

Знаки на стене: первый фильм Андрея Тарковского и советский *New Age*

Вадим
Михайлин

В этой статье речь пойдет о наименее популярном фильме Андрея Тарковского – «Катке и скрипке», первой его самостоятельной ленте, снятой в качестве дипломной работы на последнем курсе ВГИКа. Интересовать меня будут проблемы не киноведческого свойства, а исключительно тот символический язык, совершенно необычный для советского кинематографа рубежа 1950–1960-х годов, который работает в этой картине и который в ключевых своих составляющих сохранится у Тарковского вплоть до «Жертвоприношения»¹. Сколько-нибудь цельная и внятная экспликация этого языка невозможна, на мой взгляд, без предварительного обращения к двум феноменам, один из которых вполне конкретен, очевиден и неоднократно упоминался в связи с «Катком» – это «Красный шар» Альбера Ламориса². Второй имеет совершенно иную природу и предполагает другие подходы и режимы доступа, поскольку речь идет не о конкретном произведении искусства, а о целом культурном процессе, да еще и о процес-



Вадим Михайлин (р. 1964) – историк культуры, социальный антрополог, переводчик, профессор Саратовского государственного университета.

- 1 Противоположную точку зрения см. в: POWELL-JONES L. *Deleuze and Tarkovsky: The Time-Image and Post-War Soviet Cinema History*. Cardiff: Cardiff University, 2015. P. 2, fn. 4.
- 2 См., например: Туровская М. *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского*. М.: Искусство, 1991. С. 30–31; Кончаловский А. *Низкие истины. Возвышающий обман*. М.: ЭКСМО, 2014. С. 70 (упоминание

ПОЛИТИКА
(СОВЕТСКОЙ)
КУЛЬТУРЫ

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:

ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

се, почти не оставившем следов – по крайней мере таких, на которые можно было бы ссылаться как на документально установленный факт. Я имею в виду возрождение в СССР середины 1950-х – начала 1960-х явления, которое Кристофер Партридж некоторое время назад назвал «оккультурой»³. Я никоим образом не собираюсь сводить все богатство кинематографического языка Андрея Тарковского к этим двум источникам влияния. Но прояснить некоторые связанные с ними контексты, как мне кажется, попросту необходимо – и уже давно.

ШАРИК ПРИЛЕТЕЛ: КИНОСИМВОЛИЗМ АЛЬБЕРА ЛАМОРИСА

В 1956 году Альбер Ламорис снял свой главный фильм, 34-минутную короткометражку «Le ballon rouge» («Красный шар»), которая в последующие несколько лет собрала все, что только можно было собрать на международных кинофестивалях, и произвела на мировую кинематографическую общественность воистину неизгладимое впечатление. Уже привычная минималистичная палитра неореализма (отказ от техни- и синекolorовской многоцветности, натурная съемка, использование непрофессиональных актеров и статистов и так далее), буквально позавчера отправившая в нокдаун голливудский киноимпериализм и рассчитанная на трансляцию нового, «искреннего» меседжа, вдруг расцвела неожиданно богатым букетом смыслов, обнаружив за шероховатой тканью бытовой реальности магическую вселенную едва ли не прустовской *rêve*.

На самом деле никакой революции не произошло – Ламорис просто сделал вполне логичный шаг в сторону, наметив тропинку, которую впоследствии такие мастера, как Феллини, Вайда, Висконти, Антониони и Де Сика, превратили в одну из основных кинематографических магистралей. Итальянский неореализм конца 1940-х – начала 1950-х стал реакцией на распад той классицистской эстетики, что сложилась как в Голливуде, так и в тоталитарном кинематографе Италии, Германии и СССР⁴ еще в 1930-е, сразу после триумфального воцарения звукового кино. Основой основ этой эстетики (помимо таких

косвенное, но вполне внятное); EFRID R. *Deleuze on Tarkovsky: The Crystal-Image of Time in «Steamroller and Violin»* // The Slavic and East European Journal. 2014. Vol. 58. № 2. P. 241; NARVÁEZ J.C.G. *La mirada espejeante. Análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski*. Madrid: UCD, 2014. P. 53; PAPERNY V. *Andrej Tarkovskij and Andrej Končalovskij. Lives, Films, Culture* // FRANZ N.P. (Hrsg.). *Andrej Tarkovskij. Klassiker – Klassik – Classic – Classico*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2016. S. 474.

3 См.: PARTRIDGE C. *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. 2 vols. Edinburgh: T.&T. Clark Publishers, 2004; 2006.

4 Понятно, что соцреалистическая эстетика не была здесь ни в коей мере исключением, несмотря на все ритуальные заклинания в адрес собственного реализма.

сугубо классицистских характеристик, как строгая иерархия жанров, внеисторическая трактовка характеров, рациональное построение киновысказывания и так далее) была четко обозначенная дистанция между реальностью зрителя и проективной реальностью на экране: кино ничуть не стеснялось титула «фабрики грез», а зритель ходил в кинотеатры именно затем, чтобы устроить себе маленький разрыв повседневности. Неореализм, по большому счету, совершил в кинематографе тот же переворот, что за полтора века до него романтизм учинил в литературе и живописи, изменив систему отношений между фиктивной, экранной, реальностью и той реальностью, которую зритель привык считать своей собственной, настоящей. Эстетическая дистанция если и не отменялась вовсе, то сводилась к необходимому минимуму. Реальность же экранная, с одной стороны, подавалась едва ли не как продолжение привычной зрительской повседневности, а с другой, – в силу несравнимо большей логической выстроенности и прозрачности, – назначалась средством постижения реальности бытовой.

Ламорис предложил своего рода символистскую ревизию неореализма. Его экранный мир продолжает настаивать на том, что он прекрасно совместим со зрительским чувством повседневности⁵, но при этом вполне отчетливо намекает, что по ту сторону любой повседневности существует другой, куда более правильно устроенный, истинный мир. В итоге плотная, едва ли не избыточная достоверность кино способствует развоплощению не только того, что происходит на экране, но и того, что зритель видит, выйдя из кинотеатра. А символическая действительность предлагает себя зрителю в качестве особо значимой не только применительно к его собственно зрительскому опыту, но и применительно к опыту реальной жизни.

Уже в «Белой гриве» (в отличие от «Бима», снятого просто как детская сказка с восточным колоритом) Ламорис прикладывает максимум усилий, чтобы пространство казалось не только экзотическим, но и предельно достоверным. Уже имея соответствующий опыт, он старательно маскирует свой сказочный сюжет под документальное кино. Длинные пейзажные планы, натурные кадры сурового пастушеского труда и – главное – эпический поединок двух белых жеребцов,

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

5 Подобное утверждение выглядело бы явно преувеличенным по отношению к предыдущим короткометражным игровым фильмам Ламориса – «Биму» (1950) и «Белой гриве» (1953), – впрочем, они и не оказали настолько мощного воздействия на мировой кинематограф, как «Красный шар», несмотря на гран-при за лучший короткометражный фильм, которого «Белая грива» была удостоена в 1953 году на Каннском фестивале. Для этого пространства, в которых происходит действие обоих фильмов (в «Биме» это некий остров в неназванной ближневосточной стране, в «Белой гриве» – густо романтизированный Камарг), слишком экзотичны, а действие в обоих случаях носит слишком условный характер. Но Париж «Красного шара» предельно – нарочито – насыщен приметами повседневности, что как раз и сообщает рассказанной истории новое качество.



снятый предельно подробно и плотно, создают ощущение присутствия. Еще одна «достоверная» повествовательная рамка выстраивается при помощи закадрового текста, который превращает рассказанную историю в этакую идиллическую экфрасу, не разрушающую уже созданного чувства достоверности. Так что сама история о романтическом противостоянии жестокому взрослому миру мальчика и дикого коня, едва ли не сплошь составленная из катастрофически недостоверных элементов⁶, воспринимается как случай, пусть экстраординарный, но не вступающий в противоречие с общей искренностью и реалистичностью высказывания⁷. В итоге история становится едва ли не идеальной иллюстрацией к идиллическому (феокритовскому) *know how* по работе с воображаемым городско-го зрителя/читателя. Экзотичность пространства делает возможной сказочную историю, а его достоверность позволяет не разрушать отношений зрителя с собственной реальностью: последний получает право грезить о свободе, красивой смерти и романтической дружбе, не вставая с дивана.

Впрочем, Феокрит писал не только сельские, но и городские идиллии – и Ламорис добросовестно следует этой почтенной традиции. В «Красном шаре» действие переносится в Париж, экзотичность пространства сводится к минимуму⁸ и волшебная – истинная! – реальность подступает вплотную к дивану. В «Белой гриве» Камарг совершенно логично – в силу своей очевидной пограничности (земля/вода, Франция/дикость) и столь же очевидной мифогенности – выступал в роли переходного пространства, которое нужно преодолеть на пути к истинной свободе. Теперь в точно такое же пространство превращается центр цивилизации – Париж, напряженный изнутри, предельно поэтизированный, со встроенной возможностью побега. Протагонист этой ленты категорически внесистемен. В источник травматического опыта для него превращается любой социальный институт – семья, школа, церковь. В фильме напрочь отсутствуют интерьеры; мальчик свободен только на улице, где живет его единственный волшебный друг – красный воздушный шар, наделенный не только собственной жиз-

6 Способ, которым мальчик ловит рыбу, невозможен – равно как и то, как он приручает коня; фламинго не едят рыбы; дикого кролика было бы не просто поймать, а тем более освежевать голыми руками; идиллический быт семьи мальчика построен на недостоверных деталях и так далее.

