И здесь Тарковский обращает свой взгляд из воспоминаний в будущее, чтобы обнаружить в нем непреложные ценности, которые оказываются важнее всего: красоту земного пейзажа, патриархальный уют дома, бессмертные произведения искусства и неизменность нравственного закона жизни, которая, по выражению самого же Тарковского, «оказывается богаче фантазии» [1, с. 240]. Но не только это. Герой фильма Крис решает остаться на далекой станции, он прощается с отцом, с домом, с Землей. Пройдены земные дороги, должно двигаться дальше. Крис просит прощения у отца за этот свой поступок, за причиняемую боль. Однако иначе он не может поступить. Он должен прожить свою жизнь.

Впереди у режиссера была новая работа – фильм «Зеркало», ставший, пожалуй, его высшим достижением. Позднее в своей книге он писал: «Еще за несколько лет до съемок “Зеркала” я просто решил изложить терзавшие меня воспоминания детства на бумаге, еще даже не помышляя о фильме. Но так и не написал эти воспоминания. Но история о преподавателе-инвалиде, которую я хотел рассказать, глубоко поразившая меня в детстве, продолжала мучить меня, жить в моих воспоминаниях и, наконец, превратилась в небольшой эпизод фильма. А когда первый вариант сценария “Зеркала”, который назывался “Белый, белый день”, был закончен, то стало ясно, что в кинематографическом смысле замысел его мне весьма и весьма неясен. Просто фильм-воспоминание, исполненный элегической тоски и ностальгической грусти о детстве, мне делать не хотелось» [1, с. 242]. Уже работая над фильмом, Тарковский просматривал многие метры военной хроники. Именно хроника всколыхнула в душе художника чувства и осознание того, какой должна быть эта картина. «На экране возник образ поразительной силы, мощи и драматизма – все это было мое, – писал режиссер, – именно мое, *личное, выношенное и наболевшее*. Точно из небытия возникли люди, измученные непосильным,

нечеловеческим трудом, страшной и трагической судьбой. Это не могло не стать самой сутью – нервом и сердцем нашей картины, начинавшейся всего-навсего как интимное лирическое воспоминание» [1, с. 244]. Таким образом, смысловая структура картины оказалась удивительно многомерной.

«Зеркало» можно назвать автобиографическим фильмом, построенным на воспоминаниях о детстве, матери и отце, чьи стихи звучат за кадром. Но муза художника не сковывалась рамками традиционного сюжета, а лишь находила нужный ей фрагмент в богатых воспоминаниях автора и героя. И рядом с глубоко личными мотивами в фильме присутствовало живое дыхание истории. Интимные воспоминания сменялись событиями мирового значения, запечатленными в редких малоизвестных хроникальных кадрах. А наряду с философско-поэтическими «кодами» в некоторых эпизодах, как пример, эпизод в типографии, легко расшифровывалась и нота политического инакомыслия.

Художественно совершенному фильму «Зеркало» при приемке была присвоена II категория, он практически не получил проката в стране, что еще обострило скрытое противостояние режиссера и власти. После завершения работы над этой картиной у Тарковского возникла мысль вовсе бросить свое занятие – фильм был неоднозначно, буквально полярно принят не только рядом критиков, но и зрителями. Режиссер получал огромное количество писем, в которых наряду с восторженными и благодарными высказываниями присутствовали отзывы резко отрицательные или выражающие полное непонимание и откровенную неготовность вдуматься в замысел фильма. Но именно эти письма заставили Тарковского изменить свое решение. «Мне показалось тогда, – писал Тарковский, – что я не имею права на столь решительный шаг. Так как, если существуют зрители, способные к такой откровенности и чистосердечию, нуждающиеся по-настоящему в моих фильмах, то я обязан продолжать свою работу, чего бы мне это ни стоило» [1, с. 294].

После «Зеркала», обдумывая свой новый проект, Тарковский одновременно пишет сценарии, читает лекции по режиссуре, а также осуществляет интересную постановку «Гамлета» в Ленком. Но тот спектакль играли трижды, после чего без объяснений он был снят.

В 1979 г. выходит философский фильм-притча «Сталкер», по повести писателей-фантастов Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине».



Ил. 4. Рабочий момент съемок фильма «Сталкер»

приглядываясь к тому, что делает режиссер на съемочной площадке, вновь и вновь переписывали сценарий заново и как-то шутя предложили режиссеру: «А зачем тебе фантастика? Может выбросить ее к черту?» [4, с. 72]. Действительно, в фильме получился не такой, как у Стругацких, а совсем особый мир, словно увиденный его, Тарковского, внутренним зрением. В результате, созданное в фильме фантастическое пространство, находящееся вне опыта человека, после того, как режиссер провел по нему своих

героев, становится таким опытом. И фильм про такой путь, вероятно, оказался чрезвычайно важен для режиссера.

