

МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КИНЕМАТОГРАФА А. ТАРКОВСКОГО: СИМВОЛИСТИКА ФИЛЬМА «ИВАНОВО ДЕТСТВО»

КУЗИН Ю.Д.

Делается попытка определить те мотивы и идеи творчества выдающегося кинорежиссера XX века, которые впервые появились в его первом полнометражном фильме и затем стали детерминантой всей его деятельности в художественном кинематографе.

Ключевые слова: искусство Тарковского, символика фильмов, кинематограф.

THE WORLD VIEW ASPECTS OF A. TARKOVSKIY'S CINEMATOGRAPHEA: SYMBOLISM OF «IVAN'S CHILDHOOD» FILM

Yu.D. KUZIN

The author tries to define the creative motives and ideas of an outstanding filmmaker A. Tarkovskiy in the XXth century. They first appeared in his full-length film and later became the determinant of all his activity in feature cinematographea.

Key words: A. Tarkovskiy's art, film symbolics, cinematographea.

Двадцать лет назад закончился жизненный и творческий путь Андрея Арсеньевича Тарковского (1932–1986); истоки его творчества уже окутаны дымкой времени, но в этом художнике мы продолжаем видеть своего современника, ибо произведения его созвучны духовным запросам нашего времени. Подобно А.П. Чехову и Томасу Манну, во многом определившим пути развития мировой литературы XX в., А.А. Тарковский сумел подняться до таких высот в кинематографии, с которых можно обозреть горизонты XXI столетия. Если затронешь песчинку, взволнуешь целый океан. Наследие А.А. Тарковского питает самые основы человеческой духовности.

Искусство Тарковского концептуально. К нему в полной мере следует отнести слова великого Гете: «Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции». ¹ Концепция Тарковского сложна и, как это зачастую бывает, в чем-то противоречива; она претерпела эволюцию, она оплодотворена разнородными и разномасштабными влияниями, переосмысливалась и модифицировалась; но в ней сохранялось в любом случае некое метафизическое ядро, некий концепт, содержащий в себе «свернутое» понимание его творчества. Это концептуальное ядро обнаруживается уже в первом полнометражном фильме Тарковского – киноповести «Иваново детство». О нем, об этом концептуальном ядре и пойдет речь ниже.

Фильм «Иваново детство», съемки которого на киностудии «Мосфильм» начались еще в 1959 г. (выход на экраны – в 1962 г.), представлял собой экранизацию военной драмы В.О. Богомолова «Иван». Авторы сценария – Владимир Богомолов, Михаил Папава. Оператор – Вадим Юсов. Художник – Евгений Черняев. Композитор – Вячеслав Овчинников. В главных ролях были заняты: Николай Бурляев (Иван), В. Зубков (Холин), Е. Жариков (Пальцев), С. Крылов (Катасонов), Н. Гринько (Грязнов), Д. Милютенко (Старик), В. Милавина (Маша), И. Тарковская (Мать Ивана). Фильм был удостоен главного приза международного кинофестиваля в Венеции.

Фильм, посвященный мальчику-разведчику, убитому немцами, несмотря на прозрачность фабулы, изобилует любопытной символикой. Правда, она проявляется главным образом в сравнении с другими фильмами Тарковского. Символика вообще вещь тонкая, ее интерпретация субъективна и зави-

сит от целого ряда условий; в данном случае она опирается на вполне определенные смысловые координаты (драматург А. Мишарин, вспоминая эпизод приобщения им А. Тарковского к художественному миру Томаса Манна, отмечает реакцию своего друга на книги последнего: «Да-а, плетет, плетет...но в какие глубины погружается!»² Но эти же слова можно отнести и к самому Тарковскому!). Рассмотрим некоторые из этих символов.

