

УДК 79e:13

Э. Н. Компаниец, кандидат философских наук, доцент
Ижевский государственный технический университет имени М. Т. Калашникова

ОПЫТ ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

В данной статье автор представляет собственный опыт знакомства с творчеством Андрея Тарковского и его осмысления. Предпринята попытка анализа творчества Андрея Тарковского с философских позиций на основе работ, выступлений, дневников, писем и интервью Андрея Тарковского.

In this article the author presents his own experience of acquaintance with the work of Andrei Tarkovsky and his thinking. The author makes an attempt to analyze the work of Andrei Tarkovsky with philosophical positions on the basis of works, speeches, diaries, letters and an interview of Andrei Tarkovsky.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, кинематограф, философское мирозерцание, категория времени, идея Абсолюта, целостность, опыт самопостижения.

*Поверись в Бога – станешь художником.
Андрей Тарковский*

В апреле этого года исполнилось бы 80 лет со дня рождения Андрея Тарковского. Феномен под названием «Андрей Тарковский» обладал и обладает огромной притягательной силой, причем причина притяжения к этому феномену подчас не поддается рациональному объяснению. При соприкосновении с миром Тарковского лучшая часть души приходит в движение, возникает глубокое волнение и восторг, как будто бы происходит встреча с иным миром, миром совершенства и истины, дорога к которому открыта не каждому.

Мой первый опыт общения с кинематографом Тарковского пришелся на 1986/1987 гг., когда фильмы режиссера-эмигранта обретали свободу на широком отечественном экране. Впечатления «начала» сохранились довольно ясно. С одной стороны, Тарковский явился мне тогда лишь как кинорежиссер, как один из некоторого числа других кинорежиссеров, достойных пристального интереса и уважения, авторитетных в мировом кино. Он еще не был для меня единственным в своем роде в мировом кинематографе, художником и мыслителем, творцом и философом, кем станет впоследствии. Конечно, априори я знала о «нестандартности» кино Тарковского, о том, что его фильмы отличаются «непонятностью», «интеллектуализмом», что вызывало священный трепет у истинных кинознатоков и раздражение у жаждущей лишь зрелищ в искусстве и интеллектуально пассивной киноаудитории. Но, с другой стороны, первая встреча с его кино уже содержала ростки моего будущего пиетета перед Тарковским, поскольку совпала с моим открытием феномена Андрея Тарковского. Сначала это открытие переживалось мной исключительно эмоционально.

Первый фильм, увиденный мной – «Андрей Рублев», произвел на меня шоковое воздействие, чего я не испытывала от фильмов никогда до этого, и его создатель сразу же вознесся в моих глазах на недостижимую для других кинорежиссеров высоту. Но все же эти другие тогда могли еще сосуществовать с Тарковским в одном кинематографическом поле, находясь пусть на отдалении от него и обуславливая

его инаковость. Ощущение от «Рублева» было таково (внезапно, на короткое мгновение, пока смотрела фильм, я поймала себя на этом ощущении), что в процессе его просмотра я утратила чувство реальности, освободилась от пространственно-временной условности. Я перестала ощущать самое себя, забыла, кем в данный момент являюсь – зрителем второй половины 80-х гг. XX в., и где нахожусь – в темном зале кинотеатра, перед экраном, который физически находится «по ту сторону меня». Экранный мир «Рублева» стал для меня всем миром. Я не просто сопереживала героям, ужасалась жестокости или восторгалась проявлениями силы человеческого духа. Пришли в движение не просто мои чувства, реагируя на эмоциональный импульс киноматериала, – случилось иное и впервые: мое автономное «Я», неуловимо для меня, абсолютно исчезло, произошло полное растворение моего «Я» в бытии фильма. Сразу после «Рублева» я вынесла вердикт: именно таким должно быть настоящее кино. Понять, почему со мной случился подобный шок, я не могла тотчас. Органичнее всего представлялось молчание, которое хотелось, выйдя из зрительного зала, длить как можно дольше. Любой разговор, любые слова казались тогда несовершенными, не имеющими силы и способности передать переживаемое и прокомментировать творение Тарковского. По истечении некоторого времени объяснение возникшей «паузы молчания» после «Рублева» мне явилось с достаточной ясностью.

