

Игорь Евлампиев

---

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
ФИЛОСОФИЯ  
АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО**

---

*Второе издание,  
переработанное и дополненное*



Уфа, 2012

# ГЛАВА I

---

## **«ИВАНОВО ДЕТСТВО»: реквием по человеку**

---

## 1. Мир снов

Первый полнометражный фильм Тарковского «Иваново детство» (до этого Тарковский снял в качестве дипломной работы короткометражку «Каток и скрипка») принес его автору не только признание в кинематографических кругах, но и всемирную известность: он был награжден «Золотым львом» Венецианского кинофестиваля 1962 года. Даже на фоне целого ряда произведений, по-новому показывающих войну, фильм Тарковского выделялся необычностью своего изобразительного ряда. Несмотря на то, что наряду с эпическим изображением подвига народных масс в советском искусстве все больше внимания уделялось трагедии отдельного человека, фильмы о войне оставались той зоной кинематографа, в которой абсолютно преобладала объективистско-реалистическая тенденция; судьба отдельной личности всегда представляла как пример некоторых общезначимых объективных закономерностей, выступала как точка пересечения тех глобальных потоков и сил, которые формировали движение истории. Именно такой характер носили наиболее известные фильмы, предшествовавшие фильму Тарковского («Баллада о солдате», «Летят журавли» и др.).

Тарковский полностью ломает сложившиеся и складывающиеся стереотипы, он вводит в свой фильм такие темы и мотивы, которые существенно обогащают традиционное представление о взаимоотношении отдельного человека и «большой» истории, его внимание привлекает не столько события истории, сколько личность и ее внутренний мир. В жизнь героев упомянутых выше фильмов Калатозова и Чухрая война вносила трагический перелом, заставляя их решать мучительную проблему соотношения личного и общественного — стремления к личному счастью и готовности пожертвовать собой ради общей победы. Неразрешимость этой проблемы придавала фильмам возвышенное трагическое звучание, однако в них присутствовал и оптимистический мотив, происходящий из понимания невозможности личного счастья вне контекста общественных ценностей. Грядущая победа в войне, ради которой герои жертвовали своей жизнью и своим счастьем, искупала все трагедии и представляла как главную и единственную цель всех устремлений. Личная судьба героев и их личная трагедия выступали как хотя и важные, но все-таки вторичные составляющие объективного движения истории. Такое историческое мировоззрение навязывало произведению киноискусства традиционную форму, связанную с абсолютным преобладанием объективного времени над субъективным (в рамках той интерпретации этих понятий, которая была сформулирована выше). Объективный ряд событий, в который были вовлечены герои, составлял главное

в сюжетной линии фильма, в то время как их внутреннее эмоциональное состояние, их личное отношение к миру и к происходящему вокруг только дополняли и обогащали этот объективный ряд.

В этом контексте наглядно проявляется новаторство фильма Тарковского и со стороны его формальной структуры, и со стороны выраженных здесь представлений о человеке. Главный принцип Тарковского — совмещение и синтез объективного и субъективного. Тарковский сознательно выстраивает в фильме два противоположных, но взаимодействующих событийных ряда, связанных соответственно с реальным временем войны и с субъективным временем, обуславливающим внутреннее, личностное бытие главного героя фильма — маленького разведчика Ивана. Само понимание этих двух событийных рядов как относительно самостоятельных не является открытием Тарковского, однако он не просто констатирует их рядоположенность и определенное взаимодействие — новаторство режиссера состоит в том, что *он отказывается признать первое из них абсолютно господствующим и определяющим*. Тот факт, что главный герой фильма предстает в ситуации войны, позволяет Тарковскому в более наглядной форме выразить свое убеждение: даже в тех условиях, когда на человека действуют самые могущественные и разрушительные силы, они не способны полностью подчинить его внутреннее бытие «объективному», не способны сделать человека «марионеткой» в руках судьбы.

В рамках обыденного, спокойного существования независимость личности формально гарантируется обществом, не претендующим, как правило, на то, чтобы вмешиваться во внутренний мир человека. Но это касается только тех его проявлений, которые не вступают в противоречие с закрепленным порядком вещей. Это своего рода «договор» личности и мира, согласно ему человек признает *принципиальный* приоритет определенных законов и в жизни и истории, а взамен получает свободу и самостоятельность в тех рамках, которые допускаются указанными законами. Условность этой самостоятельности как раз и демонстрирует война. Здесь потенциальное господство внешнего мира над личностью превращается в зримое и реальное, а рамки допустимой свободы сужаются почти до полной предопределенности не только внешнего поведения, но и основных составляющих внутреннего бытия личности.

То, что демонстрирует нам Тарковский на примере своего героя, которого играет Николай Бурляев, совершенно не соответствует этой модели. Трагедия Ивана состоит не только в том, что война разрушила его счастливое детство и лишила всего самого дорогого: такую же трагедию переживают все люди во время войны. Для Ивана эта общая трагедия оказалась обостренной тем фактом, что он не

может и не желает подчиниться течению событий, приспособиться к страшному миру, принять то, что кажется естественным в сложившейся ситуации.

То внутреннее «измерение» личности, которое оказывается неподвластным объективному бытию вокруг, противостоит ему в абсурдном упрямстве, представлено миром снов и воспоминаний Ивана. В своих снах Иван постоянно возвращается к образам своего счастливого довоенного детства, среди которых центральное место занимает образ его матери. Воскрешая в себе свое прошлое, Иван, по существу, *продолжает жить* в нем, и оно оказывается не только не менее, но даже *более реальным*, чем окружающий его жестокий мир войны. В дальнейшем (особенно в фильме «Зеркало») Тарковский осуществит детальную художественную разработку проблемы времени, но главный пункт его убеждений однозначно проявляется уже в «Ивановом детстве»: прошлое — это особое *измерение* бытия, измерение *вечного* бытия, по своему метафизическому статусу не менее реальное, чем то измерение, которое мы называем «настоящим». Тот факт, что человек осознает себя существующим только в настоящем, является некоторым вторичным феноменом, некоторой загадочной особенностью нашей сущности, которая вовсе не отменяет как такового нашего существования во всех измерениях вечного бытия — в том числе в измерении прошлого. История Ивана показывает, что очень часто (если не всегда; об этом Тарковский также будет подробно говорить в своих последующих фильмах) человек *обладает наиболее подлинным, наиболее «своим»* бытием именно в измерении прошлого, а не в измерении настоящего, — последнее, конечно же, обладает существенной властью над ним, но не способно заставить его полностью отказаться от того, что он сам считает главным в себе.

Хотя основная часть эпизодов фильма описывает реальные события, происходящие с Иваном и окружающими его людьми, Тарковский в определенном смысле уравнивает «реальность» и «сны», это проявляется в том, что в общей образной структуре фильма он ставит смысловой акцент на первом и последнем эпизодах, в которых предстает таинственный мир снов Ивана. Важно также отметить, что символическим центром фильма является сцена игры Ивана в войну; в ней Тарковский показывает отсутствие четкой грани между миром снов и фантазий Ивана и окружающей действительностью, и в этом соединении, схождении в одной точке двух планов бытия наглядно раскрывается их смысловое *равноправие* (подробнее об этом будет говориться ниже).

Нужно добавить также, что сны Ивана представляют собой нечто значительно большее, чем просто воспоминания о реально происшедших событиях, в них содержится очевидный *символический* эле-

мент; предстающие в сознании Ивана образы не просто повторяют прошлое, они преображают его к такой форме, в которой выявляется их *вечный* смысл. Можно сказать, что в своих «снах» Иван каким-то образом прикасается не только к измерению прошлого, сосуществующему параллельно с настоящим, но и к той целостной и вечной основе бытия, в которой в преображенной, символической форме отпечатываются все события человеческой жизни, чтобы сохраниться *навсегда*. Уже в первом фильме Тарковского проступают контуры новаторского представления о человеке, радикально отличающегося от того, которое господствовало в киноискусстве второй половины XX в. В «Ивановом детстве» еще нет его подробной разработки, это станет главным для Тарковского в его последующих фильмах. Пока же со всей определенностью можно сказать лишь об одном: человек предстает у Тарковского как особое сущее, обладающее своим собственным временем, господствующим над объективным временем мира и объединяющим в себе настоящее, прошлое и будущее. Даже под влиянием самых мощных сил, действующих на него и способных уничтожить его, человек может сохранить свою (метафизическую) самобытность, и даже смерть не способна полностью уничтожить те вечные смыслы, которые его существование внесло в мир. Символом этого вечного, абсолютного существования выступают финальные кадры фильма, показывающие полет Ивана над морем и завершающиеся образом черного обожженного дерева. Эти кадры воспринимаются как чистая метафора, однако в перспективе последующего творчества Тарковского этому фрагменту, без сомнения, можно приписать более глубокий смысл: это — символическое выражение вечности личности, для которой ее существование во времени, обрывающееся смертью, оказывается хотя и важнейшей, но не единственной формой бытия.

