

4. Дулина, Н. В. Социокультурное пространство: определение понятия / Н. В. Дулина, О. В. Естрина // Человек. Культура. Общество. – Волгоград: ВолгГТУ, 2007. – Вып. 5. – С. 8–16.
5. Соколов, А. В. Феномен социально-культурной деятельности. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – 203 с.
6. Культурология XX век: Энциклопедия. Т. 2. – СПб.: Университетская книга: Алетейя, 1998. – 447 с.
7. Сорокин, П. А. Общедоступный учебник социологии. Статьи разных лет. – М.: Наука, 1994. – 560 с.
8. Бромлей, Ю.В. Очерки теории этноса. – М.: Наука, 1983. – 412 с.
9. Гумилев, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: Институт ДИ-ДИК, 1997. – 640 с.
10. Каган, М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.
11. Коган, Л. Н. Теория культуры. – Екатеринбург: УрГУ, 1993. – 160 с.
12. Библер, В. С. На гранях логики культуры. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.

Бенин Владислав Львович, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой культурологии и социально-экономических дисциплин, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, benin@lenta.ru

Vladislav L. Benin, doctor of pedagogical sciences, professor, head of department of culture and social and economic disciplines, Bashkir state pedagogical university named by M. Akmulla, benin@lenta.ru

Уразметов Тимур Закирович, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и социально-экономических дисциплин, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, tykytak@yandex.ru

Timur Z. Urazmetov, candidate of culturology, associated professor, department of culturology and social and economic disciplines, Bashkir state pedagogical university named by M. Akmulla, tykytak@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 8 октября 2012

УДК 7.071.5

Загребин С. С.

«Это был экзамен на право творчества»

(К 50-летию выхода фильма Андрея Тарковского «Иваново детство»)

Zagrebina S. S.

«It was a test for the right to creativity»

(On the 50th anniversary of the film by Andrej Tarkovsky «Ivan's childhood»)

В статье анализируются особенности эстетической системы первого полнометражного художественного кинофильма выдающегося отечественного режиссера А. А. Тарковского.

Ключевые слова: киноискусство; режиссура; А. А. Тарковский; художественный фильмы; экранизация литературного произведения.

The paper analyzes the features of the art system of first feature film, directed by the outstanding Russian filmmaker A. A. Tarkovsky.

Keywords: *cinematography; directing; A. A. Tarkovsky; feature films; screen adaptation of literary work.*

Мировая и российская культурная общественность отмечает в 2012 году 80-летие великого режиссера XX века Андрея Тарковского (1932 – 1986). Юбилей мастера совпадает с другой значимой датой. В 1962 году первый полнометражный фильм Андрея Тарковского «Иваново детство» принес молодому режиссеру мировую известность и главный приз венецианского кинофестиваля «Золотого Льва святого Марка» [1, с. 13].

Повесть В. Богомолова «Иван» по сценарию М. Папавы начал экранизировать другой режиссер, но отснятый материал не устроил студию, работу приостановили, и по рекомендации М. Ромма Андрею Тарковскому предложили закончить то, что было начато, или сделать картину заново с остатком денег и в короткий срок. Михаил Ромм вспоминал: «Тарковский прочитал повесть и уже через пару дней сказал: “Мне пришло в голову решение картины. Если студия и объединение пойдут на это, я буду снимать; если нет – мне там делать нечего”. Решение картины заключалось в снах Ивана. “Ему снится та жизнь, которой он лишен, обыкновенное детство. В жизни – та страшная нелепость, которая происходит, когда ребенок вынужден воевать”. Предложение Тарковского было принято и работа началась» [2, с. 340]. Много позже Тарковский напишет, что эта картина имела для него особое значение: «Это был экзамен на право творчества» [3, с. 121].

