

УДК 170:008

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ

?

7/2011

Переживание идентичности как опыт нравственного самопознания (на примере фильма Андрея Тарковского «Зеркало»)

© Загребин Сергей Сергеевич,

ГОУ ВПО «Челябинский государственный университет».

Россия, 454001, Челябинск, ул. Братьев Кашириных, 129.

E-mail: drzagrebin@mail.ru

Статья поступила 01.02.2011 г.

В статье анализируется фильм кинорежиссера Андрея Тарковского «Зеркало». Автор исследует художественное наследие режиссера (фильмы, интервью, дневниковые записи и т. д.), изучает воспоминания современников и предлагает собственную интерпретацию киноязыка режиссера, смыслового наполнения кинотекста. В результате автор приходит к выводу, что фильм «Зеркало» является зафиксированным на киноплёнке процессом нравственного самопознания режиссера, выражением его мировоззрения.

Ключевые слова: мировоззрение, идентичность, самопознание.

In paper the film of film director Andrey Tarkovsky "Mirror" is analyzed. The author investigates an art heritage of the director (films, interview, diary records etc.), studies memoirs of contemporaries and offers own interpretation of film language of the director, semantic filling of the film text. As a result the author comes to conclusion, that the film "Mirror" is fixed on a film process moral self-knowledge of the director, expression of its outlook.

Key words: outlook, identity, self-knowledge.

ЧАСТЬ 1

В истории мировой культуры особое место занимает феномен исповеди. К этому способу художественно-философского повествования прибегали многие мыслители от Августина Блаженного и Жан-Жака Руссо до Льва Толстого и Михаила Бакунина. Думается, для Андрея Тарковского обращение к этому жанру было необходимым этапом творчества и самопознания.

В христианской традиции исповедью называют таинство покаяния, момент прямого обращения человека к Богу, предуготовление к евхаристии, достойному причащению Христовых Тайн. «Покаяние есть дверь милости, отверстая усильно ищущим его» [6. С. 611]. Подготовка к исповеди предполагает обращение к миру своей души, сосредоточенное и глубокое размышление о собственной жизни. Фильм Андрея

Тарковского «Зеркало» представляется опытом созерцательного самопознания, эмоционального переживания и интеллектуального постижения идентичности. «Я задумал кинокартину, в которой бы мог ответить за свои поступки...» — так определил режиссер сущность замысла нового фильма во время обсуждения сценария с коллегами на художественном совете «Мосфильма» [3].

Первоначально кинокартина задумывалась Андреем Тарковским как документальное интервью со своей матерью Марией Ивановной Вишняковой, снятое скрытой камерой и смонтированное с игровыми сюжетами. Самого Тарковского беспокоило подобное решение фильма. В дневнике он писал: «...меня тяготит скрытая камера по отношению к матери. Даже не это. Я просто боюсь ее реакции на снятый без разрешения

(ее разрешения) материал» [11. С. 78]. Впоследствии от использования скрытой камеры Тарковский отказался, а его мать Мария Ивановна сыграла в фильме саму себя. Это возвращение в собственное прошлое нелегко давалось Марии Ивановне, после съемок она сказала дочери Марине: «У меня каждый день болело сердце» [2. С. 217].

В душе, наверное, каждого большого художника особое место занимает детство... Через воспоминания детства художник пытается познать себя и окружающий мир, определить истоки формирования собственной личности, ее связи со временем, истоки всех терзаний и обретений. Андрей Тарковский говорил: «Детские впечатления для меня нечто гораздо большее, чем просто память...» [7. С. 107]. Режиссер определял свои воспоминания детства «...как материал духовной жизни, залог ее разрастания и соединения с другими людьми», организующими его судьбу [8. С. 44]. Для Тарковского детство стало и удивительным временем счастливого постижения мира, и серьезным испытанием — войной, голодом, уходом из семьи отца — поэта Арсения Александровича Тарковского. Мария Ивановна всячески стремилась сгладить эти суровые испытания, отказалась от продолжения занятий поэтическим творчеством, от обустройства личной жизни, всю себя посвятив своим детям — Марине и Андрею. Жертвуя всем ради детей, Мария Ивановна воспитывала их творческими личностями, сохранила любовь и уважение к отцу, к его творчеству. Вместе с тем в семье периодически возникали какие-то моменты отчужденности и взаимонепонимания. В дневнике Тарковский однажды записал: «У меня явные комплексы в отношении родителей... Какие-то мучительные, сложные, не высказанные отношения... Я очень люблю их, но никогда я не чувствовал себя спокойно и на равных правах с ними... Мы все любим друг друга и стесняемся, боимся друг друга» [11. С. 37]. Возможно, стремление понять самого себя, свои отношения с близкими людьми и побудило Тарковского к созданию этого сложного, многомерного фильма. В съемочный период Тарковский говорил: «Мне так хотелось бы, чтобы моя новая картина побуждала всех детей и всех матерей