Начинается фильм с картины солнечного тихого летнего дня. Еще на фоне логотипа киностудии звучит голос кукушки. А ведь это, несомненно, перекличка с И. Буниным:

Лес зеленый кругом, молодой и росистый,
А в лесу тишина, и среди тишины –
Только голос кукушки. Вещун голосистый!
Отзовись, доживу ли до новой весны?³

И далее:

С зари кукушка за рекою
Кукует звучно вдалеке,
И в молодом березняке
На солнце светлая река
Трепещет радостно, смеется,
И гулко в роще отдается
Над нею ладный стук валька.⁴

Здесь лес – символ полнокровной, гармоничной, всеутверждающей жизни, важнейшая составляющая счастья подростка. В заключительных кадрах фильма – «Последний сон Ивана» – мы видим игру детей в прятки возле возвышающегося над днепровской песчаной косой черного, полубогорешшего дерева. В одной из рецензий начала 60-х годов отмечалось: «Символ же в картине только один. После того, как резким наездом аппарат приблизил к нам фотографию расстрелянного Ивана, на экране снова белый песчаный пляж. Продолжается действие, прерванное в прологе. Подняла с разгоряченного лба волосы и ушла с ведром воды мать. Дети играют в прятки, все так же бело и светло, только у самой воды из песка поднялось обугленное дерево. Весело смеется девчонка, и белоголовый мальчик обгоняет ее, бегут, бегут прямо по воде, девчонка отстала, бежит один Иван, и тогда в секундном кадре мелькает обуглившееся дерево со злым, тусклым свечением солнца. Напоминание? Предупреждение? Так или иначе – лишь бы не стояло на пути у мальчишки мертвое черное дерево».

Как отмечает В. Михалкович, символика дерева в фильмах А. Тарковского перекликается с Упанишадами. В «Чхандочье» говорится: «Если жизнь покинет одну его ветвь, та засыхает; если покинет вторую, та засыхает; если покинет третью, та засыхает; если покинет все (дерево), то все оно засыхает». «Поистине, покинутое жизнью, это (существо) умирает, но (сама) жизнь не умирает, и эта тонкая (сущность) – основа всего существующего».⁵ В фильме «Сталкер» (1979) Проводник размышляет: «Когда человек рождается, он слаб и гибок. Когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко. А когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила – спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит». Эти слова Проводника перекликаются с мыслью Лао-Цзы из 76 главы его книги «Даодэцзин», подчеркивает В. Михалкович: «Человек при рождении нежен и слаб, а после смерти тверд и крепок. Все сущее, растения, деревья при рождении нежны и слабы, а при гибели сухие и крепкие. Твердое и крепкое – это то, что погибает, а нежное и слабое – это то, что начинает жить».⁶ Мертвое дерево в «Ивановом детстве» символизирует гибель подростка и в то же время является напоминанием, предупреждением о возможности грядущих катастроф.

Есть в фильме кадр, в центре которого Иван, обнимающий молодое деревце, на котором повисла прозрачная паутина. Опять возникает ассоциация с бунинскими строчками:

... В лесу все серое, сухое
И паутиной пала тень.

.....
Сухие листья, запах пряный,
Атласный блеск березняка...
О миг счастливый, миг обманной,
Стократ блаженная тоска!⁷

Кинокритики и искусствоведы неоднократно отмечали, что герои всех фильмов Тарковского испытывают «тоску по идеалу». Этот идеал предстает как некая путеводная звезда, без которой, как отмечал в свое время Л.Н. Толстой, нет и самой жизни. Путеводная звезда идеала биполярна: она влечет вперед или же настойчиво зовет назад, в прошлое. Последнее имеет место тогда, когда в бытии человека и мира происходит глобальный катаклизм, когда и человек и мир опасно балансируют на грани жизни и смерти.

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна:
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.⁸

Так писал еще Николай Языков. Образ «блаженной страны» Языкова перекликается с восклицанием Бунина:

О миг счастливый, миг обманной,
Стократ блаженная тоска!

«Блаженная тоска» суть «миг счастливый», ибо соединяет нынешнее состояние героя, потерявшего дом и близких, с прежней жизнью, светлой и гармоничной; в то же время она и «миг обманной», так как гармонии уже никогда и нигде не будет, а заключительным трагедийным аккордом прозвучит смерть самого Ивана. Но эта «блаженная тоска» дает стимул к мщению, к возмездию. Ненависть спяляет душу подростка, но ее благородное начало несомненно.