«Приступ» молчания возникает, когда приоткрывается на наших глазах «покров таинственности». Стремление к тайне бытия, к снятию покровов по мере приближения к ней выводит человека на путь экономии слова и «говорящего» молчания – этой высшей мудрости наделенного даром слова человека, как ни парадоксально это звучит. Лишь избранным открывается таинственное и покоряется путь к нему (в чем состоит основание выбора, и кем в конечном итоге выбор осуществляется, кто знает?); избранник и проводник («сталкер») к тайне бытия узнаваем по производимой им магии молчания.

Тарковский, несомненно, для меня попадал в число избранных. Примету избранности Тарковского в виде жажды молчания после встречи с его миром я ощущала на себе в полной мере.

Особое место, отведенное мной Тарковскому, приобрело для меня со временем характер исключительности. Бергман, Феллини, Бунюэль, Антониони, Вайда, Иоселиани, Сокуров, создатели авторского кино и гордость мирового кинематографа уже никак не могли, в моей оценке, сопоставляться с Тарковским. Тарковский для меня был слишком велик. В моем восприятии во всем мировом кино не было никого другого, к которому применима категория целостности, что имело, как я себе объясняла, два проявления. Во-первых, он являлся единственным кинорежиссером, чье творчество производит впечатление целостности, а не просто представляет собой сумму картин, что свойственно всем другим кинорежиссерам. Во-вторых, нельзя отделить человеческую жизнь Тарковского от его профессиональной жизни, эти две ипостаси составляют единое целое. Все иные режиссеры почитали кино своей работой, профессией, не более, что передавалось и зрителю с экранном материалом, пусть и профессионально сработанным. Я настолько уверовала в свою оценку Тарковского, что не сомневалась в том, что она является общеизвестной и общепризнанной. Я верила в существовании феномена Тарковского или, точнее, – феномена «Тарковский». Впоследствии моя вера обрела видимое воплощение через работы-воспоминания, работы-исследования о Тарковском.

Это началось с 1996 г. Существующие до этого эмоциональное восприятие кинотворчества русского режиссера и безусловная вера в его исключительность приобрели устойчивость и осмысленность, поскольку добавилась интеллектуальная (рациональная) компонента в процесс моего знакомства с Тарковским. Вновь я испытала потрясение, которое было вызвано публикацией И. И. Евлампиева «Андрей Тарковский и новая философия человека» в журнале «Вопросы философии» в № 12 за 1996 г. [1]. Я переживала удивление и восторг от мысли, что Тарковского, его кинотворчество можно рассматривать не только с киноведческих или, шире, художественных позиций, что выглядело бы весьма традиционно, но и в рамках философии. Кинорежиссер-философ: есть ли прецедент тому в нашей русской традиции и в целом в мировой?! Наличие отечественных писателей-философов (или – философствующих писателей) не вызывает возражения, с точки зрения нашего, русского, литературоцентричного сознания, но выразить средствами кино стройное мирозерцание, занимаясь последовательно его разработкой – от фильма к фильму, – случай уникальный! Евлампиев И. И. в своей статье знакомит читателя с философской концепцией человека у Тарковского, которая вписывается в контекст русской религиозно-философской традиции и имеет генетическую связь с философией всеединства С. Л. Франка. Наконец-то, радовалась я, явился серьезный аргумент в пользу исключительности Тарковского в мировом кинематографе! Спустя немногим более трех лет выходит вторая статья И. И. Евлам-

пиева «Страсти по Андрею» [2], где вновь Тарковский рассматривается в качестве представителя русской религиозной философии.