Реально-событийную канву фильма предваряет первый сон Ивана. Открывая фильм этим эпизодом, Тарковский как бы подчеркивает вне- и надвременной характер того измерения, той сферы бытия, которая открывается в снах Ивана. Вообще говоря, правильнее было бы говорить об этих образах не как о *сновидениях* Ивана, а как о его *видениях*, точнее — как о *видении* им некоторой символической реальности, объективно существующей за пределами нашего пространственно-временного мира. Трагические перипетии жизни Ивана привели его в буквальном смысле на «грань» бытия, и он гораздо острее, чем все окружающие его люди, ощущает присутствие «рядом» с нами этого вечного измерения, заключающего в себе абсолютные смыслы всех явлений и событий земной жизни.

В первых кадрах фильма Иван смотрит на нас через огромную паутину, растянутую между ветками дерева; переливающаяся на

солнце паутина, слегка скрывающая его лицо, кажется символической гранью между земной реальностью и миром, в котором пребывает Иван, некоторым аналогом «зеркального стекла» — постоянного образа последующих фильмов режиссера (в «Зеркале» через такое помутневшее стекло будет смотреть на нас и на себя саму постаревшая мать главного героя, и это также будет символом близости и соприкосновения земного, реального мира и мира снов и видений). Мы застаем Ивана как раз в тот момент, когда он приходит в себя после мгновения какой-то задумчивости, оцепенения; словно он только что оказался в этом загадочном для него самом мире. Он на наших глазах с некоторой робостью и удивлением осматривается вокруг и несмело идет по солнечному лесу, пытаясь понять, где он и что с ним. Затем, словно преследуя какую-то цель, бежит по лесу, снова останавливается, следит за полетом бабочки; и в этот момент начинается *его полет*. Этот полет, поднимающий Ивана выше деревьев, выше леса, происходит как бы помимо его воли; на его лице на миг появляется недоумение, удивление происходящим, которое мгновенно сменяется радостью, бесконечным счастьем обретения того, о чем можно было только мечтать.

После завершения полета, после «приземления» Ивана характер эпизода резко меняется. Камера скользит по краю какого-то оврага или просто ямы — словно свежей борозды в теле земли, только что проведенной гигантским плугом; мы видим свежую взрыхленную землю и обнаженные корни кустов или деревьев. Чуть озабоченное лицо Ивана, прислушивающегося к голосу кукушки, подчеркивает новый эмоциональный мотив — здесь его обступают образы, отражающие трагический излом его судьбы. Кукушка заканчивает свой счет на одиннадцать, не оставляя Ивану будущего в его земном бытии, и затем в символической реальности сна он еще раз переживает, точнее, видит *навсегда пребывающим* в своем абсолютном трагическом значении самое ужасное событие своей недолгой жизни — гибель матери, застреленной немцами.

Переход от сна к яви изображен Тарковским таким образом, что возникает явное ощущение связи и взаимозависимости двух миров — иллюзорно-символического и реального. В последующих фильмах Тарковский будет постоянно применять один и тот же прием: какие-то слова или жесты героев, пребывающих в мире видений, будут получать отклик или продолжение в реальном мире, будут непосредственно воздействовать на события и людей, живущих в эмпирическом времени. В «Ивановом детстве» этот прием намечается уже в первом переходе от сна Ивана к действительности. Звуки выстрелов и крик Ивана в мире сна пробуждают Ивана, спящего в реальном мире: он резко поднимается и напряженно прислушивается к про-

исходящему вокруг, как бы ожидая повторения выстрелов и крика. Именно пробуждение Ивана на сеновале заброшенной мельницы на первый взгляд открывает событийный, «реальный» ряд фильма. Однако предстающий на последующих кадрах мир изображен в таком ракурсе, что его почти невозможно принять за привычную нам земную действительность. Сгоревшие остовы каких-то непонятных машин или конструкций, выжженная земля, грозное, темное небо, застилаемое черным дымом, пронзительное, зловещее солнце на закате — все это создает совершенно определенный колорит, смысл которого становится ясным, когда мы вслед за этими картинами видим Ивана, нервными рывкамидвигающегося по мертвому лесу, стоящему в темной, болотной воде. Из символического бытия своих снов и видений Иван попадает в *адский мир*, в мир, где проявлены во всей своей разрушительной мощи те тенденции и силы, которые составляют сущность зла в земной реальности.

Уже здесь угадывается характерное представление о структуре бытия, которое Тарковский будет неизменно воспроизводить во всех последующих фильмах. Более подробно мы будем говорить об этом в связи с анализом «Страстей по Андрею» и «Зеркала», однако уже теперь можно сформулировать его главную идею (позже будет показано, что именно в этом моменте ярко проявляется близость философских позиций Тарковского и Достоевского). Тарковский видит бытие многообразным, состоящим из различных слоев, складывающимся из параллельно существующих и взаимосвязанных миров. Человек причастен всем этим мирам, хотя и в разной степени. Являясь обитателем привычной ему земной действительности, человек в определенных ситуациях может проникать и в иные миры, более гармоничные или, наоборот, наполненные более могущественными разрушительными тенденциями, чем наш мир. Все события, происходящие с нами, так или иначе отражены в этих мирах, причем есть особые ситуации, особые мгновения, которые делают связь, зависимость миров, значительно более явной и влиятельной, чем это кажется нам в череде обыденности. И тогда для некоторых людей их бытие в *иных мирах*, за пределами обыденного мира становится очевидной и грозной реальностью. Именно о таких людях и таких событиях повествуют все фильмы Тарковского.

Мальчик Иван в ситуации войны, раскрепостившей адские силы бытия, обретает особую чуткость к тем влияниям, которые «иные миры» оказывают на земную действительность. Он как бы «соприсутствует» в них и своим собственным существованием являет их действие в нашем мире. Два первых фрагмента фильма (сон Ивана и его путь к своим через линию фронта) можно понять как выражение этой «открытости» иным мирам: прежде чем попасть

в реальный мир, где продолжается «обычная» фронтовая жизнь и где с нетерпением ждут его, Иван преодолевает две загадочные, скрытые для остальных людей сферы бытия — символический мир снов и адский мир своего существования один на один с теми силами, которые вызвали ужасы войны. Тарковский нарочито отделяет эти два фрагмента от основной сюжетной части: только после них идут титры фильма.

В первом реально-событийном фрагменте фильма происходит встреча Ивана, перешедшего линию фронта, с лейтенантом Гальцевым (актер Евгений Жариков), командующим тем участком, где Иван переплыл реку, разделяющую немцев и наших. Начиная с этой встречи, по ходу фильма Тарковский постоянно обращает наше внимание на то, что Иван и Гальцев является очень непохожими людьми, причем их различие носит не эмпирический, а как бы *метафизический* характер и обусловлено различным отношением к невидимым сферам бытия. Гальцев спит, когда к нему приводят Ивана, и солдат долго трясет за плечо своего командира, чтобы разбудить его. Медленно посыпаясь, Гальцев ворочается в полной темноте, и создается впечатление, что он выныривает *из небытия*, из состояния, в котором нет *ничего* — ни снов, ни видений. В начале фильма Гальцев предстает как человек предельно обыденный, укорененный в земной действительности и абсолютно лишенный тех связей с «иными мирами», которые делают Ивана столь непохожим на остальных людей, *возносят* его над всеми окружающими и над канвой реальных событий. Превосходство Ивана над Гальцевым выглядит особенно парадоксальным в сцене их первой беседы, когда камера показывает нам Гальцева так, как его видит Иван — снизу вверх, а Ивана так, как его видит Гальцев — сверху вниз. Несмотря на все стремление Гальцева показать свое «старшинство» (и в чисто армейском, и в бытовом смысле), он робеет перед решительностью и напором Ивана, интуитивно соглашается с его превосходством и выполняет все, что тот велит ему.

Из последующего становится ясным, что Иван не признает ничего превосходства над собой и поступает всегда так, как сам считает правильным. Когда его уговаривают добровольно уехать в тыл, в суворовское училище, он решительно отказывается, не желает, чтобы к нему относились как к ребенку, к несамостоятельному человеку; чувствуя свою абсолютную самостоятельность, он считает своим долгом сражаться на фронте рядом со всеми *ответственными* людьми. Когда его пытаются силой отправить в тыл, он убегает и в конце концов вынуждает своего командира, подполковника Грязнова (его играет один из любимых актеров Тарковского — Николай Гринько), вновь позволить ему отправиться в разведку за линию фронта.

