

ЭКОГНОЗИЯ РУССКОГО КИНО В 3-Х ДОМАХ: ШУКШИН, ТАРКОВСКИЙ, КОНЧАЛОВСКИЙ (1970-е ГОДЫ)¹

«... Бывают странные сближения».

А. С. Пушкин. Из «Заметки о «Графе Нулине»», 1830.

1974 год.

Завершены три фильма трех режиссеров: «Калина красная» Василия Шукшина, «Зеркало» Андрея Тарковского и «Романс о влюбленных» Андрея Кончаловского.

Авторы, при всей несхожести художественных судеб, в истории отечественного кино как-то перекликались. Все трое воспитанники одного мастера – М. И. Ромма. И в бытовом, и в творческом отношении были в разное время близки. Упомянутые же картины сходились в том, что для своих создателей стали этапными.

А мы убеждены, что и в истории родного кино эти произведения на каком-то важном этапе принципиально утвердили магистральную для него тему **несостоявшегося возвращения нашего соотечественника домой**.

¹ **Экогнозия** [oikos дом, жилище, родина + gnosis знание] – понятие, употребляемое здесь как обозначение **художественного домознания**.

В истории отечественного кино **экогнозия** находит выражение в организации на экране пространства частного и общенационального бытия индивида. Иными словами, речь идет о становлении образа дома в советском кинематографе как отражения материально-бытовой и мировоззренческой среды существования нашего соотечественника.

В качестве идеального образа славянского дома в начале его истории нас вдохновляет определение этого феномена «в системе языческого мировоззрения» как «мельчайшей частицы, неделимого атома», пронизанного «магическо-заклинательной символикой, с помощью которой семья каждого славянина стремилась обеспечить себе сытость и тепло, безопасность и здоровье» (Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987, с. 461).

Что представлял собой образ дома в истории отечественного кино, особенно в 1970-е годы, особенно в творчестве упомянутых художников? Насыщался ли он ценностным содержанием той же социально-культурной, мировоззренческой значимости, что и в жизни нашего далекого предка? Каковы перспективы **экогнозии** в кинематографе нового столетия?

Вот вопросы, подспудно стимулирующие нас в границах темы, заявленной названием статьи.

Даже при беглом взгляде на тему **возвращения** в отечественной художественной культуре видно: все попытки героя классической русской литературы, а затем и кино заняться **частным домоустройством внутри единого национального поля** регулярно заканчивались крахом.

В отношении Шукшина, Тарковского и Кончаловского тема эта не только определила содержание творчества каждого, но и по-особому осветила судьбы трех художников.

1. Крыша над головой, или Место, которого нет.

« ... - И только тут, на собрании... Иван осознает, в какое болото затащили его тесть с тещей. Он срывается и бежит к недостроенному дому... ...трясущимися руками достает спички... И – поджигает дом!..

- А где он жить будет?

- Тебя что, не устраивает идея пьесы?

- Идея-то меня устраивает. Я спрашиваю, где он жить будет?..»

В. Шукшин, «Крыша над головой».

Утопия (гр. *и* не, нет + *topos* место, т.е. место, которого нет)...

Словарь иностранных слов.

Советскому кино первых его десятилетий принципиально неинтересно частное жилище. Жизнь человека начинается внутри организованного государства-отряда.

Семейно-домашняя среда - почва социально-классовых конфликтов в процессе формирования нового общественного качества. Сугубо личные отношения предстают хронически неполноценными, выявляя духовное несовершенство героев, требуют своего преодоления. Так происходит, например, у Абрама Роома в «Третьей Мещанской» («Любовь втроем», 1927).

Революционные преобразования осуществляются на экране, в первую очередь, людьми или бессемейными, или же вовсе бездомными. И позднее, уже на исходе 1930-х, для того, чтобы начать радикальную перестройку крестьянской жизни председателю колхоза Соколовой в «Члене правительства» (1939) нужно расстаться с супругом.

Стихийные массы простого люда, двинувшиеся в революцию, должны были организованно «начать постройкой то единое здание, куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата». И этому «общему дому» надлежало, по тексту платоновского «Котлована», возвыситься «над всем усадебным дворовым городом», а «малые

единоличные дома» обречены были опустеть, поскольку их «непроницаемо покрывает растительный мир, и там постепенно останутся дыхание исчахшие люди забытого времени».