Впервые повесть В. Богомолова была опубликована в 1958 году в журнале «Знамя» [4]. В ней рассказывалось о судьбе двенадцатилетнего мальчика Ивана, собиравшего в тылу врага важные сведения для военных разведчиков. Повествование велось от лица молодого офицера Гальцева, который случайно встретился с Иваном во фронтовой разведке и уже не смог забыть не по-детски серьезного мальчика. Иван был переполнен недетской жгучей ненавистью к захватчикам, объясняющей всё его поведение и определившей его трагичную судьбу. В конце повести эпилогом сообщалось о смерти мальчика в фашистских застенках.

Тарковскому, не имевшему личного фронтового опыта, было сложно проникнуться атмосферой повести, почувствовать ее фактуру. Андрей Кончаловский, сокурсник Андрея Тарковского, вспоминал, что для них, молодых студентов и выпускников ВГИКа, фактура имела во многом определяющее значение в их представлениях о новой режиссуре, новом кинематографе. Фактура понималась как жизненная правда, как почти документальная достоверность изображения. «Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. Главная правда – в фактуре, чтобы было видно, что всё подлинное – камень, песок, пот, трещины в стене. Не должно быть грима, штукатурки, скрывающей живую фактуру кожи. Костюмы должны быть неглаженные, нестиранные... Первым и главным нашим желанием было добиться правды фактуры» [5, с. 146–147], а значит – жизненной правды, – писал впоследствии Кончаловский. Кумиром для молодых кинематографистов в те годы был режиссер Михаил Калатозов. В фильме «Иваново детство» Тарковский процитировал затопленный лес из его фильма «Летят журавли». В целом же фильм Тарковского был абсолютно новаторским и по изобразительной стилистике, и по глубине заложенных в картину нравственных принципов.

В первом фильме Тарковский опробовал свои, пока еще не четко оформленные, этические и эстетические идеи: личностного начала в кинематографе и поэтической логики кинофильма. Сложность современного восприятия фильма заключается в том, что его неизбежно включаешь в опыт восприятия и анализа всего художественного наследия режиссера. Невозможно «забыть», невозможно «не учитывать» все последующие его фильмы. В «Ивановом детстве» были заявлены те образы, те принципы художественного мышления, которые получают глубокое и подробное развитие в кинематографе Тарковского.

Стилистика рассказа В. Богомолова была во многом чужда Андрею Тарковскому, который отмечал: «С чисто художественной точки зрения ничего не давала моему сердцу манера суховатого, подробного и неторопливого рассказа с лирическими отступлениями, в которых проступал характер героя новеллы, старшего лейтенанта Гальцева». Наиболее сильное впечатление на молодого режиссера произвел образ Ивана: «Он сразу представился мне как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси. Бесконечно много, более того, всё, что свойственно возрасту Ивана, безвозвратно ушло из его жизни. А за счет всего потерянного – приобретенное, как злой дар войны, сконцентрировалось в нем и напряглось» [6, с. 139, 141]. Но как выразить это напряжение эмоционально, мизансценически, образно, не имея личного опыта войны? И Тарковский начинает искать в своих личных воспоминаниях и впечатлениях нечто, что могло бы одухотворить эту историю. Подобный «субъективизм» для Тарковского был неизбежен, ибо, по убеждению режиссера, «художник в своих произведениях преломляет жизнь в призме личного восприятия» и «только то, что преломляется сквозь его авторское, субъективное видение, оказывается художественным материалом и образует тот своеобразный и сложный мир, который является отражением реальной картины действительности». Гарантом художественной правды становится личность художника и этические цели творчества. «Дело здесь решается мировоззрением и нравственной, идейной задачей» [6, с.158, 166–167], которую ставит перед собой художник, писал Тарковский сразу после окончания работы над фильмом. Так, первый сон Ивана является одним их ранних детских воспоминаний самого Тарковского. Виденные когда-то «мокрая трава, и грузовик, полный яблок, и мокрые от дождя лошади, дымящиеся на солнце. Всё это вошло в кадр непосредственно из жизни...» [3, с.123].