быть ближе друг к другу. Это совсем не частный вопрос: ведь бесконечно важно, чтобы люди ощущали естественную ответственность друг перед другом, а тем самым перед своим временем. В связи с этим меня в данной работе занимают чисто нравственные проблемы» [7. С. 105].

Весь процесс работы над картиной был сложен, наполнен серьезными раздумьями этического и эстетического порядка. Работая над фильмом, Тарковский находился в состоянии постоянного поиска, почти интуитивно определяя направление движения. В интервью киноведущей Ольге Сурковой были высказаны эти сомнения: «Очень трудно говорить сегодня о смысле картины, потому что она нам представляется по-особому трудной и сложной. Это оригинальный сценарий, построенный на моих личных воспоминаниях... Отношение же к собственным жизненным наблюдениям, можно сказать, к самому себе и к своей собственной жизни особенно трудно сформулировать сколько-нибудь однозначно — выразить такое отношение сложнее, но и интереснее... Я впервые пытаюсь... сделать свою память, свое мироощущение, свое понимание или непонимание чего-то, свое состояние... предметом фильма. Должна будет возникнуть тема нравственного начала в искусстве и в жизни — в философском, а не в эстетическом освещении этого вопроса... Сумеет ли мы быть честными... перед собой, сумеем ли “раздать” себя до конца, чтобы фильм стал для нас самих своего рода очистительным нравственным поступком, — этот вопрос и предстоит нам решить» [7. С. 98].

Актер Эрланд Юзефсон в своих воспоминаниях об Андрее Тарковском заметил: «Длинные планы его фильмов, каждый эпизод — это рассказ в рассказе, самостоятельная новелла» [14. С. 196]. Думается, это очень точное наблюдение. Этот прием был не раз использован Тарковским в своих фильмах. И в картине «Зеркало» сюжет раскрывается фактически в виде отдельных новелл. Тарковскому очень сложно было определить их последовательность, чтобы фрагменты воспоминаний сложились в цельное художественное произведение. Неоднократно Тарковский изменял композицию картины,

пытаясь найти нужный ритм и необходимое эмоциональное и смысловое наполнение в этом потоке памяти. На наш взгляд, Тарковский в итоговом монтаже фильма нашел единственно верный и единственно возможный способ композиции, основанный на *поэтической ассоциативной* связи своих воспоминаний и размышлений.

Начинается картина с пролога, с фрагмента документального фильма, в котором врач проводит психотерапевтический сеанс с молодым человеком, страдающим заиканием. На глазах зрителей, неимоверными усилиями воли юноша преодолевает себя и четко произносит: «Я могу говорить...» Этот пролог имеет необыкновенно сильное эмоциональное воздействие, когда зритель почти физически ощущает тяжесть преодоления недуга, самого себя и радость обретения внутренней свободы. В этих кадрах словно выражен весь пафос режиссера, видевшего в киноискусстве огромный духовный потенциал: «Искусство существует не только потому, что отражает действительность. Оно должно еще вооружать человека перед лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни, обрушивающейся на него всей своей тяжестью, стремящейся его подавить... Мы черпаем в нем веру. Искусство дает нам эту веру и наполняет нас чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, способности не сдаваться. Человеку нужен свет. Искусство дает ему свет, веру в будущее, в перспективу» [1. С. 318].

«Я могу говорить...» — эти слова обращены и к зрителю, и режиссером — к самому себе. Именно он, режиссер, становится главным героем этого фильма. «В этом фильме я впервые решился средствами кино заговорить о самом для себя главном и сокровенном, прямо и непосредственно, безо всяких уловок», — впоследствии скажет режиссер [10. С. 248]. Удивительным образом Тарковский сумел войти в пространство фильма и как автор, и как действующее лицо, при этом ни разу не появляясь на экране. Сам экран, само пространство кадра стало Автором. Действительно, человек, познающий мир и самого себя в этом мире, не видит же самого себя со стороны. «Где-то такой способ

перекликается с воплощением в литературе, да и в поэзии, образа лирического героя — где он отсутствует, но то, как и о чем он думает, создает о нем яркое и определенное представление» [10. С. 124]. В фильме «Зеркало» взгляд камеры идентифицирован со взглядом главного героя — Автора. И мы, зрители, начинаем воспринимать всю ткань фильма как бы изнутри, идентифицируя уже самих себя с Автором... Переживание идентичности обретает многомерность.