Когда Н. Языков пишет о «блаженной стране», он тут же категорично заявляет:

Но туда выносятся волны
Только сильного душой!...

С.И. Фрейлих подчеркивает: «Философская суть «Иванова детства» как трагедии... в том, что мальчик, вынужденный мстить, иступленно приспособливает себя для войны, но теперь он уже не мог бы жить в нормальных условиях».⁹ В финале фильма даны кадры хроники 1945 года: поверженный рейхстаг; трупы детей Геббельса, умерщвленных собственной матерью; подписание капитуляции; тюремная камера с гильотиной. «Иван сопоставлен с Историей»,¹⁰ – заключает С.И. Фрейлих. Мальчик, возвысившийся до взрослого мужчины: «капитан Холин, обращаясь к мальчику, говорил:

– ...Катасоныч ждет тебя с лодкой у Диковки, а ты здесь...

– В Диковке немцев – к берегу не подойдешь, – сказал мальчик, виновато улыбаясь. – Я плыл от Сосновки. Знаешь, на середине выбился да еще судорога прихватила – думал, конец...

– Так ты что – вплавь?! – изумленно вскричал Холин.

– На полене. Ты не ругайся – так пришлось. Лодки наверху и все охраняются. А ваш тузик в такой темноте, думаешь, просто сыскать? Враз застучают! Знаешь, выбился, а полено крутится, выскальзывает, и еще ногу прихватило, ну, думаю: край! Течение!... Понесло, понесло... не знаю, как выплыл.

Сосновка был хутор выше по течению, на том, вражеском берегу – мальчика снесло без малого на три километра. Было просто чудом, что ненастной ночью, в холодной октябрьской воде, такой слабый и маленький, он все же выплыл...».¹¹

С самого начала, с титров фильма, возникает даже не символ, а образ воды, проходящий через всю картину, до финальной сцены. Вода в первом сне Ивана (мать дает мальчику воду, взятую из колодца, чтобы напиться; мать, сраженная выстрелами, падает у стоящего на земле ведра) – благодать самой жизни, ее рождественская купель, оплот силы, исток роста, символ счастья. Вода связана с материнством: и то и другое суть источники жизни, противоречащие самой идее разрушительности бытия. Вода и мать – две субстанции бытия, являющие основы сущностных сил и законов этого бытия.

Вода после пробуждения Ивана – уже граница между двумя мирами – своим и вражеским. Конечно, рядовой зритель вряд ли придет к мысли, что «на новое задание Ивана переправляют так же, как Харон возил души умерших, – в лодке; юного разведчика сопровождают Холин с Гальцевым, словно Харон и Гермес Психопомп».¹² И уж тем более он, этот зритель, не станет воспринимать финальную переправу через реку как «постепенное и неуклонное погружение Ивана в смерть, как углубление в страну мертвых».¹³ В стихотворении «Жизнь, жизнь» Арс. Тарковский, отец поэта, писал:

...На свете смерти нет.

Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.

Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком.¹⁴

Так, очевидно, чувствовал бессмертье и кино-режиссер А.А. Тарковский. Тому два свидетельства: 1) в фильме «Зеркало» Тарковский старший сам в фонограмме читает это стихотворение, вписывающееся в общую концепцию фильма; 2) в финальной сцене «Иванова детства» юный герой вместе с сестрой и сверстниками наперегонки бегут по воде навстречу обугленному дереву, но бликующая под солнцем вода знаменует собой победу жизни над смертью.

И начало и конец фильма удивительно созвучны стихотворению И.А. Бунина под характерным названием «Детство»:

Чем жарче день, тем сладостней в бору
Дышать сухим смолистым ароматом,
И весело мне было поутру
Бродить по этим солнечным палатам.

