

«МЫ ЗДЕСЬ ЖИВЕМ...»

(О «ДОМЕ ДУРАКОВ» В КИНЕМАТОГРАФЕ А.КОНЧАЛОВСКОГО)

«Это не психушка. Это наш дом. Мы здесь живем и всегда будем жить».

Из фильма А. Кончаловского «Дом дураков».

Живите в доме – и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем.
Вот почему со мною ваши дети
И жены ваши за одним столом, -
А стол один и прадеду и внуку:
Грядущее свершается сейчас,
И если я приподымаю руку,
Все пять лучей останутся у вас...
Арсений Тарковский.

1.

«... вовремя человека пожалеть...хорошо бывает!» - сказал как-то проблемный герой М. Горького Лука.

Так вот, фильм «Дом дураков» пронизан глубокой жалостью... Жалко *всех*. Прежде всего, беспомощно скандальных, трогательно смешных, несчастных психов, обретающихся в психушке «где-то на границе с Ингушетией».

Жалко и командира «бандитского подразделения», и всех его боевиков, включая литовку-снайпера, сражающуюся не столько с федералами, сколько с женским в себе.

Жалко капитана с БТРа, бывшего (по Афгану) однополчанина полевого командира.

Жалко лысого, **но в шляпе** чеченца Ахмеда, карнавального жениха главной героини – Жанны Тимофеевой...

Жанна – юная пациентка психбольницы (в исполнении Ю. Высоцкой), уже, кажется, выздоравливающая. Во всяком случае, ей под силу держать некоторое душевное равновесие коллектива больных в этих нелегких условиях. И ее – жалко.

Кстати, о шляпах... Таковая не только на Ахмеди, но и на Жанне. Это ведь часть клоунского костюма, маски, до поры скрывающая человеческую незащищенность перед тем, что учиняется самим же жалким человеком. И в фильме **так декорирован** едва ли не каждый персонаж: с одной стороны, вроде бы прикрывая, а с другой – обнаруживая и подчеркивая **свою болезнь** и вместе с тем готовность сострадать и вызывать к себе сострадание. Даже у самой из них фундаментально неколебимой фигуры – у Доктора – такая скрывающе-разоблачающая маска. Скрывать-то ведь есть что: он из немногих, кто

происходящее именно **понимает**, а потому несет на себе более тяжкий груз сострадания, нежели другие. Пожалуй, можно было сказать, что этот персонаж – посланец Автора. Ну, и Фуко Анатолия Адоскина. Тоже маска, скрытые за которой боль и сострадание окажутся безмерными...

...А как жалко истеричного командира подразделения федералов (Е. Миронов), который, балансируя на грани безумия, никак не может очистить со своих ботинок то ли грязь, то ли дерьмо чеченской войны! Жалко его, только здесь, в психушке, наконец, принявшего вместе с успокоительной инъекцией доктора Валериана Ильича и простую истину: в войне главное не победа, главное – смерть.

Жалко и солдатиков из этого подразделения, суматошно бегающих по сумасшедшей больничке – и в этом качестве гораздо более похожих на психов, причем буйных, чем сами психи. Жалко их, готовых в безумной суеде, своя своих не познаша, порешить друг друга.

Но никак не жалко генерала Грачева. Он хоть и кажется настоящим, но этому, перенасыщенному страданием пространству – чужой. Он – в телевизоре. Он является из равнодушия виртуального мира. Потустороннее, так сказать, существо. Всем в этой картине больно, а ему – нет. По причине потусторонности.

Сюжет переключается в сентиментальность, а затем – и в откровенные боль и сострадание вдруг, для зрителя неожиданно, как это происходило двадцать лет тому в «Романсе».

Обряженная в клоунский костюм невесты Жанна покидает обиталище психов. Ее, в шутку, поманил чеченец Ахмед, сказал: хочет жениться на ней. А она, всерьез, обрядилась невестой...

... Вот она, неловко маша рукой, прощается. Говорит последние наставления тем, кто никогда их не исполнит. Идет. Удаляется. И, как на зов, неожиданно (хотя в то же время и ожидаемо) оборачивается к такому коммунальному и такому дорогому для нее обиталищу - к Дому дураков. Видит в окнах его некрасивые, жалкие и очень трогательные притом физиономии всех, ею любимых...

А тут еще грязно-белая лошадка появляется. Просто одр, кляча, будто пообтерханная в длительном странствии - то ли из картин Феллини, то ли из Тарковского...

А тут еще томительно волнующий голос «специального гостя» Брайана Адамса... Его тоже, кстати говоря, жалко: что ему в мечтательных снах этого дурацкого жилища?

Словом, от слез нельзя удержаться. Все так пронизывает (совершенно, между прочим, необъяснимо!), так щемит, берет за душу. А уж когда обстрел начался, минометы там, вертолеты в огне, падающие с неба!.. И она в этом аду, в безумии этом – в платье невестинном, в неловкой широкополой шляпе, с громадным для ее хрупкой нескладной фигурки аккордеоном: играет полечку ...

Она, которая так всех хотела спасти, но теперь уже, кажется,

никого не спасет – даже в своем воображении. Тут уж вместе с ней, как язычнику, остается лепетать: «Смерть, я тебя люблю, не убивай меня!.. Огонь, я тебя люблю, не убивай меня!.. Грязь, я тебя люблю...» и т.д. Вот когда ничем не одолимое чувство жалости, сострадания к людям крепко прорастает в зрителе и к финалу картины только укрепляется корнями.

Это собственно зрительские переживания.

Но волнует и вопрос конструкции. Как происходит переключение в слезы от сплошной клоунады? То есть, как это **сделано**? Почему зритель, до какого-то момента сравнительно спокойно следящий зрелище, посмеивающийся, с этого неуловимого мига вдруг плачет, всерьез, рыдает просто-таки? И почему до последних кадров картины зрителя не оставляет эта освобождающая душу слеза сострадания?

... А. Кончаловский время от времени рассказывает, как он, еще во ВГИКовские свои времена, пытался разгадать секрет финала «Ночей Кабирии» Ф. Феллини. Хотел понять, почему плачет всякий раз на этих кадрах. Будущий режиссер возился с пленкой, по его словам, как обезьяна с очками в известной басне. Но секрет так и оставался секретом, пока художническая практика не подсказала, что дело не в монтаже, не в мизансцене, не в ракурсе, а в мироощущении художника, во взгляде на жизнь, на человека.