Тарковский замыслил образ Автора как человека, лишенного веры в Бога и страдающего этим неверием. Тарковский говорил: «Я хочу сделать картину о том, как человек, однажды проснувшись и взглянув на себя в зеркало, вдруг испугался. Он понял, что жизнь прожита, что ничего не сделано, и если раньше перед ним была вечность, то теперь все уже позади. Но главное даже не в этом, а в том, что возник страшный вопрос: зачем вся эта жизнь? ...Точно у него вдруг все отняли, как будто все куда-то кануло, а без идеалов жить невозможно... Он ощущает свое существование как топтание на месте, как тщетную попытку остановить мгновение и таким образом соприкоснуться с вечностью. Мы делаем фильм о человеке без Бога, о человеке, который ощущает свое неверие как трагическую потерю» [7. С. 133–134].

В этой безвыходности Автор стремится обратить внутренний взор в свое прошлое, в детство, где пытается найти что-то самое важное, ценное, некую духовную опору. Для того чтобы раскрыть это сложный замысел, Тарковский соединяет внутренний монолог Автора с чередой воспоминаний и документальной хроники. Режиссер считал, что смысл картины должен возникнуть «из сопоставления эпизодов прошлого с авторским отношением к этому прошлому и жизни как таковой» [7. С. 132]. Каждую часть картины можно воспринимать как отдельную, самостоятельную новеллу, и вместе с этим все части, каждый кадр связываются абсолютным единством ассоциативного развития сюжета, слагаются в гармоничную целостность, где «проступает одно сквозь другое». Эти напластования памяти не давали покоя самому Андрею Тарковскому. Наверное, одним из самых настойчивых было видение дома детства. Тарковский говорил об этом так: «Мне все

время снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или, вернее, не вхожу, а все время, кручусь вокруг него. Эти сны были страшно реальны...» [12. С. 28]. Образом дома детства будет пронизан весь фильм, с него начнется и первая новелла.

Мать сидит на гибкой жердине забора на краю поля и ждет Отца. Звучит голос Автора: «Дорога от станции шла через Игнатьево, поворачивала в сторону, следуя изгибу Вороны, в километре от хутора, где мы жили тогда до войны каждое лето, через глухой дубовый лес уходила дальше, на Томшино. Обычно мы узнавали своих только тогда, когда они появлялись из-за широкого куста, возвышающегося среди поля. Если ОН от куста свернет в сторону дома, то это Отец, если нет, то это не Отец и это значит, что он не придет уже никогда» [4]. ...Подходит случайный прохожий, завязывается, казалось бы, обычный в таких случаях разговор «ни о чем», прохожий присаживается рядом, тонкая жердина подламывается и роняет обоих наземь. На мгновение в кадре возникают корни деревьев, обитатели лесных трав, какие-то жучки... Это случайное падение оказывается сродни прозрению. Прохожий, поднявшись, вопрошает: «А вы никогда не думали... вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, может, даже постигают? Деревья, орешник вот этот... Никуда не бегают. Это мы все бегаем, суедемся, все пошлости говорим. Это все оттого, что мы природе, что в нас, не верим. Все какая-то недоверчивость, торопливость, что ли... Отсутствие времени, чтобы подумать».

В этом разговоре неожиданно возникает какое-то странное взаимное душевное движение... Прохожий уходит, вслед за ним внезапно налетевший ветер гнет высокую траву и зеленые волны бегут ему вслед, как отчаянный призыв вернуться, как горький вздох о несбывшемся... «Прохожий махнул рукой и зашагал по тропинке к повороту на Томшино. Мать долго смотрела ему вслед, потом повернулась и медленно пошла назад к хутору». Мать остается одна... Марина Тарковская вспоминала: «Когда я как-то ее спросила, почему она больше не вышла замуж, мама ответила, что ни один человек

не смог бы заменить нам отца. Никогда мы не видели возле мамы мужчины. Проблема "друга жизни" была решена ею раз и навсегда» [9. С. 70]. А в доме ее ждали дети — маленькие Марина и Андрей. «Лампу еще не зажигали. Мы с сестрой сидели за столом в полутемной горнице и ели гречневую кашу с молоком. Мать, стоя у окна, вынула из чемодана какую-то тетрадь и, присев на подоконник, стала ее перелистывать». Долгим взглядом, полным невыплаканных слез, смотрит Мать вдаль... Звучат стихи Арсения Тарковского в строгом исполнении автора...

