

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ФУРТАЙ Франциска Викторовна / Francisca FOORTAI

| Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского |

ФУРТАЙ Франциска Викторовна / Francisca FOORTAI

Россия, Санкт-Петербург.
Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина.
Кафедра культурологии и искусства.
Кандидат искусствоведения, доцент, докторант.

Russia, St. Petersburg.
Leningrad State University n. a. A. S. Pushkin.
PhD in Art History, Associate Professor.

ira_oza@msn.com



ХРАНИТЕЛЬ КЛЮЧЕЙ: РОЛЬ И МЕСТО ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Статья посвящена семи всемирно известным кинопроизведениям: фильмам Андрея Тарковского «Иваново детство», «Страсти по Андрею» (Андрей Рублёв), «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение». Образно-художественная структура этих фильмов рассматривается как единый гипертекст со сквозными персонажами, символами и философемами. Особое место уделено роли и месту живописных произведений, присутствующих в этих кинолентах, которые автор статьи рассматривает как своеобразные «ключи», раскрывающие метафизические смыслы творчества режиссёра.

Ключевые слова: кино, А. Тарковский, живописный ключ, гипертекст, сквозные персонажи, образно-художественная иерархия, живопись в кино

The Keeper of the Key: The Role and Place of Creativity and Paintings in Andrei Tarkovsky's films

This article is devoted to the seven outstanding films of A. Tarkovsky: "Ivan's Childhood", "Passions According to Andrei (Andrei Rublev)", "Solaris", "Mirror", "Stalker", "Nostalgia", and "Sacrifice". The imaginative-artistic structure of these films is considered an indivisible hypertext with reappearing characters, symbols and philosophies. Great attention is paid to the role and the place of artistic masterpieces, existing in these motion pictures, which the author of this article examines and perceives as special keys revealing the metaphysical sense of the director's creative work.

Key words: cinema, Andrei Tarkovsky, painting key, hypertext, reappearing characters, imaginative-artistic hierarchy, paintings in cinema

«Неожиданно я оказался на пороге комнаты, ключей от которой мне до тех пор не давали. Там, куда мне давно хотелось попасть, Тарковский чувствовал себя свободно и уверенно... Тарковский — величайший мастер кино, создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстаёт как зеркало, как сон».

Ингмар Бергман

4 апреля 2012 года исполняется 80 лет со дня рождения великого русского кинорежиссёра — Андрея Арсеньевича Тарковского.

Кино — самое молодое и одновременно самое сложное из всех известных человеку художеств. И связано это не только с тем, что оно требует сложного технического оснащения и рабочего коллектива. Сама образность кинопроизведения включает различные факторы: фабулу сценария, особые характеристики внутреннего пространства, выстроенного через камеру оператора, актёрскую игру, сквозь которую, так или иначе, просвечивают неповторимые личностные черты. Этим «орке-

стром» должен управлять режиссёр, представляющий в фильме мысль, концепцию, сверхзадачу.

Сверхзадачей Андрея Тарковского было «запечатление времени»¹. Самое непостижимое и завораживающее явление человеческого бытия — время — это, конечно, не смена костюмов и предметов быта.

Тарковский писал: «кино есть, прежде всего, запечатленное время. Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как фактическую. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представлять в неподвижности и неизменности (поскольк эта неподвижность существует в реально текущем времени). В этом, по-моему, и нужно искать корень специфики киноискусства... сила кинематографа как раз в том и со-

¹ См. А. Тарковский. Запечатленное время. // Искусство кино. Декабрь 2001 г. — № 12.



КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ФУРТАЙ Франциска Викторовна / Francisca FOORTAI

| Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского |

стоит, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно»².

Одним из таких «фактов, неподвижно существующих в «реально текущем времени» у А. Тарковского являлось живописное произведение. Андрей в пятидесятые годы учился в художественной школе, располагавшейся тогда в Большом Чудовом переулке. Он знал и любил живопись: среди его любимых живописцев были русские иконописцы XV–XVI веков, Джузеппе Арчимбольдо, Жорж де Латур, Рене Магритт, Сальвадор Дали. Среди его друзей были и современные художники, например, Михаил Ромадин.