Как бы ни был сконструирован «Дом дураков», лента воспринимается как выражение сострадательного мироощущения художника, его любовного взгляда на человека.

Все же не оставляет соблазн разгадать собственно профессиональный секрет!

Первая часть фильма - настоящая комедия масок. Таким формируют исходное пространство сюжета актеры-клоуны, разыгрывающие психов. Смысл происходящего здесь - в изречении одного из «дураков»: «Жизнь – это когда каждый день новое говно делают».

Эту «низкую истину», претендующую на известную актуальность, с усмешкой Сократа, поддерживает и Валериан Ильич. Как бы подтверждая право на существование дурацкого афоризма, одним из сюжетобразующих моментов этой части фильма становится очередь у нужника, причем, дамского, поскольку мужской обретается в традиционной для больнички неисправности.

Буффонная первая часть – цепь нарастающих больничных скандалов: из-за плевка на пол и того, кто должен его подтереть; из-за права посещения отхожего места; из-за бессмысленно подоженной шторы и т.п.

Апофеоз скандалов – психованный бунт («бессмысленный и беспощадный»). Естественно, после отбытия начальства. Бунт возглавляет записная «диссидентка» психушки Виктория Яковлевна (актриса М. Полицеймако откровенно использует тут маску Новодворской). Буффонная опасность бунта сохраняется лишь до

порога Дома. За порогом – переключение в иную жанровую плоскость.

В первых эпизодах картины легко обнаружить смеховое снижение образа нашей «многострадальной Родины». Ее иносказательное присутствие задано и в названии картины, и в прологе фильма.

Аллегоричность, иногда вызывающе лобовая, еще одна жанровая интонация в сюжете, с которой связывается и откровенная узнаваемость тех или иных «масок».

Но иносказательность такого рода, вообще говоря, чужда Кончаловскому и носит здесь явно провокационный характер. Поэтому зритель должен держать ухо востро, чтобы не скользнуть по поверхности картины, не задев ее глубин, глубин той же карнавальной игры.

Вот, например, маска поэта Алихана, с вечным рюкзаком за плечами, куда упрятаны, как поясняет Жанна, его шедевры; с неутолимимым стремлением к чистоте. За образом стоит реальный прототип – кинодраматург Рудольф Тюрин, с которым режиссер сотрудничал во время съемок «Сибириады».

Портрет этого человека, нарисованный Кончаловским, отсылает к образам «смехового» мира Древней Руси, в нем слышится отзвук родной юродивости: «Ни с кем ужиться не может... .. жить мог только один. По вечерам всегда мыл пол. Говорил: «Не могу работать, если пол грязный»... Художник исключительной тонкости, обутый в портянки, застегнутый в ватник, перепоясанный веревочкой...». Он, то есть уже персонаж фильма Али, один из тех, кто удерживает Дом от разрушения. Один из троицы: «мудрец (Доктор) – дура (Жанна) – поэт (Али)».

Еще один, дополнительный жанровый штрих. Подчеркивая фактическое наличие «психушки» «где-то на границе с Ингушетией», режиссер вводит хроникально-документальный момент. Сюда же отнесем и то, что население «дома дураков» формируется как из актеров, так и из людей с реально травмированной психикой (сказывается опыт «Аси»)...

Итак, быть, но стремящаяся к самым широким аллегорическим обобщениям, а с другой стороны – провоцируемая неприкрытой смеховой игрой на грани фарса.

Но и этим не исчерпывается содержание жанровой программы, предлагаемой режиссером и ведущей зрителя к слезному прорыву в катарсис трагедийной высоты.

Скандалное пиршество дураков первой части прошивается сентиментально трогательными мечтаниями Жанны о далеком друге, певце Брайане Адамсе, и ее же аккордеонными интермедиями, так же преображающими (в ее воображении, во всяком случае) убогий и скандальный мир психбольницы.

Эта интонация возникает в первых кадрах картины, когда в неуютной сиротской ночи зритель видит (глазами психов, глазами Жанны, конечно) чудо-поезд, весь в ореоле огней, овеваемый

облаком национального триколора (парафраз гоголевской тройки?), с красивыми женщинами в его салонах-купе и с Брайаном Адамсом в роли Машиниста. И несется этот поезд, вероятно, в ту мечтательную даль, вместе с психами и зрителем, где всем, как сказано у Стругацких в «Пикнике на обочине», будет роздано счастья поровну и никто не уйдет обиженным.

Живущая нерассуждающей наивной любовью ко всем без исключения (на то она и дура!), Жанна, опять же в своем воображении и с помощью все той же полочки (навешанной автору, может быть, темами Нино Рота из феллиниевских картин), то и дело связывает концы то и дело рвущейся нити времени.

Жанна органически не переносит и намека на дисгармонию, посеянную нетерпимостью, агрессией. И это в скандальном дурацком дому?!

Образ героини вполне естественно отсылает зрителя к ролям Джульетты Мазины в картинах Феллини, к Джельсомине и Кабирии с их незащищенными, полными любви сердцами. Режиссер и его актриса Юлия Высоцкая открыто опираются на феллиниевскую традицию акцентированной человечности, цитируют ее в лоб. И это сегодня крайне необходимо – такие времена.

Но у образа, создаваемого Ю. Высоцкой, есть прямо пересаженное из личного художнического опыта Кончаловского. Это станет ясно, если вспомнить Дурочку из «Андрея Рублева», которую повергает в страшные рыдания перечеркнутая краской девственная чистота подготовленной Рублевым к росписи стены храма.

Да ведь и все «главные» женщины из картин уже самого Кончаловского живут этим неприятием дисгармонии бытия: от «Первого учителя» до «Дома дураков»! Они святые дуры. Они – **Жанны** д, Арк, жертвующие своим благополучием ради прочности Дома. В ассоциативный ряд «клоунесс», поддерживающих образ Жанны, нужно поэтому, кроме Мазины, ввести еще и Инну Чурикову, конечно, с ее кинематографической генеалогией, которую актриса перенесла в картину Кончаловского «Курочка Ряба». Если так, то понятие «дурак», используемое режиссером, нуждается в корректировке, которая, безусловно, прибавит высоты названию картины.