7 В свое время Андре Базен написал, что «Белая Грива одновременно и настоящий конь, который пасется на соленых лугах Камарга, и конь сновидческий, который вечно плывет бок о бок с мальчиком Фолько» (здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод иноязычных текстов мой. – В.М.). См.: BAZIN A. *The Virtues and Limitations of Montage* // Idem. *What Is Cinema? Vol. 1*. Berkley: University of California Press, 1967 (<https://understandingcinema.files.wordpress.com/2014/01/long-take-sup-texts.pdf>).

8 Будучи редуцирована до особенностей парижской топографии, внятных для местного жителя. Существенная часть сюжета привязана ко вполне цивильному османовскому Парижу, но те места, в которых начинается и заканчивается история о мальчике и шаре, – это холмы Миромениля и Бельвиля, с пустырями, узкими проулками, крутыми лестницами и облупленными стенами домов.

ню, но и собственной интенциональностью, хотя улица тоже опасна, поскольку является естественной средой обитания для самого жестокого врага – мальчишеской стаи. При этом, не-взирая на всю свою демонстративную дикость, стая начинает свою погоню за героем не откуда-нибудь, а из школы: другие дети более системны, чем протагонист.

Феокритовская смерть Дафниса как преодоление повседневности, работает здесь по той же схеме, что и в «Белой гриве»: действие происходит в сугубо мужском мире⁹, главным антагонистом является злобная и почти безликая стая, которая преследует протагониста, в финале зрителя ожидает выход за пределы бытия с полным освобождением от социальных контекстов, самовычеркиванием из жизни и сопутствующим ощущением опасности. Но есть и несколько значимых отличий. Во-первых, это присутствие в кадре вполне реальной смерти, пусть даже речь идет не о человеке – злобные уличные бесы в конце концов ловят и «убивают» единственного друга героя, посланца потусторонних миров. Причем сама способность умереть и становится окончательным (предельно сентиментальным) доказательством того, что шарик есть живое и – в прямом смысле слова – одухотворенное существо. Во-вторых, шарик не одинок, белых ворон много в самых разных уголках Парижа; в конце мальчик находит свою летучую стаю, способную унести его в иные измерения – совсем как Маленького Принца в финале книги, вышедшей ровно за десять лет до фильма Ламориса.

Но главное отличие в другом и касается самого способа, которым рассказана история. Фильм снят в подчеркнуто блеклой цветовой гамме: знаменитый парижский «меловой свет» доведен до логического предела, и город выглядит, как размытая серо-коричнево-голубая акварель. Единственным ярким пятном в кадре остается сам шар, чей насыщенный и теплый красный цвет неизбежно и постоянно привлекает внимание зрителя. Зрителю рассказывают историю о людях, но наблюдает он ее как бы периферийным зрением, потому что его глаз упорно цепляется за этот развоплощенный предмет, самим своим присутствием в кадре заявляющий о неполной картине реальности: явленный в фильме сюжет на самом деле не важен, важен сюжет непроявленный. В конце картины две эти истории – зримая и незримая – соединяются. Мальчик становится частью гигантской связи воздушных шаров и уходит

9 В «Белой гриве» женщины отсутствуют полностью. В «Красном шаре» играющие сколько-нибудь заметную роль в сюжете представительницы женского пола либо подавляют мальчика (мама), либо выступают в роли совершенно лишнего искушения, грозящего отвлечь от ключевой истории. Примечательно, что и в том и в другом случае женское вмешательство грозит разлучить героя с шаром. Вовсе не пытаясь напрямую спроецировать эту особенность ламорисовской эстетики на творчество Тарковского, я тем не менее хочу обратить на нее внимание читателя.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

вместе с ней в прозрачное голубое небо, а город постепенно исчезает из кадра. В итоге фильм завершается не только сентиментальным сказочным финалом, но и сюжетом абсолютной трансценденции.



Илл. 1. «Красный шар».
Recadrage.

Шар работает в кадре у Ламориса вполне в духе сюрреалистических представлений о *recadrage*, «сдвиге», или «смещении рамки восприятия» (илл. 1). Но только это предельно смягченный вариант сюрреалистической эстетики, полностью лишенный привычного авангардистского пафоса. У Бретона или Бунюэля неожиданный предмет, не совместимый с предложенным контекстом, должен разрушать когнитивные привычки читателя/зрителя и перенастраивать восприятие на внерациональное переживание сверхреальности, понимаемой как новый способ видеть реальность вполне посюстороннюю¹⁰. В «Красном шаре»

- 10** Есть основания полагать, что для самого Ламориса источником вдохновения в данном случае стал другой визуальный текст, главным героем которого так же выступал красный шарик. Речь идет о самом сюрреалистичном из всех полотен Феликса Валлотона, «Le ballon» («Мяч», 1899). Сама композиция этой картины заставляет прочитывать внешне импрессионистический сюжет (как бы случайный кадр, на котором ребенок в белой одежде и соломенной шляпе бежит за укатившимся мячиком) как «сдвинутый» почти на сюрреалистический манер. Неожиданный ракурс и пересекающаяся геометрия четырех цветовых полей (песочно-желтого и густо-зеленого; солнечного и теневого) с зияющей пустотой в середине изображения сбивают привычную настройку восприятия и заставляют воспринимать сюжет как принципиально неполный, тревожащий и едва ли не зловещий, одновременно гипердинамичный и застывший в полной неподвижности. Впечатление дополняется полным отсутствием неба. Привычные «небесные» холодные тона – голубой и белый – даны в картине отдельной дисгармоничной вспышкой на дальнем плане и представлены двумя безликими женскими фигурами, застывшими, взявшись за руки. Эти фигуры уравновешивают сюжет с ребенком и мячиком (или, вернее, с двумя мячиками, поскольку еще один, тускло-желтый и, судя по всему, неподвижный, лежит в тени и так же принимает самое непосредственное участие в конструировании общей геометрии полотна), лишней раз подчеркивая пустоту в середине кадра. «Мяч» Альбер Ламорис мог впервые увидеть только в 1953 году, то есть после того, как работа над «Белой гривой» уже была закончена (премьерный показ состоялся в декабре), а к работе над следующей лентой он еще не

прием остается, но возвращает зрителя к эстетике, по сути сугубо символистской, где истинная реальность позиционируется по ту сторону реальности неистинной, кажимой, которая в свою очередь плотно увязывается с каждодневной реальностью зрителя.

Впрочем, в нашем случае значимым является прежде всего то обстоятельство, что впечатление, произведенное неосимволизмом Альбера Ламориса, распространилось по обе стороны от «железного занавеса», который весьма удачно стал слегка приподниматься как раз в 1956-м. Причем приподнялся он ровно настолько, чтобы предложенная Ламорисом реформа киноязыка смогла сказаться на профессиональных установках целой когорты будущих талантливых режиссеров, чей период ученичества пришелся на 1950-е годы. Очарованность «Красным шаром» отчетливо ощутима не только в «Катке и скрипке», но и в «Мальчике и голубе» (1961) Андрея Кончаловского, «Трамвае в другие города» (1962) Юлия Файта, ранних фильмах Александра Митты¹¹, в «Человек идет за солнцем» (1961) Михаила Калика и даже в «Дикой собаке Динго» (1962) Юлия Карасика и «Дне солнца и дождя» (1967) Виктора Соколова.

А еще конец 1950-х – то самое время, когда в умах наиболее «продвинутой» когорты советской творческой (в самых разных смыслах этого слова) интеллигенции созрели все необходимые предпосылки для радикального сдвига привычной картины мира.

ЗАГЛЯНУТЬ ЗА ГОРИЗОНТ: СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК В ПОИСКАХ НОВЫХ СМЫСЛОВ

Знаменитый доклад «О культе личности и его последствиях», зачитанный Никитой Хрущевым 25 февраля 1956 года на XX съезде КПСС, помимо иных своих последствий, привел к разрушению той когнитивной модели, которая на протяжении двух сталинских десятилетий старательно выстраивалась как единственно возможная для правильного советского человека. Представление об устройстве бытия, в котором все возможные смыслы рождались в голове Иосифа Сталина, гениально преобразившего и без того единственно верное учение Карла Маркса и Владимира Ленина, было по-своему весьма комфортным – сколь бы парадоксальным ни показалось подобное утверждение

приступал. До того картина находилась в частном собрании Карла Дрейфуса, после смерти которого, согласно завещанию, была передана вместе со всей остальной коллекцией национальным музеям – и стала участницей специальной выставки в Лувре, проводившейся с 1 апреля по 13 июля 1953 года.