А. Тарковский очень не любил, когда кинокритики называли кино синтезом искусств, всю свою творческую жизнь он стремился показать и доказать особость, неповторимость кинематографического языка. В то же время каждая из семи великих снятых им картин не обходится без фактического присутствия живописного произведения, создающего неповторимую «атмосферу» (как повторял сам Тарковский).

² Там же.

Как-то Х. Л. Борхес сказал, что он никогда так и не написал романа, но может быть, все его рассказы вместе составят одно значительное целое. Анализируя «живописные ключи», их место и роль в фильмах Андрея Тарковского, можно попытаться посмотреть на его творчество как на единый гипертекст со своими сквозными персонажами, образами, философемами. Семь великих фильмов, словно семь нот октавы — это та гамма, с помощью которой режиссёр сыграл свою неповторимую мелодию в искусстве кино, связав её с особо значимыми для себя живописными образами. Эта статья — попытка анализа и реконструкции этого гипертекста.

1962 год. Фильм «Иваново детство». (Альбрехт Дюрер. Четыре Всадника. Из цикла «Апокалипсис». Ксилография. 1496–1498 г.г.).

Главный герой этого фильма — ребёнок, потерявший семью и оказавшийся в инферальности военных будней, он служит в полку разведчиком. В его снах один и тот же повторяющийся кошмар: воспоминание о мирной жизни, заканчивающееся огромным, чёрным неживым деревом. Незадолго до смерти Ивану попадает в руки книга немца Дюрера, и он медленно, и не без боязни, рассматривает гравюры «Апокалипсиса». Среди них — гравюра «Четыре всадника», изображающая мчащихся в бешеной скачке, всадников — персонификации Голода, Болезней, Смерти и Войны. Под их копытами тела и головы погибших. В фильме А. Тарковского Иван не застрелен как миллионы погибших на войне — он казнен, и отрубленная голова мальчика скатывается, будто отсечённая секирой Смерти — одним из апокалипсических всадников. Цветовое решение картины режиссёр подчиняет колориту дюреровской гравюры. «Иваново детство» фильм графический, в котором мир предстаёт как сочетание чёрного, белого и серого цветов.

Итак, своё мироздание Тарковский начинает строить с Апокалипсиса, с войны. Война — это хаос, хаос — начало мироздания.

1966 год. «Страсти по Андрею» (Андрей Рублёв). (Андрей Рублёв. Троица. Дерево, темпера, 1425–1427 г.г.).

Старославянское слово «страсти» означало страдания или драматическое жизнеописание. Вспоминаются слова А. С. Пушкина: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать!» Страсти — это чувство сопереживания Священному бытию, и именно в таком смысловом контексте представляется в фильме жизнь великого иконописца, в которой так много крови и насилия: здесь и татарские набеги, и русские междоусобицы, и жестокость ко всем, кто не таков, как надо быть. Чёрно-белая немилосердная жизнь Андрея Рублёва к концу фильма восходит к мощному темперамному разноцветью его произведений. Впервые в творчестве А. Тарковского на экране появляются изображения Христа, Богородицы, Иоанна Крестителя, Троицы. Так или иначе, эти «персонажи» в своём живописном облике будут появляться во всех последующих фильмах режиссёра. Так, в интерьере далёкой космической станции на Солярисе присутствует репродукция «Троицы» А. Рублёва, которая вместе с другими вещами плывёт в невесомости, когда станция делает разворот.



КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ФУРТАЙ Франциска Викторовна / Francisca FOORTAI

| Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского |



1972 год. «Солярис». (Питер Брейгель. Охотники на снегу. Холст, масло. 1565 г.)