Вспомним характеристику «древнерусского дурака» из трудов Д. Лихачева – А. Панченко: «Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира, - разоблачитель и разоблачающийся одновременно, нарушитель знаковой системы, человек, ошибочно ею пользующийся... .. это смех «раздевающий», обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожащего. Дурак – прежде всего человек, видящий и говорящий «голую» правду».¹

¹ Лихачев Д. С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. – Л.: Наука, 1976, с. 19,20.

В традиции отечественного «дуракаваляния» развертывается и сюжет картины Кончаловского – сюжет, принципиально отказывающийся от постоянного социального костюма – от **декорации**. Ряжение в фильме – фактически разоблачение от одежд, то есть обнажение наших язв и наших доблестей, нашей дури и нравственной высоты, воплощенной в том числе и в героине – как новоявленной Софии и как Жанны-спасительницы.

Но вернемся к той жанрово-содержательной интонации, которую вводят аккордеон и мечтания Жанны. Эта идиллически-сентиментальная нота преобразует скандальный мир психушки, возвышает его любовью «святой дуры», но одновременно и оголяет глубинное стремление психов жить **счастливым домом, семьей в нерушимом единстве**. Они все этого хотят, но не могут, просто не умеют практически воплотить свои мечтания в низкой повседневной прозе сумасшедшего существования. Минуты высокого взлета их душ – это минуты мечтаний и полочки Жанны (что-то вроде звука лопнувшей струны из «Вишневого сада»). А в повседневном тягучем времени они **болеют** – нетерпимостью к сожителям, соседям, братьям по дому. Такого рода **болезни** и есть корень прилагательного в словосочетании **больные люди**, которое огромными буквами выведено на фасаде психушки.

Мера взаимной нетерпимости, воплощенной в форме буффа, оборачивается и соответствующей мерой утопической мечтательности, мерой отлета от реальности происходящего. И этот «отлет» – знакомая составляющая национального менталитета, может быть, не менее катастрофичная, чем нетерпимость, поскольку есть ее обратная сторона, чреватая слезами.

Формула художественного содержания «Дома дураков» (а впрочем, и других картин режиссера) могла бы прочитываться так: *любая дорога, пусть идейно оправданная, рационально-практическая или мечтательная, но уводящая из Дома, есть дорога в катастрофу, в смерть.*

Больница в фильме – метафорический образ Страны как Дома, особым образом изнутри организованного и в силу этого, какова бы ни была организация, объединяющего живущих в нем людей в единое тело, но поврежденное болезнью.

Поэт Алихан, фанатически отстаивающий нерушимость Дома, идет извлекать из стана боевиков ушедшую к своему «жениху» Жанну. Он вооружен нерушимой доктриной: «Это не психушка. Это наш дом. Мы здесь живем и всегда будем жить».

Дом дураков – отечественное обиталище. И покидать его ни в коем случае нельзя! Да и невозможно, в конце концов. Даже в полете мечтательном, вслед за воображаемым поездом идиллического семейного единения – нельзя. Правда, ни обитателям больницы, ни зрителям это «табу» до поры как бы не внятно, как бы задекорировано

самой суетой психушки.

Едва ли не единственный, кто фанатично оберегает жизнь Дома, – сумасшедший поэт Али, вероятно, влюбленный в Жанну. Поддерживает шаткое существование своей всеобъемлющей любовью и сама Жанна. Знает, кажется, о невозможности его реформирования-перестройки и Доктор.

Конечно, о запрете покидать дом и последствиях его нарушения ведает сам художник-создатель картины. Мифологема Дома-страны – естественная и неизбежная составляющая художественного мира А. Кончаловского. Но такой же неотвратимой приметой его фильмов выступает и уход из родной обители, который оправдывается самой сутью ее внутренней жизни.

Механизм магистрального сюжета картин Кончаловского работает, как правило, на разрыв чудовищной силы: Дом покидать ни в коем случае нельзя, но так же фатально его нельзя не покинуть. Из глубокого осознания неизбежности этой коллизии является, вроде призрака, почти безумное, в силу его практической неосуществимости, утверждение: **необходимо выжить внутри со всеми и с Домом. Жить и выжить.** И так вынести Дом на себе.

Вот, собственно, в какой художественной идее и заключается феномен большого художественного Текста, творимого режиссером Андреем Кончаловским. С этой точки зрения, даже внешне вполне коммерческая телеверсия хрестоматийных странствий хитроумного Одиссея узнает свое место в культурно-художественном пространстве Текста и «работает» на утверждение глубокой осмысленности того, что создает режиссер.

Итак, первым дом покидает **знающий** Доктор, хотя и в благих целях: нужно эвакуировать больных в виду приближающейся опасности. Отбытие доктора – сигнал. Толпа дураков, под предводительством пародийного «политического» вожака, выдавливается за порог, как из крепости, пробивая тяжелой «бабой» мрачные металлические ворота. И что за ними? Манящая и одновременно настораживающая своей тишиной **б е л а я троп а** с парящей в ее конце аркой... Что там? Рай? Ад? В любом случае – мир потусторонний, незнаемый, необжитой, а потому смертельно опасный. Что подтверждают тут же являющиеся взрывы, и первые разрушения, и первая кровь...

Героиня в больном бунте участия не принимает, по определению. Когда он начинается, Жанна спит, погруженная в предупредительное видение Брайана Адамса. Во сне девушки он вновь воссоединяет Дом в идиллическом застолье, освобождает его население от эгоизма нетерпимости. А наяву неряшливый и толстый водопроводчик Федя похищает ее «волшебную флейту» - аккордеон. И под какие-то оскорбительно пошлые частушки увлекает (вместе с «диссиденткой» Викой) больных за пределы Дома.

Буйных выпустили! Хаос оголяется. Потом придут боевики, разобьют здесь свой лагерь. Начнутся обычные, в этих условиях, заботы. А на стене клиники возникнет та самая все объясняющая и обо всем предупреждающая надпись: «Больные люди» - начертанная «инодомцами».

И теперь Жанна покинет Дом.

Памятуя, по логике картин Кончаловского, о табуированности ухода, нужно, во-первых, видеть и понимать, что как раз в этот момент сюжета происходит катастрофический перелом, нисхождение в безумие ада. Но тогда, во-вторых, неизбежно должен возникнуть вопрос: а почему уходит именно она, своею наивной любовью оберегающая Дом? Ведь совершенно же ясно, что после ее ухода из жизни Дома улетучится то, что объединяет его, – душа.