В последнее десятилетие появились исследования о Тарковском, о его судьбе, человеческой и режиссерской, о его киномире. Все авторы, пытаясь осмыслить его творчество, испытывая, несомненно, любовь к этому русскому режиссеру (ибо без любви понимание его достичь невозможно), к его творениям, назначают режиссеру особое место (что для меня закономерно) и не только в кинематографе,¹ но и в русской культуре второй половины XX в. Пожалуй, весьма ярко определил значимость Тарковского публицист Владимир Можегов: «Казалось, что русская литература второй половины XX века безнадежно увязла всеми своими колесами между беспредметной и плоской равниной соцреализма и живописными, но слишком индивидуальными ухабами и хребтами андеграунда. И хотя время это было ознаменовано несколькими событиями, по-настоящему значительными (появлением поразительного, глубокого, но смущающего дух романа Булгакова, грандиозными эпопеями Солженицына, коротким вулканическим извержением Высоцкого и предсмертными бормотаниями Бродского), настоящим выразителем духа русской культуры, прямо восходящим от Пушкина и Достоевского, оказался, как ни странно, не поэт и не романист, а кинорежиссер. И хотя каждый из упомянутых дал свой срез времени, создал свою фреску, но так универсально осознать, уловить этот „миг перетекания времени в вечность“, так лаконично и символично выразить самую суть этого времени не удалось никому из них. Это было дано только Тарковскому» [3].

Почему именно кинорежиссер стал в России во второй половине XX в. больше, чем кинорежиссер?! И не следует ли из этого, что традиционная с XIX в. для российского сознания формула «писатель в России больше, чем писатель» начинает утрачивать с 60-х гг. XX в. свою абсолютность, превращаясь уже в факт истории российского самосознания? Подобная метаморфоза в отношении выразителя духа русской культуры осознается лишь сейчас, в начале XXI в. Любопытно, что эта наметившаяся переориентация российского сознания с литературы на кино в решении главных вопросов о мире и о человеке в мире происходила и на моем собственном опыте. Сначала я открыла для себя феномен Тарковского-режиссера, а потом его фильмы, которые я многократно пересматривала, предстали предо мною в их философской ипостаси и стали для меня ключом к разрешению многих мировоззренческих вопросов.

¹ Яркий пример тому – оценка Ингмара Бергмана. По словам Эрланда Юсефсона, восхищение Бергмана Тарковским «таково, что он не может сидеть с ним на одном диване и говорить о банальных вещах. ...Бергман смотрел на знакомство с Тарковским как на что-то невозможное». Цит. по: Гордон А. Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. М. Вагриус, 2007. С. 352–353.

Вопрос о том, почему кинорежиссер стал во второй половине XX в. выразителем русской культуры, органично перевести в другую плоскость – почему в это время в российском сознании кино стало оттеснять литературу в способности выражения сути времени? Ответ дает сам Андрей Тарковский, много размышлявший о специфичности кинематографа. В работе о кино «Запечатленное время» (так он определил кино) Тарковский пишет: «Зачем люди ходят в кино? ...Поиск развлечения? Потребность в наркотике? ...Но не из этого следует исходить, а из принципиальной сущности кино, связанной с человеческой потребностью в освоении и осознании мира. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за временем – за потерянным или за необретенным доселе» [4]. На встрече со зрителями в рамках Сент-Джеймского фестиваля в 1984 г. на тему «Создание фильмов и ответственность художника» он, будучи уже зрелым художником, не изменил своим «ранним» мыслям о кино, но увеличил масштаб его рассмотрения – вписал в контекст времени-эпохи, связывая кино с духом XX в.: «Специфика кинематографа заключается в том, что кино призвано зафиксировать и выразить время. Время в философском, поэтическом и буквальном смысле. Кино и родилось по существу в конце прошлого – начале двадцатого века. Оно появилось именно тогда, когда человек начал ощущать нехватку во времени. Мы уже привыкли, что живем в ужасно спрессованном мире. Мне кажется, что человек, скажем, девятнадцатого или восемнадцатого века не смог бы существовать в нашу эпоху. Он бы просто погиб от давления, которое на него оказало бы время. То есть поставило перед необходимостью функционировать в физическом и нравственном смысле гораздо быстрее. И кино по существу призвано поэтически осмыслить эту проблему. Ведь посмотрите: кино – единственное искусство, которое буквально фиксирует время. То есть теоретически можно просматривать бесконечно одну и ту же ленту. Это как бы матрица времени» [5].