На первый взгляд, это самый футуристический фильм Андрея Тарковского, в котором задолго до «Звёздных войн» Джорджа Лукаса появляется пророческий кадр-видение: ночной разноцветный город-муравейник, где живут только небоскрёбы и машины. Роман Станислава Лема и фильм А. Тарковского, снятый по нему, разнятся фундаментально.

У С. Лема это роман о возможном контакте с внеземным разумом, а фильм А. Тарковского — ностальгическое воспоминание о доме, о Земле. Неслучайно, что живописным кодом этого кинотекста выступает великое полотно Питера Брейгеля Стар-

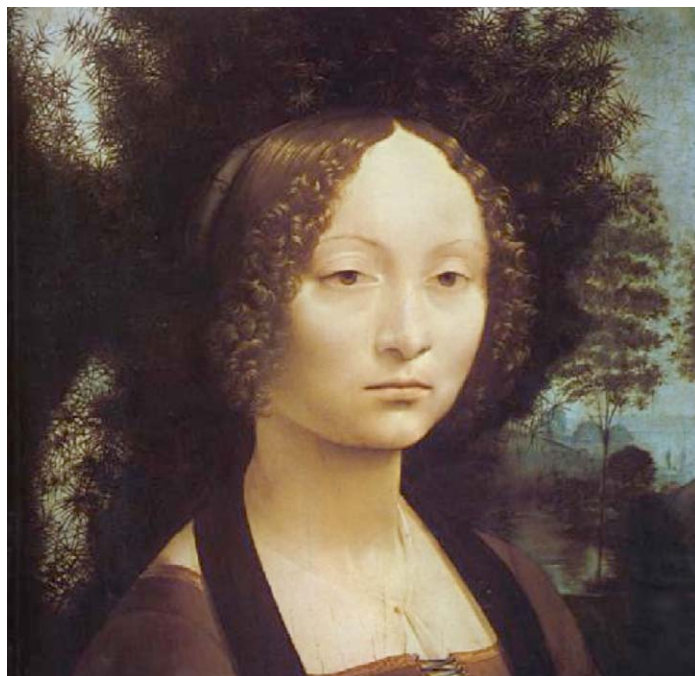


шего «Охотники на снегу», в котором передана неповторимая атмосфера зимних праздников, пронзительное чувство уюта и домашнего покоя. Здесь, в «Солярисе» произносится слово и возникает метафора зеркала, когда один из жителей космической станции (блестательно сыгранный эстонским актёром Юри Ярветом), говорит: «Нам не нужен никакой космос, нам нужно Зеркало!» Здесь же, в «Солярисе» возникает и всеобъемлющий для творчества Тарковского мотив мировой культуры как общеземного дома. Космические скитания Человека, по Тарковскому, — это заблуждения блудного сына. И естественно, что один из кадров «Соляриса» — почти в точности повторяет композицию полотна Рембрандта «Возвращение блудного сына», когда главный герой фильма Крис Кельвин припадает к ногам Отца, стоящего на пороге дома, в котором прошло детство Криса.

Если «Иваново детство» и «Андрей Рублёв» — это ленты о России и русской истории, то «Солярис» — это самая «западная» картина мастера, в которой проблема человека решается, прежде всего, путём внутреннего самоанализа и индивидуального поиска.

1974 год — «Зеркало». (Леонардо до Винчи. Портрет Джиневры д'Америго де Бенчи. Холст, масло. 1474 г.)

«Да будет тебе известно, я снимаю свой лучший фильм...» — вспоминала Маргарита Терехова слова Андрея Тарковского на съёмках «Зеркала»³.