Наш соотечественник, в массе своей не узнав благотворной прозы частного (буржуазного) образа жизни, занялся устройством общинного рая, так и не явившегося в реальности. Но в образном строе советских картин утверждалась нескончаемая к «солнечному» общежитию дорога, на деле оказавшаяся чреватой невосполнимыми жертвами («Путевка в жизнь» (1930) Н. Экка).

Во второй половине 1930-х дорога эта воспринималась как путь от патриархально-провинциального домостроя – в Москву, ставшую для героев картин Г. Александра, например, общегосударственным символом Дома-страны.

Однако воздушная строгость архитектурных форм «общего дома» в фильмах этого ряда сильно отдает декорацией. Закупоренность пространства и духота атмосферы откликнутся позднее в интерьерах «Ивана Грозного» (1944-46) С. Эйзенштейна. Вместо примелькавшегося на экране кружева мраморных колонн – тяжелые каменные своды. Государственный дом смахивает на домовину.

В то же время уже к концу 1930-х – началу 1940-х кино исподволь преодолевает замкнутость пространства Дома-государства, его неспособность стать жильем для частного человека.

Так, в «Машеньке» (1941-1942) Ю. Райзмана происходит не только смена типажа (актриса В. Караваева). Сюжет фильма перемещается с государственных высот в обыкновенное общежитие². Ю. Райзман с непривычно благожелательным вниманием обращается к быту советского человека. Но и в «Машеньке» существование индивида еще всецело подчинено общегосударственным целям.

В картинах военного времени разрушение частного дома едва ли не впервые в истории советского кино осознается как катастрофа. Война оборачивается не столько испытанием общегосударственной мощи, что еще чувствуется в «Машеньке», а, в прямом смысле, угрозой единоличному дому и уже затем – самой идее Дома-государства. Актуальность приобретает идея «внутрисемейного» единства частного человека и государства.

И уже в послевоенном кино полновесно встает проблема восстановления, а точнее даже, установления советским человеком (как

² Десятилетием позднее эта среда станет главным жилым пространством героев нашего кино. Молодежное (чаще всего) общежитие заводских рабочих или покорителей целинных земель, суровых просторов Сибири и Севера станет неким оазисом частной жизни, но не индивида, а коллектива, из нутра которого, может быть, еще вырастет частная особь. Пока же и намек на отделение от коллективного (даже бытового) существования выглядит крамолой.

бы **внове!**) собственного дома.

Первая ласточка в этом ряду - «Два Федора» (1958) М. Хуциева. Роль Федора большого - дебют Шукшина-актера. А тема желанного, но невозвратно утраченного дома станет едва ли не главной в его разностороннем творчестве.

Послевоенный сюжет обнажил глубокую драму безотцовщины как общенациональной беды. В картине Хуциева «Мне 20 лет» («Застава Ильича», 1962) сын обращался к отцу с вопросом о смысле жизни и слышал в ответ: «Не знаю».

По установленным канонам, как, например, в «Большой семье» (1954) И. Хейфица, отец должен был дать исчерпывающее наставление, обеспечивающее единство поколений и преемственность в исполнении долга перед государством.

Но у Хуциева сына и погибшего в Отечественной отца разделяет эпоха. В момент символической беседы потомок старше предка и по возрасту, и исторически.

В картине же Хейфица дом Журбиных – инобытие Дома государственного – сохраняет и в 1954 (!) году замкнутость структуры, сформировавшейся в отрядном социуме 1930-х.

У Шпаликова-Хуциева квартирный интерьер, напротив, открыт, увиден как бы с улицы. Для героя М. Хуциева настоящий дом – город, Москва. Снятая М. Пилихиной она одомашнена, интимно обжита. Городом общими усилиями растит сиротское послевоенное поколение.

Почти одновременно с картиной Хуциева-Шпаликова вышел фильм В. Пронина «Наш дом» (1964), поставленный по сценарию Евгения Григорьева. Здесь дом, семья Ивановых (!) казались идентичными журбинскому семейно-государственному объединению в «Большой семье». Но этот дом, как и у Хуциева, метафора Москвы. Мало того, здесь еще более отчетливо намечается какая-то патриархально-деревенская слитность державной столицы с домашней интимностью, которая откликнется домом-двором в фильме Кончаловского «Романс о влюбленных» (сценарий того же Григорьева).