На основании этих размышлений Тарковского вполне резонным будет возражение относительно того, что лишь русскому (российскому) сознанию второй половины XX в. приписывать киноориентированность – по сути Тарковский говорит о кино как о некоем наднациональном явлении XX в. Но существенным является то обстоятельство, как Тарковский определял роль художника, как мыслил он свое назначение в кино: «С моей точки зрения, мы занимаемся профессией не столько для того, чтобы убедить в своем праве рассказать нечто, ...сколько для того, чтобы продемонстрировать свою волю к тому, чтобы служить. Меня поражают художники, которые считают, что они созданы сами для себя. Это не так, нас создает время, нас создают люди, среди которых мы живем. И если нам удастся что-то, то только потому, что в этом нуждается вы. И чем больше нам это удастся, тем больше вы нуждаетесь в том, чтобы мы высказали это» [6]. Вот это «чтобы служить» и абсолютная убежденность Тарковского во взаимо-

влиянии времени, людей и художника, осознание обоюдной потребности друг в друге выдает в его душевном строе специфические русские черты – собранность, способность к самопожертвованию, подчинение жизни нравственному долгу. И Тарковский, обладая русским строем души,² воплотил русскую душу с ее, пожалуй, главной характеристикой – религиозностью,³ ее временное (недолжное) состояние и ее вечное измерение в том, что он умел делать – в своих фильмах. Кино, и в этом его достоинство, открыло возможность зримо представить внутренний духовный опыт: соединить в зримых образах вечность и время, видимый и невидимый мир – и постигать их совместное бытие так долго, как пожелаешь, просматривая один и тот же фильм. Творчество Тарковского – исключительно редкий случай в искусстве, киноискусстве, в частности, абсолютная уверенность и неоспоримое доказательство в существовании целостного мира. Замечательно, что к принципу целостности зачастую прибегают исследователи творчества Тарковского.

Когда речь заходит о кинотворчестве Тарковского, то правомерен следующий вопрос: почему фильмы Андрея Тарковского, как никакого другого режиссера, так поражают своей целостностью? В случае с Тарковским общим местом стало, что перед нашими глазами разворачивается единое произведение из семи фильмов. Александр Мишарин, относит Тарковского к классическому типу художника,⁴ «который пишет одну и ту же книгу» [7].

В литературе о Тарковском по поводу целостности его фильмов есть два ответа, причем они не являются взаимоисключающими – два объяснения существуют в краткой (в частности, и на уровне констатации) или развернутой, доказательной форме. Первое объяснение сводится к признанию открытости Тарковского миру идей и наличия идей общего

² Эрланд Юсефсон, снимавшийся в «Ностальгии» и «Жертвоприношении», вспоминает: «...дом в „Жертвоприношении“ больше похож на русскую дачу. В Андрее жило все русское, и у меня создавалось впечатление, что ему было тяжело работать не в России». Цит. по: Гордон А. Указ. соч. С. 352.

³ О религиозном мирозерцании Тарковского свидетельствует Эрланд Юсефсон, и ценно то, что он сопоставляет русскую и западную ментальность: «...швед никогда не скажет просто: „Я верю в Бога“, мы скажем „Может быть, я верю в Бога“. Благодаря Андрею мы поняли, что сложные вещи нужно принимать проще, в каком-то высшем, «очищенном» виде». Цит. по: Гордон А. Указ. соч. С. 349.

⁴ Александр Мишарин – российский сценарист и драматург. Написал в соавторстве с Тарковским сценарий «Белый, белый день», по которому Тарковским снял фильм «Зеркало». Тот факт, что Мишарин находился в многолетней дружбе и сотрудничал с Тарковским, и их совместная работа касалась биографического для Тарковского материала, делает Мишарина не сторонним наблюдателем, а «живым сопереживающим свидетелем» и участником личностных и художественных поисков Тарковского, что является веским основанием авторитетности оценки Тарковского как классического типа художника.