Фильм сделан на основе автобиографических фактов детства Андрея Тарковского и его сестры Марины, в этой ленте режиссёр предпринял попытку синтеза русских и западных мотивов своего творчества. Зримо, но в других обличьях присут-

³ Терехова М. С Андреем Тарковским. / О Тарковском. — Сост., авт. предисл. М. А. Тарковская. - М.: Прогресс, 1989. — С. 205



КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ФУРТАЙ Франциска Викторовна / Francisca FOORTAI

| Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского |

ствуют «сквозные образы» из предшествующих работ. Сцена со стоящим на снегу мальчиком (Игнатом) в «Зеркале» напоминает и позой, и пейзажем картину П. Брейгеля «Охотники на снегу», отсылая к чувству потерянного и живущего только в памяти дома, которое пронизывает «Солярис». В интерьере квартиры главного героя вновь присутствует «Троица» Рублёва, а за окнами квартиры, в большом мире идёт война. «Зеркало» — рассказ о военном детстве, также как и фильм «Иваново детство».

Метафизический план «Зеркала» очень точно соответствует своему названию, только в зеркало «смотрится» (по замыслу А. Тарковского) вся русская культура, пытающаяся разгадать свою тайну и постичь смысл своей идентичности. В «Зеркале» впервые прозвучало имя Ф. Достоевского, которое уже не уйдёт из творчества режиссёра. Размышляя о судьбе русской культуры, А. Тарковский приводит фрагменты из письма А. Пушкина к П. Чаадаеву, в котором поэт пишет, что жаль, что христианство раскололось, и Россия оказалась в стороне от западной христианской культуры. Но у страны есть особая миссия спасения этой культуры (хотя бы от монгол?! — Можно услышать здесь переключку с фильмом «Андрей Рублёв»). Тарковский озвучивает в «Зеркале» слова А. Пушкина, что мы (русские) стали совершенно чуждыми христианской культуре⁴. Возможно, последний кадр из фильма «Ностальгия», когда пейзаж русской деревни с лужей на дороге в общем плане оказывается частью католического храма, являя собой выраженный художественными средствами взгляд А. Тарковского на проблему возвращения русской культуры в европейское русло.

В «Зеркале» А. Тарковский впервые использует документальные кадры, на которых предстаёт один из незначительных военных эпизодов. В нём солдаты безуспешно пытаются вытащить из глубокой воронки артиллерийское орудие. Кадр длится долго, солдаты копошатся в грязной луже... Становится страшно, оттого что люди как бы «выпали» из времени, им бесцельно вечно тяжело, они оказались на краю существования человеческой истории. А. Тарковский показывает столкновение с бесчеловечной вечностью, показывает бессмысленность и ужас войны, разрушения, зла. Здесь ещё с большей силой, чем в «Солярисе», поднимается вопрос о смысле человеческого существования.

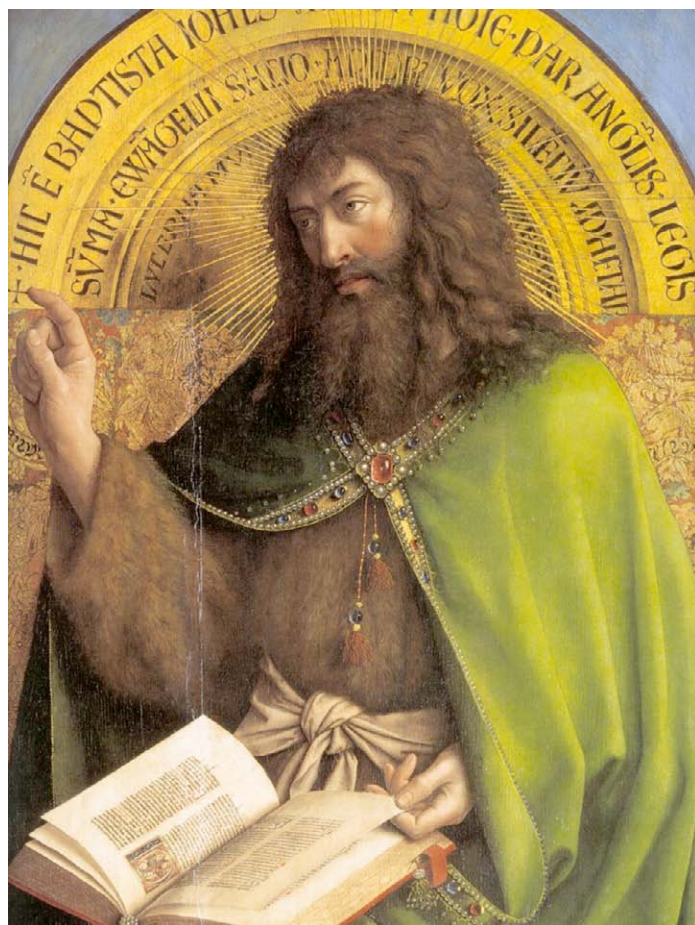
На первый взгляд, не столь очевиден выбор живописного ключа фильма: портрета флорентийской интеллектуалки и поэтессы Джиневры де Бенчи кисти Леонардо. Дело здесь, конечно, не только в том, что актриса, исполнившая главную роль в фильме — Маргарита Терехова — была похожа на женщину, изображённую на портрете. А. Тарковский так объяснял свой выбор: «Возьмём для примера «Портрет молодой женщины с можжевеловым ожерельем» Леонардо да Винчи... В ней что-то есть лежащее по ту сторону добра и зла... В «Зеркале» этот портрет нам понадобится для того, чтобы сопоставить его с героиней... способной быть обаятельной и отталкивающей одновременно»⁵.