- 11** Юлий Файт и Александр Митта – однокурсники Андрея Тарковского по курсу Михаила Ромма во ВГИКе (выпуск 1960 года). Андрей Кончаловский, соавтор сценария «Катка и скрипки», тесно сотрудничал с Тарковским в 1950–1960-х и закончил ту же мастерскую четырьмя годами позже.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

применительно к сталинской эпохе. Катастрофически дезориентированная масса бывших крестьян и мещан, не привыкших к существованию в рамках широких публичных пространств (то есть подавляющее большинство населения СССР), отчаянно нуждалась в предельно простой системе сигналов, которая помогла бы ей ориентироваться в быстро меняющейся ситуации – не говоря уже об элементарном самосохранении. Образованным стратам – как унаследованным от старого режима, так и заново рекрутированным из все той же маргинализированной массы совграждан – та же когнитивная модель, но только завернутая в более изощренную сциентистскую оболочку, предлагала свою систему бонусов. Дореволюционная русская интеллигенция отчаянно мечтала (ну, или по крайней мере очень любила рассуждать) о возможности совмещения осознанного жизненного сюжета с некой большой объясняющей конструкцией, способной вывести индивидуальный труд на тот уровень, где абсолютные духи познают самих себя и гармонизируют вселенское бытие. Советский марксизм, практически с самого своего рождения превратившийся из философской концепции в предельно пластичный риторический конструктор, позволяющий подогнать логически выстроенное обоснование под любой посыл, параллельно вписав полученный результат в «логику движения истории» и «диалектическую картину мира», прекрасно справлялся с этой задачей.

Манипулятивная метонимия «Сталин = партия» и столь же манипулятивное представление о партии как естественном и единственном носителе Истины выстраивали мистическое по сути коллективно-неисчислимо тело вождя, вбирающее в себя среди прочего и собственные легитимирующие основания – Ленина и старательно создаваемый самим же Сталиным культ отца-основателя. Противопоставив Ленина Сталину, Хрущев и его референты, сами того не желая, дезавуировали право партии на непогрешимость. По большому счету, они сами стали заложниками собственной же пропагандистской машины, которая уже успела создать идеализированный образ советского народа – народа-победителя, единого и беззаветно преданного делу Коммунистической партии – как некоего тотально перспицированного, «опрозраченного» для власти человеческого поля¹². Приняв пропагандистскую фикцию за данность, авторы и исполнители нового, оттепельного мобилизационного проекта переоценили степень собственного контроля над когнитивными и дискурсивными основаниями советской ментальности, тем самым выпустив джинна из бу-

12 О процессе перспициации как о базовом элементе модернизации вообще и советской модернизации в частности см. подробнее: Михайлин В. *Ex cinere: проект «советский человек» из перспективы post factum* // Неприкосновенный запас. 2016. № 4(108). С. 137–160.

тылки. Разочарование в праве партии на мистическое сверхзнание оставляло советскому человеку два наиболее логичных выхода: полный отказ от больших объясняющих конструкций или поиск новых, еще более широких, способных закрыть собой открывшиеся бездны. Кроме всего прочего, сталинское всезнание позволяло если не объяснять, то оправдывать вопиющее сочетание великих государственных целей и свершений с убогой повседневностью рядового советского человека. Некоторая – кстати, достаточно репрезентативная – часть граждан СССР восприняла новые лозунги вполне адекватно с точки зрения власти и сформировала в итоге поколение «шестидесятников»: лояльный к оттепельному проекту средний класс, основу которого составляла техническая интеллигенция и которому еще предстояло пройти через разные степени разочарованности по мере сворачивания хрущевских реформ и ухудшения собственного качества жизни во второй половине 1960-х и особенно в 1970-е. Для значительного большинства населения официальный дискурс во всех его проявлениях – от речей генсеков на съездах до вездесущих лозунгов и плакатов – все более и более отчетливо превращался в «красный шум»¹³, не препятствовавший, однако, обустройству маленького личного счастья. Так что поиск новых объясняющих конструкций вполне логично стал уделом ничтожного меньшинства – впрочем, включавшего в себя значительную часть интеллектуальной и художественной элиты страны. А самым популярным направлением такого поиска стал неотрадиционализм во всем его разнообразии: от эзотерической эклектики в духе *New Age* до парада неоязыческих, ортодоксально-религиозных и имперско-государственных национализмов.

Об эзотерическом возрождении в послевоенном СССР, как правило, говорят едва ли не исключительно в контексте середины 1960-х – начала 1970-х¹⁴, когда соответствующие умонастроения достигли критической массы и потребовали какой-никакой институционализации – пусть даже сугубо маргинальной, как в случае с южинским кружком или с «салонам» Екатерины Фриде. В любом случае феномены, подобные мамлеевско-головинскому сообществу, оставляют отчетливые следы – пусть даже большинство релевантных текстов вполне

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

13 О «плакатной» составляющей этого явления см. подробнее: Михайлин В., Беляева Г. «Наш» человек на плакате: конструирование образа // Неприкосновенный запас. 2013. № 1(87). С. 89–109.

14 См. в этой связи прежде всего сборник: MENZEL B., HAGEMEISTER M., ROSENTHAL B.G. (Eds.). *The New Age of Russia Occult and Esoteric Dimensions*. München; Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012; а также: Носачев П.Г. Прологомены к изучению советского эзотерического подполья 60–80-х годов XX в. // Вестник ПСТГУ. Богословие. Философия. 2012. № 4(42). С. 39–47; Он же. Евгений Головин и «русский традиционализм» // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. СПб.: Издательство РХГА, 2012. С. 41–49; Митрохин Н. Советская интеллигенция в поисках чуда: религиозность и паранатура в СССР в 1953–1985 годах // Новое литературное обозрение. 2020. № 3(163). С. 51–78.



очевидным образом относится к перспективе *post factum*¹⁵. Однако формироваться эта среда вполне очевидным образом начала еще в предшествующем десятилетии, о чем сами участники тогдашних событий – или те, кто о них пишет, – упоминают достаточно регулярно, хотя и катастрофически (для целей настоящего исследования) невнятно¹⁶. Причем какой-либо отчетливой связи с эзотериками предшествующего, довоенного, поколения (так же на сегодняшний день неплохо изученного и опубликованного, хотя и на очень разном с научной точки зрения уровне)¹⁷ не прослеживается – новая традиция вырастает едва ли не на пустом месте и отличается крайней степенью эклектичности.

Впрочем, некоторое количество реперных точек расставить все-таки можно – и на основе этого рисунка получить если не картину рождения «советского *New Age*», то представление о том питательном растворе, на котором он пустился в рост. В интервью Владиславу Лебедько Владимир Степанов упоминает о знакомстве с некими «пожилыми джентльменами», которые отследили его по странным запросам в Ленинской библиотеке. Саму подпольную организацию «пожилых джентльменов», пожалуй, вполне можно провести по тому же ведомству, по которому проходят махатмы Елены Блаватской и Рерихов, но большая московская библиотека второй половины 1950-х как «место силы» практически не вызывает сомнений. Как и то обстоятельство, что кто-то из людей, работавших как в Ленинке, так и в Библиотеке иностранной литературы (ВГБИЛ), практически одновременно начал формировать корпус традиционалистской литературы – частью приписанный к спецхранам, а частью выставленный в открытый доступ. Марк Сэджвик пишет:

«Хотя “Symbolisme de la Croix” [“Символизм креста”] Генона был не доступен (он находился в “закрытом фонде” Ленинки), “Ragan Imperialism” (“Языческий империализм”) Эволы (в исправленном,

15 «Причина тому очевидна: большинство эзотериков начали публиковаться в 1990-е или еще того позже, что ставит перед нами непростые вопросы о датировке движения и об установлении его хронологических рамок» (HELLER L. *Away from the Globe. Occultism, Esotericism and Literature in Russia during the 1960s–1980s* // MENZEL B., HAGEMEISTER M., ROSENTHAL B.G. (Eds.). *Op. cit.* P. 190).

16 См., например: САПГИР Г. *Лианозово и другие (группы и кружки конца 50-х)* // Арион. 1997. № 3 (<https://magazines.gorky.media/arion/1997/3/lianozovo-i-drugie.html>); РОВНЕР А. *Вспоминая себя. Книга о друзьях и спутниках жизни*. Пенза: Золотое сечение, 2010; ЛЕБЕДЬКО В. *Хроники российской Саньсясы. Том 2. Романтики с большой дороги* (https://royallib.com/book/lebedko_vladislav/hroniki_rossiyskoy_sanyasi_tom_2.html); СЭДЖВИК М. *Наперекор современному миру: традиционализм и тайная интеллектуальная история XX века*. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

17 См., например: НИКИТИН А.Л. *Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. Исследования и материалы*. М.: Аграф, 2000; MENZEL B., HAGEMEISTER M., ROSENTHAL B.G. (Eds.). *Op. cit.* P. 129–150; АНДРЕЕВ А.И. *Гималайское братство: теософский миф и его творцы (документальное исследование)*. СПб.: Издательство СПбГУ, 2008; ШИШКИН О. *Битва за Гималаи. НКВД: магия и шпионаж*. М.: Олма-Пресс, 1999.