Сны Ивана пронизывают весь фильм. Именно с такого видения, сна Ивана фильм начинается, а завершается продолжением этого сна. Легкая паутина натянулась в сосновых иголках... Размеренный голос кукушки отсчитывает время... Светлым чистым взглядом смотрит мальчик на сияющий солнцем мир, который зовет его, влечет своей радостью и простором; мальчик поднимет голову и видит молодое деревце, тянущееся ввысь, он и сам устремляется вверх и... летит, блестки света в реке слепят глаза, простор расстилается вокруг молодым лесом, пыльной жаркой дорогой... и вот – мама – радостная, смотрит с бесконечной добротой и любовью... а мальчик опускается на колени, наклоняет голову в стоящее ведро и пьет обжигающую прохладу... и весь мир умещается в этом маленьком кусочке абсолютного счастья... Сны «рифмуются» с реальностью, и в какой-то момент меняются местами, потому что реальность войны фантазмагорична своей жестокостью, а сны из мирной жизни реальны своей естественной простотой.

Следующий после сна кадр оглушает резким взрывом. Черное измученное лицо Ивана сосредоточенно и угрюмо. Так, диссонируя со светлым сном, в фильм врывается реальность войны. Переворачивается мир. Тарковский раскрывает в картине проблему безнравственно-

сти войны как таковой. Войны, переворачивающей мир и человеческое сознание, превращающей бесчеловечность в обыденность, фантасмагорию в реальность. Этот перевернутый мир и отразился в снах Ивана. Кошмар войны стал реальностью, а беспечное детство – сном. Словно в бреду пробирается Иван через залитый гнилой болотной жижей лес, через глубокие разбитые взрывами траншеи, пробирается к своим. Мальчик оказывается в блиндаже молоденького лейтенанта Гальцева (актер Евгений Жариков), который ничего не знает о маленьком разведчике. Здесь, в блиндаже, сталкиваются эти два юных солдата. И сразу же поражает это возрастной контраст. Двадцатилетний лейтенант робеет перед уверенностью и суровостью двенадцатилетнего мальчика, в глазах которого скрыта боль много страдавшего и рано повзрослевшего человека. С угрюмым упорством мальчик требует, чтобы о нем доложили в штаб армии. Добившись своего, немного успокоившись, Иван аккуратно раскладывает на листе бумаги «боевые трофеи»: еловые иголки, лесные ягоды, шишки... всё это обозначения вполне реальных вражеских орудий и танков. Каким-то эхом слышится скрежет металла, глухой ритмичный гул войск на марше, обрывки иноземных слов. Лишь запечатав свое донесение в конверт и уничтожив «трофеи», Иван позволяет себе немного расслабиться и, отщипнув несколько крошек хлеба, забывается глубоким и тревожным сном.

В фильмах Тарковского всегда присутствуют атрибуты основных стихий мироздания: вода, огонь, воздух, земля. Это является своеобразным камертоном происходящего, когда частная жизнь отдельного человека приравнивается к глобальному пространству вселенского бытия, когда микрокосм становится равным макрокосму. В «Ивановом детстве» эта тенденция лишь намечена, но ее появление становится значимым элементом происходящего. Так, в кадре возникают пылающий огонь в печке-буржуйке, медный таз, в который откуда-то сверху мерно капает просочившаяся вода, каждая капля эхом отдается в глубине сознания заснувшего мальчика или... в глубине колодца. Так начинается второй сон Ивана. Вот он с мамой у колодезного сруба вглядываются в глубокую мерцающую темноту холодной воды, пытаюсь разглядеть спрятавшуюся звезду: «*Мать*. Если колодец очень глубокий, то даже в самый солнечный день в нем можно увидеть звезду... *Иван*. А почему она... *Мать*. Потому что для нее сейчас ночь, вот она и вышла как ночью. *Иван*. А разве сейчас ночь? Сейчас день... *Мать*. Для тебя день, для меня день, а для нее ночь». Звезда кажется такой близкой, что ее можно зачерпнуть руками... Мальчик пытается удержать звезду в ладонях, но она ускользает, просачивается сквозь пальцы, и от этого и обидно и радостно... Даже во сне мир переворачивается, день и ночь меняются местами, мальчик оказывается на дне глубокого колодца, а сверху на него неотвратно, как нож гильотины, летит тяжелое ведро... Оглушающий разрыв снаряда... всплеск растревоженной воды... убитая мать лежит недвижно у колодца... Война врывается даже в сон, исторгая Ивана из забытья в реальность, в которой та же война.