Своеобразный кинематографический язык Тарковского в этой работе претерпел некоторые изменения – стал внешне более аскетичным, но технически более сложным. Фильм был предельно очищен от внешних примет фантастического жанра: изображение почти монохромно, некоторые планы небывало длинны по метражу, движение внутри кадра порою почти незаметно. Угрожающе-таинственная и одновременно сулящая исполнение любых желаний «зона» могла быть намеком на кризис цивилизации. И в этом же ключе можно было толковать и смысл диалогов, которые ведут между собой писатель и профессор в прекрасном исполнении Анатолия Солоницына и Николая Гринько. И если это фильм-путешествие, то, скорее всего, в пространстве человеческой души.

Тем временем конфликт режиссера и власти, искусственно навязанный Тарковскому, продолжал углубляться. За двадцать лет работы в кино столь большому режиссеру позволено было сделать на родине всего пять фильмов. И выход каждого из них сопровождался унижительными издевательствами, бесконечными придирками, поправками, организацией травли в прессе, политическими обвинениями, хотя никакой борьбы с режимом Андрей Тарковский не вел, да и не собирался никогда вести. Он просто снимал свое гениальное кино. Творчество Тарковского оказалось «сокровеннее слов и поступков» [4, с. 52]. «Творчество для художника единственно возможная форма существования», – это слова самого Андрея [1, с. 140]. «Сталкер» стал последним фильмом, снятым Тарковским в Советском Союзе. Впереди был отъезд из страны, из отчего дома.

На чужой земле

Свой следующий фильм – драму «Ностальгия» – Андрей Тарковский снимал уже в Италии, куда он уехал в марте 1982 г. как раз для работы над новой картиной совместного советско-итальянского производства. В этом фильме он рассказывал о русском поэте, умершем в Италии от тоски по Родине. В переживаниях главного героя практически «зеркально» отразилось состояние душевной горечи и отчаяния самого режиссера. Хотя тогда еще Тарковский не думал, что не вернется. Герой фильма, которого сыграл О. Янковский, современный русский интеллигент, впервые приехавший в Италию. Он не в ладу с жизнью и самим собой. Такой герой и такая тема неудивительны, если не сказать типичны для 80-х годов прошлого века. «Ностальгия» оказался первым фильмом для Тарковского, «где Россия – лишь мираж памяти, небытие, сон. Сотканная из тумана некая страна с холмистым ландшафтом, с домом, похожим на дом из детства самого режиссера» [4, с. 79]. Известно, что когда Тарковский впервые просматривал отснятый материал, то его поразила темнота кадров (что-то даже пришлось потом переснимать). Все было словно отпечатком скрытого состояния его души; словно пленка восприняла то, что чувствовал и эмоционально переживал автор. Фильм стал своего рода его исповедью. Ностальгические воспоминания детства, дома, родных, мгновений пережитой жизни и осознание невозвращения к этому никогда – все это превращается в постоянную мечту, становится стремлением к идеальному и одновременно мукой. Герой фильма идет вперед, ищет истину, хочет двигаться к совершенному, но все время возвращается назад, словно лучшее, совершенное позади, оно уже было, и вернуться туда невозможно. Можно только пройти свой путь, свой круг. А это так нелегко. Сам Тарковский любил эту свою работу как поэму-притчу «глобальной печали по отношению к целостности бытия» [4, с. 84].

Какое-то время Тарковский жил со второй женой Ларисой во Флоренции. Много работал, но при этом плохо ориентировался в реалиях чужой жизни. В июле 1984 г. на международной пресс-конференции в Палаццо Себелини в Милане режиссер заявил о своем невозвращении в Советский Союз. Не получив от советских официальных органов разрешения на продление пребывания за границей, Тарковский пошел на этот шаг. Он слишком дорожил своим временем, словно предчувствуя, что жить ему остается совсем немного. А в его дневнике появляется запись: «Это самый отвратительный момент в моей жизни» [3, с. 86]. В письме к отцу, пытаясь точнее выразить себя и объяснить свой

поступок, Андрей писал: «Папа! Попроси Ермаша показать тебе “Ностальгию”» [3, с. 86]¹. Но это была наивная просьба, без какого-либо отклика.

Вскоре Тарковский получил предложение из Швеции снять фильм, который первоначально должен был называться «Ведьма». Основным продюсером будущей картины «Жертвоприношение» стал Шведский киноинститут в лице Анны-Лены Вибум. Процессу съемок также покровительствовал Ингмар Бергман.