более традиционалистском лейпцигском издании 1933 года) в той же Ленинской библиотеке стоял в открытом доступе с самого момента приобретения в 1957 году – кто бы ни отвечал за такие решения, он явно не заглядывал в эти книги»¹⁸.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

Однако, судя по тому, что традиционалистские коллекции формировались, во-первых, одновременно в двух крупнейших библиотеках Москвы, а во-вторых, из книг разных авторов и разных лет издания, процесс этот все-таки был вполне осознанным и целенаправленным. В книги не просто заглядывали – их собирали из разных источников и размещали так, чтобы доступ к ним был не слишком очевиден, но при этом вполне возможен. «Закрытый фонд» – то есть собственно спецхран – не был так уж недоступен. Имея соответствующий документ, который мог представлять собой всего-навсего «отношение» от какой-либо официальной организации, так или иначе связанной с наукой (исследовательский институт, вуз, музей, даже библиотека), с просьбой о допуске к соответствующим фондам, посетитель вполне мог работать с этими книгами в читальном зале, не вынося их за пределы библиотеки (по крайней мере официально). Причем «отношение» могло быть сформулировано предельно расплывчато, и посетитель получал возможность – при удачном стечении обстоятельств – работать с книгами, достаточно далекими от официальной сферы его научных интересов¹⁹. До конца 1960-х действовали серьезные цензурные ограничения на выписки, выносимые с собой из библиотеки, – но в тех случаях, когда человек читал книгу, формально числившуюся как востоковедческая (а под эту категорию попадали и Генон, и Блаватская, и уж тем более Вивекананда), а выписки были на иностранном языке, не понятном цензору, ситуация упрощалась до предела. Гораздо большую проблему для потенциальных читателей Генона и Гурджиева в раннеоттепельном СССР представлял уровень владения иностранными языками – так что зачастую степень посвященности напрямую зависела от той легкости, с которой человек читал по-французски или по-английски.

В том же 1957 году во ВГБИЛ был создан Отдел восточной литературы, который возглавил профессиональный японист Владимир Гривнин. И в фондах библиотеки появились не только книги, изданные во второй половине XIX и первой трети

18 Сэджвик М. *Указ. соч.* С. 367.

19 Так, уже в 1980-е я сам читал книги Жерара Анкосса (Папюса) во ВГБИЛ, имея на руках бумажку от Саратовского госуниверситета, в котором числился студентом 4-го курса и писал дипломную работу по антиутопиям Олдоса Хаксли и Ивлины Во. И выдавали мне их вполне буднично, наряду с ничуть не менее запретными замаятинскими «Мы» (нужными по диплому) и набоковской «Лолитой», по диплому совершенно не обязательной.



XX века²⁰, которые могли поступить ранее из тех или иных национализированных собраний, но и совершенно свежие издания вроде галлимаровской подборки Генона. Последняя серия была напечатана в Париже как раз в 1957 году и, следовательно, приобреталась буквально с пылу с жару – что недвусмысленно свидетельствует о целенаправленном подборе литературы²¹. То же касается нью-йоркского издания «Четвертого пути» Петра Успенского и ряда других книг²².

Впрочем, одними библиотеками дело явно не ограничивалось. В 1958 году заведующим сектором философии и истории религии Института востоковедения РАН был назначен Юрий Рерих, за год до этого, то есть все в том же 1957-м, вернувшийся в СССР и уже успевший получить степень доктора филологических наук (без защиты диссертации). Понятно, что возможностей читать Блаватскую и Генона для заинтересованных лиц стало существенно больше – не говоря уже о самом Рерихе как очевидном носителе традиции. В 1956 году в Ленинград возвращается из мордовских лагерей еще одна живая легенда – Бидия Дандарон. Правда, устроиться на работу в ленинградский Институт востоковедения у него не вышло, но уже в следующем, 1957-м, году он вполне официально работает научным сотрудником Бурят-Монгольского научно-исследовательского института культуры в Улан-Удэ – после чего востоковеды из Ленинграда, Москвы и Казани начинают в массовом порядке оформлять археологические и этнографические экспедиции в Бурятию. Рерих и Дандарон, несомненно, самые заметные кандидаты на роль учителей, или проводников традиции, но, конечно же, такого рода фигур в действительности было куда больше. Лидеры и участники разного рода религиозных и мистических сообществ, художники и литераторы

20 Например: LÉVI É. *La clef des grands mystères: Suiv. Hénoch, Abraham, Hermès Trismégiste, et Salomon*. Paris, 1861; IDEM. *La science des esprits: Révélation du dogme secret des kabbalistes*. Paris, 1865; BLAVATSKY H.P. *A Modern Panarion: A Collection of Fugitive Fragments: From the Pen of H.P. Blavatsky*. Vol. 1. London, 1895; PAPUS. *Le Tarot divinatoire*. Paris, 1909; IDEM. *Le Tarot des Bohémiens: Le plus ancien livre du monde: A l'usage exclusif des initiés*. Paris, 1911; IDEM. *Martines de Pasqually: Sa vie. Ses pratiques magiques. Son oeuvre. Ses disciples. Suivis des catéchismes des éluscoens: D'après des doc. entièrement inéd.* Paris, 1895; STEINER R. *Werke: 19 Bd. 1906–1913*; SWAMI VIVEKANANDA. *Vedanta Philosophy: Lectures on Raja Yoga and Other Subjects, Also Patanjali's Yoga Aphorisms with Commentaries, and Glossary of Sanskrit Terms*. New York, 1913; GUÉNON R. *Orient et Occident*. Paris, 1924; IDEM. *La crise du monde moderne*. Paris, 1946.

21 GUÉNON R. *La grande Triade*. Paris, 1957; IDEM. *L'ésotérisme de Dante*. Paris, 1957.

22 OUSPENSKY P.D. *The Fourth Way: A Record of Talk and Answers to Questions Based on the Teaching of G.I. Gurdjieff*. New York, 1957; STEINER R. *Anmeldelser og artikler om Henrik Ibsen og hans verker*. Oslo, 1955. Кроме того, было куплено вполне современное на ту пору пятитомное дорнахское издание 1953 года «Искусства как отражения духовной жизни» («Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse»); Штайнера трудно было провести по востоковедческой линии, и для начала приобретались его искусствоведческие и литературоведческие работы. Впрочем, позже ситуацию удалось изменить (видимо, просто в силу того, что книги этого автора уже хранились в библиотеке и мотивировать запрос на другие его тексты было проще), и в середине 1960-х были приобретены еще порядка тридцати его книг, после чего были еще как минимум две закупки – в 1970-х и в начале 1980-х. Генона, судя по двум купленным в 1957-м книгам, тоже пытались выдать не только за востоковеда, но и за литературоведа.

с соответствующего рода представлениями о роли искусства, да и просто люди, начитавшиеся в свое время оккультной литературы, возвращались в крупные советские города и в связанные с ними культурные среды – кто после отсидки, кто «из минус 39» или из-за сто первых километров, куда угодили в силу разного рода неблагонадежностей, кто просто из «отсидки внутренней». Многие из них становились центрами притяжения для молодежи, которая родилась и выросла уже в СССР и поэтому с точки зрения государственной пропаганды была советской во всех смыслах слова, но теперь открыла для себя возможность новых смыслов. Первым группам, претендующим на роль полноценных проводников традиции, еще только предстояло возникнуть, а до формирования более или менее массовой позднесоветской «оккультуры» оставались еще два десятка лет. Но потребность в поиске больших объясняющих конструкций уже получила новый и весьма многообещающий канал реализации.

Кроме того, разговор о становлении альтернативной советской духовности невозможен без учета особенностей распространения в СССР любой информации, хоть сколько-нибудь выходящей за пределы официального государственнического дискурса, – даже в тех случаях, когда источником этой информации были среды, этот дискурс как раз и призванные формировать. Осознаваемая подавляющим большинством участников коммуникации принципиальная неполнота информационного пространства автоматически приводила к нескольким тесно связанным между собой следствиям. Во-первых, любой источник альтернативной информации не мог не восприниматься как значимый и не надеяться привилегированным коммуникативным статусом. Во-вторых, поиск такого рода источников фактически существовал в постоянном фоновом режиме. В-третьих, исходная степень доверия к альтернативной информации не была жестко связана со степенью доверия к источнику. И, наконец, в-четвертых, как принципиально неполная воспринималась любая информация, но в случае с информацией официальной эта неполнота была предметом более выраженной рефлексии, приводящей к столь же постоянно действующей установке на «чтение между строк». Последнее обстоятельство – помимо всего прочего – привело к формированию особых характеристик позднесоветского искусства как «искусства недоговоренности», а также к устойчивой ориентированности на соответствующие установки как самих «профессионалов искусства», так и целевых аудиторий. Все условия для формирования специфической эстетики «позднесоветского символизма» сложились. И Андрею Тарковскому – вместе с Сергеем Параджановым, Леонидом Авербахом, Отаром

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



Иоселиани, Вадимом Абдрашитовым, Романом Балаяном и прочими, прочими, прочими – предстояло стать ее апостолом.