Несмотря на внешнюю резкость и бескомпромиссность Ивана, он вызывает неподдельную симпатию у всех окружающих его людей, они все угадывают в нем какую-то способность, важную для всех, составляющую саму суть человеческого бытия, определяющую реальное жизненное превосходство одних людей над другими. Тарковский лаконичным штрихом подчеркивает действенный жизненный смысл этого превосходства: для того чтобы обойти немецкие патрули и вернуться к своим, Иван вынужден переплыть холодную осеннюю реку, что, по единодушному мнению всех окружающих, чрезвычайно трудно в такую погоду даже взрослому мужчине.

После того как Иван написал донесение в штаб о том, что видел у немцев, он засыпает в подвале разрушенного дома (по-видимому, церкви), где обитает Гальцев, и перед нами предстает второй его сон, второе «видение». Переход от реальности в символический мир сна Ивана вновь выполнен Тарковским таким образом, чтобы у нас возникло ощущение единства двух миров, непосредственного «перетекания» одного в другой. Камера фиксирует наше внимание на руке спящего Ивана, свисающей с кровати, и мы видим, как на нее падают с потолка капли воды; затем начинается движение вверх — и на месте стен подвала оказываются уходящие далеко вверх бревенчатые стены глубокого колодца. Почти весь последующий фрагмент снят камерой, находящейся на дне колодца, и в этом есть свой символический смысл: спящий Иван как бы вглядывается в реальность «надземного» мира, глубокий колодец олицетворяет связь между двумя мирами, представляет собой своего рода «тоннель» между ними. Сверху в колодец смотрят Иван и его мать (актриса Ирма Тарковская (Рауш), первая жена режиссера), причем в какой-то момент по изображению пробегает рябь, и мы понимаем, что между нами (зрителями и спящим «реальным» Иваном) и обитателями «высшего» мира находится поверхность воды — еще одно повторение образа «зеркального стекла».

Склонившись над колодцем, Иван кидает сверху большое перо, которое, быстро вращаясь, падает вниз. Эта выразительная деталь имеет очень глубокий смысл, который становится ясным только в контексте последующих фильмов режиссера. Падающее сверху перо всегда будет обозначать у Тарковского трагическое предназначение героя, его избрание на какую-то важную роль в бытии, оно выделяет человека, находящегося в особом отношении с «иными мирами». Ни в одном более позднем фильме Тарковский не показывает, *откуда* падает перо, и только в «Ивановом детстве» мы видим, как перо бросает Иван, находящийся в символическом мире снов, и падает оно (если принять приведенную выше интерпретацию образа колодца) в наш земной мир, как бы отмечая спящего в землянке Ивана в качестве человека особой судьбы, причастного высшим тайнам мирозда-

ния. Имея в виду этот образ из первого фильма Тарковского, можно предположить, что и во всех последующих ситуациях, когда на героя падает перо, оно оказывается зримым знаком связи миров, и оно отмечает человека, который имеет ясное и глубокое ощущение этой связи.

Мать Ивана, склонившись над колодецем, говорит ему: «Если колодец очень глубокий, даже в самый солнечный день в нем можно увидеть звезду». — «Какую звезду? — спрашивает Иван и затем восклицает. — Вижу, мама, вижу!.. А почему она?» — «Потому что для нее сейчас ночь, вот она и вышла, как ночью». — «А разве сейчас ночь? — вновь спрашивает Иван. Сейчас день». — «Для тебя — день, для меня — день, а для нее — ночь». Звезда, пребывающая в ночи на дне колодца, — это символ нашего мира, который предстает как сумрачное, теневое повторение иного, символического мира — мира *вечного* дня. Соотносясь со всем, что есть в нашем мире, «мир вечного дня» несет в себе не только символы земного совершенства, но и символы наших страданий и трагедий. Поэтому, проникая в него, Иван неизбежно сталкивается с одним и тем же образом, который навеки сохранил в себе миг гибели его матери. Его второй сон, показанный в фильме, как и первый, заканчивается этим образом, и Иван вновь просыпается от ужаса встречи с ним.

Следующий эпизод начинается с резкого разговора Ивана с подполковником Грязновым о его дальнейшей судьбе. После того как Иван понимает, что его окончательно решили отправить в тыл, он убегает из своей части и отправляется к партизанам. Проходя через сожженную деревню, он ложится отдохнуть под полусгоревшим навесом, но тут же вскакивает, услышав рядом шум. Перед ним предстает полубезумный старик с петухом на привязи, живущий на пепелище своего дома. Из реплик старика мы понимаем, что в его сознании явь неразрывно слилась с воспоминаниями и бредовыми видениями. Пережив, подобно Ивану, трагическое событие — гибель своей старухи и своего дома — он, точно так же, как Иван, оказался в некоем «разрыве» бытия, где смешиваются пласты времен и земная действительность соединяется с «иными мирами». Но в отличие от Ивана, который все-таки сохранил «центрированность» своей жизни на земной «реальности» и тем самым остался в круге земного бытия как равный другим людям, старик позволил «призракам» — обитателям иных миров — полностью вовлечь себя в ритм *своего* существования и, в результате, утратил те естественные связи с другими, которые необходимы для признания человека «нормальным». Однако именно в силу этого Иван признает в нем близкого себе человека. Сострадание и жалость, отразившиеся на его лице, несут в себе гораздо больше, чем просто отклик на чужое страдание — за ними стоит понимание судьбы этого человека, его причастности той же самой тра-

гической тайне жизни, недоступной «нормальным» людям, которая мучает самого Ивана.

В «Ивановом детстве» рассматриваемый эпизод обычно воспринимается зрителями совсем по-другому, в его обыденном и поверхностном смысле — как призванный продемонстрировать всю глубину страданий народа. Только в перспективе последующих фильмов встреча Ивана с безумным стариком приобретает обозначенный нами смысловой аспект, более того, в ней можно увидеть отдаленный прообраз важного элемента всех поздних фильмов Тарковского. В идейной конструкции «Сталкера», «Ностальгии» и «Жертвоприношения» очень большую (если не главную роль) играет взаимоотношение двух персонажей, один из которых глубоко проник в тайну жизни, но именно потому выглядит безумным в глазах окружающих и не способен убедить их в своей правоте, а другой знает о существовании этой тайны, близок к ней, но еще не ушел полностью в «иные миры» из земного мира обыденности и поэтому сохранил возможность и принять высшую истину от мудрого «безумца», и влиять на «нормальных» людей и на земной мир, чтобы направить его на путь истины. Такими персонажами являются Сталкер и Писатель в «Сталкере», Доменико и Андрей Горчаков в «Ностальгии», почтальон Отто и Александр в «Жертвоприношении» (в последнем случае это отношение двойится, носителями тайны являются и почтальон Отто, и служанка Мария).

Во время встречи с безумным стариком Ивана нагоняют его преследователи во главе с подполковником Грязновым и, посадив в машину, везут обратно в часть, предполагая наконец отправить его в тыл, в суворовское училище. На этом событийный ряд, связанный с Иваном, прерывается; когда он через некоторое время возобновляется, мы узнаем, что Иван каким-то образом убедил Грязнова оставить его на фронте, более того — доказал необходимость нового разведывательного похода через фронт. Однако прежде чем показать подготовку к этой новой разведывательной операции, Тарковский обращается к еще одной теме, которая будет иметь огромное значение в его творчестве, — к теме любви.

## 2. Чудо любви

Переход к новому эпизоду осуществляется Тарковским по принципу эмоционального контраста (точно так же он будет завершен). Безумный старик, держащий в руках петуха, долго смотрит вслед уехавшей машине и затем закрывает на засов глухую дверь, чудом уцелевшую при пожаре и бессмысленную в своем обособленном существовании. Тем не менее эта дверь полностью перекрывает кадр,

и создается впечатление, что она наглухо отделяет старика от всего остального мира. Затем следует разговор Ивана с Грязновым и Холиным в машине, из которого он еще раз узнает о твердой решимости его командиров отправить его в тыл. Завершается эпизод печальным пейзажем, увиденным из движущейся машины: безжизненные скелеты деревьев, абсолютно голые холмы, на которых сиротливо высятся печные трубы от сгоревших крестьянских домов, неровные, повалившиеся изгороди. Вслед за этим новый эпизод начинается с изображения пронзительно белой березовой рощи, словно из сумеречного мира безумных видений старика мы мгновенно перенеслись в чистый и светлый мир любовных грез и мечтаний, еще не знающий никаких трагедий и зловещих тайн. Контраст двух изображений усилен за счет их явной формальной связи: березовая роща снята движущейся камерой, и ее движение непосредственно продолжает движение пейзажа в финале предшествующего фрагмента.