Похоже, героиня исполняет свою **призванность**. С того самого момента, когда на экране возникает «специальный гость», Принц ее мечты, она превращается в Невесту, потенциальную супругу и перспективное обеспечение долгожительства Дома.

Призванность Невесты – еще одна маска Юлии Высоцкой в этой картине. И как Невеста она должна принести жертву во имя объединения **Домов, чужого и своего**. Из **чужого, потустороннего** мира должна она привести **Жениха** и прекратить хаос. Так в картине возникает мелодраматически напряженное пространство пародийной свадьбы. Далее - разоблачение от всех одежд и масок, полное обнажение лиц **больных людей**, вообще всех лиц.

Эпизод «свадебного» застолья – один из самых значительных (или самых знаковых) в картине. Шуточное обещание Ахмеда взять девушку в жены оборачивается нешуточной серьезностью происходящего. С приходом Жанны к **суженому, то есть Богом данному**, возникает реальная возможность прекращения хаоса взаимной нетерпимости и вражды. Почти безотчетно следуя этой своей миссии, Жанна не может принять предложения Али вернуться **в свой Дом из Дома чужого**. Ведь она призвана, кажется, **объединить** Дома.

Картина Кончаловского говорит о неизбежном в современном мире самопожертвовании женского начала во имя объединения разноположенных в мире национальных, конфессиональных и т.п. Домов. И Дурочка в «Рублеве», и Ася Клячина, и Жанна в «Доме дураков» - каждая из них Невеста, в самом высоком смысле, которой суждено стать Женой.

Словом, «о, Русь моя, Жена моя, до боли нам ясен долгий путь...»

Другое дело, что в условиях нынешних безжалостных противостояний чаемое воссоединение Домов - вещь, вполне утопическая. Об этом, кажется, эпизод «свадьбы».

В первой книге своих мемуаров, в соответствии с ее темой – **низкие истины**, Кончаловский заявляет, что «братства не было, нет и

не будет». Но каждый новый его фильм, в том числе (и особенно!) «Дом дураков», с наивной благостностью утопии утверждает как раз обратное. Искусство не живет без утопии.

...Когда, в свою очередь, Дом занимают федералы, начинается обстрел, и чеченцы покидают чужие пределы; когда Жанна ничего не может спасти своей полечкой и с нее слетает ее невестина шляпа, а фанатик охранения дома Али, как червь, ползает в грязи, – когда все это происходит, кажется, побеждает трезвость **низкой истины**: никакого общего для всех людей Дома нет и быть не может.

Кровавый хаос сдирает с Жанны ее невестины одежды, все приметы ее ряжености. И она сама над собой совершает монаший постриг, становясь теперь **Христовой невестой**. Здесь картина совершает еще одно жанровое переключение, превращение: из кромешности сентиментального (трагедийного?) карнавала Любовь возносится до... затруднительно отыскать жанровое определение этого сюжетного выплеска... до эпилога на Небе.

... Бог является. Это разоблаченный от маски психа Фуко. Он – освобожденный от многообразных конфессиональных одежд **дурацкий Бог вообще**, которым еще недавно, как мячиком, играли **больные люди**, швыряя его в коляске от одного к другому. У Кончаловского свой Бог, каким он и должен быть, наверное, в Доме дураков. Точно так же, как у Булгакова свой Иисус, каким он должен явиться в язычестве советской Москвы 1930-х годов, не различающей ни Света, ни Тьмы.

Пройдя хаос вражды Домов, призванная Жанна восходит к богу Фуко и утверждается в своей миссии. Фуко благословляет ее на спасительный подвиг. Указывая на яблоко, недавно в качестве прощального дара принесенное девушкой Ему, Он говорит: «Я вижу на этом яблоке народы, которые любят, враждуют, погибают целыми поколениями. И ты хочешь, чтобы я их съел? Я могу их только простить. Я и тебя прощаю. Я знаю, что ты есть. Иди.»

И девушка идет, прижимая просто яблоко, яблоко раздора, яблоко любви к груди. Идет туда, где она не понарошку, а на самом деле воссоединится со своим Женихом. И не с мечтательным «специальным Гостем» Брайаном Адамсом, а с реальным лысым Ахмедом в будничном застолье Дома дураков.

Р. С. ШИЛО ИЗ МЕШКА.

Ничего не изменилось в отношениях отечественной критики к производимому Кончаловским.

«Дом дураков» (2002) постигла та же участь, что и все предшествующее. И уровень, и содержание претензий знакомы. Предмет критики не фильм, даже не его создатель как художник, а некое социально-сословное явление, вызывающее классовую нелюбовь.

Первый пункт. История с выдвижением фильма А. Кончаловского на Оскара получилась с запашком. Младший брат руку приложил. Это

он «окончательно» сформировал оскарровский комитет «за несколько часов до голосования», да еще вошел туда вместе со старшим братом и «рядом других близких им творцов».

Пункт второй. «Кончаловский-конъюнктурщик съел Кончаловского-художника». Так назвала свою «независимую» реплику «Независимая газета».

В чем «конъюнктура»? А в том, что режиссер подчинил фильм «такой свежей и чертовски верной мысли, что и чеченцы, и федералы тоже люди». «Это, знаете ли, всем приятно будет, потому как глубокий пацифизм и оголтелый гуманизм всегда нравились как родному государству, так и не очень разборчивому по художественной части неродному Оскару».

По мысли критика-демократа, режиссер хочет угодить и нашим, и вашим. А может быть, ни тем и ни другим? Ведь и «патриоты» предъявляют ему похожие упреки. Так, например, В. Кичин («Российская газета») утверждает, что режиссер предал «наших», показав их «истеричующими врагами» в картине, а с другой стороны, использовал материал чеченской войны, чтобы понравиться «мировому рынку». И это, между прочим, тот самый Кичин, который в стабильные 1970-е в самом авторитетном «Искусстве кино» взхлеб восторгался «Романсом о влюбленных», как раз по поводу им обретенного в этом фильме «величия государственного, человеческого, географического».

Пункт третий и последний, не менее знакомый, чем предыдущие два. Вот он: «Новое творение известного режиссера...трудно заподозрить в творческой оригинальности» («Труд»). Ну и далее перечисление «источников»: М. Форман, Ф. Феллини, даже датская «Догма» и «Подполье» Кустурицы и, конечно, «Андрей Рублев».