ПРОСТЫЕ ВЕЩИ: НЕОСИМВОЛИЗМ «КАТКА И СКРИПКИ»

Среди не самых очевидных характеристик той эстетики, что Альбер Ламорис задал в «Красном шаре», есть и такая, на которую молодой Андрей Тарковский явно обратил особое внимание. Она в минимальной степени свойственна тем сценам, действие которых происходит в «цивилизованном», османовском, Париже. Но стоит зрителю – вместе с мальчиком и шаром – переместиться в Миромениль, и стены города начинают говорить. Во-первых, они перестают быть безликими. Камера подчеркнуто внимательно работает с их фактурой – с шершавостью, облупленностью, многослойными поверхностями, – сообщая им историю, обогащая неявными отсылками ко всем тем невидимым и забытым сюжетам, которые уже имели здесь место. Во-вторых, сквозь эту фактуру то и дело проступают знаки, как бы случайные, но время от времени на удивление точно и к месту комментирующие конкретный эпизод. И если сам красный шар осуществляет операцию по «смещению рамки восприятия» открыто и даже демонстративно, то знаки на стенах принимают участие в *recadrage* неявно, образуя своего рода питательный раствор, из которого в любой момент может кристаллизироваться нужный смысл, – а затем снова превратиться в систему стертых, невнятных сигналов. Они указывают герою направление дальнейшего движения, как в снятой длинным планом сцене пробежки мальчика с шариком по улице, – или дают прямой комментарий происходящему.

Самый показательный в этом смысле набор сигналов аранжирует последовательность сцен, связанных с бегством главных героев от банды уличных мальчишек, которые пытаются «убить» шар. Сперва зритель вместе с Паскалем оказывается перед каменной стеной, за которой мальчишки издеваются над захваченным в плен шаром. Паскаль спасает друга, перетягивая его на свою сторону стены, и убегает с ним вместе, преследуемый уличной стаей. Но еще до начала активной фазы действия зрителю предъявляется сама эта стена, запущенная и облупленная, как то и положено у Ламориса, с какой-то затертой надписью и с чередой афиш, висящих по обе стороны от запертой калитки. Афиши тоже ободраны и частично заклеены – но все-таки сообщают внимательному зрительскому глазу вполне определенный набор сигналов. Слева от калитки висит реклама прошлогоднего фильма Жан-Поля Ле Шенуа

«Беглецы» («Les évadés»)²³, сюжет которого связан с побегом из нацистского концлагеря. Справа – последовательность афиш, максимально затертых, однако проговаривающих слово «Le Paradis» («Рай», название кинотеатра) и фразу «Du plomb l'inspecteur» – как назывался во французском переводе нуарный фильм Ричарда Куэйна «Легкая добыча» («Pushover», 1954), герои которого на протяжении всей картины мечтают сбежать (илл. 2).

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



Илл. 2. «Красный шар».
Афиши и стена.

Позже, уже во время погони, в камеру попадает еще один настенный палимпсест. Фронтальный предельно глубокий кадр с узким проульком посередине²⁴ подсовывает зрителю афишу бразильского «нордестенера» Лимы Баррето «Бандит» («O Congaço», 1955), где основной сюжет разворачивается вокруг бегства двоих героев от банды головорезов-кангасейру (илл. 3). Картина взяла в 1955 году в Каннах приз за лучший приключенческий фильм и была весьма популярна не только у французского зрителя, но и во всем мире. В нашем случае важно то обстоятельство, что ее не могли не видеть студенты ВГИКа с курса Михаила Ромма. И ключевой образ фильма – текущая вода, маркирующая непреодолимую для героя границу между реальностью и мечтой, – просто обязан был попасть на заметку к молодому Андрею Тарковскому.

Под афишей «Бандита» наклеены еще два объявления. Одно явно рекламирует какое-то агентство по недвижимости: основной текст неразборчив, но ключевые слова выделены крупным шрифтом (*terrain, construction, services*) и, помимо очевидных

²³ Гран-при французского кино, 1955 год.

²⁴ Позже Тарковский будет буквально одержим такого рода геометрией.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



Илл. 3. «Красный шар».
Афиша «O Congaceiro».

технических смыслов, могут – в соответствии с отработанной еще в рамках авангардной эстетики моделью – включать дополнительные смыслы, не всегда очевидные, либо предельно общие, абстрагированные. *Terrain* – это еще и поле боя, и место дуэли. А из-под этой рекламки выглядывает другая, уже напрямую отсылающая к тематическому полю судьбы, поскольку речь в ней, судя по всему, идет о гадании по линиям на ладони.

Вся эта совокупность то проступающих из-под поверхности бытия, то снова исчезающих сигналов, по большому счету, обслуживает один и тот же месседж – сугубо традиционалистскую концепцию мира как обители скорбей; к нему не нужно привязываться, его надлежит преодолеть, оставив позади ненужные связи, лишние искушения и неотъемлемых от них двуногих обитателей, иногда благодушных и недалеких, но чаще – агрессивных и опасных. Что Паскаль в конечном счете и делает, улетаая в небо на связке воздушных шаров. В «Катке и скрипке» Тарковский, заимствовав у Ламориса динамическую сюжетную напряженность между «неотмирным» протагонистом и стаей мелких дворовых бесов²⁵, несколько переставляет акценты и существенно усложняет конфликт между реальностью и мечтой. И – для начала – принимается активно насыщать

25 Как это сделает через два года – в очень близкой символической парадигме – Андрей Кончаловский в «Мальчике и голубе», а через год режиссер совершенно другого поколения, прежде не проявлявший особой склонности к символизации: Юлий Райзман в «А если это любовь?» (у которого дворовые бесы дублируют символическое убийство воздушного шарика). См.: Михайлин В., БЕЛЯЕВА Г. Из Утопии в Аркадию: миграция голубей и голубятников в советском кино // Неприкосновенный запас. 2020. № 4(132). С. 219–239; Михайлин В. Корректировка проекта: новый габитус советского человека в фильме Юлия Райзмана «А если это любовь?» // Человек как проект. Интерпретация культурных кодов. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2016. С. 147–197.

дополнительными смысловыми сигналами простенькую с виду историю о скоротечной дружбе между семилетним скрипачом и тридцатилетним водителем парового катка.

Системообразующим становится образ, у Ламориса отсутствующий, но поданный в совершенно ламорисовской манере: через говорящее пространство городских стен. Он встречается в фильме три раза: в самом начале, задавая систему восприятия; в середине, предвеля кульминационную сцену и заранее предлагая ее интерпретацию; и в конце, завершая посюстороннюю линию смыслов. Этот образ – нарисованный мелом на стене человек – имитация детского рисунка, как минимум в двух первых случаях явно выполненная не детской рукой.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

Илл. 4. «Каток и скрипка». Меловой человечек на лестнице.

Фильм начинается с того, что мальчик Саша выходит из квартиры, чтобы идти в музыкальную школу на урок. Для этого ему нужно спуститься с третьего этажа по лестнице и пройти через двор – предприятие, которое само по себе оказывается нелегким испытанием, поскольку Саша – дворовый козел отпущения, «Музыкант», законная добыча для всего остального детского населения. Дети представлены как агрессивная стая типажных персонажей, сведенных к простейшим атрибутам и атрибутивным действиям: роликам, инвалидной трости, горну, чеканке, розовому платью, рыжим волосам. Демоны населяют нижний мир – обширный полутемный холл, куда спускается лестница, – и караулят жертву. На полпути, на лестничной площадке второго этажа, Саша сталкивается с первым из них – «привратником», жестко привязанным к конкретному пространству: у мальчика сломана нога, но он ничуть не менее агрессивен, чем все остальные, и выполняет для стаи роль сторожевого

поста. В какой-то момент Саша застывает, готовясь совершить рывок мимо первой опасности, – и между ним и мальчиком с тростью оказывается нарисованный человечек (илл. 4).

В самой этой фигурке не было бы ничего примечательного, если бы не ее удивительная уместность с точки зрения стандартной эзотерической концепции человека²⁶ как существа, которое является «“посредником”, осуществляющим связь между Небом и Землей»²⁷, и того обстоятельства, что в буквах, коряво написанных рядом с фигурой, отчетливо угадывается китайское слово *ren* («человек»), один из членов геноновской «Великой Триады» – наряду с Небом и Землей. Ключевой сюжет фильма будет вращаться вокруг фразы из герметической «Изумрудной скрижали»: «Восходит от земли к небу, затем нисходит обратно к земле и воспринимает силу высшую и низшую»²⁸. А главные герои будут представлять две базовые интенции «совершенно-го человека», движение вверх и движение вниз, организованные вокруг вертикальной Оси Бытия, – интенции, метонимически представленные соответственно Скрипкой и Катком.