Добытые Иваном сведения определяют место локального наступления, но больше посылать в разведку ребенка никто не хочет. В сущности, о юном разведчике и знают всего три человека: подполковник Грязнов (актер Николай Гринько), капитан Холин (актер Валентин Зубков) и старшина Катасонов (актер Степан Крылов). Они трое и относятся к Ивану как-то по-отечески, каждый проявляя свою любовь по-своему. И Иван видит в них и товарищей, и свою семью. Поэтому Иван как предательство воспринимает решение полковника отправить его в тыл, приказ ехать «в Суворовское училище». Поэтому и убегает с полдороги «к партизанам».

Пробираясь по разбитой войной и ненастьем деревне, Иван оказывается у руин сгоревшего дома, среди которых обитает обезумевший от горя старик (актер Дмитрий Милютенко). Сейчас этот образ воспринимается как символ внутренней душевной катастрофы. В первом фильме режиссера – «Иваново детство» – мы видим остов дома, разрушенного войной, в последнем фильме – «Жертвоприношение» – снова остов сожженного дома в сознательном акте ритуального очищения главного героя. Для Тарковского эта сцена имела важное смысловое значение, но отснятый материал он расценивал как неудачный. Режиссер имел в виду не содержание сцены, а ее пластическое выражение. «Мы представляли себе заброшенное, набухшее от дождя поле, которое пересекает грязная расхлестанная дорога. Вдоль дороги – кургузые осенние ветлы. Не было никакого пепелища. Только далеко, у самого горизонта, торчала одинокая труба. Ощущение одиночества должно было доминировать над всем. В телегу, на которой ехали старик и Иван, была запряжена тощая корова... На дне телеги сидел петух, и лежало что-то громоздкое, завернутое в грязную рогожу. Когда появлялась машина полковника, Иван убежал далеко в поле, к самому горизонту, и Холину приходилось долго ловить его, с трудом вытаскивая тяжелые сапоги из вязкой грязи. Затем «додж» уезжал, и старик оставался один. Ветер приподнимал рогожу и обнажал лежащий в телеге заржавленный плуг» [6, с. 165]. Таков был первоначальный вариант изобразительного решения этой сцены. Примечательно, что, сняв в картине другой вариант, Тарковский наполнил его ощущением беспросветного одиночества и глубокой тоски, которое и было задумано как эмоциональное наполнение встречи Ивана с безумным стариком. Возможно, невольное стремление убежать от этого жуткого одиночества и заставляет Ивана вернуться в машину подполковника. В этой дребезжащей и прыгающей на ухабах машине, в этих отрывочных, как команды, репликах диалога, в этих суровых людях разлита любовь. Это и товарищеское чувство сопричастности общей фронтовой судьбе, и затаенное отцовское чувство к этому дерзкому, безрассудно бесстрашному и такому слабому и незащищенному ребенку. Тема любви (уже с другими персонажами) развивается Тарковским и в следующей сцене – в березовой роще.

