

A REALIBUS AD REALIORA,
ИЛИ
ОТ РЕАЛЬНОГО К РЕАЛЬНЕЙШЕМУ
(К ХАРАКТЕРИСТИКЕ КИНООБРАЗА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО)

Е.К. Соболевская

Словесная формула, взятая в качестве названия данной работы, была, как известно, в свое время провозглашена теоретиком и практиком русского символизма Вячеславом Ивановым. Содержащийся в ней призыв сжато фиксировал наиважнейший мировоззренческий принцип символического искусства и указывал единственно возможный путь познания той высшей реальности, к которой всегда направлен взор истинного художника: *выявление в уже наличествующей действительности иной, реальнейшей действительности*, «внутренней и сокровеннейшей» (см.: [2, с. 156-157]). Этот принцип базировался на вере в освящение и обожение тварного мира, на необходимости признания реальностей низшего порядка, поскольку они причастны реальности высшего порядка и являются ее символами, ее знаменами. Именно здесь, в уже наличествующей эмпирической действительности, а не в каких-то иных запредельных мирах, таится мир феноменов; именно через него обнаруживается и постигается мир ноуменальный. И дело художника заключается в том, чтобы прорвать стену кажимости вещей и вывести их из небытия повседневности. «Да будет низшее как высшее и реальное — как реальнейшее (*realia sicut realiora*)», — восклицал Иванов [4, с. 281].

Само собой разумеется, что полнота реализации обозначенного принципа зависит не только от личности художника, но и от исконной специфики и возможностей того или иного вида искусства. И хотя

всякое подлинное искусство по-своему устремлено на *обличение вещей невидимых через вещи видимые*, искусство кинематографа в этом ряду занимает особое, возможно, и самое привилегированное место. В связи с возникновением кинематографа был, по сути дела, впервые восстановлен в правах весь многоголосый поток жизни «тварного» мира. Именно кинематограф произвел в культуре своего рода «коперниканский переворот»: мир физической реальности, включая реальность одушевленную и неодушевленную, мир, якобы очевидный и известный, был и на самом деле впервые выведен из глубин небытия повседневности и предстал как впервые увиденный и неизвестный.

Одним из немногих режиссеров отечественного кинематографа, воплотившим в жизнь заветы символизма, был Андрей Тарковский. Самозабвенная любовь к земле, к «тварному» миру, вера в освящение и обожение материи раскрываются в его творчестве со всей очевидностью. Тарковский в определенном смысле не создает никакой иной запредельной реальности, ничего не изобретает и не фантазирует. Он только лишь неуклонно всматривается, наблюдает, исследует действительность наличествующую и открывает в низшем, дольном мире, объективно существующую горную реальность. Цель настоящей статьи — рассмотреть наиболее характерные черты произведений Тарковского и прояснить специфическую природу созданного режиссером художественного образа.

Прежде всего, примем во внимание некоторые пояснения самого Тарковского. Так, размышляя о художественном образе и ссылаясь при этом на ряд положений Вяч. Иванова о сущности символа, Тарковский замечает, что *образ* в его словоупотреблении равнозначен *символу* в словоупотреблении Вяч. Иванова (см.: [6, с. 144, 213]). Далее, актуализируя неизреченность и неизъяснимость целостного смысла символа, режиссер припоминает японскую поэзию и конкретнее — хокку, полагая, что конечный смысл «выращиваемых» здесь образов также неисчерпаем. Неисчерпаемость, неизреченность целостного образа и есть, с точки зрения Тарковского, сущностный признак истинного произведения искусства. И достигается эта неисчерпаемость посредством «несуетного и несуетливого» *наблюдения самой жизни*, посредством «дисциплинированности ума» и «благородства воображения». «Чем точнее наблюдение, тем оно уникальнее. И чем оно уникальнее, тем ближе к образу. [...] Образ в кино, — заключает Тарковский, — строится на умении выдать за *наблюдение свое ощущение объекта*» (см.: [6, с. 214-215]).