Примечательно, что первоначальная композиция портрета включала изображение рук в позе, близкой к написанному позже портрету Моны Лизы дель Джоконды, в котором современники склонны видеть обобщённый портрет Человека.

В «Зеркале» лейтмотивом проходит великий образ Матери, Женщины (от Отца в фильме только голос). В финальной сцене фильма, когда происходит интимный разговор родителей Игната, звучит глупая мужская фраза: «Кого ты хочешь? Мальчика или девочку?» И Женщина улыбается и молчит, так же как молчит, погружённая в свои мысли беременная Мадонна на фреске Пьеро дела Франческа в «Ностальгии». Здесь не простое «хотение», а великая тайна Жизни, для которой, в сущности, безразличен пол, но важен Человек. Заканчивается «Зеркало» деревенским пейзажем, сопровождающимся музыкой Иоганна Себастьяна Баха — звучат «Страсти по Иоанну». И эти страдающие звуки, словно мост, служат тем ассоциативным рядом, который отсылает и к страстям русского иконописца (первоначальное название фильма о Рублёве — «Страсти по Андрею»), и к трагедии Вани («Иваново детство»), и предвосхищают будущее «сказание об Иоанне» — следующий фильм Андрея.

1979 год — «Сталкер». (Ян ван Эйк. Иоанн Креститель. Фрагмент Гентского алтаря. Дерево, масло. 1432 г.).

Последний фильм, снятый А. Тарковским в России, поставлен по повести Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине». Пожалуй, это самый аллегорический, экзистенциальный фильм А. Тарковского, в котором мир предстаёт как антиуто-



⁴ Возможно именно этим ощущением «откола» русской культуры от западной вызвана «рыцарская тема» в позднем творчестве А. С. Пушкина («Маленькие трагедии», «Сцены из рыцарских времён», «Анджело», «Марья Шонинг»).

⁵ Терехова М. С Андреем Тарковским. / О Тарковском. — Сост., авт. предисл. М. А. Тарковская. — М.: Прогресс, 1989 — С. 206



КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ФУРТАЙ Франциска Викторовна / Francisca FOORTAI

| Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского |

пическая Зона, скрывающая некий объект — Комнату, обладающую способностью материализовать заветные людские желания, так же как и Океан на Солярисе. Сталкер — проводник по этому странному разрушенному миру (пронзительно сыгран А. Кайдановским). Он любит Зону, где всё зависит от состояния души человека и непредсказуемо. Сталкер живёт на границе Зоны в комнате, в которой от пола до потолка стоят книги — достижения человеческого духа всех времён. Проводник, несмотря на опасности, подстерегавшие там, ведёт в Зону Писателя и Профессора, т. е. Душу и Разум.