Поразителен такой факт. Воображение рецензентов никак не затронуло название картины – «Дом дураков». Точнее даже, не само название, а **Дом как содержание вещи**. Складывается ощущение, что люди и на пороге XXI века живут, «под ногами не чуя страны».

Кончаловский «чуёт». Он точно знает, что не он и даже не его брат снимают фильмы «**для народа**». Их снимали Пырьев, Гайдай и Матвеев. Позднее, может быть, Д. Астрахан. Кончаловский же снимает фильмы **о народе**. Его кинематографический сюжет – «мысль народная». Здесь – низведение критики и восхождение к зрителю.

2.

По наблюдениям Автора, во второй половине XX века и на рубеже века XXI в отечественном искусстве обнаружилась, может быть, безотчетная тяга к когда-то описанному М. М. Бахтиным жанру **мениппеи** (111 в. до н. э.), порожденному карнавализованной областью

искусства.

Жанр этот синтезирует низкое и возвышенное, смешное и серьезное, комическое и трагическое, ум и глупость и т.д., то есть предполагает предельную авторскую свободу.

Формировался жанр «в эпоху разложения национального предания, разрушения тех этических норм, которые составляли античный идеал «благообразия» («красоты-благородства»), в эпоху напряженной борьбы многочисленных и разнородных религиозных и философских школ и направлений, когда споры по «последним вопросам» мировоззрения стали массовым бытовым явлением во всех слоях населения и происходили всюду, где только собирались люди... Это была эпоха подготовки и формирования новой мировой религии – христианства»².

Жанр мениппеи хранит историческую память о своем происхождении и, ассимилируясь в искусстве новых времен, становится особенно актуальным в соответствующие периоды истории.

Сюжет мениппеи – испытательное странствие мудреца в трех мирах: в преисподней, на земле и на небе. Причем, это не столько физические, в собственном смысле, сколько духовные испытания, а точнее, испытание той «правды о мире», носителем которой является странствующий мудрец. В самой телесности мудреца эта правда как бы получает осязаемую, слышимую и зримую плоть.

В творчестве Кончаловского, едва ли не со сценария о Рублеве, можно обнаружить черты «мениппейного» синтеза. Режиссер всегда стремился к наибольшей авторской свободе, которой достиг, по его признанию, в «Асе» и «Куручке Рябе». Действительно, в сквозном сюжете этих картин как некоего единства можно увидеть вольное («мениппейное») воплощение сентиментально-карнавальных превращений мирознания народа в эпоху коренной переоценки ценностей, в эпоху «разложения национального предания».

Что касается «правды», в странствии своем претерпевающей аналогичные превращения в магистральном сюжете кинематографа Кончаловского, то она могла быть сформулирована, по памяти о литературной классике XX века, и так: «Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысией побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте, - пусть воет вьюга, - ждите, пока к вам придут».

Иными словами, Дом держится любовью и мужественным терпением проживания в нем несмотря ни на что. Вот **правда**, подвергающаяся испытательным странствиям и в мениппее «Дом дураков». Принадлежит она художнику. А воплощенный носитель ее – героиня Юлии Высоцкой, дурочка, живущая наивной, нерассуждающей любовью к миру. Вечная Невеста.

Каков итог странствий этой «правды»?

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963, с. 159.

«Красивый чеченец в шляпе» Ахмед, который еще недавно держал на прицеле гранатомета федеральный БТР, уже **без шляпы**, прозаически лысый и несчастный, является **домой**, то есть, как и положено быть, в **семью дураков**, с покаянным признанием в своей **болезни** и уверенностью в необходимости от нее **излечиться**. Дом отважно, не рассуждая, принимает его как своего. Вот дидактический сгусток того, о чем «хотел сказать» художник. Вот мораль, полезная для усвоения в эпоху не способной к состраданию «партийной» непримиримости.

Фильм «Дом дураков» в очередной раз убеждает, что Андрей Кончаловский – человек мудрый и общение с ним благотворно. Это мудрость, не страшась шутовского колпака, с наивностью и внешним легкомыслием дурака провокационно обнажающая и тем самым возвышающая и обновляющая простые, но такие труднодоступные и такие дорогие сегодня ценности, как любовь, терпимость, сострадание...

Странствующая в мениппейном сюжете творчества Андрея Кончаловского «правда» - это «правда» национального домоустройства. Проблемы, требующие решения, – это проблемы взаимоотношения власти и народа, не преодолевшего свой крестьянский менталитет. А затем и проблемы взаимоотношения народа и интеллигенции, которая, так или иначе, проникает во власть или питает ее своими идеями.

«Правда» национального домоустройства («домостроя»), по логике мениппеи, начинает свой путь в сюжете, созданном Кончаловским, действительно, в «преисподней» низовой жизни.

Это и зажатый стенами гор киргизский аил, прожаренная среднеазиатскими солнцем вонючая школа, бывшая еще недавно овчарней. Но именно здесь звучат идеи Царства Небесного, по коммунистическому учению...

В «Асе» притчей во языцех стал некий «дощатый домик», то и дело возникающий на втором или третьем планах, а попросту – нужник. Но дело даже не в нем, а в том, что и здесь эта «правда» подымалась из грязи и нищеты народной до возвышенной любви к матери, женщине, родине, наконец, к «Земле Руськой», провозглашаемой самими «простыми людьми».

В глубине сюжета картин Кончаловского всегда есть этот самый нужник, во всей своей азиатской неприглядности и откровенной вонючести – там все и начинается. Даже и в «Дворянском гнезде», и в «Дяде Ване».

... Николай Устюжанин, потеряв в огне Революции жену, вместе с сыном возвращается к воротам родной Елани. Зачем? Да затем и с тем же, по сути, что и Дюйшен. Светлые идеи коммунистических преобразований несет он в эту Богом забытую «дыру»! Так ему кажется, во всяком случае. Но у самых Еланских ворот раздавшиеся из-за них выстрелы сородичей заставляют его ничком свалиться в

родную почву, точнее, в родное коровье дерьмо. Такова испытательно-очистительная баня, которую должен пройти Николай вместе с усвоенной им «правдой»...

В своих мемуарах Герой часто воспроизводит богатство обонятельных и осязательных ощущений, порождаемых «русским домом» его деда.

Была в этой своеобразной помещичье-крестьянской усадьбе в Буграх и еще одна достопримечательность, оставившая значительный след в становлении мирознания внука Петра Кончаловского. Все тот же «дощатый домик» - нужник в глубине густо заросшего двора. Мальчик побаивался посещать заведение в одиночестве и шел туда вместе с дедом, отчего эти походы превращались в просветительную философско-культурологическую прогулку.