От *ощущения* — к *наблюдению*, от *наблюдения* — к новому, более

глубинному ощущению. Важен сам процесс, дисциплинирующий ум и удерживающий творца от попытки грубого интеллектуального вмешательства в совершающееся эстетическое таинство соприкосновения с миром. Посредством определенных «методов» кинематографического искусства режиссер вовлекает в процесс *несуежного и несуетливого наблюдения* и своего зрителя. Он организует и показывает действительность таким образом, что доверившийся ему зритель вынужден отказаться от привычного автоматизма восприятия и ощутить себя заново в эту действительность входящим. Здесь, прежде всего, имеются в виду так называемые *длинные* Тарковского, а точнее: намеренное замедление обычной длительности кадра (плана), эпизода и фильма в целом. Именно они вводят нас в состояние *умного всматривания и усмиряют произвольную потребность нашей психики постоянно перескакивать от события к событию*. Нам даруется возможность заново «прочитать» и ухватить саму действительность как впервые открывающуюся нашему взору¹.

Необходимо отметить также введение режиссером фактора *непрерывности*, непрерывности визуального и звукового планов. Тарковский, как известно, в отличие от многих режиссеров, относился к монтажу отснятого материала с большой осторожностью. Он не отвергал монтаж в качестве необходимого способа выстраивания целостно-

¹Однако эта самобытная черта кинематографа Тарковского вводила в недоумение не только рядового зрителя, но и его собратьев по ремеслу, к примеру, А. Михалкова-Кончаловского и Э. Юзефсона. «Для меня, — пишет Михалков-Кончаловский, — картины Тарковского слишком длинные, в них нет чувства меры, их надо перемонтировать. Это как прекрасная музыка, которая играет слишком медленно. Попробуйте сыграть соль-минорную симфонию Моцарта, замедлив раза в три. Я никогда не мог понять, зачем Андрею такая медлительность. Но он-то всегда был уверен, что именно этот ритм и создает нужное зрительское восприятие. [...] Он говорил: „Смотри, если нормальную длительность кадра увеличить еще больше, то сначала начнешь скучать, а если ее увеличить еще, возникнет интерес. А если увеличить еще больше, возникает новое качество, особая интенсивность внимания“. [...] Андрей, мне казалось, *насилует саму природу восприятия*» [5, с. 233-234] (курсив мой — Е. С.). В 2002 году, уже после кончины Тарковского, на одном из семинаров, посвященных творчеству режиссера, Эрланд Юзефсон, в частности, признался: «Я видел фильм Тарковского „Сталкер“, который мне показался сложным, это был особый, новый язык, новый метод. Я думал: вот здесь надо *отрезать* и здесь, а кадр все длился и длился. Мне казалось, что все это надо *сократить* и *перемонтировать, переделать* фильм на европейский лад. Только потом я понял, что „Сталкер“ был одним из самых главных произведений Тарковского». Заметим, что далее в своем выступлении Юзефсон подчеркивает самобытность *длиннот* Тарковского на фоне подобных кинематографических приемов и в итоге находит предельно точное наименование для длинных кадров режиссера — «*матричный кадр*» (см.: [1, с. 344, 345-346]) (курсив мой — Е. С.).

го художественного образа. Без монтажа как такового в кинематографе не обойтись. Но он отвергал так называемый метафорический, аллегорический или же какой-либо другой субъективный монтаж как средство грубого насилия и незаконного вмешательства в сокровенное таинство действительной жизни, в результате которого исчезает само *ощущение* непосредственного *наблюдения за действительностью*. Тарковский руководствовался принципом *наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости*: не выделять что-либо, на Мой взгляд, существенное, не показывать, каким Мне данный мир представляется и какие связи между его отдельными элементами Я считаю первостепенными, а увидеть *саму жизнь, саму действительность в ее многоплановой существенности*. Благодаря *замедленному темпу* внутрикадрового движения и *относительной непрерывности* монтажных планов, мы «входим» в мир, не нарушая его самобытной жизни, и становимся непосредственно причастными к *здесь и теперь* рождающемуся *событию-бытию в его непрерывном потоке*.

Фактор непрерывности Тарковский вводит не только на визуальном уровне, в принципе легко уловимом, но и на менее заметном уровне — звуковом. Созданный им образ действительности диалектичен по своей природе в глубинном смысле этого слова. Режиссер сохраняет за каждым звуковым явлением, как и за вещами, помещенными в кадр, свое особое место в пространственно-временном континууме, но, при этом, все в его произведениях *перетекает, перерастает* друг в друга и *сливается* в совместном скорбно-радостном звучании.