Однако и Писатель, и Профессор давно уже живут, движимые механикой мелких социальных пружин. Даже в волшебную комнату они хотят попасть скорее из-за любопытства и тщеславия. Чем ближе Комната, тем больше в них сомнений и боязни того, что в глубине своих душ они обнаружат только грязь, и нечего будет воплощать комнате желаний. Писатель и Профессор настолько разрушены духовно, что они готовы взорвать чудесную комнату (как разорвала портрет Джоконды толпа из рассказа Р. Брэдбери «Улыбка»), так как в обоих не осталось веры — веры в чудо, веры в жизнь, в Бога. Только Сталкер хранит в себе веру, и любовь ещё живёт в его убогом доме, хотя его дочь больна, а жена несчастна. Живописным ключом этого кинопроизведения является Иоанн Креститель из Гентского алтаря Яна ван Эйка (братьев ван Эйк?). На дне замусоренного цивилизацией ручья/реки Времени, среди пистолетов, шприцов, пружин появляется книжный лист с репродукцией этого произведения. И вспоминаются евангельские слова: «Был человек от Бога; имя ему Иоанн. Он пришёл для свидетельства, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали через него. Он не был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете»⁶. Проводник в Зону и является тем носителем Света, который ещё теплится в осквернённом и обезображенном мире. Сам Сталкер не может войти в Комнату, дарующую Свободу и Истину, но может довести к Ней. Он — Предтеча, но не в начале мира, а когда он гибнет, во время его Апокалипсиса, но уже не на гравюре А. Дюрера, а в реальности. У Сталкера есть такая же отметина избранничества — белая прядь волос — как и у Криса Кельвина в «Солярисе», и у Андрея Горчакова в «Ностальгии».

И ещё один сквозной образ-символ появляется здесь — образ, который прошёл через всё творчество великого режиссёра. Это образ ребёнка. Дети присутствуют во всех упоминаемых мною фильмах: это и растерзанный войной Ваня в «Ивановом детстве», и отчаянно утверждающийся во взрослом мире «Бориска» в «Андрее Рублёве», и Игнат со своей сестрёнкой в «Зеркале», и немой мальчик в «Жертвоприношении». В «Сталкере» это дочь главного героя, калека — она не может ходить, но обладает редким даром телекинеза. Дети для А. Тарковского в его образно-художественной и ценностной иерархии были воплощением будущего, надежды, на первый взгляд, наивных и детских, но на самом деле фундаментальных и незбылемых оснований бытия. «Сталкер» самая отчаянная работа А. Тарковского, в реальности «Сталкера» даже живопись уже не способна возродить человека (изображение Иоанна Предтечи на дне среди всякого сора!). И только этот ребёнок среди шума пронесшихся мимо поездов слышит обрывки умирающего высшего

мира — среди них «Ода к радости» Л. Бетховена, как символ надежды на то, что всё можно ещё исправить и спасти. «Ода к радости» вновь зазвучит в «Ностальгии», когда один из героев фильма Доменико, своим факелом самосожжения пытается согреть и объединить разрозненные человеческие души.

Одним из любимых состояний природы для Андрея Тарковского был дождь, и кадры дождя встречаются во всех его фильмах. Дождь — это оплодотворение земли, а значит, надежда на жизнь не только человека, но всего живого на этой планете. В «Сталкере» в жизненном кредо Проводника в Зону начинают звучать дзенские и даосские мотивы, о том, что человек совсем не главный на этой земле и фундамент существования культуры — это гармония, прежде всего с живой природой. Эти мысли вновь зазвучат, но уже более уверенно и развёрнуто, мировоззренческое основание вечной жизни в «Жертвоприношении».

1983 год — «Ностальгия». (Пьеро дела Франческа . Мадонна дель Парто. Фреска. Кладбищенская часовня монастыря Монтерчи, Ареццо, Тоскана. 1460 г.).