Дед, усаживаясь в деревянной будке, пока внучек терпеливо дожидался его снаружи, знакомил потомка с русской классикой, с Пушкиным, в частности, которого очень любил. Читалось соответствующее ситуации – например, знаменитое послание Александра Сергеевича «Ты и я», адресованное нелюбимому Александру 1.

Замечательным было то, что отхожее место, не утрачивая своего прямого назначения, вместе с тем как бы вписывалось в материально-культурную среду, организованную жизнью Художника, в известном смысле, этой жизнью и возвышалось. Девятилетний Андрон запомнил, что фанерная обшивка нужника была исписана автографами – и чьими! – Метнер, Прокофьев, Пастернак, Сергей Городецкий, Охлопков, граф Александр Алексеевич Игнатьев, Мейерхольд...

«Коллекция автографов на фанере сортира росла еще с конца 20-х. Были и рисунки, очень элегантные, без тени похабщины, этому роду настенного творчества свойственной. Были надписи на французском. Если бы я в те годы понимал, какова истинная цена этой фанеры, я бы ее из стены вырезал, никому ни за что бы не отдал!»

Но в этом, может быть, и не было нужды, поскольку всю культурологию и философию феноменального отхожего места Герой вынес из детских лет в целостности и сохранности и сделал своеобразным мерилем в постижении национального менталитета соотечественников.

Неухоженные, то есть выключенные из «тела» культуры (а может быть, как раз особый строй культуры и выражающие) сортиры на всем пространстве Советского Отечества стали для Кончаловского особой приметой отечественной национальной судьбы. Дело дошло до того, что режиссер спровоцировал появление примечательной книги А. Липкова «Голчок к размышлению, или Все о сортирах» (М., 2001).

Искусствовед Александр Иосифович Липков раскрывает «тайну» рождения феноменального издания. Еще в начале 1990-х годов у Кончаловского появилась идея снять документальный фильм о русском сортире. Должен был участвовать в этом проекте и сам Липков, писал

заявку. Но не нашлось денег на воплощение замысла.

Кончаловского же к этой теме подтолкнул Анатолий Стреляный, «озвучивший» вначале по радио «Свобода», а затем и изложивший в прессе мысль о том, что пока в России грязные сортиры, никакой демократии в ней как не было, так и не будет. Означенный тезис и был подхвачен Героем. Именно так было названо интервью с ним в «Комсомольской правде»: «В стране грязных туалетов демократии не будет!»

«Сортир, - рассуждает Кончаловский, - это отражение отношения человека к своим обязанностям. Почему в семье сортиры чистые? И даже в коммунальной квартире – тоже чистые? Потому что все друг друга знают, сразу ясно, кто насрал мимо. Обратите внимание, в деревнях, в маленьких городах преступность намного ниже: все всегда знают, кто с кем переспал, кто что у кого украл. Чем больше город, тем больше уровень анонимности, тем слабее сдерживающий тормоз. Где анонимность, там и преступность. И так во всех странах. Всем присущ эгоизм, но эгоизм рациональный в состоянии себя ограничить, держать себя в границах нравственных правил. В примитивных странах – и эгоизм примитивный, детский: «Хочу!»

Состояние сортира определяет философию жизни. Философия жизни определяется личной анонимной ответственностью и уважением к закону, что неразрывно связано. А из этого вытекает и все остальное».

... «Правда» Николая Устюжанина не выдерживает испытания ванной из отечественного дерьма. Это станет ясно на Чертовой Гриве. Идея не в состоянии возвыситься, осуществившись, не возвысив одновременно и основополагающего для нее родного нужника. Кстати говоря, вышеописанная сцена фильма почерпнута едва ли не из собственного детского опыта Героя.

... Однажды мальчик Андрон ушел на реку один. А ходить туда ему одному строго воспрещалось. Но все-таки ушел, проявив так свой детский эгоизм: «Хочу!». Да еще и лук себе со стрелами сделал, а в стрелы иголки вколотил...

«Когда собирался идти домой, вижу, навстречу идет дядя Миша, в панике – племянник ушел и пропал. Меня привезли домой. Для начала посадили задом в большой коровий лепех – я отчаянно сопротивлялся. Потом заперли меня на чердаке. Для пущей обидности наказания всех других детей, пока я сидел в говне, а потом взаперти на чердаке, катали верхом на Звездочке...»

Многосмысленный жизненный факт – обучение натуральной демократии, смирению природного человеческого эгоизма в рамках правил, предусмотренных цивилизованным обществом. Факт засел в детской подкорке («Я в говне, а они – на коне!»), чтобы в зрелые годы выйти на поверхность сознания в виде культурологической концепции – и это тоже мениппейный путь идеи.

Низвести человека, в виде очистительного наказания, в

отечественное дерьмо, а его там, под спудом жизни – навалом, на нем стоит и им держится Страна - вот «кривая» движения философско-культурологической и художественной мысли Кончаловского. Дедов нужник – символ окультуренного материально-телесного низа. Герои же Кончаловского то и дело оказываются посреди отечественного дерьма, далекого от такого рода превращений.

Оно выбрасывается на поверхность истории самыми разными способами: революциями, перестройками и проч. В сценарии В. Ежова и А. Кончаловского «Сибириада» есть эпизод, лишь частично отозвавшийся в фильме. Революционер-бомбист Родион Климентов, бежавший из заключения и прошедший по тайге едва ли не тысячу верст, оказывается на хуторе Соломиных, ведет себя при этом довольно нахально, и они пытаются расправиться с ним. Революционер же мечет одну из своих самодельных взрывоопасных «игрушек» в соломинский сортир, все содержимое которого разлетается по местности. Образ Революции, так сказать, в масштабах одного отдельно взятого сибирского хутора...

От лавы дерьма персонажей «Курочки Рябы» отделяет ветхое сиденье нужника, куда проваливаются халявные деньги Асиного сына, а он следует за несправедно нажитым... Молодой человек вылавливает бумажник набитый «зелеными». Но запах!.. От него невозможно избавиться, и он отдает вонючую пачку денег пьянице-папаше...

3.

Итак, испытательный путь домостроительной «правды» Кончаловского начинается в «преисподней» народной жизни России.