порядка в его кинематографе. Татьяна Иенсен в беседе [8] с Юрием Норштейном проводит сравнение между Феллини и Тарковским по этому пункту. Т. Иенсен использует самохарактеристику Феллини: «У меня нет идей общего порядка, и мне кажется, что я себя лучше чувствую, не задаваясь ими. Я не хочу систематизировать окружающий мир» [9]. Беспредельность феллиниевской фантазии и какая-либо систематизация – что может быть более взаимоисключающим? Тотальность игры – такой диагноз психологии творчества итальянского мастера, после того, как он снял маску реализма и занялся конструированием реальности средствами кино, поставила Феллини Т. Иенсен [10].

Иное явление – кинематограф Тарковского. Ю. Норштейн видит инаковость кинематографа Тарковского в его потрясающей целостности, так поясняя свое восприятие: фильмы «живут во мне своей целостностью от начала до конца. Я вспоминаю их кусками, не вычлняя оттуда ни один из элементов...» [11]. По словам Ю. Норштейна, объяснение инаковости Тарковского следует искать в специфике российского искусства, которое есть искусство развития идеи [12].

Феллини интересуется эстетика кинематографа, чистые образы, их красота, экспериментирование с предметами, чтобы, подобно сюрреалистам, увидеть в них скрытое содержание, предмет в безыскусности, когда предмет «бросается» на человека в своем истинном бытийствовании. Если итальянскому режиссеру свойственно эстетическое любование отдельным предметом, то кинематограф Тарковского не отличается подобным эстетическим бескорыстием. Причина кроется в той самой идее или идеях общего порядка, чему подчинен кинематограф Тарковского: «та самая идея „общего порядка“ <...> у Тарковского <...> обладает как бы въедливой корыстностью, она словно ржа разъедает образы» [13], – развивает мысль Ю. Норштейна об общих идеях Тарковского Т. Иенсен. Такая оценка кинематографа Тарковского имеет основание в позиции самого режиссера: «Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он (*режиссер – Э. К.*) выступает как художник, а кинематограф – как искусство» [14].

Эстетическая и игровая ориентированность Феллини сыграла с самим художником злую шутку. Игра приобретает гипертрофированные масштабы: тотальный театр, тотальный гротеск подчиняет себе все живое. Экранный мир становится откровенно бутафорским, где одна феерическая декорация сменяет другую; нет сюжета, нет сквозного драматургического действия, а есть, как результат любования предметом, лишь отдельные фрагменты. В итоге приходится констатировать изначальную статику кинематографического мира Феллини, отсутствие внутреннего самодвижения, которое обычно инициирует философская идея. Это сказывается и на судьбе художника: наступает творческий кризис, обусловленный быстрым изживанием себя как художника, своего кино, когда довлеют самоповторы,

что болезненно для самого создателя и для всех остальных.

В противоположность фрагментарности и статике Феллини – кинематограф Тарковского. По отношению к русскому режиссеру никогда не складывалось впечатление творческой исчерпанности. Ни один из его фильмов не свидетельствует о творческой усталости, однообразии и пределе в работе режиссера. Было трудно представить, что Тарковский вот-вот уйдет из творчества, судя по его фильмам. И это можно объяснить тем, что движущей силой динамичного кинематографа Тарковского являются идеи общего порядка.