Первый из двух фильмов, снятых Андреем Арсеньевичем за границей, в Италии. Он любил эту страну, считая, что итальянская культура пронизана интуитивностью и сердечностью, а итальянцы очень похожи национальным характером на русских. Смысл названия фильма можно понимать не только в его прямом значении — тоска по Родине — но и в высшем, метафизическом смысле, как тоску по Истине и Дому. Главный герой фильма писатель Андрей Горчаков, на голову которого опустилось белое перо, оставив отметину избранничества. Он работает над историей жизни крепостного композитора XVIII века Сосновского, посещавшего Италию, но не сумевшего выкупить себя из крепостной зависимости и умершего в России от пьянства. Сам же Горчаков умирает в Италии от ностальгии. Но именно с «Ностальгии» начинается «возрождение» от ужасов



⁶ Евангелие от Иоанна. 1:6-8



КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORY

ФУРТАЙ Франциска Викторовна / Francisca FOORTAI

| Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского |

«Сталкера». Почти всё киноповествование Горчакова сопровождается собакой. Может это тот Друг, который вернулся к человеку из Зоны? Живущий в надеющихся и ждущим обновления мире, герой «Ностальгии», тем не менее, также как Профессор и Писатель в «Сталкере» боится желать, боится исполнения своих желаний. Только подруга главного героя — переводчица, увлекающаяся творчеством поэта Арсения Тарковского, не боится жизни, она стремится к её продолжению. Эуджениа, с роскошной гривой рыжих волос, в отличие от измождённой некрасивой жены Проводника — прекрасна и молода. Она страстно хочет ребёнка и мечтает приехать вместе с Горчаковым, чтобы помолиться Мадонне дель Парто, которая словно Волшебная комната в «Сталкере», тоже исполняет желания.

Живописный ключ этого фильма — фреска кладбищенской часовни монастыря Монтерчи в Ареццо, изображающей Святую Марию, ждущую рождения божественного Младенца. Произведение рождает чувство сосредоточенной тишины и ожидания чуда. Будет жизнь, родится и Бог, и возродится вера. Атмосферой этого произведения пронизан весь кинотекст «Ностальгии».

В «Ностальгии» А. Тарковский соединяет мотивы своего творчества, которые до этой поры существовали как бы раздельно: «запад» «Соляриса» и «Сталкера» и «русскую линию» звучавшую в «Андрее Рублёве» и «Зеркале». Горчаков и его друг Доменико, блаженный, попавший в сумасшедший дом, после того как несколько лет держал взаперти в доме свою жену и ребёнка, спасая их от мирового зла, представляют собой две модели праведной жизни, духовного служения. Оба они умирают, но как по-разному! Горчаков безмолвно несёт свою негасимую свечу в одиночестве и темноте, стараясь спасти её огонёк до самого смертного часа, тогда как Доменико кончает жизнь саможжением на Капитолии при стечении народа. Вновь звучит «Ода к радости» — это Доменико согревает не только свою семью, но и дочь Сталкера.

Примечательно, что в сцене саможжения Доменико, А. Тарковский вступает в диалог ассоциаций с фильмом Микеланджело Антониони «Il deserto rosso», который всего спустя два года после «Иванова детства» получил «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля. Так, за несколько секунд до саможжения, на площади кричит и корчится от боли сумасшедший, предчувствуя ту боль, которую будет чувствовать Доменико. А. Тарковский словно отвечает героине «Красной пустыни» Джулии на её вопрос: «А вам будет больно, когда меня уколют?» Или плакат на стене «1 + 1 = 1» в «Ностальгии» — это подтверждение действий малыша Джулии, который играя с двумя каплями, устанавливает эту истину, демонстрирующую и утверждающую по-существу, одну природу и единство всех ипостасей святой Троицы («Андрей Рублёв»?).

Именно из этого понимания и родился знаменитый последний кадр «Ностальгии» — русская деревня в католическом храме — это такие разные, но всё же части единого христианского мира. Так А. Тарковский ответил на письмо А. Пушкина к П. Чаадаеву, в котором великий поэт сетовал на чуждость русской культуры христианскому миру Европы.