Может быть, наиболее очевидным предстает ее маршрут в сценарии, а затем и в фильме о русском иконописце Андрее Рублеве – именно потому, что носителем правды оказывается здесь Художник. В одном из комментариев к замыслу произведения А. Тарковский говорил, что речь должна идти о народной тоске по братству, породившей, в конце концов, рублевскую «Троицу». Действительно, живопись Рублева становится наивысшим выражением единения народного тела и духа. Идея народного братства проходит свой трудный испытательный путь в сюжете мениппеи «Андрей Рублев» - от нищеты и грязи каждодневного существования русского мужика до небесного единения божественных начал в «Троице».

Андрей Кончаловский повторит эксперимент этого испытательного странствия в киноромане «Белая сирень», созданном им вместе с Ю.М. Нагибиным.

По сути, сюжет вещи посвящен дому С. Рахманинова. «Белая сирень» рассказывает о том, как великий русский композитор боролся за право жить своей жизнью, своим домом, но и в своей стране – в России, когда такая жизнь становилась совершенно невозможной из-за

революций, гражданских войн, а затем и установления власти Советов. Вынужденный оставить Родину художник пытался сохранить и в своем внешнем бытии и в себе самом свой исконный дом.

В то же время в перипетиях жизни композитора отражена жажда видеть дом России единым – и в телесном, и в духовном проявлении. Он хочет видеть не противостоящими друг другу бытие народа и бытие художника.

Кинороман открывается образом Петербурга 1910 года. В большом зале дворянского собрания должен состояться концерт – первое исполнение Сергеем Рахманиновым во граде Петра литургии Св. Иоанна Златоуста. Первые страницы произведения – с мартовским ветром, своевольно распоряжающимся афишей, а затем и огромной шляпой какой-то дамы, с поскользнувшейся и упавшей теткой композитора М. Трубникова - невольно пробуждают в памяти суровое начало поэмы А. Блока «Двенадцать», где и ветер, и «под снежком ледок». Шаткость, неуверенность, неопределенность, переживаемые страной. И здесь, в киноромане, есть ощущение (как предчувствие) некой непрочности, хрупкости бытия в сочетании с мощью рахманиновской музыки, будто льющейся с небес.

Так устанавливается пространство новой мениппеи – между землей и небом, которое, собственно, и есть духовный источник творчества художника. Не зря еще в начале повествования возникает шестилетний мальчик с загоревшим продолговатым лицом, который взбирается на колокольню (музыкальный фон здесь – литургия) и отсюда как бы обымает взглядом и душой Россию, причащаясь ей и одновременно небу. Очевидна переключка (колокол) с соответствующей новеллой в «Рублеве» - и там и здесь зов к духовному единению народа и художника.

Но в «Белой сирени» колокол не только выражение глубинного народного гласа, гласа Родины, определенный ей Богом. Тема колокола – это и тема одного из лучших произведений Рахманинова. На репетиции «Колоколов» в Америке он пытается объяснить оркестрантам, что хотел выразить в произведении и что такое вообще колокол для русского национального самосознания.

«Русская земля вот уже много веков была уставлена колокольнями. Первое, что я запомнил с самого раннего детства, - это звук колокола. Вся жизнь русского человека сопровождалась колокольным звоном – от рождения до смерти. Любовь – это свадебные колокола, а если пожар, чума или война, то колокольный набат возвещал беду. Последний раз колокол провожал человека до его могилы... Вот о чем эта поэма. Это – детство, юность, борьба и смерть...»³

Революция лишает страну и народ ее духовного самовыражения. И колокол превращается в орудие возмездия. Если в «Рублеве»

³ Здесь и далее цитаты по изданию: Кончаловский А.С., Нагибин Ю.М. Белая сирень. Кинороман. – СПб.: Изд-во Фонда русской поэзии, ИЦ «Гуманитарная Академия», 2001.

создание и водружение колокола - возвращение народу его речи и единства, то в «Белой сирени», напротив, - снятие и разрушение. Эпизод заканчивается открыто символической сценой. Упавший колокол всей своей бронзовой массой наваливается на юного пионера Павлика и вдавливая его в стену церкви. Снаружи остается только красный галстук. Затем, изменив направление, колокол катится прямо на Ивана, вечного оппонента Рахманинова. Огромная его масса как бы гонится за человеком. И тот кидается бежать...⁴

Но музыкальная поэма Рахманинова исполнена иными настроениями. Быть русским – значит терпеть. Нести свой крест. Смириться, когда ненависть и гнев переполняют душу. Чувство мести – рабское чувство. Труднее всего смириться со смертью. Но в финале поэмы звучит именно примирение. За примирением – свобода.

Есть и еще одна параллель к образам «Андрея Рублева» - воздушный шар, возникающий то в воображении главного героя, то перед внутренним взором его «оппонента» - стихийного народного бунтаря Ивана.

«... И вдруг большой, ярко разукрашенный воздушный шар Монгольфьер повисает над слуховым окном. Из корзины аэронавта выкидывается веревочная лестница. Мальчик уверенно и ловко карабкается по ней и взбирается в корзину. Шар плывет над городом, над крышами дворцов и домов, над куполами и крестами, над реками и набережными, над парками и садами. Звучит музыка, напоминающая литургию Св. Иоанна Златоуста. Восторженное лицо мальчика плывет над городом...»

Но в финале «Белой сирени» - безжалостная и, кажется, отрицающая всякий намек на гармонию рифма с начальным восхождением к небу. Больной, задыхающийся Рахманинов, в своих видениях, опять поднимается на колокольню. Этот подъем дается ему с большим трудом. Что же он, поднявшись, видит окрест? Обветшалые стены с обсыпавшейся штукатуркой, обрывки веревок, с которых срезаны колокола. Заснеженные пространства России. А внизу – сожженная, безжизненная деревня с черными скелетами обугленных изб... Внизу Рахманинов видит проваленный купол церкви, обшарпанные, загаженные стены... Откуда-то из-за горизонта до него доносится протяжный низкий удар колокола. Похоже, похоронный звон... Что это, восхождение к хаосу?

Нет, потому что и в финале киномана звучит тема примирения – тема свободы.