В следующей сцене столь же светлой, сложенной из таких же точно белых березовых стволов предстает землянка военфельдшера Маши (актриса Валентина Малявина); здесь Гальцев на правах начальника отчитывает свою подчиненную за нерадивость. Почти сразу мы понимаем, что Гальцев влюблен в Машу, и его придирки лишены оснований, с их помощью он просто создает повод для продолжения общения с ней. Маша робеет, догадываясь об истинной причине упреков Гальцева, при этом совершенно очевидно, что она не отвечает ему взаимностью. Затем появляется Холин (актер Валентин Зубков), пришедший к Гальцеву по делу (как выяснится позже, он выбрал участок фронта, которым командует Гальцев для новой разведоперации с участием Ивана); дальше разворачивается история Маши и Холина.

В следующем фрагменте мы видим их в той же березовой роще, которая появилась в самом начале эпизода, и хотя они только знакомятся друг с другом (первые слова Холина — это вопрос о том, как зовут Машу), совершенно очевидно, что между ними уже родилась любовь, и они на какое-то время оказались в светлом мире, бесконечно удаленном от мира войны. Эпизод в березовой роще является хрестоматийным с точки зрения техники режиссерской и операторской работы (оператором «Иванова детства» был Вадим Юсов, он работал с Тарковским и над двумя следующими фильмами) — по лаконичной выверенности кадров, по сдержанной, но удивительно емкой динамике, по точному сочетанию крупных и дальних планов (в том числе в одном кадре) и т. п. Однако в нашем исследовании философского мировоззрения Тарковского мы должны обратить внимание на более общие, идейные составляющие этого эпизода.

В понимании сути любви и ее роли в судьбе отдельного человека и всей реальности Тарковский вновь оказывается прямым продол-

жателем традиций русской философии. Оставляя более подробное изложение этого вопроса до более подходящего случая (см. следующие главы), отметим пока только самое главное. Любовь Тарковский рассматривает как ту *единственную* силу, которая способна спасти мир, предотвратить его полную гибель, распад, деградацию. Только любовь, приходя в мир через человека, просветляет всю реальность, уменьшает сферу господства зла и расширяет сферу, где царит добро и гармония. Пока человек сохраняет в себе способность к искренней и глубокой любви, он сохраняет и свою значимость в этом мире; и пусть таких людей немного, только в них заключена надежда на спасение — всего бытия и всех людей. Гальцев, Холин и Маша входят в число этих избранных. Пускай они, в отличие от Ивана, не причастны к самым важным тайнам жизни, — они еще способны на это, они подобны детям, у которых все еще впереди, которые способны научиться всему и в конце концов принять ответственность за всех и за все. И не случайно именно Гальцеву в конце фильма предстоит подвести итог тому, что произошло в фильме и в реальной истории, — итог жизни Ивана, итог всех испытаний, которые ему самому пришлось вынести на войне, итог трагедии, пережитой народом. Именно он, а не Иван, предстает в фильме *ребенком*, который постепенно становится взрослым, перенимая опыт у окружающих его людей, и главный признак его *плодотворной* «детскости», устремленной в будущее, — это способность к искренней любви, не признающей никаких преград. Все сказанное справедливо и в отношении Холина; не случайно в фильме два раза звучат слова о том, что «его самого еще воспитывать надо», это мнение, высказанное Грязновым, передает сам Холин.

Еще один существенный элемент представлений Тарковского о любви, сближающий его с Достоевским и с другими русскими мыслителями, — это убеждение в существенном *неравноправии* мужчины и женщины. Мужчина — это страсть, сметающая на своем пути все преграды; женщина же — это терпение, смирение и податливость, это любовь как послушание, как желание раствориться в мужчине, стать «материалом» для его воли. Основные черты этого представления со всей очевидностью намечены в рассматриваемом эпизоде. Холин неудержимо «атакует» Машу, она до поры до времени уклоняется, отнекивается, отмалчивается, однако в ее душе осуществляется стремительная работа чувства. При этом видно, что все, происходящее с ней, происходит впервые, на ее лице написано удивление, даже страх перед тем неведомым, что рождается в ее душе. В какой-то момент взгляды Маши и Холина встречаются, они пристально смотрят друг на друга, и все становится необратимым. Когда Холин решается на последний «приступ», Маша сдается, открывает

всю себя его чувству. Упершись ногами в противоположные края глубокого рва, Холин помогает Маше перепрыгнуть через него, но в последний момент задерживает ее в своих объятиях и долго целует, в то время как она безропотно висит над рвом, полностью подчинившись ему. Когда Холин наконец ставит ее на землю, Маша медленно уходит, словно не чувствуя ног, но затем Холин зовет ее, и она поворачивается, как сомнамбула, подчиненная чужой воле, возвращается и припадает к его груди.

Маша и Холин, застывшие в поцелуе над рвом, словно повисшие над бездной, — это первый из ряда выразительных образов Тарковского, показывающих влюбленных, воспаривших над землей. В реалистическом фильме о войне Тарковский по идеологическим соображениям не мог изобразить фантастическую ситуацию буквального преодоления сил тяжести. Однако он находит образное решение, которое непосредственно соотносится с аналогичными эпизодами из других фильмов — с образом воспарившей над постелью матери Алексея из «Зеркала», с эпизодами парения в невесомости космической станции Хари и Криса из «Соляриса» и полета Марии и Александра, слившихся в любовном акте, из «Жертвоприношения». Во всех этих случаях любовь демонстрирует свою неподвластность законам земного бытия, свой сверхъестественный характер, свое могущество по отношению к несовершенной земной материи. Однако в «Иваном детстве» указанный образ имеет еще один, более явный смысл: это знак хрупкости любви, невозможности для нее укорениться в том мире, где существуют герои фильма, — в мире войны, страданий, непреодолимых разрывов и безвозвратных разлук. Этот смысл нарочито подчеркивается дополнительным штрихом: в то время как Маша и Холин замирают в поцелуе, раздаются резкие звуки выстрелов, напоминающие о войне и смерти, притаившихся рядом.

Когда Маша припадает к груди Холина, закрыв глаза, словно падая в бездну, они вновь на мгновение замирают, но затем совершенно неожиданно Холин говорит: «А теперь уходи»; и еще раз настойчиво, требовательно, словно боясь не успеть: «Уходи Маша... Слышишь Маша... иди, иди... скорее уходи, Маша». Мы не видим в этот момент его лица; но когда Маша наконец осознает, что он говорит, и в растерянности отходит в сторону, он поворачивается, и становится понятным, что все, свершившееся в его душе, стало абсолютно неожиданным, странным, пугающим для него самого. Решив пофлиртовать с симпатичной фельдшерницей, Холин вызвал в ней такое чувство, которое словно разгоревшееся пламя охватило и его самого; их души помимо их воли посетила истинная Любовь. Осознав подлинный смысл происходящего, несовместимость того мира, в который их вознесла любовь, с тем миром, в котором они будут вынуждены оказаться уже

через мгновение, Холин прогоняет Машу чтобы спасти и ее и себя от неминуемого «раздвоения». Совместить бытие в двух этих мирах так же невозможно, как невозможно долго стоять над глубоким рвом, поставив ноги на его края. Позже они вновь случайно встретятся в той же березовой роще (в том же светлом мире любви), и Маша закружится в счастливом танце, еще раз переживая момент рождения своего чувства, но и она в конце концов поймет, что у этого чувства нет будущего. При последней встрече с Холиным и Гальцевым, она будет отводить глаза, чтобы не встретиться взглядом с Холиным, и так стремительно уйдет, что они даже не успеют попрощаться.

Присутствие рядом страшного мира войны делает невозможным бытие в мире любви; контраст между этими двумя «мирами» режиссер подчеркивает тем, что дважды в конце эпизода показывает изображение зверски убитых солдат — Ляхова и Мороза, которые прикрывали Ивана в его походе на ту сторону и которых немцы, убив, привязали на берегу, на виду у наших войск, повесив одному из них на грудь табличку с издевательскими словами «Добро пожаловать». Второй раз это изображение появляется сразу после счастливого кружения Маши в березовом лесу, и это последнее, что мы видим в рассматриваемом эпизоде.