Повсюду блеск, повсюду яркий свет,
Песок – как шелк... Прильну к сосне корявой
И чувствую: мне только десять лет,
А ствол – гигант, тяжелый, величавый.
Кора груба, морщиниста, красна,
Но так тепла, так солнцем вся прогрета!
И кажется, что пахнет не сосна,
А зной и сухость солнечного света!¹⁵

Можно даже сделать предположение, что отмечаемое всеми критиками черное, мертвое, обугленное дерево вовсе не напоминает пресловутую библейскую осину.

В фильме «Жертвоприношение» есть эпизод, где Александр с сыном сажают на морском берегу сухую сосенку. Вода, приносимая людьми, должна вызвать к жизни погибающее деревце. Вода оживит и то, засохшее дерево в финале «Иванова детства». Жизнь покидает мир, но она же и возвращается обратно и снова расцветивает мир своими красками. Кстати, «злое и тусклое свечение солнца» тоже порождение недоразумения. Из-за деревца виден свет солнца, но он есть свет надежды на восстановление гармонии и справедливости. Пусть он пока тускл и даже может показаться злым, но в нем – будущее воскрешение заглушенной на какое-то время жизни.

Трагедия человеческой души связана с грехом и воздаянием, преступлением и наказанием. Лейтмотивом многих, если не всех, фильмов А. Тарковского является Страшный суд, трактуемый режиссером не в специфически религиозном, а в широком философском плане. Мотив этот впервые появляется в «Ивановом детстве». Этот мотив многослоен. Он исходит и от главного героя фильма, и от режиссерской концепции. В промежутке между походами «за кордон» Иван, будучи ребенком, стал играть в игру «в войну»; игра и страшная реальность, столкнувшись между собой, вызвали бурную душевную реакцию: Иван, плача, срывающимся голосом кричит, обращаясь к висящему на крючке фашистскому мундиру:

– Прячешься? Ты от меня не спрячешься... Ты думаешь, я не помню... Да я тебя судить буду!...

В рецензии на рассказ В.О. Богомолова «Иван», написанной еще в 1958 г., Вл. Бушин отмечал: «О герое рассказа В. Богомолова можно сказать, что он действительно знал «одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть» – ненависть к фашистам. Но эта страсть не переходит у него в страдальческое самоотречение, в равнодушие к

самому себе, к своей жизни... Он сам предлагает тост: «За то, чтобы я всегда возвращался». Он знает, этот ребенок, что постоянно ходит по черте, отдающей жизнь от смерти. Знает и боится этого и не может скрыть страха за растерянными словами: «Нервность во мне какая-то»... По плечу ли все это в двенадцать-то лет?

При том материале, которым располагал писатель, ему легко было сбиться в абстрактное (пусть даже и углубленное), вневременное, вненациональное психологизирование. Но с В. Богомоловым этого не произошло. Его Ваня – это мальчишка наш, русский, советский...»¹⁶

Далее рецензент напомнил конец рассказа, когда Иван, выполняя задание, был схвачен полицаем Ефимом Титковым и несколько дней подвергался допросам и истязаниям, а затем был расстрелян.

В официальном донесении начальнику полевой полиции было сказано:

«...На допросах держался вызывающе: не скрывал своего враждебного отношения к немецкой армии и Германской империи.

В соответствии с директивой Верховного Командования вооруженными силами от 11 ноября 1942 года расстрелян 25.12.43 г. В 6.55.

... Титкову ... выдано вознаграждение 100 (сто) марок. Расписка прилагается...»¹⁷

В конце рецензии приводятся строки из стихотворения Я. Смелякова «Судья», по своему содержанию резонирующие с общим смыслом богомоловского «Ивана»:

И если, правда, будет время,
когда людей на страшный суд
из всех земель, с грехами всеми
трикратно трубы призовут,
– предстанет за столом судейским
не бог с туманной бородой,
а паренек красноармейский
пред потрясенною толпой...
Он все увидит, этот мальчик,
и ни йоты не простит,
но лезть – от правды, боль – от фальши
И гнев – от злости отличит...»¹⁸