Первые свидания [5. С. 245–246]

*Свиданий наших каждое мгновенье
Мы праздновали, как богоявление,
Одни на целом свете. Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.*

*Когда настала ночь, была мне милость
Дарована, алтарные врата
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонилась нагота,
И, просыпаясь: «Будь благословенна!» —
Я говорил и знал, что дерзновенно
Мое благословенье: ты спала,
И тронуть веки синевой вселенной
К тебе сирень тянулась со стола,
И синевую тронутые веки
Спокойны были, и рука тепла.*

*А в хрустале пульсировали реки,
Дымились горы, брезжили моря,
И ты держала сферу на ладони
Хрустальную, и ты спала на троне,
И — Боже правый! — ты была моя.*

*Ты пробудилась и преобразила
Вседневный человеческий словарь,
И речь по горло полнозвучной силой
Наполнилась, и слово **ты** раскрыло
Свой новый смысл и означало: **царь**.*

*На свете все преобразилось, даже
Простые вещи — таз, кувшин, — когда
Стояла между нами, как на страже,*

Слоистая и твердая вода.

*Нас повело неведомо куда,
Пред нами расступались, как миражи,
Построенные чудом города,
Сама ложилась мята нам под ноги,
И птицам с нами было по дороге,
И рыбы поднимались по реке,
И небо развернулось пред глазами...*

*Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке.*

Эти стихи звучат и как самое светлое воспоминание Матери и ее же немой укор мужу и отцу, оставившему семью и тем самым предавшему самое интимное и сокровенное, что только может связывать людей. Поэтому каким-то символом вспыхнувших чувств и захлестнувших душу страданий воспринимается сцена пожара... «Вдруг кто-то громко закричал... Мать выглянула в окно и бросилась в сени. Через несколько секунд она вернулась и сказала: "Пожар. Только не орите!" Замирая от восторга, мы помчались во двор... Огромный сеновал, стоящий посреди выгона, пылал как свеча... Ветра не было, и оранжевое пламя цельно и спокойно подымалось вверх, освещая березовые стволы на опушке дальнего леса». ... Дети спят... и как сон, как наваждение возникает «жуткая в своей интимности» сцена мытья волос. Отец сливает воду в большой медный таз... Распушенные мокрые волосы матери... И падающие с потолка пласты штукатурки... Как разрушение Дома, как знак гибели Семьи... Мать смотрит в зеркало и видит свое отражение через много лет...

В картине образ Матери многомерен. Это собственно мать Андрея Тарковского Мария Ивановна Вишнякова, «играющая» саму себя, она же в образе Матери Автора — лирического героя фильма. Это и образ Матери в молодости, воплощенный Маргаритой Тереховой, и в ее же исполнении образ Матери и Жены главного героя — Автора. Думается, такое на первый взгляд сложное «распределение ролей» оправданно и необходимо. Это выражение режиссером своего особого отношения к Женщине. Это отношение было во многом патриархальным. Недаром звучит в одном из фильмов режиссера библейская

мудрость: «Ибо не муж от жены, но жена от мужа; и не муж создан для жены, но жена для мужа» (1 Кор. 11, 8). Тарковский полагал, что женщина должна раствориться в мужчине, стать его частью, забыть себя, отречься от себя. В одном интервью Тарковский сказал: «Женщина... не имеет собственного внутреннего мира и не должна его иметь. Ее внутренний мир должен полностью раствориться во внутреннем мире мужчины... Ведь женщина — это символ жизни» [13. С. 244]. Идеалом подобного самопожертвования для Тарковского была его мать. Именно такие качества искал он в женщинах и не находил... Этот конфликт идеала и реальности мучил режиссера всю жизнь, получал отражение в его фильмах, прежде всего в «Зеркале».