### 3. Игра Ивана

Ивану каким-то образом удалось уговорить своих командиров не отправлять его в тыл, и в следующем большом фрагменте фильма мы видим, как Иван, Холин и Гальцев готовятся к новому походу в расположение немецких войск, на противоположный берег реки. Пока Гальцев, Холин и пожилой солдат по прозвищу Касатонич (актер Степан Крылов) обсуждают детали будущей операции и выбирают лодку для форсирования реки, Иван остается один в подвале Гальцева и начинает играть в войну. Вся жизнь Ивана прочно соединилась с войной, и он не знает в ней иных целей, кроме желания отомстить немцам за погибших родных (отца, мать и сестренку), именно поэтому Иван воспринимает как личное оскорбление любой намек на то, что война — не его дело. Все в своей жизни и в окружающем бытии он оценивает только под углом зрения войны и ее законов. Когда Гальцев дает Ивану альбом старинных немецких гравюр, даже их он рассматривает в контексте своих представлений о немцах как захватчиках, насильниках и убийцах. Не удивительно, что игра Ивана посвящена все той же войне и выглядит как репетиция его будущих реальных схваток с врагами.

Начинает свою игру Иван с того, что привязывает веревку к лежащему на боку небольшому колоколу (до этого он уже попадал в кадр)

и поднимает его к низкому потолку подвала. Каждый, кто достаточно хорошо знает творчество Тарковского, увидев, как Иван медленно поднимает вверх колокол, тут же обнаружит связь этого фрагмента с образным рядом следующего фильма режиссера. В «Страстях по Андрею» огромный, только что отлитый колокол будет точно так же висеть над землей, и все люди вокруг, в том числе и колокольный мастер Бориска, в исполнении того же Николая Бурляева, словно выживший в огне войны и повзрослевший Иван, будут с замиранием ждать — зазвонит ли он. И когда он зазвонит, станет понятно, что этот колокол — символ и реальная основа народного единства, символ возрождающейся после долгих лет войны и разрухи русской культуры. Образ из «Иванова детства», по-видимому, необходимо воспринимать в точно таком же смысле. Поверженный, лежащий на полу колокол символизирует беды, пришедшие на русскую землю, а тот же колокол, поднятый Иваном над землей и позже зазвучавший, — это знак начавшегося сплочения нации, преодолевающей нашествие и готовой к новым свершениям. Не менее символично, что именно Иван поднимает колокол и затем звонит в него, словно созывая всех соотечественников на последний бой с врагом. Раз за разом в своем последующем творчестве Тарковский будет доказывать нам, что люди, в наибольшей степени значимые в мире, существеннее всего влияющие на наше будущее, почти всегда невзрачны, слабы, беззащитны в явном, внешнем плане бытия; но в том и заключен парадокс жизни и истории, что подлинным могуществом, преобразующим бытие, изменяющим мир, обладает не внешняя, материальная сила, а внутренняя убежденность, беззаветность, проникновенность — те качества личности, которые чаще всего незаметны, неуловимы и скрываются за внешней слабостью.

Продолжая игру, Иван ползет вдоль стены темного подвала и вполголоса отдает команды своему воображаемому войску. И внезапно в ответ из темноты доносятся решительные команды на немецком языке — враг тоже готовится к бою; игра становится угрожающе реальной. На лице Ивана лишь на мгновение появляется растерянность и испуг, он двигается дальше, не смущаясь происходящим смещением пластов бытия: ведь в его жизни это происходит постоянно. Обводя фонариком темные стены подвала, Иван высвечивает выцарапанную на штукатурке надпись: «Нас 8 человек. Каждый не старше 19. Через час нас поведут убивать. Отомстите за нас!» Ранее она уже несколько раз появлялась в кадре, но никто не обращал на нее внимания; только когда Иван освещает ее, фиксирует на ней свое внимание, она выявляет свой смысл и через нее раскрывается прошлое: звучат голоса пленных, которых немцы держали в этом подвале, перед тем как расстрелять. Игра Ивана, начавшись, оказывает воздействие на

реальность, в которой *воскресают* события прошлого. Прикасаясь к следам прошлого в окружающей действительности — к тем из них, которые горят как раны, свидетельствуя о мучениях и гибели людей — Иван, сам не ведая каким образом, приводит в настоящее образы этих людей. И поскольку эта способность является следствием его личной трагедии, она ведет его в его собственное прошлое, где погибли его мать и сестра и где навсегда остался прежний Иван, так непохожий на Ивана, ставшего частью мира войны. Поэтому свет фонарика, прыгая по стенам подвала, выхватывает из темноты одни и те же лица — это сам Иван и его мать. Словно все попавшие в плен и погибшие русские люди стали частью Ивана, его зеркальными повторениями, и их страдания и смерть должны быть пережиты им как свои собственные страдания и смерть, многократно, без конца.

Не выдержав этой муки, он кидается к колоколу и начинает звонить. Этот звон прерывает его страдания, страдания всех вновь вызванных к жизни мучеников войны, мы слышим нарастающий крик победы, ликование людей, словно бы воскресающих к новой, *светлой* жизни (в «Страстях по Андрею», в финальной сцене, точно так же зазвонивший колокол вызовет ликование жителей Владимира, и будет казаться, что перед нами *праздник воскресения всех мертвых* — всех погибших, замученных татарами русских людей). И только пережив радость свершившейся победы, Иван вспоминает о своей мести. Высвеченный его фонариком плащ, висящий на стене, оказывается немецким офицером — тем самым, который расстрелял его мать и сестру, погубил множество русских людей. В глазах Ивана загорается радость мщения, он сжимает в руке кинжал, кажется, что сейчас он набросится на представшего ему призрака. Но оказывается, что это чувство, сколько бы сам Иван ни говорил о нем, не в состоянии долго жить в его душе. «Что, трясешься!? — злорадно обращается к воображаемому немцу Иван. — А ну отвечай... — и все более дрожащим голосом, с трудом подавляя рыдания. — Ты мне за все... понял... да я тебе... ты думаешь, я не помню... да я тебя судить буду... я же тебя... я тебя...». Не в состоянии больше сдерживать слезы, Иван опускается на пол, роняя фонарик и кинжал, и плачет, забыв про жажду мести и ненависть к немцам.

Плач Ивана заглушается вторжением реальной войны, «настоящей» войны, продолжающейся за стенами подвала: начинается артобстрел, и вместе с грохотом взрывов в подвал врывается поток света из распахнутой двери. Здесь Тарковский оригинально использует один из характерных приемов монтажного кино: переход к новому эпизоду вновь осуществляется по принципу эмоционального контраста. Сдавленные рыдания Ивана, подчеркивающие глухую тишину темного подвала, замкнутого от всего остального мира, сменяется

резким вторжением реальности и затем переключением внимания зрителя на других героев фильма. Однако в данном случае режиссер использует достаточно избитый формальный прием для выражения чрезвычайно нетривиального и необычного содержания, которое вряд ли могло быть понято первыми зрителями фильма. Оно проясняется только при сравнении рассматриваемого фрагмента из «Иванова детства» с похожими фрагментами из следующих фильмов.

В дальнейшем важнейшим элементом философского мировоззрения Тарковского, по-разному преломляющимся в образном строе его фильмов, станет представление о «пластичности» окружающей человека действительности, ее существенной зависимости, даже в самых «объективных» своих качествах и проявлениях, от человека, от состояния его души. Человек предстает в фильмах Тарковского «взаимодополнительным» по отношению к миру, поэтому наиболее сильные и глубокие эмоции и состояния героев оказываются способными вызвать катастрофические процессы в окружающей среде, как бы *отражаться* в ней. Особенно сильно взаимозависимость личности и мира выступает в жизни тех, кто вышел за пределы обыденной жизни, раскрыл свою причастность «иным мирам». Таким человеком и является Иван. Когда пробудившиеся в нем чувства ненависти к врагам, сострадания к идущим на смерть, ликования от предощущаемой победы достигают высшего напряжения и разрешаются рыданиями, рожденный в его душе эмоциональный заряд как бы провоцирует в самой действительности разрядку напряжения, накопившегося от долгого противостояния двух войск, ожидающих начала решительного сражения — начинается артобстрел.

Словно понимая истинную причину беспорядочных и бессмысленных взрывов, их абсолютную вторичность по отношению к тому важному, что только что свершилось в его душе и в его маленьком мире, хотя и ограниченном этим темным подвалом, но вобравшим в себя самые главные смыслы напряженного военного бытия, Иван остается совершенно бесстрастным и спокойным, как будто артобстрел является призрачным сном или фантазией. Когда Гальцев вбегает в подвал, охваченный страхом за Ивана, и почти кричит: «Не бойся, они кончат скоро!», тот отвечает после невыносимо долгой паузы, в течении которой мы осознаем его неземное спокойствие: «А я и не боюсь...». В этот момент Иван словно возносится над земной действительностью в какую-то высшую сферу, из которой происходящая суматоха кажется незначительным событием, несравнимо менее существенным чем то, что только что пережил он сам. И сразу вслед за его словами взрывы умолкают, наступает неожиданная тишина и мы видим покосившийся православный крест на разоренном кладбище — символ благодатной жертвенности, без которой немислимо

спасение мира от зла и страданий, на которую вынуждены обрекать себя люди, жаждущие победы над злом.