Лестница в многоквартирном доме превращается в первую – очевидную – проекцию Оси Бытия. Ось эта – пока неправильная, поскольку каждая из составляющих ее частей «замутнена». В верхней части обитает не только сам Музыкант,

26 Изложенной подробно в «Великой Триаде», с отсылкой на «Изумрудную скрижаль» Гермеса Трисмегиста. Напомню, что «Великая Триада» – одна из двух книг этого автора, купленных ВГБИЛ в 1957 году при комплектовании фонда вновь созданного Отдела восточной литературы. Впрочем, путь мог быть менее извилистым, не требующим знания французского языка: в фондах Ленинской библиотеки числились книги Дмитрия Страндена, который удачнейшим образом был не только масоном и членом совета Российского Теософского общества, но и активным участником и даже организатором социалистических кружков. Текст «Изумрудной скрижали» в обновленном по сравнению с вариантами рубежа XVIII–XIX веков переводе был полностью приведен в: СТРАНДЕН Д. *Герметизм. Его происхождение и основные учения (Сокровенная философия египтян)*. СПб.: Издание А.И. Воронец, 1914. По большому счету, сама эта идея в оккультной традиции является настолько расхожей, что конкретного источника можно было бы и не искать – особенно с учетом особенностей обращения «тайного знания» в СССР постсталинской эпохи. Сам Тарковский навряд ли был активным читателем и почитателем Генона, как и других эзотериков, а соответствующую информацию получал, вероятнее всего, через третьи руки – несмотря на отдельные упоминания о том, что он еще в школьные времена читал книги по антропософии (с отсылкой на сведения, полученные от Александра Меня, учившегося в той же, 554-й, московской школе). В том, что к концу 1970-х Тарковский так или иначе успел ознакомиться с парой книг Рудольфа Штайнера, сомневаться не приходится – об этом есть прямые упоминания в дневниках (ТАРКОВСКИЙ А. *Мартиролог. Запись от 6 сентября 1978 года* (https://royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/martirolog_dnevnik.html)). Но человек, который в 1981 году пишет о встрече с дамой, занимающейся «изотерическими проблемами» (Там же. 13 ноября 1981 года), просто не мог быть непосредственно и сколько-нибудь плотно знаком с оккультной традицией за четверть века до этого. Тарковский – плоть от плоти советского варианта *New Age*: с его умопомрачительной эклектичностью, с полной (и зачастую принципиальной) замутненностью провенанса конкретных идей и символов – и с активным конструированием роскошного самоощущения избранности. О традиционалистской символике в более поздних фильмах Тарковского см.: МИХАЙЛИН В. *On Elements of Traditionalist Symbolism in Tarkovsky* (www.researchgate.net/publication/280100534_On_Elements_of_Traditionalist_Symbolism_in_Tarkovsky).

27 Здесь и далее цитаты из «Великой Триады» даются по тексту: ГЕНОН Р. *Великая Триада* / Перев. Т. Любимовой (avidreaders.ru/book/velikaya-triada.html).

28 «Ascendit a terra in caelum, iterumquedescendit in terram, et recipit vim superiorum et inferiorum» (PETREIUS J. *De alchemia*. Nuremberg, 1541. P. 363 (<https://archive.org/details/inhocrvoluminede00garlgoog/page/n382/mode/2up>)).

но и главный его гонитель. В нижней обретаются демоны – но вместе с ними и Сергей, водитель катка, учитель и спаситель Саши. Ну, а в середине, там, где на стене нарисован человек и на почтовом ящике красуется слово «Труд», находится персонаж, ущербный, покалеченный – то есть, по Генону, «человек обыкновенный», который есть собственно падший человек». На почтовом ящике возле Сашиной квартиры наклеены слова «Правда» и «Известия». В «человеческой» зоне нет ни вестей, ни правды, а есть только «Труд». Внизу оформленные словами знаки отсутствуют как таковые, но есть то, чего нет наверху и в середине, – уверенное владение предметным миром: дворовые демоны даже скрипку моментально умудряются перевести в сугубо инструментальную плоскость, превратить в незамысловатую игрушку, и Саше, обученному извлекать из нее гармонические звуки, приходится судорожно и неумело метаться между куда более ловкими «хозяевами мира сего».

Иероглиф 王 (ван – царь), трактуется Геноном как наглядная иллюстрация «Великой Триады», уже заключающая в себе «ван дао», «Царский Путь», – проекцию истинного, трансцендентного человека, владеющего «мандатом Неба»:

«[Этот] мандат может быть получен только следуя оси в нисходящем направлении, то есть в противоположном и встречном направлении по отношению к тому, в котором осуществляется функция “посредника”, поскольку в этом единственном и неизменном направлении осуществляется “Деятельность Неба”.

[...Ось, соединяющая Небо и Землю при посредстве человека], есть также и “мост” [pont], который связывает либо Землю и Небо, как в данном случае, либо человеческое состояние со сверхиндивидуальным состоянием, или же тонкий мир со сверхчувственным миром. [...] Этот «мост» должен пониматься как по существу вертикальный. [...] В этом аспекте Ван проявляется собственно как Pontifex, [...] он есть одновременно “тот, кто строит мост” и сам “мост”».

Во второй раз нарисованный на стене человек появляется во всей красе и славе, с подробным комментарием, поскольку рядом с ним будут начертаны уже не малопонятные буквы, а четкая лесенка символов. Неподготовленный зритель попросту не обратит на них внимания, поскольку они замаскированы под инженерные указатели, которыми пользуются коммунальные службы для обозначения тех мест, где проложены водопроводные и газовые трубы, электрические и телефонные кабели и так далее (илл. 5). Вот только это указатели совсем другого рода, отсылающие не к подземной механике, а к структуре бытия.

Лесенка распадается на две части, верхнюю и нижнюю, обозначенные соответственно нежно-голубым, «небесным», и

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



Илл. 5. «Каток и скрипка». Человек и символы.

густо-коричневым, «земным», цветами. В том, что речь идет именно о земле и небе, убеждают крайние значки: вверху это полумесяц, внизу – значок, более всего похожий на китайский иероглиф 山 (*шань* – гора, груда, куча). Между этими значками расположены два других: голубой кружок, пересеченный стрелкой, направленной книзу, и коричневый овал, снабженный точно таким же указателем направления. И в голубой, и в коричневой частях высказывания есть еще по одному значку – это палочки соответствующих цветов, обрамляющие нижний член своего высказывания слева и справа, которые легко прочтываются как Яхин и Боаз, «активный» и «пассивный» принципы, духовная и физическая сила. Темная роба Сергея и голубой джемпер Саши, остановившихся по обе стороны от значков, довершают привязку этого высказывания к сюжету картины (илл. 6). Символизм здесь уже вопиюще навязчив, но счастливо найденная манера маскировки символа под шершавую поверхность бытия делает свое дело, отсекая зрителя непосвященного и позволяя посвященным роскошь интимного разговора в публичном пространстве на языке, которого никто, кроме них, не понимает.

Сергей работает на катке, выравнивая землю давлением сверху, «упорядочивая» ее – так же, как упорядочивает отношения между детьми, как учит Сашу обращению с простейшими инструментами, сложными механизмами, базовыми продуктами (сугубо саттвическими: молоком и хлебом), и наставляет в отношении основных этических ценностей. Его часть вертикали – нижняя, связанная с уверенным владением предметным миром, но ущербная в том случае, если она не уравновешена

небесной, духовной, составляющей. Саша поначалу беспомощен во всем земном и инструментальном, но в какой-то момент обнаруживает способность слышать музыку сфер, знать ее и управлять ее звучанием, в свою очередь производя на Сергея сильное впечатление. Они быстро, хотя и не бесконфликтно, учатся друг у друга. Сергей с помощью Саши постигает гармонию звука, солнечного света и бесчисленных отражений всего во всем; Саша овладевает искусством инструментального воздействия на посясторонний мир. Ключевой в данном отношении является сцена обеденного перерыва, в которой герои, оказавшись под аркой (смысла этого пространственного образа, думаю, можно не пояснять), в самом средоточии «игры материальных и духовных сущностей», совмещают питание физиологическое и духовное, обнаруживают свою единоприродность и, сами того не замечая, оперируют мистическими символами – вроде двойной спирали, замаскированной под скрипичные эфы и открывающей Сергею тайну резонанса.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



Илл. 6. «Каток и скрипка». Яхин и Боаз.

Эта платоническая трапеzia являет собой скрытую кульминацию сюжета, и автор ставил ее сразу после кульминации демонстративной, старательно попадающей в канонический советский код. Самую масштабную сцену фильма, которая была обречена на то, чтобы запомниться потенциальному зрителю (и понравиться ответственным товарищам как во ВГИКе, так и в минкульте), Андрей Тарковский разместил в середине «Катка и скрипки», завершив ею третью из общих пяти частей картины. В своей неспешной прогулке по центру Москвы герои картины внезапно оказываются в самой гуще неподвижно стоящей толпы, которая смотрит, как демолятор разрушает ветхое



здание. Чугунная гиря крушит старые стены (на заднем плане в кадре настойчиво мелькает церковь), начинается дождь, люди какое-то время все так же молча смотрят в одну сторону, потом начинают расходиться. В суете Сергей, уже успевший снять куртку и набросить ее на Сашу, теряет мальчика – люди бегут, – насквозь промокший Сергей ищет ребенка среди тех, кто по неведомой причине (и под загадочную музыку) продолжает плотной группой стоять под ливнем и смотреть. Саша, радостно улыбаясь, наблюдает за гирей демолатора, за вспышками света от продолжающего работать под дождем сварочного аппарата. Рушится последняя (бутафорская) стена, и за ней обнаруживается сияющая на солнце сталинская высотка. Сергей и Саша встречаются посреди неожиданно пустого – огромного – асфальтового пространства, через которое ручьем течет дождевая вода.