В качестве примера можно вспомнить довольно продолжительный по времени финал «Андрея Рублева». Весь православный люд собрался на праздник освящения колокола. Раздается долгожданный звон колокола. Андрей, утешая плачущего мастера Бориску, внезапно прекращает обет молчания. Основное действие картины завершено. Но Тарковский идет дальше и настойчиво понуждает нас всматриваться и вслушиваться: затихающие удары колокола — угасающие головешки костра, фиксирующие закономерный переход от черно-белого к цветному изображению, — тихая музыка и все нарастающее звучание церковного хора, в сопровождении которого перед нами в предельно замедленном, но внутренне напряженном ритме проходят данные уже в цветном изображении отдельные детали величайших иконописных творений православного художества. И далее — постепенно учащающиеся дождевые капли на фоне «Спаса» переходят в однообразный шум дождя, и иконописный ряд творений человека сменяется обычным, но не менее величественным видом природного пейзажа, творе-

нием Всевышнего.

Показателен в данном отношении и финал «Сталкера». Стержневое действие картины подошло к концу, все «главное» сказано (включая и обращенный к зрителю монолог жены Сталкера), но Тарковский опять-таки не склонен к стремительному завершению целого. Ему нужны не только люди с их бесконечными поисками истины. Ему необходим некий неторопливый, непрерывный визуально-звуковой аккорд: струящийся пар, мелкие снежинки (или пух) — неподвижный, но полный внутреннего горения облик Мартышки, через нее, как через божественный канал, нисходит в мир стихотворение Тютчева — ее отрешенно-сосредоточенный взгляд — звук перемещающихся по столу стаканов — тоскливый вой собаки — звук падающего стакана — стук колес поезда — визуальный образ сотрясающегося ветхого жилища — «Ода к Радости» из 9-ой симфонии Бетховена.

Ряд аналогичных примеров мог бы быть продолжен. Эти непрерывающиеся «многоголосые» визуально-звуковые образы, замедляющие произведение в целом и зачастую имеющие только косвенное отношение к общей канве событий, характерны не только для завершающих эпизодов. Их можно распознать и в начале фильмов, и в середине основного действия. В дополнение к вышесказанному заметим, что в фильмах Тарковского актуализируются и «промежуточные», или «переходные» действия, те, которые мы склонны игнорировать как в ходе самой жизни, так и в ходе соприкосновения с произведением искусства. Например, появление героя, его уход, отъезд, его появление в другом месте, смерть, в конце концов, мы воспринимаем острее, чем *то* событие (или события), которое помещается между этими основными событиями (скажем, знаменитый проезд на дрезине в «Сталкере»), и уж тем более острее, чем природный ландшафт. Медлительное всматривание в мир природы (или в мир «второй» природы — вещей) практически всегда отодвигается нами на второй план, поскольку это оттягивает «основное» действие картины.

Однако в течение просмотра фильмов Тарковского привычный, беглый, автоматический ритм нашего мировосприятия постепенно реорганизуется. Мы как бы исторгаемся из самих себя, из своей внутренней отгороженности от мира. Удерживая в сфере актуального внимания ту или иную картину «промежуточного» (переходного) действия, тот или иной объект (вещь), режиссер буквально снимает пелену с наших зряче-слепых глаз, приноровившихся легко схватывать «нужное» и смотреть только на внешнюю оболочку действительности и ничего более кроме мелькающих эмпирических соответствий в ней не различать.

Он как будто говорит: смотри и удивляйся лепоте мира; мир до тебя не рождался, его еще по-настоящему до тебя не было, то, во что ты сейчас «входишь», хрупко и незащищено, и от твоего сюда вхождения и здесь нахождения зависит все. И если мы действительно хотим *узнать* мир в качестве *своего мира* и *осознать себя* перед лицом вновь узнаваемой действительности в ее многоплановой сущности, мы должны этой своеобразной эстетической принудительности подчиниться. Величайшее *смирение* и *терпение* — условие нашего соприкосновения с реальнейшей действительностью.