Тарковского как представителя русской культуры манит не жизнь во фрагментах, как взыскующего эстетизма Феллини, а путь человека, простирающийся за видимые горизонты. Тарковский устремлен от чувственного мира к миру метафизическому, пытается понять устройство и взаимоотношения временного и вечного миров. Отсюда, с одной стороны, физиологичность⁵ изображения у Тарковского, когда он воссоздает мир временный, который непременно чувствуется, и в этом обязательном чувствовании заключается существо временного мира. С другой стороны, Тарковский разрабатывает посредством кино, которое он определил как «запечатленное время», философскую категорию времени. И эта последняя является, можно утверждать со ссылкой на самого Тарковского, наиглавнейшей в его кинематографе, сцепляя его фильмы в единое целое. Излюбленная категория времени Тарковского в его фильмах подчиняет физиологичность изображения, происходит восприятие временного и конкретного из прошлого или из будущего вне временных и пространственных границ.⁶ И эта вневременность экранного мира Тарковского свидетельствует о существовании таинственной реальности,⁷ несомненной

⁵ Ю. Норштейн признается: «Зеркало» я воспринимал почти ноздрями, даже запахи с экрана ощущал, такая мощь шла от изображения... У Тарковского дивное сложение, соотношение внутри кадра, наполненное тем обостренным физиологическим ощущением, когда изображение воспринимается не только глазами, но и всеми другими органами чувств. Его кадры можно на вкус ощущать. Когда герой «Ностальгии» лежит на скамейке и прикладывает платок к носу, вытирая им кровь, у меня было полное ощущение запаха крови» (Искусство кино. 1990. № 1. С. 124).

⁶ Ю. Норштейн, говоря о категории времени как основе кинематографа Тарковского, замечает: «...он (*Тарковский – Э.К.*) постоянно говорит о категории времени, и, наверное, он этой категорией подавляет чистую натуру, заставляя ее двигаться в то время, которое ему необходимо для его эстетики. Чем для меня сильно изображение в фильмах Тарковского? Меня охватывает ощущение того, что это когда-то со мной было... Такое восприятие происходящего на экране как происходящего с тобой, только не в реальной жизни, потрясает» (Искусство кино. 1990. № 1. С. 124).

⁷ Ю. Норштейн помогает «обратить внимание» на запредельный план экранного изображения у Тарковского: «Мне кажется, что он извлекал из предмета, из натюрморта, из окружающей реальности... то, что за этим предметом. Вспомните, как у него дико шумит трава, как гудит

для режиссера, чье существо вечность и которая дает о себе знать во временном мире ощущением о вневременности всего происходящего в нем.

Категория времени связана с проблемой человеческой онтологии. Человеческое бытие для Тарковского есть средоточие временного и вечного, переходящего и абсолютного миров, но истинная цель человеческого бытия – стремление к Абсолюту. По словам Майи Туровской, у Тарковского мы видим «вечный сюжет того единого фильма, который снял режиссер Андрей Тарковский: стремление к абсолюту...» [15]. Идея Абсолюта – альфа и омега метафизики, и Андрей Тарковский своим кинематографом, как философ-метафизик делал бы это с помощью слова в своих сочинениях, разрабатывает и представляет ряд общих идей, но в их метафизической перспективе.

Другой ответ о целостности фильмов Тарковского – биографический метод. Суть его заключается в том, что событиями жизни, индивидуальной судьбой Тарковского необходимо осмысливать его кинотворчество. Эббо Демант, западногерманский режиссер, сценарист и писатель, как в подтверждение правомерности биографического метода и давая удачную формулировку его сути, вопрошает «Не является ли его (*т. е. Тарковского – Э. К.*) творчество таинственной проекцией собственной судьбы?» [16]. Конечно, особенно показательно в этом отношении «Зеркало». По мнению М. Туровской, автобиографический замысел фильма «Зеркало» является «очевидным центром и средоточием всего мироздания режиссера Тарковского, от которого пути ведут к прошлым и будущим фильмам» [17].

Писатель Георгий Владимов в понимании значения «Зеркала» улавливает пророческую компоненту фильма и провидческую способность самого режиссера. Г. Владимов называет «Зеркало» «больше, чем какой-либо другой фильм... семейным фильмом Тарковских» [18]. Но «Зеркало», конечно, не производит впечатления простого фактографического автобиографического фильма. От внимания Г. Владимова не ускользает его скрытый план, демонстрирующий провидческий талант Тарковского⁸ в отношении собственной судьбы: «Кто

пронизанное солнцем гречишное поле, как тебя охватывает неясная тревога. Это свойство его кинематографа и ничьего другого» (Искусство кино. 1990. № 1. С. 124). И не есть ли ощущение этой неясной тревоги переживанием зрителя таинственного плана бытия, существующего по своим законам, но в том числе и в мире временном.