Обжитой (свой, а не общий!) дом в послевоенном кино лишь желанное, но не реальное пространство жизни. Реальность – блуждания, дорога. Часто – вокзал. И здесь уход от общинного единства есть одновременно невольное возвращение к нему по исторической памяти, но как в «место, которого нет». В утопию.

Так, в сценарии Е. Григорьева «Три дня Виктора Чернышева» («Простые парни, или Умереть за пулеметом») есть главка «Крестьянский дом». В такой дом, как в свое историческое прошлое, входит молодой герой картины. Фотографии родственников на стенах - родословная страны: «Весь русский народ, во всю страну».

К концу 1960-х годов в нашем кино прорисовывается родословная

его героя. Исток - в крестьянском земледельческом прошлом. Но в эпоху «Калины красной», «Зеркала» и «Романса о влюбленных» общинно-крестьянское единство, рифмующееся с советским коллективизмом, все яснее осознается как прошлое невозвратимое.

И вот от хуциевской «Заставы Ильича» до «Романса о влюбленных» разламываются тяжелой чугунной «бабой» старые московские дома, невозвратно отплывая в прошлое коммунального «золотого века». Остаются вокзалы, рельсы, дороги как единственная суровая реальность, как беспокойное, хаотичное состояние мира. Дом как устойчивая почва, удобренная вековой традицией, есть только отзвук далекого (существовавшего ли?) исторического прошлого.

Виртуальный дом и неизбежная реальность дороги – конфликтные начала, движущие сюжет. От крестьянского («природного») прошлого через государственно-коммунальную зону к неведомому пространству частной жизни.

На этом пути герой почти безотчетно возвращается к истокам своей родословной, чтобы обрести утраченную или вовсе не существовавшую остойчивость. Но к исходу 1970-х становится ясно, что и в нашей литературе, и в кино такое возвращение принципиально неосуществимо. Во всяком случае, к тому месту жизнеустройства, которое было оставлено во времена исторических катастроф XX века.

Возвращение откликлось в мировидении героев катастрофическим крушением былых ценностей, а отсюда и **необходимостью трезвого осознания** происходящего и устроения нового жизненного пространства.

2. «Своя своих не познаша...».

По несчастью или к счастью,
Истина проста:
Никогда не возвращайся
В прежние места.

Даже если пепелище
Выглядит вполне,
Не найти того, что ищем,
Ни тебе, ни мне...

Геннадий Шпаликов.

К середине 1970-х стихи Шпаликова обрели пророческую актуальность, тем более что сам поэт покончил с собой как раз в конце 1974-го.

Несколько позднее стихи прозвучали на всю страну в фильме бывшего детдомовца Николая Губенко «Подранки» (1977), доминанта которого -

катастрофа бездомья.

Но еще в 1974-м невозможность возвращения «в прежние места» утвердилась в тех самых трех фильмах трех режиссеров, что более всего, на наш взгляд, и обеспечило их единство.

В «Калине», «Зеркале» и «Романсе» заявлено было новое домознание (экогнозия) как в смысле частного человеческого опыта (сопоставим сюжет картин с биографией их создателей), так и в смысле культурно-историческом, имеющим подоснову в судьбах страны, в ее истории на протяжении XX столетия.

Обозначилась граница **Темы**. Далее невозможно было тешиться иллюзией, что герой нашего кино приостановил давно длящееся странствие и, наконец, утвердился на почве частной жизни.

Напротив, ни крестьянин по происхождению, а по настоящей специализации вор Егор Прокудин, ни троллейбусный водитель крестьянских корней Сергей Никитин, ни, тем более, духовно и по роду деятельности близкий Автору герой «Зеркала» не могли похвастаться обретением твердой почвы под ногами.

Все три картины завершались смертью героя в качестве, затвердевшем в предшествующий период его бытия. Причем, смерть, или качественное превращение героя, наступала как итог испытательных поисков дома. Он «умирал» на пороге нового, неизведанного жизнеустройства.