Отражение Матери в старинном зеркале переносит нас в новое временное измерение. Камера медленно блуждает по огромной квартире. Звонит телефон... Мы слышим диалог Автора и Матери, диалог глубоко трагичный, в котором звучит смирение Матери перед отчуждением сына, перед глубинным взаимонепониманием... Сейчас понятен источник этих страданий, уходящий в глубь личных переживаний самого Тарковского. Сестра Андрея Тарковского Марина так пишет об этом: «Андрей не умел любить своих близких, перед которыми он испытывал чувство вины. Ему хотелось освободиться от нас морально, чтобы быть "как все" в своей личной жизни. Он тяготился нашими высокими требованиями к нему, хотя никто из нас не высказывал ему своих претензий или недовольств» [9. С. 347]. Вот это глубокое чувство вины станет основой всего фильма, вины, осознанной Автором... и высказанной режиссером.

В диалоге Автора и Матери упоминается Лиза из типографии... И следующая новелла «Типография» уносит нас в воспоминания... Автора ли... Матери ли... в довоенные воспоминания о работе Марии Ивановны в Первой Образцовой типографии. ... Ливень. Сквозь тяжелые потоки воды Мать бежит в типографию по пустынным улицам, по каким-то бесконечным переходам добирается до комнатки корректоров и начинает судорожно искать верстку какого-то важного издания. Где-то фоном мелькает плакат с изображением вождя. Все типографские

работники взволнованы и напуганы — опечатка в серьезном издании грозила суровым наказанием. Можно только предположить, какого рода могла быть эта опечатка¹. Так или иначе, но тревога оказалась ложной. Пролистав груды корректуры, Мать понимает, что никакой ошибки не было. Эмоциональное напряжение взрывается ужасной сценой, когда Лиза, подруга Матери, опрокидывает на нее потоки оскорбительных слов, сравнивая с литературным персонажем Марией Тимофеевной Лебядкиной, упрекая в незнании жизни, в неумении ладить с людьми и в прочих «грехах». Поразительно, как из всего этого потока брани, упреков, оскорблений вырисовывается удивительно чистый и одухотворенный образ Матери... Поначалу недоумевающей и ошарашенной от упреков, затем растерянной и страдающей от несправедливости, и наконец спокойной и отрешенной в своей правоте и незлобности. Этот образ точно передает истинную сущность матери Андрея Тарковского, сестра которого Марина много позже вспоминала слова матери: «Я забывчива на плохое. Зато каждую ласковую интонацию помню десятилетиями...» [9. С. 69].

Актеры необыкновенно тонко и точно воплощают в кадре образы и характеры своих персонажей: Мать (М. Терехова), Лиза, Елизавета Павловна (А. Демидова), начальник, Иван Гаврилович (Н. Гринько). В этой сцене главное эмоциональное содержание образа каждого персонажа основано на чувстве глубокого сострадания и актеров, и режиссера к этим людям, проживающим свои единственные жизни в чуждой духовной среде. Причем Тарковский стремился показать подлинность этих людей. В этом режиссер видел особый смысл, более того, само предназначение кинематографа как особого вида искусства.

Тарковский отрицал синтетическую природу кино, полагал необходимым очистить кино от влияния других искусств. Поскольку кино обладает уникальной возможностью «на целлулоидной пленке запечатлеть

реальность времени». Тарковскому не хотелось превращать кино в заснятый на пленку театр или копию живописного полотна. Кино способно фиксировать время «здесь» и «сейчас», способно запечатлеть реальность бытия в его конкретной предметности и сиюминутности. Тарковский писал: «Сила кинематографа как раз состоит в том, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно. *Время, запечатленное в своих формах и проявлениях*, — вот в чем заключается главная идея кинематографа как искусства», а «чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляется не в символической остроте образов (пусть самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта» [10. С. 162–163, 173–174]. В фильме «Зеркало» эти теоретические идеи нашли свое наиболее полное воплощение. Каждый эпизод картины предельно реалистичен в своей предметной конкретности, почти документален. И вместе с тем эта документальность глубоко художественна и поэтична. Причем не только повествовательные эпизоды, но и сны, и воспоминания Автора предельно конкретны. Тарковский подчеркивал: «Сновидения на экране должны складываться из тех же точно, натуральных форм самой жизни... Кинематограф самой своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять ее... Непременное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключается как раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности» [10. С. 172–173]. Каждая новелла картины обладает этой подлинностью и конкретностью.