⁸ В фильме «Зеркало» участвовала семья режиссера. Арсений Тарковский за кадром читал свои стихи, Мария Ивановна Вишнякова, мать режиссера, снялась в роли старой матери героя фильма, «держала кадр» в одном из труднейших эпизодов жена Лариса, а ее дочь Оля, падчерица Андрея Тарковского, сыграла первую любовь мальчика. Наконец, сам режиссер появился в кадре: не видно лица Тарковского, а лишь руки, изможденные руки умирающего, распластанного на постели. Именно этот образ, запечатленный Тарковским в «Зеркале», дал повод Владимову рассматривать этот фильм как пророчество Тарковского о своей судьбе.

бы мог почувствовать тогда, что он, как было свойственно его дару, предугадывает, прозревает собственную надвигающуюся судьбу» [19].

В своем воспоминании о Тарковском Г. Владимов обращается к письму режиссера, написанному в апреле 1975 г. о «Зеркале» и адресованному самому писателю, где Тарковский абсолютно естественно и душевно обнажен, говоря о «Зеркале»: «...„Зеркало“ я делал, как исповедь, – максимально искренне и без позы. И если Вам наша работа показалась близкой, то в этом не только заслуга авторов, но и тех, кто серьезно относится к окружающим» [20].

Владимова поразили один парадокс, объясняющий многое в Тарковском, поскольку задает ракурс рассмотрения его кинотворчества. С одной стороны, режиссер, ничего не умеющий делать, кроме как снимать кино, признавался, что он не знает, что такое кино, и ушел бы из него, если бы умел делать что-то еще. Но с другой, Тарковскому свойственно обостренное чувство ответственности за свою работу: «Для меня кино не профессия, это моя жизнь, и каждый фильм для меня – поступок» [21]. Владимов предлагает понять этот парадокс Тарковского обращением к феномену самой жизни – живой жизни человека: человеку не дано знать наверняка, что такое наша жизнь и к чему приведет нас тот или иной поступок.

Это рассуждение Владимова, можно понять таким образом, что Тарковский сам предлагает исследователям отправную точку в процессе осмысления его творчества: его кино необходимо измерять его жизнью. И если это так, не являются ли фильмы Тарковского отражением главных событий его жизни, а названия (случайно или намеренно для Тарковского?) – самоопределением состояний внутреннего мира режиссера в каждый период его жизни? М. Туровская замечает, «то, что, казалось, принадлежало сюжету, оказалось, принадлежало режиссеру» [22], например, фильм «Зеркало», который для Тарковского «был актом социального и человеческого познания и самоопределения» [23].

Свидетельства в пользу «биографичности» своего кинотворчества дает Тарковский своими дневниками и интервью. В частности, его признание по поводу «Ностальгии»: «...камера независимо от моих конкретно запланированных намерений реагировала во время съемок на мое внутреннее состояние. Реагировала на мучительно долгую разлуку с семьей, на отсутствие привычных условий жизни, на новые для меня условия работы над фильмом и не в последнюю очередь на чужой язык. Я был одновременно поражен и обрадован, так как теперь мерцающий передо мной в первый раз на экране результат доказывал, что мое представление о том, что средствами киноискусства можно получить отпечаток человеческой души, единственного в своем роде человеческого опыта, ни в коем случае не есть плод праздной игры ума, а бесспорная реальность» [24]. Еще одно откровение Тарковского о кино как проекции человеческой души: «Могла ли во время работы над „Ностальгией“ мне прийти мысль о том, что состояние

подавленности, безнадежности и печали, пронизывающие этот фильм, станет жребием моей собственной жизни? Могло ли мне прийти в голову, что я теперь до конца дней своих буду страдать этой тяжелой болезнью?» [25]. И как итог выведения закономерности – кино есть запечатленная жизнь самого художника – слова Тарковского из одного его интервью: «...Впервые я вдруг почувствовал, что кинематограф способен выразить в очень сильной степени душевное состояние автора...» [26].