В связи с вышесказанным следует обратить более пристальное внимание на то, посредством *каких именно элементов* действительного мира выстраивается художественный образ в картинах Тарковского.

В его творчестве, безусловно, отводится довольно значимое место актерскому поведению, или же человеку в его текстуальной выраженности: словесный план (монолог, диалог), лицо, глаза, мимика, руки, походка, поступок, в конце концов. При этом Тарковскому, по его же словам, было важно *уравновесить все слои бытия* (см.: [7, с. 42-43, 56]. И даже при беглом знакомстве с его фильмами можно отметить, что «роли», исполняемые здесь самой природой, вещами (или предметным миром) и произведениями искусства, представляют не меньшую ценность в формировании целостного художественного образа, чем роли, исполняемые актерами. Причем, актуализируя жизнь природного и предметного мира, Тарковский уравнивает в правах не только визуальный и звуковой планы действительности, но и входящие в их состав отдельные элементы.

Звуковой план в картинах Тарковского — это полноценный символический образ действительности, который на равных основаниях включает и звуки природы, и звучание предметного мира, и поэтические произведения, и музыкальные. Последние, хотя и выпуклы сами по себе и, возможно, в большей степени привлекают наше внимание (по крайней мере, мы невольно стремимся их распознать), но они, на мой взгляд, не более акцентированы в фильмах Тарковского, чем звуки природы и звучание предметного мира. И это, в частности, подтверждается тем, что Тарковский от случая к случаю преподносит все эти звуковые элементы в едином пространственно-временном континууме, где трудно различимые человеческим ухом звуки природы усиливаются и делаются очевидно слышимыми и где творения человека, как то музыкальные произведения, несколько приглушаются и становятся неотъемлемой частью целостного звукового образа мироздания.

Эта особенность распространяется и на формирование визуально-

го плана. Мы наблюдаем не только явления природы, отчий дом, домашнюю утварь, но и подолгу всматриваемся в известные живописные полотна. В одних случаях живописные произведения сохраняют относительную самостоятельность (как, скажем, гравюры Дюрера в «Ивановом детстве» или иконописные произведения в «Жертвоприношении»). В других случаях они как бы перетекают в самую действительность, становясь самой жизненной реальностью, в которую помещается человек (наиболее очевидные примеры: функционирование картины Брейгеля «Охотники на снегу» в «Солярисе» и «Зеркале», картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в начале «Жертвоприношения» или выстраивание финального кадра «Соляриса» по картине Рембрандта «Возвращение блудного сына»). Но в любом случае живопись в произведениях Тарковского акцентируется не больше, чем домашняя утварь или образы природы.

Вывод напрашивается сам собой: Тарковский в определенном смысле *удваивает действительность*. Он ничего существенным образом в окружающем нас мире не меняет, не ломает, не перестраивает. Он только лишь замедляет, восполняет «пустующие» места, по необходимости наращивая или приглушая звуковой и визуальный планы, и — что очевидно — повторяет, *навязчиво повторяет и без того известные нам вещи*. Однако это воздержание от глобальных перемен не должно рассматриваться нами в качестве простого копирования внешней оболочки действительности и сводиться к методологическому бездействию. Подобно тому как *неведение* способно обрести статус *ведущего неведения*, так и *бездействие* в определенных случаях способно оказаться *в высшей степени действенным*. Эти, на первый взгляд, незамысловатые *повторы* в фильмах Тарковского несут очень важную смысловую нагрузку в формировании целостного символического образа и так же, как замедленный ритм внутрикадрового движения и увеличение обычной длительности кадра и фильма в целом, реорганизуют наше мировосприятие.