И в «Зеркале», и в «Сталкере», и в последнем «большом» фильме Андрея «Жертвоприношении» звучат стихи отца, присутствует поэтическое слово, рисующее мир... Неслучайно

поэтому первыми словами немом мальчика в «Жертвоприношении» стали слова из евангелия от Иоанна: «Вначале было Слово»⁷.

1985 год — «Жертвоприношение». (Леонардо да Винчи. Поклонения волхвов. Неокончена. Дерево, масло. Писалась для монастыря Сан Донато в Скопето. 1481 год).

Фильм — завещание, в котором все любимые архетипы-персонажи творчества Андрея Тарковского спели свою заключительную симфонию жизни. Фильм повествует о профессорской семье, которая живет в уединенном живописном уголке Швеции (съёмки проходили на острове Готланд). Киноповествование наполнено стихиями земли, воды, воздуха. Однако они словно безжизненны, и эту безжизненность подчёркивает чахлое сухое дерево, перекликающееся с погибшим деревом-великаном из «Иванова детства». У главного героя день рождения, но этот день может стать последним, так как именно в этот день начинается третья Мировая Война — опять Апокалипсис? Что может сделать он, чтобы остановить неминуемую гибель всех, кого он знает и любит, кроме как принести



жертву? Профессор жертвует самым дорогим — своим Домом, который исчезает в очистительном Огне — ещё одной стихии мироздания. На первый взгляд кажется странным и немного неуместным, что живописным ключом этого фильма явилась неоконченная картина Леонардо «Поклонения волхвов». Однако пристальный взгляд на это полотно позволяет видеть в нём нечто большее и таинственное (что так любил Тарковский)! Мадонну с родившимся божественным Ребёнком окружают не только волхвы со своими дарами (жертвоприношениями), но и целый ряд других персонажей. Задумавшийся старец, вскинувшая руки женщина, вдалеке идёт битва, лестница вздымается

⁷ Евангелие от Иоанна. 1:1



КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ / CULTURAL MEMORYФУРТАЙ Франциска Викторовна / *Francisca FOORTAI***| Хранитель ключей: роль и место живописного произведения в творчестве Андрея Тарковского |**

вверх и оканчивается не дверью, а ...небом, недостроенная арка стоит в окружении античных статуй. И то, что никогда не встречается в композиции поклонения волхвов — Мадонна, сидящая под пышно зеленеющим Деревом! Мать, Дитя и Древо Жизни — та основа бытия, что так безжалостно пыталась уничтожить война в «Ивановом детстве» и «Зеркале» и разрушить неразумная людская деятельность в «Сталкере». В «Жертвоприношении» в рассуждениях главного героя звучат не только христианские, но и, достаточно отчётливо, даосские, конфуцианские мотивы. Можно сказать, что в понятие человеческого Дома А. Тарковский включил не только Россию и Европу, но и всю мировую цивилизацию. Совершенно дзенской эстетикой смерти, умирания насыщена сцена созерцания Профессором своего горящего Дома. И всё же трагический драматизм фильма побеждает жизнеутверждение «живописного ключа». Мла-

денец родился, Дерево зеленеет, и немой мальчик заговорил, а чахлое сухое дерево ожило! Жертвоприношение Профессора оказалось не напрасным. Сам режиссёр верил в это, и его вера отразилась в посвящении этого фильма: «Моему сыну Андрюше, которому я завещаю бороться также неустанно»⁸.

От Апокалипсиса к творению нового Мира и новой Жизни — таков был метафизический путь творчества Андрея Тарковского, образно-смысловыми вехами на котором стали живописные произведения.

«Я в этом черпаю свои духовные силы, которые заставляют меня обращать внимание на другое... что меня окружает, что надо мной». (Андрей Тарковский).

⁸ М. Лещиловский. Один год с Андреем. / О Тарковском. — Сост., авт. предисл. М. А. Тарковская. — М.: Прогресс, 1989. — С. 335