В следующем фрагменте, во время разговора Ивана с Гальцевым, Тарковский выстраивает мизансцену таким образом, что на протяжении всего разговора мы видим Гальцева только в виде уменьшенного отражения в зеркале, висящем на стене; он кажется фантомом, видимым рядом с Иваном, который раскрывает ему истинное лицо войны: «Ты в Тростинце был?... в лагере смерти?... да что с тобой говорить!..» И в самом конце этого разговора, когда Гальцев растерянно умолкает, в очередной раз интуитивно признавая превосходство Ивана, Тарковский дает выразительный знак причастности Ивана высшим сферам бытия, его *избранности*. Как мы уже говорили, в последующих фильмах избранность героя будет обозначаться пером, падающим на него откуда-то сверху. В «Ивановом детстве» перо кидает в колодец сам Иван, и происходит это в его сне; куда упало перо, мы не видим. Однако, когда в конце разговора с Гальцевым Иван резко садится на табуретку, в то время как камера остается неподвижной, в кадре остаются только его взъерошенные волосы, подсвеченные падающим на них солнечным светом, и в профиле волос без труда узнается большое перо — возможно, то самое, которое падало через колодец в наш земной мир.

#### 4. Избрание на жертву

Наступает вечер; Гальцев и Иван ожидают Холина и Касатоныча, готовивших лодку, на которой предстоит переправить Ивана на тот берег. Но Холин возвращается один и на недоуменные вопросы Ивана отвечает, что Касатоныча срочно вызвали в штаб, он не сможет участвовать в операции, не сможет даже зайти попрощаться. Иван явно расстроен и не понимает, как мог человек, связанный с ним искренней дружбой, не зайти перед расставанием, которое может оказаться последним. Ни Гальцев, ни Иван еще не знают того, что знает Холин: Касатоныч убит шальной пулей и его тело лежит совсем недалеко от них на берегу реки. Холин не хочет, чтобы Иван узнал об этом, отправляясь на опасное дело, требующее напряжения всех сил и предельной внутренней сосредоточенности.

Они садятся втроем за стол, на котором одно место оказывается незанятым. Лицо Ивана во время их трапезы становится замкнутым, сосредоточенным: он внутренне готовится к тому, что его ждет впереди — к той жертве, которую ему предстоит принести ради общей победы. В своих фильмах Тарковский очень часто будет выстраивать мизансцены в соответствии с изобразительными приемами, характерными для классической живописи. Мир культуры и особенно клю-

чевые мотивы живописи старых мастеров постоянно присутствуют в образной ткани фильмов режиссера. Часто эти мотивы появляются в фильме непосредственно — в виде репродукций живописных произведений, с которыми «общаются» герои. Но значительно более важным и глубоким по смыслу их присутствие является в тех случаях, когда Тарковский, не прибегая к прямым живописным «цитатам», выстраивает киноизображение в соответствии с определенным подразумеваемым «архетипом», когда смыслы, заложенные в произведениях живописи, естественно вплетаются в явно выстраиваемую в фильме систему идей и придают последней дополнительную многомерность, скрытую глубину. Несколько эпизодов, в которых угадываются известные изобразительные мотивы, можно обнаружить уже в «Ивановом детстве», и, безусловно, самый явный и очевидный из них — это сцена вечерней трапезы Гальцева, Холина и Ивана. Вряд ли можно указать конкретный образец, который Тарковский имел в виду, выстраивая этот эпизод (скорее всего, это полотно кого-то из мастеров XVII в.), однако общий «архетип», подразумеваемый здесь, угадать совсем не трудно — это *Тайная вечеря*, последняя, сумеречная трапеза Иисуса Христа и его учеников, предваряющая его жертву, принесенную ради спасения всех людей.

Глубокий *религиозный, мистический* подтекст происходящего Тарковский обозначает чрезвычайно выразительным штрихом, который является абсолютно избыточным, если оценивать его с точки зрения внешней, сюжетно-событийной логики. Сразу после того, как Холин сообщает Гальцеву, что тот пойдет вместе с ним на другой берег вместо «срочно отозванного в штаб» (на самом деле убитого) Касатоньча, дверь в подвал с шумом распаивается и мы видим в темноте неясную фигуру стремительно входящего солдата, очень похожего на Касатоньча. У зрителя, который впервые смотрит фильм и в соответствии с сюжетной логикой еще не знает о смерти Касатоньча, возникает полное впечатление, что это именно он и что через мгновение ситуация резко изменится: Касатоньч сядет за стол и «преломит хлеб» вместе с тремя другими героями фильма. Самое главное в этом эпизоде заключается в том, что и Холин, который один знает о смерти их друга, также на мгновение верит, что *входящий человек — это Касатоньч*. Прежде чем иллюзия будет разоблачена и мы вместе с героями убедимся, что вошедший солдат — не Касатоньч, Тарковский фиксирует камеру на сидящих за столом, и мы видим, что Холин, заслонившись рукой от света, напряженно всматривается в темный угол подвала, на вошедшего, и на его лице написано *ожидание и надежда* на то, что это именно Касатоньч. Только когда солдат входит в круг света и докладывает Гальцеву, что пополнение размещено по казармам, с лица Холина исчезает напряжение и он вновь

возвращается к действительности: Касатонич, конечно, не может присоединиться к их трапезе — он убит.

*Неверие в окончательность и бесповоротность смерти*, имеющее своей оборотной стороной *веру в возможность воскресения, возвращения к жизни*, — вот какой смысл проступает в этом эпизоде; в контексте всей цепи событий, начавшихся с приготовлений к походу Ивана «на ту сторону» и завершившихся, как мы узнаем в конце фильма, его жертвенной смертью, этот, на первый взгляд почти случайный и немотивированный, эпизод приобретает огромное значение, совершенно определенно намекая на то, с *какой* историей и с *чьей* судьбой уместно соотносить историю и судьбу Ивана.

После ужина Гальцев и Холин продолжают обсуждение деталей предстоящего похода, а Иван ложиться отдохнуть. Его взгляд, обращенный вверх, медленно скользит по грубым плитам потолка, в который вбиты странные крючья, навевающие мысли об орудиях пыток, и в конце концов останавливается на такой же точно надписи, какую мы раньше видели на стене: «Через час нас поведут убивать. Отомстите за нас!» Однако совершенно очевидно, что это *не та* надпись, что была на стене, вообще непонятно, как новая надпись, буквально повторяющая прежнюю, могла появиться на потолке. По-видимому, ее вообще вообще невозможно считать реальной, это, скорее, раз за разом возникающий в сознании Ивана знак людских страданий, от которых он не может уйти, которые он опознает по их «следам», оставленным в настоящем, и воскрешает к бытию. Именно эта восприимчивость к чужим страданиям, невероятно развитое чувство ответственности за всех живущих и умерших не позволяют Ивану покинуть ряды своих фронтовых товарищей и уйти от неминуемой гибели.

Далее мы видим еще один сон Ивана, и он единственный из всех, показанных в фильме, не несет в себе ни малейших следов той трагедии, которую пережил Иван. Это как бы прозрение им «райского» мира, того мира, который является подлинно *совершенным* миром самых сокровенных наших чаяний и упований. В его изображении Тарковский использует все ключевые образы, которые в дальнейшем будут неизменно выражать идею совершенства бытия: образ коня, олицетворяющий стихийную, но благую силу природы; проливной дождь, предстающий как прозрачная сеть, охватывающая мир и связующая его в живительное единство; образ яблока, выражающий благотворность бытия для нас, его готовность открывать и дарить себя человеку. Изображаемая в этом сне Ивана реальность является высшей и конечной целью всех людских усилий и всех приносимых ими жертв, ради нее Иван, в конечном счете, и идет на гибель. Когда его будит Холин, первая его мысль — снова о Касатониче, который

должен был прийти попрощаться с ним: разминувшись на мгновение в жизни, они встретятся в смерти, и их жертвенный подвиг, соединившись с миллионами таких же жертвенных подвигов, станет той грозной силой, которая переборет силы зла и разрушения.