В чистом срубе из белых березовых стволов старший лейтенант Гальцев отчитывает начальника медчасти военфельдшера – молодую девушку Машу (актриса Валентина Малявина), с нарочитой суровостью отдает распоряжения, а голос постоянно срывается на просительные и нежные интонации, наполненные любовью. Здесь же, в березовой роще, Маша встречает Холина. Этот бывалый солдат привычными ухватками «кадрит» военфельдшера, но когда видит, что в отзывчивой девушке пробуждается настоящее глубокое чувство, резко и холодно ее отстраняет, даже отталкивает. Трепетная открытость и незащищенность юности поразила и возвысила Холина, в бесчеловечных условиях войны ощутившего нравственную ответственность за случайно встреченную девушку. Метафорой этого благородного, по-настоящему мужского поступка становится кадр, ставший классическим в истории кинематографа. Над прорытой глубокой траншеей, крепко упершись сапогами в ее неровные края, стоит солдат и крепко держит в своих объятиях повисшую над бездной девушку. У Тарковского образ Маши стал в определенном смысле зеркальным повторением образа Ивана. Как характер и судьба Ивана были перевернуты войной, так и любовь этой девушки оказалась просто несовместима с войной. Войной, отрицающей право на детство, войной, отрицающей право на любовь. В фильме метафорично сцеплены два фрагмента – вальсирующая среди березовой рощи Маша, счастливая от пробуждения в своей душе необычного, нового, неиз-

веданного чувства, и резкая пулеметная очередь, обозначившая черту войны, а затем короткий, как ошеломляющий резкий удар, кадр с казненными разведчиками, выставленными фашистами на речном берегу как угроза, как издевательское послание русским солдатам.

В повести В. Богомолова образ медсестры был совсем иной: бытовой, чувственный, приземленный. Иным был и образ войны как обыденной и трудной работы. Вполне понятные фронтовые впечатления автора повести выходили за рамки фильма, построенного на иных концептуальных основаниях. Из литературного первоисточника, мемуарного по своей природе, с линейным развитием сюжета и документально выписанными характерами, вышел фильм с поэтическими ассоциативными связями, с образами-символами, с сюжетом-притчей. Тарковский после завершения работы над картиной писал: «В кино меня чрезвычайно прельщают поэтические связи, логика поэзии. Она, мне кажется, более соответствует возможностям кинематографа, как самого правдивого и поэтического из искусств... На мой взгляд, поэтическая логика ближе к закономерности развития мысли, а значит, и к самой жизни, чем логика традиционной драматургии... Поэтическая форма связей придает бóльшую эмоциональность и активизирует зрителя... В его распоряжении лишь то, что помогает доискиваться глубинного смысла изображаемых сложных явлений» [6, с. 143–144].

Символической кульминацией фильма является сцена подготовки Ивана к очередному походу в разведку, «на тот берег». Иван, Холин, Катасонов собираются в блиндаже у Гальцева. Примечательно, что в фильме блиндаж устроен в подвале разрушенного храма. На поверхности земли сохранился лишь фрагмент стены с изображением Богородицы, да купольный крест, стоящий у спуска в подвал. Метафора разрушенного храма усиливается образом Апокалипсиса. Иван листает трофейный альбом гравюр Альбрехта Дюрера и останавливается на листе «Четыре всадника Апокалипсиса»... В творчестве Тарковского Откровение святого Иоанна Богослова всегда имело особое значение как некий духовный камертон.

«И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить. И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч. И когда Он снял третью печать, я слышал третье животное, говорящее: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей. И слышал я голос посреди четырех животных, говорящий: хиникс пшеницы за динарий, и три хиникса ячменя за динарий; еля же и вина не повреждай. И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя “смерть”; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» (Откр. 6. 1–8).

В 1984 году в рамках Сент-Джеймского фестиваля в Лондоне была организована ретроспектива фильмов режиссера, прошли встречи со зрителями [7, с. 88]. В одной из лондонских церквей Тарковский произнес «Слово об Апокалипсисе», в котором сказал: «Апокалипсис – самое великое поэтическое произведение, созданное на земле. Это феномен, который по существу выражает все законы, поставленные перед человеком свыше... Что такое Апокалипсис? Как я уже сказал, на мой взгляд, – это образ человеческой души с ее ответственностью и обязанностями... Каждый человек переживает то, что явилось темой Откровения свя-

того Иоанна. То есть не может не переживать. И в конечном счете поэтому, именно поэтому мы можем говорить, что смерть и страдание по существу равнозначны, если страдает и умирает личность или заканчивается цикл истории, и умирают и страдают миллионы» [8, с. 96, 98]. Тем самым Тарковский заявляет о равнозначности и равноценности жизни одного человека и жизни человечества, о равновеликости микрокосма и макрокосма.