Второй исток мотива Страшного суда исходит из режиссерской концепции фильма. В христианской эсхатологии – это суд вторично пришедшего Иисуса Христа над всеми людьми, как живыми, так и мертвыми. В Новом завете речь идет об отделении «козлов» от «овец», «плевелов от пшеницы»¹⁹; говорится о явлении «Сына человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою» под громогласные звуки ангельской трубы;²⁰ небесный судия воссядет на престол, перед которым соберутся «все народы», и свершится суд: по правую руку станут оправданные, по левую – осужденные.²¹ Раскрываются книги, свидетельствующие о содеянном людьми. Праведники шествуют в рай, грешники увлекаются в ад. Фоном Страшного суда выступает глобальная катастрофа, знаменующая собой конец мира: меркнут Солнце и Луна, падают с неба звезды, а само небо свертывается, как свиток.²² От престола небесного судии льется огненная река.²³

У А. Тарковского Страшный суд – это ответственность человека за содеянное им с точки зрения вечности. Миг наличного бытия и космически беспредельное время соединены неразрывно. Как человек соизмерим с мировой историей, так время бытийное соизмеримо с временем историческим и

временем космическим. Ответственность, в свою очередь, имеет свои детерминанты.

Главнейшая из них – это преодоление того, что разрушает гармоничную связь между сущностями началами бытия. Необходимость преодоления вызывается наличием в мире деструктивных сил. В конкретном случае – это фашизм с его антигуманной идеей глобальной войны. Преодоление направлено как в сторону внешнюю, где деструкцией поражена среда (здесь это театр военных действий), так и внутрь личности, которая также испытывает глубочайшие коллизии и потрясения. Системой надежности тут выступает идеальное начало, связанное с образами матери, дома, семьи; эти образы вневременные (может быть, именно поэтому они появляются только в снах Ивана), хотя и реальные, телесно и пространственно осязаемые.

Первым из писателей, кто поднял тему «сына полка», был В.П. Катаев. В повести под тем же символическим названием он рассказывает о судьбе мальчика – одноподка Ивана из фильма Тарковского, носящего то же самое имя. Потеряв родных и близких, Ваня Солнцев прибывает к разведчикам – артиллеристам и там находит новую семью. В.П. Катаев в финале повести также погружает своего героя в сон:

«Ване снилась длинная белая дорога, по которой белый грузовик вез тело капитана Енакиева. Вокруг стоял дремучий русский бор, сказочно прекрасный в своем зимнем уборе. Четыре солдата с автоматами на шее стояли по углам гроба, покрытого полковым знаменем. Ваня был пятый, и он стоял в головах.

... Ели, стоявшие по колено в сугробах, были сказочно высоки... Но еще выше было небо, все засыпанное зимними звездами. Особенно прекрасно сверкали звезды впереди, на том черном бархатном треугольнике неба, который соприкасался с белым треугольником бегущей дороги. Там дрожало и переливалось несколько таких крупных и таких чистых созвездий, словно они были выгранены из самых лучших и самых крупных алмазов в мире.

... А вокруг стояла громадная тишина, которая казалась выше елей, выше звезд и даже выше самого черного бездонного неба.

Вдруг какой-то далекий звук раздался в глубине леса... резкий, требовательный голос трубы. Труба звала его. И тотчас все волшебным образом изменилось. Ели по сторонам дороги превратились в седые плащи и косматые бурки генералов. Лес превратился в сияющий зал. А дорога превратилась в громадную мраморную лестницу, окруженную пушками, барабанами и трубами.

И Ваня бежал по этой лестнице.

Бежать ему было трудно. Но сверху ему протягивал руку старик в сером солдатском плаще, переброшенным через плечо, в высоких ботфортах со шпорами, с алмазной звездой на груди и с серым хохолом над прекрасным сухим лбом».

Суворов повел Ваню по ступенькам еще выше, где под сенью знамен победоносных войн стоял Сталин с бриллиантовой маршальской звездой, сверкающей и переливающейся из отворотов его шинели.