Итак, в сферу нашего актуального внимания попадают вещи, которые на протяжении всей жизни являются нашими постоянными спутниками: зеркала, буфет, посуда, крынка молока, кровать, кувшин, таз, полотенце и т. д. Казалось бы, мы и сами способны созерцать их, именовать, находить нечто таинственное и неповторимое в их облике. Но в том-то и дело, что находящееся перед самыми глазами мы обходим вниманием. Предметы обихода или домоустройства так и остаются нами незамеченными. Здесь, конечно, имеет место прагматически-утилитарная связь или — в отдельных случаях — отвлеченно-филосо-

фская, но живая, интимная связь с вещами за редкими исключениями отсутствует. Мы «вырезаем» привычное из сферы нашей духовной жизни, из сферы нашего актуального бытия. Мы перестали чувствовать жизнь и отучились видеть вещи *собственными глазами*. Мы моментально их узнаем, называем (изымая при этом из словаря пустое слово или давно стершийся в смысловом отношении образ), а не воспринимаем, не переживаем их становления, точно они впервые открываются нашему взору. Мы давно уже не хозяева ни у себя в доме, ни у себя в мире. Это не *наш дом* и не *наш мир*. Мы живем не только в мире *чужих слов*, как говорит Бахтин, но и в мире *чужих вещей*. Вот здесь-то и необходим *повтор*, и даже повтор многократный, поворачивающий нас лицом к этой полноценной, но практически обесцененной нами части действительности.

Настойчиво акцентируя от фильма к фильму, в общем, те же самые явления и вещи, Тарковский понуждает наш глаз и наше ухо и в итоге — нашу мысль обнаруживать себя там, где ранее они не задерживались. Происходит *обновление нашего мировосприятия*, высвобождение его из обыденности. Вещная среда, которая в действительной жизни нами не замечается и с которой мы связаны лишь механически, становится наконец видимой и раскрывается в качестве среды ноуменально нам родственной и способной вступить с нами в живую мистическую связь. Обновление нашего мировосприятия здесь достигается, в частности, и тем, что в картинах Тарковского эта обыденная (можно сказать, низменная) реальность ставится на один уровень с произведениями искусства. Не только через иконописные образы или картины Леонардо да Винчи и Брейгеля мы можем воссоединиться с неким высшим началом, но и через неизменно окружающие нас вещи. Все зависит от нашей внутренней, духовной потребности и настроенности на это общение. *Все в равной степени важно, все достойно нашего внимания, каким бы повседневным и мелочным оно не представлялось*. Основополагающий завет символического искусства — *утверждение низшего в качестве высшего и реального в качестве реальнейшего* — получает у Тарковского предельно точное воплощение посредством кинематографического образа².

²В этой связи знаменательна одна из дневниковых записей Вяч. Иванова (от 14 апреля 1910 года): «При каждом взгляде на окружающее, при каждом прикосновении к вещам должно сознавать, что ты общаешься с Богом, что Бог предстоит тебе и Себя тебе открывает, окружает тебя Собою; ты лицезришь Его тайну и читаешь Его мысли... Так, слава непрерывно Бога во внешней данности, душа твоя будет сливаться со всем, ибо ее хвала будет утверждением божественной реальности в

Используя терминологический и смысловой контекст Бахтина, скажем, что Тарковский открывает в физической³ и вещной среде *потенциальное слово*, а возможно, и особую, свойственную каждой из них *тональность*. Он понуждает нас увидеть и явления природы, и вещи в качестве полноценных участников нескончаемого во времени и неисчерпаемого в смысловых глубинах *события-бытия*, где «нет ничего абсолютно мертвого» и окончательно забытого, где за каждой вещью — утверждается свой самобытный «праздник смысла» и — вместе с тем — полнота смысловой неизреченности.

Относительно же постоянного воспроизведения в картинах Тарковского известных живописных, музыкальных и словесных произведений, которые наравне с другими вещами «участвуют» в непрерывном потоке обновленного, вновь узнанного *события-бытия*, прежде всего, отметим следующее. Для всех форм искусства без исключения свойственна ориентация на предшествующий опыт художества, но эта ориентация, как правило, всегда ограничена. Вводя в ткань своего произведения какую-то чужую «цитату», художник делает акцент не столько на самой этой «цитате», сколько на ее интерпретации, на ее своеобразном преломлении в рамках своего собственного произведения. Тарковский же как бы намеренно ограничивает свое «слово» и, предоставляя возможность «говорить» другому, способствует наращиванию смысла данных произведений в *большом времени*, в никогда не завершаемом диалоге культур. И в этом плане «чистая» репрезентация других форм искусства в его творческом наследии достигает апогея. Это, конечно, не означает, что помещенные в его картины произведения вовсе не интерпретируются. Тут имеет место нечто большее, чем обычная субъективная интерпретация: произведения других мастеров в контексте его фильмов что называется *самораскрываются*, а режиссер, подавляя своеволие, лишь помогает реализоваться их су-

тебе самом» [3, с. 806].