Между тем, упомянутые режиссеры, на первый взгляд, не столько были готовы сблизиться, сколько друг от друга оттолкнуться.

Яркий пример - недолгое сотрудничество Тарковского и Кончаловского.

Уже к моменту завершения «Андрея Рублева» (1966-1971) ни о каком единомыслии и партнерстве речь идти не могла.

Тарковский был убежден, что после «Истории Аси Клячиной...» (1968) Кончаловский как художник предательски изменил себе. Редкие отзывы Андрея Арсеньевича о работах бывшего содеятеля были убийственны.³

Андрей Сергеевич платил коллеге тем же. Режиссерскую

³ В «Книге сопоставлений» (М., 1991) Ольги Сурковой Тарковский сравнивает по линии взаимодействия документального и поэтического картины О. Иоселиани и «Романс о влюбленных». Несмотря на то, что Иоселиани, по убеждению Тарковского, от картины к картине все больше приближается к жизни, он в своем кино настоящий поэт. Его влюбленность в непредуказанное течение жизни «во сто крат убедительнее, чем сознательно и фальшиво приподнятая речь «Романса о влюбленных». Здесь говорят велеречиво, в соответствии с какими-то законами выдуманного «жанра», за который много раз ратовал постановщик, широковещательно и широкоформатно, но какой холодностью веет от каждого кадра, какой непереносимой фальшью, картоном! Никакой жанр не в силах объяснить и оправдать режиссера, говорящего не своим голосом о вещах ему безразличных...».

концепцию «Андрея Рублева» отверг. «Зеркало» сравнивал с коровьим мычанием: искренне, но попробуй понять. Фильмы же, поставленные Тарковским за рубежом, считал слишком претенциозными.

Что касается места Василия Шукшина в этой троице, то...

Показателен слух о ВГИКовских взаимоотношениях между Тарковским и Кончаловским, с одной стороны, а с другой – Шукшиным. Говорили, что дворянские отпрыски обращались к крестьянскому сыну только по-французски. Кончаловский отрицает эти слухи, но подчеркивает, что близок с Шукшиным никогда не был, а в те времена именовал Василия Макаровича «отсохистом».

Тарковский и Шукшин хотя и были однокашниками, но духовно близки, кажется, тоже не были. Правда, по воспоминаниям Марины Арсеньевны Тарковской, их общение было достаточно тесным. Известно, что в эпоху работы над «Рублевым» Тарковский даже предполагал снять Шукшина в ролях Малого и Большого князей.

Андрей Арсеньевич видел в Шукшине большого актера, а к его писательскому и режиссерскому творчеству относился критически. По свидетельству их однокурсника А. Гордона, Тарковскому принадлежит следующее высказывание о Шукшине: «Я не уверен, что Шукшин постиг смысл русского характера. Он создал сказочку по поводу русского характера. Очень симпатичную и умильную...»⁴ Из воспоминаний того же Гордона явствует, что и «Калину красную» Тарковский воспринимал сдержанно. Выделял в фильме документальные сцены: хор эков и эпизод со старушкой матерью.

Фильмы Тарковского и Шукшина, объединяло, пожалуй, настороженное к ним отношение официальных кругов. Известно, например, что «Калина красная» задумывалась двухсерийной и была затем сильно сокращена. А попасть ей на союзный экран «помог» зрительский восторг Л. И. Брежнева.

Тернистый же путь к экрану «Зеркала» сегодня прочитывается уже как легенда.

Не в пример этим двум «Романс о влюбленных» Кончаловского, опять же с позиций официально-государственных, был принят, кажется, благосклонно.

Но за официальной точкой зрения на эти три картины и ее трансформацией во времени вырисовывается внутренне резко противоречивый, как мы понимаем сегодня, состав советской киноаудитории второй половины XX века: от мировидения массового зрителя до поклонников так называемого авторского кино.

Обратимся к документам тех лет.

В начале 1975 года в «Искусстве кино» появились материалы

⁴ Гордон А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. – М.: Вагриус, 2007, с.240.

официального обсуждения новых фильмов на современную тему⁵. Среди них были «Зеркало» и «Романс», а также «Осень» Андрея Смирнова и «Самый жаркий месяц» Юлия Карасика. «Калина красная» не вошла в этот ряд только потому, видимо, что создатель ее совсем недавно скончался, но в ходе обсуждения неоднократно упоминалась.