Так отчетливо прозвучавший в «Ностальгии» мотив личной жертвы получил свое естественное развитие в новой картине режиссера. «Жертвоприношению» суждено было стать последним шедевром Андрея Тарковского, а по сути, его завещанием. Как художник в своей последней работе Тарковский предстает человеком, достигшим абсолютной внутренней свободы. В этой ленте режиссерская техника предстала в своей предельной высоте и, можно сказать, подвела итог нравственному поиску большого художника и человека. Герой фильма пожертвовал личным благополучием. Он сжигает свой дом, оставляет семью и горячо любимого сына. Он обрекает себя на молчание по обету, данному Богу, чтобы спасти человечество от атомной катастрофы. Именно о таком, полном и самозабвенном жертвоприношении говорил Тарковский, ибо тогда жизнь для него обретала смысл. Этот последний фильм стал логической точкой в напряженном богоискательстве, пронизавшем все творчество великого Андрея Тарковского. «...Я вижу наступление времени, когда человечество не будет уже более радовать Творца, и он должен будет снова все разрушить, чтобы обновить творение» [4, с. 92]. Главная мысль фильма в том, что в основе обновления лежит жертва, но не ритуальная, назначенная во имя светлого будущего, а жертва, обращенная на самого себя. Прежде чем изменить мир – попробуй изменить себя, соединив в себе распадающееся сознание и собрав воедино свою человеческую суть.



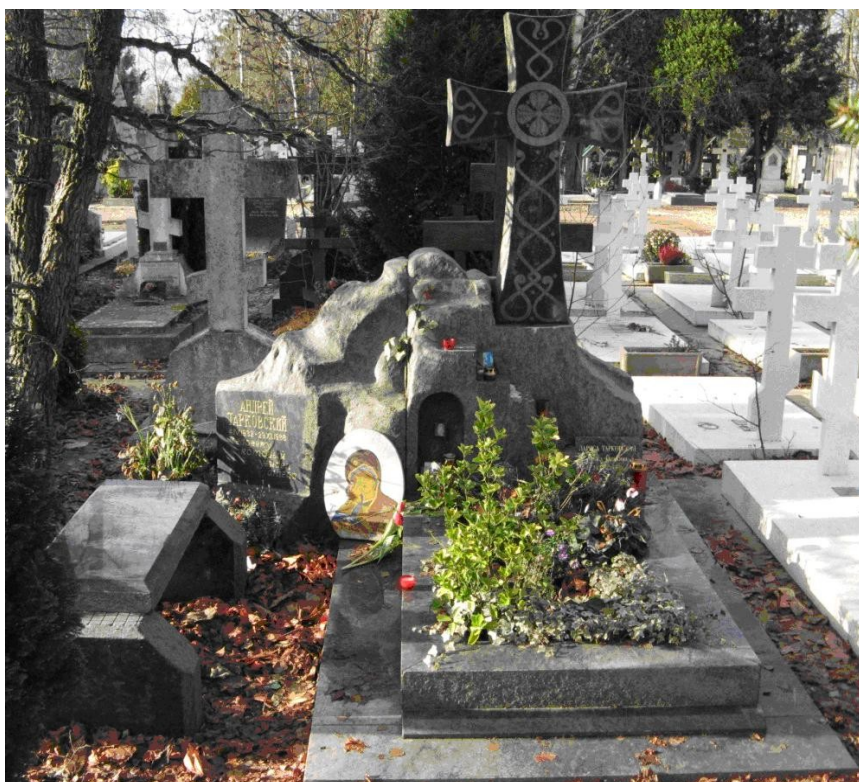
Ил. 5. Рабочий момент съемок «Жертвоприношений»

Очень много и часто принято говорить о богоискательстве Тарковского на протяжении всей его жизни. Но также важно помнить, что он был художником, живущим на земле и творящим для людей. Вновь обратимся к его дневникам, где сам режиссер выразил свое отношение к жизни, искусству, к восприятию духовного в авторском творчестве: «Моя точка зрения субъективна. Но ведь только так и бывает в искусстве: художник в своих произведениях преломляет жизнь в призме личного восприятия и показывает в неповторимых ракурсах разные стороны действительности. <... > Шедевры

¹ Ермаш Филипп Тимофеевич – председатель Госкино СССР с 1972 по 1986 год.