Из-под прямого козырька фуражки на Ваню требовательно смотрели немного прищуренные, зоркие, пронизательные глаза. Но под темными

усаами Ваня увидел суровую отцовскую усмешку, и ему показалось, что Сталин говорит:

– Иди, пастушок... Шагай смелее!»²⁴

Сны обоих Ивановов различны, как различны и их судьбы. Драма Вани Солнцева заканчивается апофеозом: череда трагических событий торжественно завершается сном, кульминационным моментом которого является «суровая отцовская усмешка», своего рода благословение Отца (крайне важно, что в роли Отца выступает государство, персонафицированное человеком, которого официальная пропаганда именно так и называла; государство показывается как явление исторического масштаба, для чего проводится параллель Суворов – Сталин и подчеркивается непобедимость и несокрушимость русского народа в борьбе с врагами). Налицо пафос, страстное воодушевление, подъем, вполне объяснимый и исторически оправданный. Герой расстается с детством, опаленным войной, рано взрослеет и переходит в иное бытийное качество. Иван из фильма А. Тарковского, расставаясь с детством, расстается и с жизнью. В снах Ивана появляется Мать, символизирующая не отвлеченную идею государства, а гармонию родного дома и щемящую нежность детства, которым уже никогда не вернуться, ибо Мать раньше Ивана ушла из жизни и присутствует в душе мальчика лишь как память о прошлом; Ваня Солнцев у Катаева, преодолев трагедию военного времени, прорывается в будущее. Для Ивана Буслова земное время исчезло, и он вступил в инобытие, где его детство вечно будет озарено радостью гармоничного бытия и улыбкой Матери.

Иван сливается с военным временем – и гибнет; его гибель трагична, но в ней заключена надежда на то, что силы, находящиеся у истоков жизни, все нежное и слабое, питающее ее своими соками, в конечном итоге – не победимы. В поединке чистой детской души с темными силами зла душа одерживает несомненную победу.

Примечания

¹ Гете И.В. Собр.соч. В 13 т. – М.-Л., 1932. – Т.10. – С.718.

² Киносценарии. – 1988. – № 2. – С. 123.

³ Бунин И.А. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 18.

⁴ Там же. – С. 23.

⁵ Михалкович В.И. Андрей Тарковский. – М.: Знание, 1989. – С. 51.

⁶ Там же. – С. 51.

⁷ Бунин И.А. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 59.

⁸ Русская лирика XIX века. – М.: Худож.лит., 1981. – С. 162.

⁹ Фрейлих С. Болшевские рассказы, или Занимательное киноведение / 2-е изд., доп. и испр. – М.: ВТПО «Киноцентр» СК СССР, 1990. – С. 211.

¹⁰ Там же. – С. 191.

¹¹ Богомолов В.О. Момент истины: Роман, повести, рассказы. – М.: Правда, 1985. – С. 18.

¹² Михалкович В.И. Андрей Тарковский. – М.: Знание, 1989. – С. 17.

¹³ Там же. – С. 17.

¹⁴ Тарковский Арс. Земле – земное: Вторая книга стихов. – М.: Сов. писатель, 1966. – С. 85.

¹⁵ Бунин И.А. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 118.

¹⁶ Бушин В. Победители и лжецы. – М.: МП «Палея», 1995. – С.114–115.

¹⁷ Там же. – С. 115.

¹⁸ Цит. по: *Бушин В.* Победители и лжецы. – М.: МП «Палея», 1995. – С.115.

¹⁹ Матф. 13,30; 25, 32–33 и др.

²⁰ Матф. 24,30–31.

²¹ Матф. 25,34–36.

²² Матф. 24,29; Апок. 6, 12–14.

²³ Дан. 7, 10.

²⁴ *Катаев В.* Сын полка: Повесть. – М.: Детгиз, 1954. – С. 222–223.

Кузин Юрий Дмитриевич,
ГОУВПО «Ивановский государственный энергетический университет имени В.И. Ленина»,
доцент кафедры философии,
телефон (4932) 26-97-75,
e-mail: philosophy@philosophy.ispu.ru