В мероприятии участвовали выразители официальной позиции в кинокритике тех лет, мэтры отечественного кинематографа, уже, по сути, классики.

Государственные чиновники (председатель Госкино СССР Ф. Ермаш, генеральный директор «Мосфильма» Н. Сизов) нацеливали творческих работников обсудить, насколько глубоко мастера культуры в лице создателей обсуждаемых картин отражают основные явления жизни страны, «показывая характер советского человека, красоту его нравственного и духовного облика».

С этих позиций, фильм А. Смирнова «Осень», несмотря на былые заслуги режиссера («Белорусский вокзал»), был отвергнут категорически и единогласно как «изолированный от реальностей многосложной жизни» (А. Караганов). Фильм невольно стал в оппозицию «мейнстриму» советского кино, поскольку и вправду слишком уж пристально, по тем временам, занялся подробностями частной жизни соотечественников. Зато «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика, экранизация производственной пьесы Г. Бокарева «Сталевары», уже довольно известной по сцене, хоть и вызывал упреки в одномерности художественного решения, все же признавался «важным и нужным».

«Романс» едва ли не единогласно оценили положительно. Отмечалось очевидное профессиональное мастерство режиссера и жизнеутверждающий пафос картины. Настораживало, правда, неожиданное переключение фильма из одного сюжетно-жанрового слоя в другой, когда жизнеутверждение оборачивалось унылой прозой серых будней. Так, С. Герасимов проницательно заподозрил во второй части картины «скрытую иронию» автора по отношению к «романтическим чувствам» героев в первой части.

Фактически, так была сформулирована и точка зрения массового зрителя, который не смог освоить сюжетно-жанровый слом фильма, принципиальный в авторском решении.

«Зеркало» поставило обсуждавших в тупик. Признавая высокое мастерство режиссера, его недюжинный дар, картину в целом сочли неудачей. По общему убеждению, субъективный творческий поиск режиссера сделал его высказывание мало доступным восприятию и пониманию даже подготовленного зрителя. «Голоса» истории, так или иначе прозвучавшие в фильме, никак не перекликались, как утверждали

⁵ Главная тема – современность. В Госкино СССР и СК СССР. – Искусство кино, 1975, № 4, с. 1-18.

обсуждавшие картину, с глубоко личными переживаниями автора, а значит, и его героя. Вывод был таков: безусловная искренность авторской исповеди в утратившем цельность киносюжете не достигала желаемой цели.

Симптоматично, что и те, кого трудно было бы упрекнуть в конформизме, все же искренне отторгали сугубую субъективность языка «Зеркала».

М. Хуциев, например, положительно отреагировавший на «Романс» и принявший перелом ко второй части картины⁶, в фильме Тарковского обнаружил только «монолог, в котором автор, не заботясь о собеседнике, беседует в основном с самим собой». «Что же касается серьезности, то пусть она сохранится по отношению к собеседнику, а к себе – необходимая доля юмора...»

Полагаем, мера погруженности автора в свое **частное** духовное бытие, с отчаянной бескомпромиссностью заявленная Тарковским, стала естественной преградой для мировидения, воспитанного на протяжении XX столетия советским образом жизни.

Художники поколения М. Хуциева и Г. Чухрая всегда осознавали себя выразителями некой общенародной, гражданской позиции. Они были воистину сыновьями страны Советов и «прежде думали о Родине, а потом о себе». А потому по определению не прочитывали код «Зеркала».

Но спустя четверть века тот же Хуциев в «Бесконечности» истолкует страницы истории страны и своей собственной в том же субъективно-исповедальном ключе, что и в свое время Тарковский, попытавшись заглянуть в глаза Вечности.

Следует признать, что позднейшие утверждения о многочисленности зрительской аудитории Тарковского, которую якобы отсекало от работ любимого автора государство, есть часть мифологии связанной с именем режиссера

В середине 1970-х и советскому зрителю, как и старшему поколению режиссеров, гораздо ближе был Шукшин в силу своей нутряной склонности к широкому диалогу с аудиторией. «Завяжись узлом, но не кричи в полупустом зале!» - продекларировал он после неудачи с формальными опытами в «Странных людях».