Кажется, открытия Тарковского производят впечатление случайных, неосознаваемых и незапланированных человеком в процессе его работы, что удостоверяет сам режиссер. Но это вдруг приобретенное прозрение о способности творчества приводит Тарковского к пониманию неслучайности всего, что происходит с человеком. В одном интервью он поделился своими размышлениями по поводу неслучайности человеческой жизни творца и его творчества: «Поэтическая картина, которую я когда-либо выдумываю, становится конкретной, осязаемой действительностью, которая материализуется и начинает – хочу я этого или не хочу – оказывать воздействие на мою жизнь. Разумеется, обращение с такой возникшей помимо меня действительностью, берущей, однако, свое начало в мире представлений того человека, которого она вдруг настигает, – все что угодно, только не приятная вещь. Напротив, воспринимаешь себя как инструмент или как меч, прекращаешь быть личностью в автономном, ответственном за себя смысле, чувствуешь некую раздвоенность, воспринимаешь себя как медиум, не владеешь полностью самим собой. Если жизнь буквально по пятам следует за идеями, которые высказываешь, то тогда эти идеи уже больше не свои, они – только послания, которые получаешь и передаешь дальше. В этом смысле Пушкин прав, когда говорит, что каждый поэт, каждый подлинный художник – помимо своей воли пророк» [27]. Эти слова Тарковского, являясь свидетельством «из первых рук» – откровением самого художника, дают ключ к осмыслению его творчества через жизнь его души, взыскующей Абсолюта, передавая нам послания о Нем.

Библиографические ссылки

1. *Евлатпиев И. И.* Андрей Тарковский и новая философия человека // Вопросы философии. – 1996. – № 12. – С. 48–61.
2. *Евлатпиев И. И.* «Страсти по Андрею»: Философия жертвенности. Андрей Тарковский и традиции русской философии // Вопросы философии. – 2000. – № 1. – С. 56–70.
3. *Можегов В.* Сталкер: литургия Апокалипсиса // Медиаархив Андрея Тарковского. – URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/lirurgAp.html> (дата обращения: 11.05.2012).
4. *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: начало... и пути. – М.: ВГИК, 1994. – С. 49.
5. Андрей Тарковский. XX век и художник // Медиаархив Андрея Тарковского. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/-Tarkovskiy/London01.html> (дата обращения: 12.05.2012).
6. Там же.
7. *Мишагин А.* «На крови, культуре и истории...» // О Тарковском. – М.: Прогресс. – 1989. – С. 65.
8. *Норштейн Ю.* Феномен Феллини // Искусство кино. – 1990. – № 1. – С. 121–128.
9. Там же. С. 126.
10. Там же.
11. Там же. – С. 127.
12. Там же.
13. Там же.
14. *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: начало... и пути. – М.: ВГИК. – 1994. – С. 46.
15. *Туровская М. И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство. – 1991. – С. 242.
16. *Эббо Демант.* В поисках утраченного времени // О Тарковском. – М.: Прогресс. – 1989. – С. 382.
17. *Туровская М. И.* Семь с половиной лет, или Фильмы Андрея Тарковского. – С. 247.
18. *Владимов Г.* Письмо Андрея Тарковского // Искусство кино. – 1991. – № 1. – С. 103.
19. Там же.
20. Там же. – С. 105.
21. Там же.
22. *Туровская М. И.* Семь с половиной лет, или Фильмы андрея Тарковского. – С. 246.
23. Там же. – С. 246.
24. *Эббо Демант.* В поисках утраченного времени. – С. 351.
25. Там же. – С. 355.
26. Там же.
27. Там же. – С. 382–383.