Эта мысль красной нитью пройдет через всё творчество режиссера, впервые она была заявлена в «Ивановом детстве». Тем самым образ Ивана, его фронтового подвига возвышается до метафорического образа «слезы ребенка», сформулированного Достоевским. В фильме ответ на этот этический, но вместе с тем и риторический вопрос, очевиден. Дело в ином: сама жизнь и смерть Ивана уравнивается с жизнью и смертью человечества. Разумеется, гармония мира не может быть получена за счет страдания ребенка, но духовный мир ребенка сопоставим с духовностью мироздания.

«И когда Он снял пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели. И возопили они громким голосом, говоря: доколе, Владыка Святой и Истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу? И даны были каждому из них одежды белые, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое время, пока и сотрудники их и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число. И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» (Откр. 6. 9–17)

Тарковский подчеркивал: «...неверно было бы думать, что Апокалипсис несет в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несет, – это надежда» [8, с. 99]. В понимании Тарковского, Апокалипсис есть торжество вселенской справедливости.

В Откровении святого Иоанна Богослова время останавливает свой ход, тем самым прошлое, настоящее и будущее смыкаются в единую субстанцию сущего. По какой-то почти мистической закономерности в фильме «Иваново детство» обозначились и отразились последующие фильмы режиссера. Так, исполнитель роли Ивана школьник Коля Бурляев будет играть одну из ключевых ролей в следующем фильме Тарковского «Андрей Рублев», персонаж которого, Бориска, обозначая связь времен, будет с остервенением тянуть из земли длинный и прочный корень уходящего в небо дерева, а затем станет, исполненный неизъяснимой веры, отливать огромный церковный колокол. А в «Ивановом детстве», в одном из снов, Иван с изумлением дотрагивается до тонких корней молодых деревьев в лесном овраге, а в руинах разрушенного храма разыщет небольшой колокол, поднимет его под своды подвала и ударит в набат.

В подвале, оставшись наедине с самим собой, Иван начинает «играть в войну», но это не детская игра, эта сама война, которая никогда не прекращается в измученной душе мальчика. Гулкие своды церковного подвала наполняются стонами раненых, жесткими выкриками немецких команд, эхом выстрелов, образами замученных в фашистских застенках, их стонами и стенаниями. А Иван мечется в темноте подвала, в своем реальном бою с врагом,

настигает его, проклиная, но... не наносит последнего удара, а обессиленный падает на каменный пол и горько плачет простыми детскими слезами. А затем наступает тишина...

«И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса» (Откр. 8. 1)

И снова взрывы сотрясают землю. Под артобстрелом гибнет Касатонов. Стихает грохот канонады, и покосившийся купольный крест у входа в блиндаж воспринимается как знак оборвавшийся жизни. Холин, стараясь скрыть от Ивана гибель друга, отводит взгляд, судорожно курит папиросу за папиросой, с нарочитой веселостью говорит, что Катасоныча в штаб срочно «по тревоге вызвали». Молчаливый ужин наполнен какой-то недосказанностью и сосредоточенной тревогой. А отдых перед разведкой перетекает в третий сон Ивана: под проливным летним дождем, в лучах пробившегося сквозь тучи солнца, по лесной дороге катит грузовик, полный спелых яблок. В кузове среди яблок сидят мальчик и девочка. Иван беспечно улыбается, выбирает самое красивое яблоко и протягивает девочке. А яблоки сыплются на землю, образуя извилистую дорожку у кромки реки. Мокрые от дождя лошади своими мягкими губами осторожно касаются яблок, рассыпанных на речном песке...