рождаются на пути стремления выразить нравственные идеалы. В свете этих нравственных идеалов и возникают представления и ощущения художника. Если он любит жизнь, испытывает неодолимую потребность ее познать, изменить, помочь тому, чтобы она стала лучше, словом, если художник стремится содействовать повышению ценности жизни, тогда нет опасности в том, что изображения действительности проходят через фильтр субъективных представлений и душевных состояний автора, ибо *результат всегда духовное усилие во имя человеческого совершенствования образа мира, пленяющего нас гармонией чувств и мыслей, благородством и трезвостью* [1, с.121].

В Каннах на фестивале 1986 г. фильм «Жертвоприношение» получил «Большой специальный приз жюри». А уже в конце декабря этого же года Тарковского не стало. Похоронен Андрей Тарковский на Русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в окрестностях Парижа. Его надгробный памятник с надписью «Человеку, который увидел ангела» был сделан Эрнстом Неизвестным.



Ил. 6. Кладбище в Париже

На родине Тарковского, когда он умер, Патриарх Московский и всея Руси Алексей II предполагал самолично отслужить панихиду по великому сыну России. Но, к сожалению, из-за болезни не смог. Однако сотни людей собрались почтить память великого режиссера во дворе Свято-Александро-Невского собора, на ступенях которого Мстислав Ростропович играл Баха.

Последний год жизни режиссера его навещали и много помогали только некоторые из друзей. Иностранцы же удивлялись: отчего такой великий режиссер беден? Тарковский, нуждавшийся в материальной помощи, обладал при этом огромным богатством – своим талантом. Это богатство теперь принадлежит миру. Режиссер из России Андрей Тарковский выполнил свою миссию художника, ту самую идею «абсолютной *свободы духовных возможностей человека*», о которой говорил. И совсем неудивительно, скорее закономерно, что именем Андрея Тарковского названа малая планета № 3345, открытая астрономом Людмилой Карачкиной.

«Творчество художника – единственно возможная форма существования, и каждое его произведение адекватно поступку, который он не может своевольно отменить», – эти слова-размышления самого Тарковского из его дневников удивительно точно выражают смысл и суть духовного поиска и творческого пути режиссера, который сумел создать и подарить миру свой уникальный Кинематограф. О жизни и судьбе Андрея Тарковского известно практически все или почти все. Написано о нем много. Но сами фильмы и сегодня остаются непознанными до конца, продолжают удивлять и быть каждый раз открытием и откровением, заставляют волноваться, переосмысливать жизнь, верить, надеяться и совершенствоваться. Все это – Кино Андрея Тарковского.

Список литературы:

1. *Тарковский А.* «Запечатленное время» // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. Автор-составитель П.Д. Волкова. – М.: Издательский дом «Подкова», изд. «Эксмо-пресс», 2002.
2. *Померанц Г.* У дверей замка // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. Автор-составитель П.Д. Волкова. – М.: Издательский дом «Подкова», изд. «Эксмо-пресс», 2002.
3. *Туровская М.* «7 с 1/2 и Фильмы Андрея Тарковского» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [//ru.wikipedia.org/wiki/](http://ru.wikipedia.org/wiki/) (дата обращения: 18.11.2010)
4. *Волкова П.* Стать самим собой // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. Автор-составитель П.Д. Волкова. – М.: Издательский дом «Подкова», изд. «Эксмо-пресс», 2002.
5. Андрей Тарковский – биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.tarkovsky.su/about/biography/ (дата обращения: 18.11.2010)
6. *Раух-Тарковская И.* «А стол один и прадеду и внуку...» // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. Автор-составитель П.Д. Волкова. – М.: Издательский дом «Подкова», изд. «Эксмо-пресс», 2002.

Сведения об использованных иллюстрациях:

- Ил. 1. Тарковский Андрей Арсеньевич - 26.11.2010. Режим доступа: URL: <http://www.rusactors.ru/t/tarkovskiy/03.shtml> (дата обращения: 26.11.2010).
- Ил. 2. Памятник у ВГИКа. Режим доступа: URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%90#.D0.9F.D0.B0.D0.BC.D1.8F.D1.82.D1.8C (дата обращения: 26.11.2010).
- Ил. 3. Зеркало. Режим доступа: URL: <http://www.tarkovsky.su/files/images/photo-archive/496.jpg> (дата обращения: 26.11.2010).
- Ил. 4. Сталкер. Режим доступа: URL: <http://www.pravkamchatka.ru/news/756> (дата обращения: 24.11.2010).
- Ил. 5. Рабочий момент "Сталкера" Режим доступа: URL: <http://www.pravkamchatka.ru/news/756> (дата обращения: 24.11.2010).
- Ил. 6. Могила Андрея Тарковского и его жены Ларисы. Режим доступа: URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 24.11.2010).

Источник: *Культура в современном мире.* — 2010. — № 5-6. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://infoculture.rsl.ru>