Пока Иван медленно одевает затрепанные, рваные вещи, в которых ему предстоит идти в тыл к немцам, Гальцев и Холин молча смотрят на него, словно оценивая ожидающие его испытания. При этом в кадре в качестве фона постоянно виден огонь — еще один важный образ Тарковского, обозначающий и саму человеческую жизнь (тогда это трепетный и слабый огонь свечи), и высшее напряжение человеческих сил, преобразующих бытие, возносящих человека на вершину его творческого предназначения. Присев перед дорогой, Иван, Холин и Гальцев начинают свой путь; последнее, что мы видим, — это надпись на стене, вновь напоминающая о страданиях и смерти, взывающая к мщению.

Выйдя в сумрак наступившей ночи, они еще раз проходят мимо покосившегося православного креста. В очередной раз фиксируя этот крест в кадре, Тарковский подталкивает зрителей к пониманию глубокого, неочевидного смысла начавшегося похода. Пока Иван и Холин устраиваются в лодке, Гальцев отвлекает внимание солдата, стоящего на посту, и внезапно узнает, что Касатонич погиб, что значит он идет с Иваном и Холиным вместо него. Когда лодка двигается вдоль берега, мы видим сгоревший немецкий истребитель, врезавшийся в землю и так и оставшийся стоять вверх хвостом, причем на фюзеляже самолета угадывается крест. Даже сейчас, через много десятков лет после войны, может показаться почти кощунственным утверждение, что Тарковский соотносит в одном образном ряду православный крест на разоренном русском кладбище, мимо которого только что прошли герои фильма, и крест на немецком самолете, врезавшемся в берег реки. Однако, как нам кажется, это именно так; гениальный мыслитель и художник тем и отличается от своих современников, что он способен преодолеть самые бесспорные стереотипы и обозначить принципы, преодолевающие естественную ограниченность исторического зрения своей эпохи. Только в самом конце столетия совместные захоронения русских и немецких солдат стали восприниматься как что-то допустимое и глубоко символичное, Тарковский же всего через полтора десятка лет после окончания войны, на фоне еще не остывшей в обществе праведной ненависти к врагу, пытается говорить об общей мученической судьбе русских и немцев — и тех, кто стал жертвой раскрепощенных сил зла, и тех, кто поддался этим силам, превратился в исполнителей злой воли. Глубокое осознание единства и невольной спаянности судеб всех людей ведет режиссера к пониманию неизбежной универсальности и значимости *для*

*всех* — и для мучеников, и для мучителей — того пути к спасению, о котором сдержанно и пока не очень явно говорится в фильме.

Приблизившись к противоположному берегу, лодка проплывает мимо двух мертвых солдат, выставленных немцами для устрашения — Ляхова и Мороза. Они словно встречают Ивана у входа в *царство смерти*. Холин прячет лодку в кустах, и все трое крадучись идут по тому же самому мертвому лесу, стоящему в воде, по которому Иван пробирался к своим в самом начале фильма. Очень характерно, что Тарковский не показывает занятого немцами берега реки, являющегося целью Ивана. Все трое высаживаются из лодки в призрачном, зловещем, полуфантастическом лесу, стоящем в темной воде; отсюда Иван один должен дойти до расположения немцев. В этом фрагменте вновь реальный событийный ряд фильма незаметно сплетается с символическим, даже вытесняется им. Фантастический лес воспринимается как какое-то «иное бытие», «иной мир», даже более определенно — как адский мир, содержащий в себе в концентрированной, символической форме все негативные качества земной действительности. Это словно бы темная изнанка нашего «смешанного» (и темного, и светлого) мира, проникать в которую люди должны только с одной целью — для того, чтобы как-то повлиять на зло, содержащееся в бытии, как-то преодолеть его в его глубинной сущности. Именно за этим пришли сюда Холин и Гальцев, для этого *привели* сюда Ивана. Холин и Гальцев оба предлагают Ивану разделить его последующий путь в тыл к немцам, но он решительно, по-взрослому отказывается от их помощи: он должен идти дальше один. Обнявшись с Холиным и простившись с Гальцевым, Иван уходит в темноту, и становится совершенно очевидным, что он уходит навсегда. Холин говорит ему на прощание: «Если мы двинемся, жди нас в Прохоровке» (намекая, что войска могут начать наступление и занять село, в которое идет Иван), но он ни слова не говорит о том, где и когда будет встречать Ивана на обратном пути, *словно не предполагая, что Ивану суждено вернуться*.

Некоторое время Холин и Гальцев выжидают, прислушиваясь и пытаясь понять, удалось ли Ивану проскочить в тыл к немцам, и в это время мимо них проходит немецкий патруль — зловещее явление «хозяев» этого адского мира. Когда все вокруг затихает, Холин отправляется за лодкой, а Гальцев опять погружается в полудремотное ожидание. Все это время в полутьме перед ним и перед нами предстает то призрачно-реальный лес, то его еще более призрачное отражение в медленно колышущейся воде; в результате образ леса двойся: уже непонятно, действительно ли это реальный лес в реальном мире войны или это бытие по ту сторону «зеркального стекла», по ту сторону нашей земной действительности.

Наконец Холин возвращается. Когда Гальцев подходит к лодке, он видит в ней двух закутанных в какие-то платки людей — это мертвые Ляхов и Мороз, которых Холин забрал с немецкого берега, рискуя жизнью. Путь через реку двух живых и двух мертвых людей предстает еще одним символическим образом, естественно вплетающимся в сложную символику этого большого фрагмента. В то время как Харон возил людей через реку забвения в Ад, в царство мертвых, Холин и Гальцев везут своих товарищей в обратном направлении — из царства смерти в мир живых. Словно бы Иван уже частично совершил то, о чем мечтал и ради чего отправился в «ад»: тот отпустил двоих своих пленников, силы жизни одержали маленькую, хотя далеко не окончательную (скорее символическую, чем реальную — ведь мертвые остались мертвыми) победу над силами смерти.

Последняя сцена в рамках основной сюжетной линии фильма показывает нам Гальцева и Холина, отдыхающих после трудного возвращения назад: им пришлось вплавь, под пулями немецких пулеметов, преодолевать реку, держась за лодку с сидящими на ней мертвыми солдатами. Разлив по стаканам водку, Гальцев говорит: «Давай выпьем за...» — и обрывает себя; они пьют молча, не чокаясь. Понятно, что оба они думают об Иване, но верят ли, что увидят его вновь? В этот момент тишина, окружающая их и заставляющая непрестанно думать об Иване и о его судьбе, становится невыносимой, Холин заводит патефон с единственной пластинкой Шаляпина. Чуть раньше, когда они в этом же подвале последний раз присели вместе с Иваном перед тем, как уйти, Гальцев точно так же, не выдержав тишины, завел патефон. Но Холин резко встал и выключил его: тогда тишина была благодатна, поскольку с ними был Иван и они как бы вели последний молчаливый диалог друг с другом. Теперь же отсутствие этого ставшего бесконечно близким для Холина человека делает особенно тягостной *молчащую* тишину. Холин включает патефон, и мы слышим голос Шаляпина, исполняющий русскую песню. Голос кажется неземным, идущим из «иного мира», говорящим о чем-то совершенно чуждом миру, в котором находятся Холин и Гальцев. Поет Шаляпин протяжную песню о неразделенной любви, о неутолимом любовном страдании.

В этот момент появляется Маша, чтобы попрощаться перед отъездом: ее госпиталь переводят в другое место. Вновь на мгновение в сложной мелодике фильма звучит тема любви. Голос Шаляпина, сопровождающий появление и уход Маши, словно намекает на нереальность, призрачность подлинной любви в этом мире. Холин подходит к Маше и спрашивает о солдате, который беседовал с ней в лесу при их последней случайной встрече. Солдат-ополченец был явно влюблен в Машу и вспоминал об их прошлой встрече. Маша совсем не

думает о нем: все ее мысли — только о Холине. Но и для нее уже стало очевидным, что их любовь невозможна здесь, в этом мире, и она избегает его прямых взглядов. Холин тянется к ней, чтобы взять ее за руку, но она не отвечает ему, а когда он на мгновение отходит от нее, чтобы остановить пластинку, и, вновь подавленный наступившей тишиной, замирает, она столь стремительно уходит, что они даже не успевают сказать друг другу последние, прощальные слова.

Не в силах больше выносить тишину, Холин подходит к колоколу, поднятому раньше высоко над полом Иваном, и начинает звонить в него. Точнее, он только один раз ударяет в колокол, но тот продолжает непрерывно звонить, точно так, же как он звонил в сцене игры Ивана в войну. И точно так же, как и тогда, этот звон означает ликование победы, словно игра Ивана, его жажда грядущего триумфа над врагом, не ушла в прошлое, а стала реальной силой бытия и превратила победу из мечты в реальность. Начинается эпилог фильма.