Юлий Райзман заметил, что в обсуждении четырех картин не хватает пятой – «Калины красной». «Фильм «Калина красная» сделан

⁶ «Это прекрасно сделано, и здесь начинаешь сопереживать герою. Все очень точно – и момент показа того, что снимается картина, где откровенно обнаружена условность... действия, и уход в черно-белое со смертью героя, живущего в любви и умершего, потому что кончилась любовь. Его возрождение наступает, когда возвращается любовь. Он нашел внешнее счастье, но пока его человеческая, нравственная суть не вступила в искренние отношения, пока снова не возникла любовь, он не мог воскреснуть. Возвращающаяся любовь закономерно возвращает картину к ее первоначальной эстетике».

художественнее, чем многие наши картины. Он сделан так, что не мешает Шукшину, актерам выразить все то, что Шукшин задумал. А ведь особенно интересного в чисто режиссерском плане в фильме, пожалуй, нет».

Примечательно, что многие, как и Райзман, признавали речевую скромность и даже небрежность авторского языка **режиссера** Шукшина. Из поля восприятия, между тем, уходила глубокая исповедальность той же «Калины», не меньшая, может быть, чем в «Зеркале».

Один из немногих, кто попытался всерьез сопоставить эти две картины в пору их появления, был специалист по итальянскому Возрождению Л. Баткин. Фильм Тарковского, в сущности, прост, заметил Баткин, его «идея» «лежит на поверхности, выговаривается впрямую». В «Калине красной» же главные мысли, не формулируются открыто. Но она «кажется вещью общепонятной благодаря диаметрально иной стилистике». «Я не считаю «Калину красную» общепонятной в ее подлинном художественном объеме, это фильм, если угодно, не менее изощренный, его изощренность как бы стихийна и потому особенно коварна; большая трудность адекватного восприятия тут состоит именно в том, что трудность не очевидна»⁷.

Но речевые возможности и культурный код у этих художников разный. У Шукшина, как выражается Баткин, «диаметрально иная стилистика», чем у Тарковского.

В распоряжении героя Тарковского код, которым пользовалась высокая культура со времен Леонардо да Винчи и Питера Брейгеля Старшего. Предки Андрея Арсеньевича чувствовали себя своими в этом речевом пространстве.

Герой «шукшинского» типа по определению не владеет символикой внутренней речи героя «Зеркала». Он склонен, скорее, к предметно-жестовому высказыванию, к ярмарочно-балагурной (Пашка Колокольников), а в психологически обостренной ситуации (Егор Прокудин) и юродивой игре.

Как только Шукшин дал своему **экранному** герою (Бронька Пупков в «Станных людях») свободу исповеди, роль приобрела клинический характер, многократно усилившись исполнением Евг. Лебедева.

Заметим, поначалу предполагалось «как-то проиллюстрировать рассказ Броньки Пупкова. Была мысль показать бункер Гитлера. И населить его карликами. Все карлики, кроме Гитлера. И поэтому для него бункер тесен и низок, в потолке вырублены специальные каналы. Гитлер как Гулливер среди лилипутов, он всесилен, он может стрелять из пальцев...»⁸

Если бы замысел осуществился, мировидение героя, как и в «Таком

⁷ См.: «Мир и фильмы Андрея Тарковского». М.: Искусство, 1990, с. 106.

⁸ Шукшин В. М. Вопросы к самому себе, с. 187.

парне», получило бы смеховую авторскую оценку. Его истерика на грани безумия смягчилась бы. Но Шукшин решил, как он выразился, довериться актеру (герою). В результате родилась слишком натуралистичная картина, говорящая не о духовных метаниях, а, скорее, о болезни.

В двух последующих фильмах Шукшин говорил со зрителем уже исключительно от первого лица, как, впрочем, и Тарковский в «Зеркале». Но, срачивая себя с героем, он не утрачивал естественной для него авторской смеховой дистанции. Отсюда почти «мыльная» мелодраматичность образа в «Калине»⁹, соседствующая с волчьей повадкой загнанного зверя броситься на «двуногого недруга» (С. Есенин). Отсюда - тяжелая юродивость «праздников» Прокудина, срывающаяся иногда в балаган.