Размышляя над сделанной работой, Тарковский отмечал, что в грезах Ивана стремился выразить поэтическую достоверность сна, «опираясь на ассоциации и смутные догадки». Так, совершенно случайно режиссеру пришла мысль совместить позитивное и негативное изображение. «В нашем воображении замелькали блики черного солнца сквозь снежные деревья и заструился сверкающий дождь... Но всё это только создавало атмосферу нереальности. А содержание? А логика сна? Это уже шло от воспоминаний. Виденные когда-то и мокрая трава, и грузовик, полный яблок, и мокрые от дождя лошади, дымящиеся на солнце. Всё это пришло в кадр непосредственно из жизни, а не как опосредованный смежным изобразительным искусством материал. В результате поисков простых решений для передачи ирреальности сна появилась панорама по несущимся негативным деревьям...», – писал Тарковский [6, с. 164]. Поиски режиссера в изобразительном решении снов получают подробное и глубокое развитие в последующих фильмах. В итоге Тарковский полностью откажется от каких бы то ни было «спецэффектов» и сосредоточится на смысловом наполнении снов, которому и будет подчинен весь визуально-образный ряд.

Беспокойный сон Ивана прерывает Холин. Проверив экипировку, Холин, Гальцев и Иван присаживаются «на дорожку» перед опасным походом. Гальцев заводит патефон, еще утром починенный Катасоновым, с принесенной им же пластинкой. И как мистическое предупреждение Ивану от погибшего товарища вдруг зазвучит протяжный и глубокий шалашинский бас: «Не велят... за ре... За реченьку ходить...»

Ночной затопленный лес, в смутных водах неясно отражаются перевернутые деревья. Реальность воспринимается как продолжение сна, лишь резкими музыкальными акцентами обозначается таящаяся кругом опасность. Холин и Гальцев переправили Ивана на вражеский берег. В последних словах прощания, в последних нарочито бодрых, уверенных напутствиях звучит щемящее чувство обреченности. «Нервеность во мне какая-то», – говорит Иван. В повести Богомолова этот поход в разведку описан достаточно буднично, но при этом вызывает потрясение. Мальчик, почти ребенок, промокший, иззябший, в рваных лохмотьях «камуфляжа» деревенского побирушки, должен пройти двадцать километров под мокрым снегом и ледяным ветром, и где найдет он пристанище, где сумеет обогреться, если даже минует все фашистские дозоры. В эпилоге повести окончание этого похода описано предельно

сжато. «...21 декабря сего года в расположении 23-го армейского корпуса, в запретной зоне близ железной дороги, чином вспомогательной полиции Ефимом Титковым был замечен и после двухчасового наблюдения задержан русский, школьник 10–12 лет, лежавший в снегу и наблюдавший за движением эшелонов... При задержании... оказал яростное сопротивление, прокусил Титкову руку и только при помощи подоспевшего ефрейтора Винц был доставлен в полевую полицию... установлено, что «Иван» в течение нескольких суток находился в районе расположения 23-го корпуса... занимался нищенством... ночевал в заброшенной риге и сараях. Руки и пальцы ног у него оказались обмороженными и частично пораженными гангреной... Допрашиваемый тщательно и со всей строгостью в течение четырех суток... никаких показаний, способствовавших бы установлению его личности, а также выяснению мотивов его пребывания в запретной зоне... не дал. На допросах держался вызывающе: не скрывал своего враждебного отношения к немецкой армии и Германской империи. В соответствии с директивой... расстрелян 25.12.43 г. в 6.55.» В фильме эти шокирующие подробности остались за кадром, точнее, были вынесены «между строк» экранного повествования. Возможно, Тарковский сознательно оставил для зрителя пространство «додумывания», интеллектуального и эмоционального сотворчества с режиссером. «Путь, по которому художник заставляет зрителя по частям восстанавливать целое и домысливать большее, чем сказано буквально, – единственный путь, ставящий зрителя на одну доску с художником в процессе восприятия фильма», – писал Тарковский, подводя итоги работы над фильмом «Иваново детство» [6, с. 146].

Возвращаясь в расположение части, Холин и Гальцев, под пулеметным обстрелом, перевозят тела убитых разведчиков, спасая их память от вражеского надругательства. В блиндаже, надев сухую одежду, выпив сто грамм и поужинав, сидят они, понуриив головы, с думами об Иване. Они молчат, потому что все слова уже сказаны. Холин включает патефон, и шалыпинский бас с какой-то скорбью выводит простые слова песни:

Не велят Маше за ре...
За реченьку ходить,
Не велят Маше моло...
Ах, молодчика любить.