На несколько секунд в кадре появляется пылающий костер, как воспоминание о пожаре, возвращающее нас к Автору... Новелла начинается с разговора Автора с бывшей женой. В первоначальном варианте сценария этот образ отсутствовал, и лишь во время съемок Тарковский решил «ввести в ткань повествования Жену рассказчика, которой не существовало ни в замысле, ни в сценарии» [10. С. 245]. Так в фильме возникает отражение человеческих судеб. Автор повторяет судьбу Отца, как и сам Андрей

¹ Работая в одном региональном архиве, мне довелось встретить документ 1930-х гг., в котором докладывалось об одной типографской опечатке. В слове «Сталин» кто-то случайно подменил букву «т» на букву «р»...

Тарковский повторил многие ошибки и обречения Арсения Тарковского. Удивительно, как Мария Ивановна прозрела судьбу сына, когда тому едва исполнилось десять лет. В одном из писем Арсению Александровичу в далеком 1942 г. она скажет: «Андрюша уж слишком похож на тебя, и судьбы ваши слишком одинаковы» [9. С. 183–184]...

Диалог Автора с Женой станет одним из связующих элементов картины, вберет в себя иные сюжетные линии, документальную хронику, отразившую трагизм времени. В этом нескончаемом разговоре проявится весь драматизм одиночества близких когда-то людей, обреченных на «бесконечное возвращение» друг к другу и к самим себе.

Какое-то глубинное отчуждение отталкивало Автора и от Матери, и от Жены. Новелла начинается с разговора Автора с бывшей женой Натальей, которая привела в гости к отцу их сына Игната. *«Огромная запущенная квартира в одном из арбатских переулков. У зеркала — Наталья, бывшая жена Автора. В глубине коридора, у книжной полки — Игнат, их сын. Тихо. Автор. Ты что, забыла? Я всегда говорил, что ты похожа на мою мать. Наталья. Ну, видимо, поэтому мы и разошлись. Я с ужасом замечаю, как Игнат становится все больше похожим на тебя. Автор. Да? А почему же с ужасом? Наталья. Видишь ли, Алексей Александрович, мы с тобой никогда не могли по-человечески разговаривать. Автор. Даже когда я просто вспоминаю! И детство, и мать, то у матери почему-то всегда твое лицо... ..Кстати, я знаю почему. Жалко вас обеих одинаково. И тебя, и ее...»*. В этом странном разговоре так ясно проступают эти трагичные истоки отчуждения, когда люди не замечают моменты взаимной открытости, более того, именно в эти моменты наносят друг другу самые болезненные уколы.

Хрупкость и ранимость человеческой души отражается в следующей сцене — с испанцами. Во время гражданской войны в Испании 1936–1939 гг. тысячи испанских детей были вывезены в Советский Союз и тем спасены от гибели. В Испании их называли «детьми войны», в России — «советскими испанцами». В душах этих людей осталась глубокая рана разлуки

с самыми близкими людьми и неизбывная тоска по родине. Наверное, у Тарковского впервые именно в этом фильме возникает тема ностальгии...

Окончание следует.

Список литературы

1. Андрей Тарковский о киноискусстве // Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М., 1991.
2. Гордон А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. — М., 2007.
3. Запись обсуждения режиссерского сценария А. Тарковского и А. Мишарина «Белый день» (заседание худсовета объединения от 27.IV. 1973) // В. Фомин. Создание фильма «Зеркало» А. Тарковского: [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Fomin02.html/> — 12.11.2010.
4. Зеркало [Электронный ресурс]: Фильмы Андрея Тарковского. — М.: Киновидео-объединение «Крупный план», 2005. — 1 электрон. опт. диск DVD; «Зеркало» — Киносценарий [Электронный ресурс]: Режим доступа: WWW. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/mirror-scenario/> — 08.08.2009. Далее курсивом цитируется по данному источнику.
5. Первые свидания // А. А. Тарковский. Белый день: Стихотворения и поэмы. — М., 1997.
6. Преподобного Исаака Сирина слова подвижнические. — М., 2002.
7. Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. — М., 2005.
8. Суркова О. Тарковский и Я. — М., 2002.
9. Тарковская М. А. Осколки зеркала. — М., 2006.
10. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. — М., 2002.
11. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. — Флоренция, 2008.
12. Тарковский А. Уроки режиссуры. — М., 1993.
13. Эббо Демант. В поисках утраченного времени // Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. — М., 2002.
14. Юсефсон Э. Я сразу дал согласие // Мир и фильмы Андрея Тарковского. — М., 1991.