Там же, где между героем и автором у Шукшина дистанция стирается, и герой овладевает абсолютным правом монолога, субъективная невнятность довлеет. «Невнятица» его монологов перекликается с «невнятицей» внутренней речи героя Тарковского. И усиливается, несмотря на разность культурных кодов, драмой общенационального бездомья. Слишком болезненной в сугубо личном переживании, чтобы быть логически и по смыслу артикулированной.

«Романс о влюбленных», как мы полагаем, преодоление монологической закрытости внутренней речи каждого из этих двух типов героев. Кончаловский взглянул на мировидение «простого парня», генетически близкого, например, Пашке Колокольникову, взором **другого, чужого**, но, тем не менее, готового к диалогу субъекта.

Возможно, авторский замысел предусматривал, что встреча (диалог) «высокого» и «низового» культурных кодов произойдет и в мировидении

⁹ Л. Баткин дал толкование мировидения Прокудина в «Калине красной» через ее наиболее «сомнительные» эпизоды: «малины», «бардельеро», диалога с березами. И сделал это на фоне и в сопоставлении с мировидением героя Тарковского.

«... «малина» и должна была быть у Шукшина такой, слегка опереточной, показной, разыгрываемой. Первый же эпизод..., с хором заключенных и «конферансье из лагерных»... отдает тоже чем-то бутафорским... Он... сознательно ироничен, он вызывает смех, но не слишком веселый, потому что все шаржировано без нажима... В фильме есть еще одно выступление самодеятельности – в сельском клубе перед районным смотром – и тоже заводное, омертвелое...

... Нарочитость, придуманность, фальшивость... такой жизни показаны с полной достоверностью и старательностью – как Егор ... старается пережить хмельной и «красивый» разгул, так и собутыльники его стараются, и воры стараются быть колоритными и страшными, и лагерники старательно вытягивают песню, и ряженые бабы на клубной сцене стараются... Вот эта заученность, эта тяжеловесная старательность, эта вторичность придает комизму «Калины» исподволь нарастающий трагический смысл. Живой душе тесно и неуютно посреди ненастоящего, притворного быта... Эта двойственность – подчас трудноуловимая, на грани самопародирования – окрашивает многое в «Калине»...» (Мир и фильмы Андрея Тарковского, с. 128, 129).

зрителя. Но этого не произошло. Единство сюжета «Романса» оказалось под подозрением. Фильм в целом так и не был воспринят. Одних убеждала его первая, пафосная часть. И они – их аудитория была весьма многочисленной – яростно не принимали части второй. Другие предпочитали трезвую прозу второй и резко критически откликнулись на первую.

Характерно, в этом смысле, точка зрения не только участников вышеупомянутого обсуждения, но и продвинутых кругов либеральной интеллигенции.

В этой среде с каждым новым десятилетием, отдаляющим нас от фильма Тарковского, все более идентифицировали свое мировидение с содержанием внутренней речи героя «Зеркала».

«Романс» же (как, впрочем, и «Сибириада») воспринимался «голосом» официально-государственной идеологии.

В начале 1990-х годов певец и композитор А. Градский признавался на страницах популярного издания актеру Л. Ярмольнику, что с «Романсом» он «попал» в нечто дурно пахнущее.

«И Андрон «попал»..., и с этим материалом «попал», и с другим потом тоже «попал», и все мы «попали»! В особенности тогда, когда там флаг развевался во весь экран... .. Расплачиваться мы стали сразу, ведь, когда «попадешь», надо же все-таки как-то очиститься... Я рано понял, что не туда «попал»...»

Понять свою «идеологическую» оплошность Градскому помог ... фильм Тарковского. Во время монтажа «Романса» он случайно увидел в соседнем просмотровом зале «Зеркало».

«Это было потрясающее впечатление!.. ... Захожу я... в монтажную к Андруну Кончаловскому и... говорю: «Андрон, какую мы с тобой лажу сделали. Ты знаешь такого режиссера – Тарковского?.. ...Представляешь, я сейчас видел его картину, она называется «Зеркало» – грандиозное кино! А мы с тобой сделали какую-то ерунду»...»¹⁰

Непримиримая прямолинейность Градского в оценке «Романса», возросшая на рубеже 1990-х, симптоматична для нашей либеральной интеллигенции. Симптом и в самом названии материала, процитированного выше: «Вляпались!».