В рамках советского канона эта сцена должна являть зрителю очередную – едва ли не плакатную в своей прямолинейности – иллюстрацию к извечной большевистской максиме о разрушении всего старого, отжившего и о рождении нового мира. Церковь, на фоне которой гиря крушит старые стены, как раз и дает устойчивую в советской визуальной культуре отсылку к «ветхому миру». Затянутая панорама сосредоточенных человеческих лиц, глядящих в одну сторону, так же считывается – в данном контексте – как вполне плакатный образ советского народа, участника и свершителя великих строек социализма. Внезапно хлынувший ливень, разбегающиеся люди и сама по себе история с пропажей и поисками Саши, конечно, выбиваются из этого стройного ряда, но никоим образом его не разрушают.

Самое занятное, что в глубинном символическом смысле эта сцена у Тарковского так же посвящена разрушению старого мира и обретению новых смыслов. Она следует сразу за проходкой Сергея и Саши по узкому проулку с меловым человечком и лесенкой знаков на стене: акценты расставлены заранее. Рамка, обозначающая ее начало, дана через сочетание быстрых и резких сигналов, которые, с одной стороны, не могут не привлечь внимания зрителя, а с другой, четко обозначают момент перехода из области нарисованных, проективных символов в область символов реализованных, действительно воплощенных в реальности. Раскат грома заставляет Сашу быстро обернуться в кадр – и посмотреть вверх, туда, откуда в него ударяет не только звук, но и яркий направленный луч света. Свет идет от окна, которое внезапно распахнулось под порывом ветра, отзеркалило солнечный луч и открыло проход во внутреннее пространство, занавешенное (на манер покрыва Иисиды) полупрозрачной занавеской. Этот прием – с распахивающимися по

собственной воле створками дверей, окон и зеркальных шкафов – Тарковский введет впоследствии в устойчивый символический лексикон и будет использовать едва ли не в каждом своем фильме: наряду с текущей/замутненной водой, яблоками, лошадьми, фронтально снятыми порталами, лестницами.

Сразу за этим в кадре появляется гиря демулятора и начинается эпический процесс разрушения земной юдоли. Хлынувшая с неба вода – еще один стандартный элемент будущего фирменного киноязыка – четко отсылает к представлениям того же Генона о символизации процесса «низведения духовных влияний»²⁹. Небесная вода разделяет Сергея и Сашу, поскольку послания, им адресованные, разнятся между собой. Собственно, каждый из них и есть послание для другого, но условием доставки является ощущение неполноты, утраты истинного знания – так что разлука, в высшей степени символическая, неизбежна. Как неизбежно и столь же символическое воссоединение – после того, как рушится последняя преграда, за которой на фоне безоблачного неба обнаруживается Ось Бытия, представленная пирамидообразной мидовской высотой – единственной из всех сталинских высоток Москвы, шпиль которой не увенчан пятиконечной советской звездой. Высотка уверенно и властно занимает то место, на которое до этого претендовала церковь: напомним, что для Генона экзотерические религии, подобные христианству, всего лишь имитируют истинное знание и, в конечном счете, должны уступить место эзотерической Традиции.

В самом использовании сталинской высоты в качестве образа мистического моста между землей и небом, отчасти рукотворного, отчасти волшебного, не было ничего радикально инновационного. Павел Кузнецов – бывший лидер символистского художественного объединения «Голубая роза», удивительным образом умудрившийся сохранить абсолютно символистскую грамматику высказывания, вписавшись при этом в советский художественный бомонд, – с начала 1950-х по середину 1960-х написал целую серию полотен, на которых сталинская высотка на заднем плане давала именно этот набор смыслов, будучи сопоставлена с сугубо мирским и бытовым наполнением первого плана.

Собственно, высотка появляется в «Катке и скрипке» и раньше, неявным образом организуя пространство в сцене конфлик-

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

29 Ср.: «В этой связи, относительно низведения небесных влияний, часто символизируемых дождем, отметим...» («Великая Триада»); или: «В самом деле, дожди, чтобы олицетворять духовные влияния, должны рассматриваться как “небесная” вода... Впрочем, известно, что испарение земных вод солнечным теплом является образом “трансформации”, так что здесь как бы налицо попеременный переход от “нижних вод” к “верхним водам” и обратно» (ГЕНОН Р. *Символы священной науки* / Перев. Н. Тирос. М.: Беловодье, 2002. С. 392); или: «Связь, существующую между светом и дождем, поскольку и тот и другой равным образом символизируют небесные, или духовные, влияния» (Там же. С. 389).



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



Илл. 7. «Каток и скрипка». Вертикаль.

та между Сергеем и Сашей. Эта сцена целиком построена на символических вертикалях, подчеркнутых нарочито зауженным пространством хозяйственного двора. С самого начала осью, вокруг которой завязывается действие, становится непрерывно льющаяся из крана струя воды (илл. 7). Эта вертикаль подхватывается двумя свисающими с неподвижной арочной сварной конструкции крюками строительных кранов, непонятно, как и зачем оказавшимися на своих позициях, поскольку никакой роли, кроме сугубо декоративной или символической, они там выполнять не могут. Но камера берет обоих героев чуть ниже, так что арка образует над ними некую ажурную имитацию небесного свода, и краны не могут не вызывать ассоциаций с подъемной силой. Крюка два – большой и маленький, – и они строго соответствуют позициям героев, большого и маленького, по обе стороны от водной вертикали. А на заднем плане кадр замыкает высотка – единственная вертикаль, доходящая от земли до неба.

Герои ссорятся. Саша, уже успевший, как ему кажется, овладеть искусством управления катком и «упорядочения материального мира», внезапно слышит от Сергея свое дворовое прозвище – «Музыкант» – оскорбление, специально придуманное, чтобы подчеркнуть его беспомощность в земном мире. Он вспыхивает и швыряет оземь батон – так, что хлеб оказывается не просто на асфальте, а на канализационном люке, ведущем в хтонические глубины бытия. Камера взмывает вверх, небо наконец исчезает из кадра, но водная вертикаль, организующая изображение, никуда не девается. Только теперь это вода, текущая по земле, и герои оказываются по разные стороны от этой

оси. Крюки загадочным образом меняются местами, так что маленький снова висит над головой у мальчика, а большой – за спиной у мужчины (илл. 8). В пылу ссоры Сергей привязывает хлеб к Оси Бытия, объясняя, что батоны «не на деревьях растут», и низвергает атрибут восходящего пути: «Твою бы скрипку об асфальт вот так». Затем он уходит вертикально вверх вдоль ручья, и мальчик, помедлив, трогается за ним следом. Следующая сцена будет организована вокруг мелового человечка с лесенкой знаков, а за той в свою очередь последуют гроза, разрушение ветхого мира и окончательное воцарение дружбы между мужчиной и мальчиком – и моста между землей и небом.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



Илл. 8. «Каток и скрипка». Хлеб на асфальте.

Завершающей рамкой к эпизоду с грозой станет еще одна символически насыщенная сцена. И люди, и руины, только что загромаждавшие кадр, вдруг куда-то денутся, и перед нами останется только снятое сверху обширное пустое пространство, закатанное в асфальт, через которое течет ручей дождевой воды. Изобразительный ряд, таким образом, отчасти повторяет финальный кадр, снятый на хозяйственном дворе, – но с существенными поправками. Во-первых, несмотря на полное отсутствие неба, обусловленное положением камеры, небесное присутствие в кадре очевидно: он буквально залит солнечным светом и весь организован вокруг мощного центрального светового блика. Во-вторых, исчезают обрамлявшие двор стены: пространство выглядит разомкнутым и едва ли не безграничным. В-третьих, ручей течет не по вертикали, а по горизонтали, разделяя экран на верхнюю и нижнюю половины. В-четвертых, зритель знает, что вода в ручье уже «воистину небесная», дождевая, да еще и насквозь пропитанная солнцем. В-пятых, он во-



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

очию видит процесс круговорота: вода, пришедшая с неба, активно испаряется, наглядно иллюстрируя одну из геноновских максим про переход от «нижних вод» к «верхним» обратно³⁰.



Илл. 9. «Каток и скрипка». Встреча через воду.

Илл. 10. «Каток и скрипка». Христопор.



Именно ручей становится местом встречи героев, каждый из которых занимает предписанную ему символическим сюжетом позицию на Оси Бытия. Сергей неподвижно стоит в нижней половине кадра, а сверху, очень издалека, к нему бежит Саша, уже облаченный в его куртку (илл. 9). Саша пересекает ручей в том месте, где сияет огромный солнечный блик, насту-

30 См. сн. 29 (Генон Р. *Символы священной науки*. С. 392). Дымокуры, изображающие в кадре водяной пар, выдают себя самым очевидным образом – но от этого режиссерские интенции, связанные с необходимостью демонстрации «обратного восхождения вод», становятся только нагляднее.