³Стоит обратить внимание также и на то, какое особенное значение режиссер придает в своих картинах основным элементам природы, так называемым стихиям: воде, огню, воздуху (точнее, ветру), земле, и в частности, грязи. Именно эта неприглядная и так много докучающая человеку ипостась земли раскрывается в его фильмах в свойственном ей великолепии и неповторимой выразительности. В свое время умудренный опытом Парменид укорял молодого Сократа в том, что тот не придавал должного значения равно всем вещам чувственного мира и все никак не мог решить, существуют ли идеи таких ничтожных вещей, как волос, грязь, сор. Скорее всего, Тарковский никогда бы не принял точки зрения Сократа и придерживался бы позиции Парменида, утверждавшего, что такие и подобные вещи представляются нам ничтожными только по молодости лет.

щностному началу и таким образом способствует осуществлению этого редкостного эстетического таинства самооткровения.

Не стоит также упускать из виду, что Тарковский, начиная с первого фильма и заканчивая последним, обращается к самым известным, признанным произведениям, а не выискивает каких-то диковинных, никому не известных имен. Обращаясь к классическому наследию, режиссер ставил для себя планку на небывалую высоту, а тем самым ставил эту планку и для своего зрителя. Только тут, в рамках всеобщей классической парадигмы, мы должны искать пути к подлинной жизни, к подлинному взаимопониманию. Мир культурного общечеловеческого достояния только лишь кажется нам известным, тогда как на самом деле он не узан и не осознан нами *здесь и теперь* в качестве *мира нашего, личностного* и, одновременно, *всеобщего*. Этот мир, наравне с естественным миром природы и миром повседневных вещей, должен быть нами, наконец, узан и освоен как мир тоже *наш*, а не только как мир исторического прошлого, который представляется окончательно отдаленным во времени и потому не имеющим к нам прямого отношения. Этот мир должен мыслиться не только миром «мертвым», миром объектов изучения и слепого почитания, но и миром нашего *непосредственного опыта и индивидуального, личностного переживания*.

Все совершается *здесь и теперь*: при моей жизни и в моей памяти заново. Это не иллюзия и не призрак субъективного воображения и отнюдь не только объект изучения. Это мир, который, будучи помещенным в сферу нашего актуального сознания, обнаруживает признаки действительной жизни. Он не в меньшей степени *мой*, чем тот, в котором я сейчас в качестве эмпирического субъекта нахожусь и поступаю, ибо через него я могу ощутить себя в качестве непосредственного участника (вершителя) своей действительной и по-своему единственной жизни, одновременно причастной жизни всеобщего. И в этом *нашем целостном мире как едином событии-бытия* все по-своему выпукло, все равно узнаваемо, и все требует моего ответного и ответственного участия: и гравюры Дюрера, и иконопись Андрея Рублева, и картины Леонардо да Винчи, и произведения Баха, и стихи Арсения Тарковского, и строки из письма Пушкина о великом предназначении России. . . От меня требуется только акт признания моей индивидуальной причастности к культурному прошлому как *имеющему отношение ко мне лично*. Мы должны не просто помнить о «том» великом мире культуры, но и должны ощутить с ним реальную взаимосвязь. Опять-таки, в свете Бахтинской мысли, скажем: мы должны

признать *факт своего не-алиби в бытии*, в том числе и по отношению к этому «прошлому» плану действительности.