А молодчик-то люби...
Любитель дорогой,
Он не чувствует любо...
Любови никакой,

Какова любовь на све...
На свете горяча.
Стоит Машенька запла...
Заплаканы глаза... [9]

Взгляд Холина встречается с Машиним взглядом. Девушка заглянула на минуту попрощаться перед отбытием в тыловой госпиталь, по приказу влюбленного в нее Гальцева. Сам Гальцев даже не оборачивается. Холин пытается что-то сказать, но запинается, как застрявшая в патефоне пластинка... Киновед Майя Туровская очень точно отметила, что в такой войне, «какая показана в этой картине, интрижка неуместна, а любовь невозможна» [10, с. 17]. В тихой и бессильной ярости Холин замахивается стулом на невидимого врага и начинает бить в найденный Иваном колокол.

Так начинается канонада Победы. Кадры кинокартины переплетаются с документальными кадрами кинохроники. Разрушенный Рейхстаг, подписание акта о безоговорочной капитуляции, сожженный труп Геббельса, разгромленные интерьеры рейхсканцелярии... И какое-то физическое ощущение закончившейся войны. «Гальцев. Неужели это не самая последняя война на Земле? Холин. Ну и неврастеник же ты, Гальцев. Лечиться тебе брат надо, вот что. Гальцев. Да нет, Холин, погоди. Ты ведь убит, а я остался в живых, и я должен думать об этом». В подвале гестапо солдаты перебирают формуляры замученных узников. Гальцев случайно видит папку с фотографией Ивана. Потрясенный, бродит Гальцев по полуразрушенной тюрьме, заглядывает в пустые камеры, видя эшафот, представляет мученическую смерть Ивана и словно досматривает его оборвавшийся сон. ...Сияющий летний полдень... Мать откидывает привычным движением волосы со лба, а Иван, радостно ей улыбаясь, стоя на коленях, пьет из ведра прохладную воду... а затем долго бежит по мокрому песку у кромки реки... силясь догнать... навсегда утраченное... Посреди песчаного берега стоит огромное, почерневшее, высохшее дерево...

Подобное дерево возникнет и в последнем фильме режиссера, и прозвучат там сакральные слова, адресованные всем фильмам Тарковского: «В начале было Слово...» (Ин. 1. 1).

Литература

1. Советские кинематографисты одержали блестящую победу// Искусство кино. – 1962. – № 11.
2. Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А. М. Сандлер. – М.: Искусство, 1990. – 398 с.
3. Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Сост. П. Д. Волкова. – М.: Подкова; Эксмо-пресс, 2002. – 464 с.
4. Богомолов, В. Иван. Рассказ. // Знамя. – 1958. – № 6.
5. Кончаловский, А. С. Низкие истины. Семь лет спустя. – М.: Эксмо, 2006. – 544 с.
6. Когда фильм окончен. Говорят режиссеры «Мосфильма». – М.: Искусство, 1964. – Вып. IV. – 244 с.
7. Искусство кино. – 1989. – № 4.
8. Искусство кино. – 1989. – № 2.
9. Не велят Маше за реченьку ходить: [Эл. ресурс]. URL: <http://www.a-resni.golosa.info/rus/nevelmache.htm> (дата обращения: 15.10.2012).
10. Туровская, М. И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 255 с.

Загребин Сергей Сергеевич, Заслуженный работник культуры РФ, доктор исторических наук, профессор кафедры проектирования образовательного процесса, Челябинский институт развития профессионального образования, bk.ural@bk.ru

Sergej S. Zagrebin, Honored worker of culture of the Russian Federation, doctor of historical sciences, professor of engineering education process, Chelyabinsk institute of development of professional education, bk.ural@bk.ru

Статья поступила в редакцию 15 ноября 2012 г.