пив ровно в середину пятна и оставив в самом центре экрана расходящиеся круги воды и света. Персонажи коротко говорят между собой, после чего пересекают ручей – оба – в обратном направлении, вверх по центральной оси кадра, причем по дороге Сергей подхватывает Сашу и переносит его через воду – в чем нет никакой практической необходимости, поскольку Саша в акте катабасиса только что спокойно перебрался через него сам. Но анабасис, видимо, с неизбежностью должен содержать христологические аллюзии, и сюжет святого Христофора здесь в помощь (илл. 10).

Та же конструкция экранного пространства повторится в финальном кадре картины – в видении Саши, уже смирившегося с мыслью о невозможности воплотить сюжет мистической дружбы Катка и Скрипки в реальном мире. Будучи заперт мамой в квартире, он переживает опыт подключения к другой реальности, в которой свободно сбегает вниз по лестнице, где нет ни единого из привычных дворовых бесов. За дверью дома он сразу оказывается все на той же бескрайней заасфальтированной площади (в верхнем ракурсе, так что горизонталь и вертикаль в кадре оказываются перемещены в земную плоскость) и – быстро и беспрепятственно – совершает сначала катабасис, пробежав из правого верхнего угла в левый нижний, а потом анабасис – из правого нижнего в левый верхний. Путь вниз он преодолевает посуху, с едва намеченными на асфальте мокрыми пятнами, на пути вверх ему, как и положено, приходится пересекать ручей, чтобы догнать уже перебравшийся через него красный каток. Он догоняет каток и вместе с Сергеем уезжает из кадра (илл. 11). А на верхний берег ручья возвращаются вспугнутые катком голуби. Конец фильма.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE



Илл. 11. «Каток и скрипка». Финал.



Для Сергея финал наступает несколько раньше – и выглядит далеко не столь оптимистично. Прощав Сашу едва ли до самого начала сеанса возле положенной арки, он, в конце концов, разочарованно бредет к выходу и проходит сквозь полуприкрытые ворота: в большой и шумный – земной – мир. Где его ждет альтернатива: коллега по работе, которая всякий раз, появляясь в кадре, пыталась отвлечь его от общения с Сашей. Женские персонажи в «Катке и скрипке» практически без исключения несут в себе только негативные коннотации и выполняют роль препятствий на пути основного сюжета – сюжета обретения пути. Сманивающая Сергея на посусторонний путь асфальтоукладчица – только самый очевидный и частотный из этих «магических противниц». В наследство от Ламориса Тарковскому достаются мама главного героя и случайно встреченная девочка. Мама – непререкаемая властная инстанция, неотъемлемая от *human condition*, которая запирает Сашу дома, мешая мистическому слиянию восходящего и нисходящего путей³¹. Девочка – искушение, дублирующее для Саши «взрослый» сюжет Сергея. И если у Ламориса искушение трактуется метонимически, через флирт двух шариков, красного и голубого, то Тарковский подходит к реализации того же сюжета куда более наглядно, привлекая для этого очевидный библейский реквизит – яблоко. Заинтригованной девочкой, встреченной в коридоре музыкальной школы, Саша оставляет ей яблоко, но после урока выходит слишком расстроенным, чтобы обращать внимание на девочек. Это расстройство по своему уберегает его от еще более сильного разочарования, которое режиссер взамен предлагает пережить зрителю, фокусируя камеру на оставшемся от яблока огрызке. Еще две женщины – взрослые – встречаются Саше по обе стороны от двери в музыкальный класс. Та, что снаружи, ждет не его, а другого мальчика, даже младшего годами, чем Саша. Мальчик выходит с урока таким же расстроенным, он получил четверку. И мама утешает его, объясняя, что четверка – тоже вполне приличная оценка, как будто искусство можно творить на какой-то балл, кроме наивысшего. А для учительницы самое страшное, что есть в искусстве, – это фантазия. Ее метонимические образы – метроном и вода, запертая в хрустальном графине, – вполне достаточно комментируют ту функцию, которую она выполняет в сюжете фильма.

31 Кстати, этот – основной – сюжет присутствует в кадре еще в начале фильма в качестве обычной ламорисовской «подсказки пространства»: во дворе, где суетятся мелкие бесы и работают катки, на стене, в самом центре кадра в какой-то момент оказываются две встречные меловые стрелки, «затасованные» невинящей прочим сигналами. Слой этого псевдодетского граффити здесь настолько плотен и хаотичен, что стрелки даже не пытаются маскироваться под координатные знаки. Они просто обозначают восходящую и нисходящую траекторию – и фиксируют их встречу.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

Илл. 12. «Каток
и скрипка». Девочка
и меловой человек.

Женщины-искусительницы, женщины как препятствия и как живое воплощение покрова Иисуса – представительный символ этого мира, чья главная функция состоит в том, чтобы хватать героя за ноги и не давать ему уйти в трансцендентное далеко, – останутся в фильмах Тарковского навсегда, сказав свое самое веское слово в итоговых «Ностальгии» и «Жертвоприношении»³². Так что подборка афиш, развешенных у входа в кино-театр, перед ложной дверью в обиталище неправильных грез, сплошь состоит из фильмов о войне, предательстве и пустых соблазнах, на которых, с традиционалистской точки зрения, и держится этот мир. При том, что фильмы здесь представлены отнюдь не только локальные: помимо мосфильмовской «Повести пламенных лет» Юлии Солнцевой, здесь есть и «Йлзе» Роланда Калныньша (1959) – такая латышская вариация на тему «Партийного билета» Ивана Пырьева, – и венгерская лента

32 В «Жертвоприношении» женские персонажи настолько навязчиво демонстрируют шали и прочие занавески, что не обратить на это внимания не должен был бы даже главный герой фильма.



«Рассветает» Мартона Келети (1960) с самозабвенно просоветской версией подавления венгерского восстания 1956 года, и прочая, прочая, прочая.

Именно здесь зритель опять видит мелового человечка на стене. В первый раз тот являлся, чтобы прокомментировать сюжет Саши. Во второй – сводил в одном кадре обоих протагонистов. Здесь же он явлен одному Сергею, на стене, напротив кинотеатра, возле полузакрытых ворот, из которых мужчина до последнего ждет появления мальчика. И человечек этот неполный – ноги у него замазаны чем-то черно-серым, в цвет асфальта. Из ворот действительно выбегает ребенок (в глазах Сергея вспыхивает надежда) – но только девочка, спешащая с авоськой по каким-то своим, сугубо мирским, делам: в магазин, куда ее отправила мама (илл. 12). И, едва оказавшись в поле зрения героя, девочка останавливается, сворачивает к стене и напоказ добавляет пару штрихов в том месте, где у человечка должны были быть ноги. Сергей разочарованно разворачивается и вместе с девушкой, к которой отныне приговорен, идет ко входу в кинотеатр, где стоит на часах еще одна кого-то поджидающая женщина.

Итак, герои расходятся по своим половинкам Оси Бытия, но для зрителя эта история заканчивается обещанием выхода – пускай и в режиме чистого *Tagestraum*. Мечта и реальность несовместимы, но отменить мечту нельзя. И только благодаря ей, облаченная в символы и видения истина является в этот – неистинный – мир. Символистская природа финальной сцены в «Катке и скрипке» выглядит даже более демонстративной, чем по-детски сентиментальный и сказочный полет на шариках у Ламориса. Шариками Тарковский также не пренебрегает, расставляя их по своей картине как бы между делом, в качестве неявного *homage* Ламорису. Связка шариков комментирует первый опыт общения Саши с «многоаспектностью бытия» у зеркальной витрины. Девочка с двумя голубыми шариками наскоро проскакивает через кадр на фоне мелового человечка с лесенкой знаков как раз перед тем, как появятся и встанут по обе стороны от рисунка Сергей и Саша, – здесь отсылка к соответствующему сюжету в «Красном шаре» была бы вопиюще очевидной, если бы зритель вообще привык обращать внимание на быстро проскакивающих через кадр девочек. Желтым (Тарковский, судя по всему, терпеть не мог этот цвет) шариком жонглирует даже главный дворовый бес – и тоже скоротечно.

Но свой мост между землей и небом Тарковский явно намерен строить из куда более основательных материалов, чем летучие газы. Красный паровой каток, упрямо ползущий вверх, выбирает диагональ, противоположную той, по которой у Ламориса взбирается в небо связка шариков. А сияющая сталин-

ская пирамида в качестве репрезентативного образа Оси уже в следующем фильме Тарковского сменится полноценным Мировым Древом – сухим и нуждающимся в живой воде. И этот образ останется для режиссера ключевым до самого конца. В завершающем кадре «Жертвоприношения» – то есть, собственно, в последнем кадре, снятом Тарковским за всю его жизнь, – взгляд зрителя (и взгляд лежащего под деревом ребенка!) будет следовать вдоль сухого древесного ствола вверх до тех пор, пока в кадре не останется ни намек на землю, – а только дерево и залитая солнцем, миллионом бликов отражающая солнце поверхность вод.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

ЗНАКИ НА СТЕНЕ:
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО И СОВЕТСКИЙ
NEW AGE