В качестве дополнения к сказанному можно вспомнить слова самого Тарковского, раскрывающие суть его устремления в ходе работы над «Зеркалом». В данном случае это особенно показательно, поскольку «Зеркало» обычно считается сугубо интимной (субъективной), автобиографической картиной режиссера. «В „Зеркале“, — утверждает Тарковский, — я постарался передать ощущение⁴, что и Бах, и Перголези, и письмо Пушкина, и солдаты, форсирующие Сиваш, и домашние совсем камерные события — все это в определенном смысле равнозначно для человеческого опыта. Для человеческого духовного опыта может быть одинаково важно и то, что произошло с ним вчера, и то, что происходило с человечеством столетие назад» [6, с. 314]. В данной связи немаловажно восстановить в памяти хотя бы несколько строк из стихотворения Арсения Тарковского, которое звучит в «Зеркале» (во время хроникальных кадров перехода через Сиваш) и которое безоговорочно придает фильму не «камерный», но именно общечеловеческий смысл:

Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. [...]
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем.
Вот почему со мною ваши дети
И жены ваши за одним столом, —
А стол один и прадеду и внуку:
Грядущее свершается сейчас,
И если я приподымаю руку,
Все пять лучей останутся у вас [8, с. 331].

Живая связь с отошедшими отцами и будущими поколениями, преемственность, моя безусловная причастность всему происходящему, общечеловеческие связи, корни общечеловеческой жизни и, одновременно, неслучайность появления меня в этом сейчас становящемся мире — вот какой контекст следует учитывать, когда мы сталкиваемся вроде бы всего лишь с навязчивым «повторением», «репродуцированием» уже якобы имеющегося у нас культурного багажа.

⁴ Не будем упускать из виду, что Тарковский и в данном случае прибегает не к словам «представление», «выражение», «идея», а именно «ощущение».

Таким образом, таинства природы, домашняя утварь, известные произведения искусства, письмо Пушкина, и, в конце концов, хроника выполняют функцию неких «окон», неких «зазоров», которые приоткрывают причинно-временной ход событий и выводят нас в ту глубинную сферу общечеловеческой памяти, где *все, и прошлое, и будущее, совершается сейчас*, в том числе и со мной лично. Они обличают нас-других в ином измерении и наше иное измерение. Эмпирически мы не можем быть причастными прошлым временам, но наши духовные возможности с опорой на культурное наследие, позволяют открыть прошлое в качестве *здесь и сейчас* настоящего. В то же время ощущение действенной связи настоящего с прошлым, реализующейся непосредственно в акте нашего проникновенного взаимодействия с классической парадигмой, задает ощущение полноты жизни и нашей действенной причастности будущему.

В этом плане созданные режиссером художественные образы являются надежными топосами встреч для совместного бытия в мире, поскольку они ведут нас за пределы кадра, за пределы экрана, в саму жизнь. Они обогащают, наращивают, можно сказать, реабилитируют нашу повседневную жизнь и содействуют тому, чтобы мы наконец усмотрели в *дольнем*, «тварном» мире, объективно существующую *горнюю* реальность и восстановили утраченные с истинной жизнью связи. Восстановлению этих связей способствует и сама исконная специфика кинематографического искусства: кино, по определению, *действо всенародное*. И если в большинстве случаев о кинематографе можно говорить только как об искусстве массовом, только как о специфической форме коллективизма, в рамках которого возникает лишь некая иллюзия коллектива обособленных «Я», то в случае с кинематографом Тарковского следует все же признать его, по сути, соборную природу. Это та форма искусства, которая естественным образом формирует своего зрителя, вовлекая его в таинство совместного бытия, где познавательный и эстетические процессы неотделимы от нравственного самоопределения.

1 Литература

- [1] *Гордон А.В.* Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. — М.: Вагриус, 2007.
- [2] *Иванов В.И.* Две стихии в современном символизме // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С.143-169.

- [3] *Иванов В.И.* Дневник 1902–1910 гг. // Собрание сочинений. — Т. 2. — Брюссель, 1974. — С. 771-807.
- [4] *Иванов В.И.* Лев Толстой и культура // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С. 273-281.
- [5] *Михалков-Кончаловский А.* Мне снится Андрей // О Тарковском / Сост., автор предисл. М.А. Тарковская. — М.: Прогресс, 1989. — С. 224-237.
- [6] *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания. — М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. — С. 97-348.
- [7] *Тарковский А.А.* Уроки режиссуры: Учебное пособие. М.: ВИП-ПК, 1992.
- [8] *Тарковский А.А.* Избранное. — Смоленск: Русич, 2000.

Надійшла до редакції 16 лютого 2010 р.