Мы видим кадры кинохроники, показывающие радость советских солдат, одержавших победу, и трагедию невинных немецких детей, умерщвленных их собственными отцами, страшшимися расплаты за свои злодеяния. Тарковский не случайно акцентирует наше внимание именно на этом мотиве сложной и богатой трагическими деталями хроники войны. Теперь уже более явно, чем раньше (в эпизоде с русским и немецким крестами), он проводит параллель между трагическими судьбами двух народов. Перед лицом мертвых детей, невинных жертв войны, эти судьбы уравниваются, хотя и остаются бесконечно разными перед лицом палачей. Чрезвычайно выразителен один из фрагментов кинохроники, где появляется немецкий мундир, очень напоминающий тот плащ, что висел на стене в сцене игры Ивана в войну. Хозяин этого мундира покончил с собой, и этот факт воспринимается как наступившая его расплата за те злодеяния, которое он совершил в отношении Ивана и его семьи, в отношении многих других русских людей. Вновь возникает ощущение, что игра Ивана была не просто игрой — ею он «прочертил» в бытии тот путь, по которому его боевые товарищи пришли к победе; сам же он должен был отдать свою жизнь *именно для того, чтобы сделать игру реальностью*.

Эпилог фильма открывается сценой праздника, ликованием победы, и прежде всего мы видим людей, в радостном энтузиазме подбрасываемых вверх, словно *летающих*, оторвавшихся от земли, преодолевших проклятие земной тяжести. Вспоминая, какую роль образ свободно парящего над землей человека имеет в творчестве Тарковского, нетрудно угадать в этих кадрах намек на то, что свершившееся событие, вызвавшее всеобщую радость, имеет не только явный, вытекающий из сюжета фильма, но и некий скрытый смысл. Жизнь Ивана и его жертвенная доля, непосредственно ассоциирующаяся с голгоф-

ской жертвой Иисуса Христа, прочертила путь не только к преодолению эмпирически-реального зла войны, но и — в далекой перспективе — к преодолению зла и несовершенства как таковых. А поскольку главное свидетельство этого несовершенства, следствие самых разрушительных тенденций в бытии — это смерть, то в конечном счете именно на преодоление смерти направлены все наши самые важные деяния. И раз мы способны совершать поступки, в которых заложена надежда на окончательное преодоление смерти, значит, считает Тарковский, мы уже как-то причастны этой цели. В каких-то слоях бытия мы обретаем вечную жизнь и преодолеваем, хотя бы частично, наваждение смерти. Финальные кадры фильма, показывающие Ивана, могут быть поняты именно в этом смысле.

Об этом последнем фрагменте уже невозможно говорить как о «сне» Ивана: как мы узнаем вместе с Гальцевым в эпилоге, Иван погиб в застенках гестапо. Последние кадры изображают *вечную жизнь* Ивана, вечную жизнь всех убитых и замученных на войне детей. Два первых сна Ивана, показанных в фильме, заканчивались одним и тем же трагическим аккордом: Иван видел свою мать, идущую от колодца с ведром воды, в это время раздавались выстрелы и она падала, сраженная пулями. Теперь же, после преодоления, хотя бы в символическом плане, несовершенства земной действительности, видение гибнущей матери исчезает, рассеивается. Подойдя к ведру, Иван пьет из него, затем его мать поднимает ведро и уходит вдаль, махая ему рукой, прощаясь и оставляя его одного с другими детьми, как бы на «острове блаженных», в том маленьком уголке бесконечного бытия, где удалось преодолеть его злое начало. Иван начинает играть с детьми в прятки — в ту игру, которая в нашем мире приучает детей не бояться смерти и воспринимать мертвых как *остающихся с нами*. В обретенном блаженном бытии эта игра напоминает им о *преодоленной*, но еще не *побежденной окончательно* смерти.

Как мы помним, в эпизоде, открывающем фильм, Иван совершал полет над землей, и он символизировал его неземную, вечную свободу, отнятую у него войной. Однако там его полет выглядел как бы не вполне сознательным, вызванным некоей внешней силой, хотя и благой, но немного пугающей. В последних кадрах фильма Иван долго бежит по воде, едва прикрывающей песчаную косу (может быть, это та же область бытия, что представляла ранее в виде мертвого леса, стоящего в воде во мраке вечной ночи, только освещенная наконец ослепительным солнцем, рассеявшим призрачный лес и высветившим «ад»), и затем его бег естественно переходит в *свободный* полет. Теперь, совершив все самое важное, что только может совершить человек в земной жизни, Иван полностью овладел благими силами бытия, подчинил их своей воле. Он стал понастоящему свободным

и счастливым в этом «потустороннем» мире; и лишь сожженное дерево посреди «острова блаженных» напоминает о еще притаившейся где-то вдали смерти. Поэтому полет Ивана в финале обрывается, как он оборвался в первом сне; но теперь его обрывает не символический образ личной трагедии Ивана, а образ смерти как таковой, все еще присутствующей в мире.

Реальный, а не символический итог фильма чуть раньше подводит Гальцев. Только он из четырех главных героев фильма дожил до победы (о судьбе Маши ничего не говорится). В эпилоге мы застаем Гальцева в полуразрушенном здании гестапо; вместе со своими солдатами он разбирает архив гестапо — все, что осталось от погубленных здесь людей. Стоя у большого окна без стекол, глядя в большой двор, засыпанный бумагами из архива, Гальцев говорит про себя, по-видимому, продолжая начатые ранее и не прерывающиеся ни на мигу размышления: «Неужели это не самая последняя война на земле...» — и сразу же слышит в ответ чуть насмешливый голос Холина: «Ну и неврастеник же ты Гальцев, лечиться тебе, брат, надо, вот что». Этот голос почти не удивляет Гальцева, он торопливо возражает: «Да нет Холин, погоди, ты ведь убит, а я остался в живых, я *должен* думать об этом...» — и становится ясным, что этот диалог начался не сейчас и беседа с погибшим Холиным уже стала привычна для него. Из своего наивно-детского состояния, в котором мы его застали в начале фильма, Гальцев перешел в то зрелое, *умудренное* состояние, которое никак не зависит от возраста человека и определяется только пережитым *опытом страданий*. Именно таким *умудренным* человеком, словно возвышающимся над всеми окружающими, был Иван. Испытания войны и не в последнюю очередь участие в судьбе Ивана *воспитали* в Гальцеве качества, необходимые для того, чтобы встать вровень с теми немногими, кто обладает высшим предназначением в жизни; и для него, подобно Ивану, открылся бесконечный простор бытия, он получил возможность общения с «иными мирами» и с их обитателями, в том числе с ушедшими из нашего мира людьми.

Разбирая архив гестапо, Гальцев случайно находит папку с фотографией Ивана и узнает, что он был казнен. Мученическая судьба Ивана предстает перед ним во всей своей трагической завершенности. Пытаясь представить себе последние мгновения жизни Ивана, Гальцев всматривается в окружающие его полуразрушенные помещения здания гестапо, и вокруг него просыпаются голоса, когда-то звучащие в них; ужасные видения обступают его, просясь из прошлого в настоящее. Впрочем, о них можно только догадываться: режиссер показывает лишь одно из этих видений — отрубленную на гильотине голову Ивана, катящуюся по полу. И становится еще более очевидным, что в своем «возмужании» Гальцев достиг той же степени чело-

веческой зрелости (в ее самой глубокой, метафизической сущности), которую через свои страдания так рано приобрел Иван. Вероятно, теперь жизнь Гальцева наполнилась бесконечным числом мучительных переживаний и размышлений, поскольку ему открыто не только настоящее с его насущными и понятными проблемами, но и прошлое с его неумолчной, никуда не уходящей реальностью трагических столкновений, жестоких утрат, разрывов, смертей. Скорее всего, во сне он уже не проваливается в небытие, отдыхая от тягот жизни, а, подобно Ивану, вынужден странствовать по символическим мирам, содержащим смыслы земных событий. И самое главное — теперь ему уже никуда не уйти от ответственности не только за себя, но и за всех людей вокруг, не на кого переложить эту ответственность. Теперь он слишком много узнал о жизни и слишком высоко вознесся над обыденностью, чтобы иметь возможность отречься от того высшего предназначения, которое имеет в ней человек. Теперь он сам должен пойти по тому пути, который до самого конца прошел Иван.

Идея *жертвенного подвига*, через который достигается спасение мира и человека, и идея *единства нашей общей судьбы*, требующей от каждого этого подвига и каждого ведущего к нему, станут центральными в последующем творчестве Тарковского. Уже «Иваново детство» обозначило основные мотивы оригинального мировоззрения Тарковского; дальше ему предстояло дать более детальную художественную разработку этого мировоззрения.