И эта тема связана с образом Ивана, «сначала крестьянина, потом солдата, потом колхозника, опосля лагерного доходяги, после помощника капитана, а теперь обратно солдата». В начале сценария

⁴ Здесь появляется не только асимметричная рифма новелле «Колокол» из фильма А. Тарковского «Андрей Рублев», но и похожая рифма сценарию А. Ржешевского и погубленному фильму С. Эйзенштейна «Бежин луг»

Иван исполнен злобы и ненависти к Рахманинову. Эти странные и почти необъяснимые чувства связаны с тем, что он ревнует к композитору свою возлюбленную горничную семьи Рахманиновых Марину. Но для этого, кажется, нет никаких оснований, поскольку Иван и Марина любят друг друга, живут, наслаждаясь всеми плотскими радостями любви.

Дело в том, что между Мариной и Сергеем Рахманиновым существует некая почти мистическая духовная связь, которую чувствует Иван, которой завидует и которую не может ни постичь, ни преодолеть. Как и сама Мария не может отказаться от этой связи не только с самим Сергеем Васильевичем, но и с его семейством, с его домом, с его гнездом, которому она предана безмерно.

Становится понятно, что образ Марины в киноромане, как это часто бывает с женскими образами в произведениях Кончаловского, воплощенное материнское начало, дух Родины, накрепко связанный с душой Художника. Так это было и в «Андрее Рублеве». В «Белой сирени» эта тема приобрела более отчетливую образно-символическую очерченность.

Как и Рублев, Рахманинов превращается в невольного странника. Дети его Родины изгоняют носителя своей духовности. «Какая странная у меня жизнь, - говорит композитор. – Меня все время откуда-то выгоняли. Сперва из дому, затем из Петербургской косерватории, затем выгнали из Ивановки (родового имения), а потом из России... Теперь гонят из Сенара и вообще из Европы. Видать так и будет до конца дней. Третьего гнезда мне свить не под силу...».

«Правда» Рахманинова, которую он несет в себе как Художник, заключается в воссоединении в его творчестве России как общего дома живущих в нем. И эту «правду» Рахманинов пытается исповедовать и воплощать на деле, поверх всех идеологий, поверх всех «партийных» призванностей. Из его уст звучат слова, глубоко пережитые и самим Кончаловским, но в несколько более позднем возрасте, чем это происходит с композитором.

«...Всю мою юность мне так не хватало дома. Я мечтал о семье, о доме, где по утрам пахнет кофе и свежее испеченной булкой, а с кухни раздается звон посуды...»

Творчеством своим Рахманинов, как и Рублев, преодолевает неизбежную обреченность русского художника на изгнание, на бездомье, на комплекс сиротства. И Родина отвечает ему, в образе Марины, духовной верностью, преданностью. Здесь, на высоте творческого полета, в том просторе, куда возносятся колокольные звоны, они едины.

В конце концов, по прошествии многих испытаний, Иван, которому всецело принадлежала плоть Марины, начинает постигать смысл этой таинственной связи дорогой ему женщины с домом композитора, с ним самим. Правда, происходит это уже после ее смерти. И Иван решает исполнить просьбу возлюбленной, которая хотела, чтобы он сберег вещи

Рахманинова в его московском доме. Иван отправляется в Москву. На улицах города он видит поднимающийся в небе гигантский портрет Сталина (так аukaется тема «Ближнего круга»). Путешествие Ивана заканчивается в кабинете следователя. Затем – лагерь. Затем – война.

Читатель встречается с Иваном уже в Сталинграде. Герой в круг однополчан называет Рахманинова своим другом. Другом, с которым они любили одну девушку, а она потом, с гордостью говорит солдат, его, Ивана, женой стала. Ему, конечно, не верят. И никогда не поверят. Такова тяжесть вины, тяжесть духовного креста, возложенного на русского мужика Ивана. Он, не ведая глубинного родства с композитором, не ведая того, что творит, из стихийной зависти и ненависти рушит все, что принадлежит его «оппоненту» Рахманинову. А потом неожиданно прозревает свое высокое духовное родство с художником, братство по дому, по единому корню Родины, проступающей в образе Марины.

Когда смертельно раненного Ивана ташат вымерзшим полем битвы, он находит силы, улыбаясь щербатым ртом, промолвить: «А хорошая вышла у меня жизнь...». И внутреннему взору его, как в свое время и Рахманинову, откроется над тем же огромным полем, как к нему из-за горизонта приближается весь нарядный, весь в лентах и цветах, воздушный шар Монгольфьер...

... А задолго до этого Марина, после того как семья композитора покинет страну, с риском для жизни выкопает в усадьбе своих хозяев саженцы белой сирени, любимой Рахманиновым, и отвезет их к нему в Америку. Однако, доставленная с таким трудом сирень не приживется на чужой почве, несмотря на заботу садовника-японца. И ее выбросят на мусор. Но потом...

Садовник. Мисс Рахманинова, я виноват! Вы можете меня уволить...

Наталья. Что стряслось?

Японец не отвечает, он семенит в угол сада и машет рукой, приглашая Наталью следовать за собой. Садовник подводит Наталью к укромному теннисному овражку, куда он свалил недавно срубленный увядший куст сирени. Среди гнилых сучьев, сохлой травы и всякого мусора лежит срубленный куст. Он цветет. Пусть всего лишь несколько тощих кистей дали цвет – это чудо неистребимой жизни...

Садовник. Я не знал, что русская сирень цветет, только если ее срубят...

Испытания «правды» героя в киноромане «Белая сирень», с его откровенной и необходимой символикой на грани мистических прозрений, есть испытание крепости и силы духовного родства и единства Художника и его Родины, их способности жить единым Домом. По сути, здесь подхвачена и развита тема самой глубокой

новеллы из «Андрея Рублева» - «Колокол». Невозможно воплощение испоконвечной тоски русского народа по братству без единения трех конфликтующих и влекущихся друг к другу начал – Родины, Народа, Художника.

Авторы «Белой сирени» во что бы то ни стало, уже кажется и поверх всякой логики, жаждут эту «правду» утвердить.

«... И в музыке Второго концерта мы слышим колокола. Колокола, поющие о любви и рождении, набатные кличи, возвещающие о грядущих бедах и пожарищах, и сквозь все это – ликующие призывы, полные веры в торжество бесконечной жизни на земле и на небесах...

... К колокольне, как в далеком видении детства, над необъятными русскими просторами плывет, приближается яркий, цветастый шар Мнгольфьер...»

Так, прошедши испытания и постигнув неизбежность возвращения, художник и его «правда» придут домой.