Давнее противостояние в отечественной культуре «низового» и «высокого», народа и интеллигенции, интеллигенции и государства, получившее недвусмысленную выразительность в символической коллизии чеховских «Злоумышленника» и «Вишневого сада», еще большую актуальность получило в советском XX веке. В этом смысле, национальный Дом никогда не знал фундаментального единства, точнее,

¹⁰ Экран, 1992, № 1, с. 23.

не знал и намека на диалог этих полярных сил¹¹.

Может быть, в этом противостоянии речевых и мировоззренческих кодов «верхов» и «низов» и состоит своеобразная динамика национальной культуры, удерживающая ее маргинальную цельность на грани распада?

Родившиеся одновременно и всегда противостоявшие друг другу «Романс о влюбленных», «Зеркало», «Калина красная», тем не менее, как нам кажется, вопрошающе всегда были обращены друг к другу с затаенной надеждой найти ответ на вопрос о судьбах национального Дома.

1. Три дома.

Дом первый. Василий Шукшин.

«Сегодня во сне видел Васю Шукшина, мы с ним играли в карты. Я его спросил:

- Ты что-нибудь пишешь?

- Пишу, пишу, - задумчиво, думая об игре, ответил он. А Потом мы, кажется, уже несколько человек, встали, и кто-то сказал:

- Расплачиваться надо...».

Из дневников А. Тарковского, 11 декабря 1985 г.

Шукшин на долгом отрезке жизни частного дома не знал. Родившись на заре «великого перелома» (1929 год), деревенский мальчик он рос под знаком укрепления коммунально-колхозной жизни в стране. Война аукнулась на Алтае голодом, когда на трудодни ничего не давали и те, по словам Шукшина, кто легче на ногу, уходили из деревни *невольно*. В 1946 году покинул родные места и он.

В Сростки Шукшин не раз возвращался. Фильмы там свои снимал. В мировидении художника малая родина оседает мифом. В последних интервью он как заклинание твердит о неотложности бросить все, кроме прозы, и вернуться домой, чтобы отдаться литературному творчеству.

Сегодня невозможность такого возвращения, его трагическая

¹¹ Симптоматичным комментарием к сказанному звучит история первых показов «Аси Клячиной» А. Кончаловского. По странному причуду «мысли народной», она тогда совпадала с начальническим видением предмета.

Кинематографисты привезли готовую картину «на зрительскую и общественную апробацию» в Горьковскую область, где она и снималась. Два обсуждения состоялись в районном центре Кстово и в Сортовском Дворце культуры. Для съемочной группы, ее «болельщиков» это был шок. Картину не приняли. Фактически, не приняли ее герои. «Историю Аси Клячиной» противопоставляли «Кубанским казакам» и уверяли, что вот там жизнь тружеников села показана замечательно.

Советский человек, простолюдин ли он или «вышедший из народа» чиновник, всю свою жизнь принимавший **декорацию за натуру**, не мог не сопротивляться разоблачению **декорации**.

иллюзорность очевидна. Не только сам Шукшин в лихорадочном (по) беге своем изнашивался, но изнашивался, если уже не износился к середине 1970-х и его миф.

В публицистике Шукшина деревня рисуется как рай растворенный. Утопический образ окрашивается чувством вины и печали, как у всех тех, кому пришлось покинуть малую родину.

Основа его домашней мифологии – полати. Сам Алтай превращается «в родные полати из детства».¹²

В генетической памяти художника навсегда поселились предки-богатыри, обретшие в далеком прошлом ценой невероятных трудностей «прекрасную родину». От них незыблемостью вековечной встает в мировидении художника «нравственный уклад» крестьянской жизни, прекрасный, «начиная с языка, с жилья»¹³.

Шукшин описывает дедовский дом, как образец этого уклада в противовес приобретениям цивилизации, где свобода существования есть лишь демонстрация непринужденности и свободы.

В этом доме, по словам художника, говорили правильным, свободным, правдивым языком. Там жила шутка, песня по праздникам. Там очень много работали. Вокруг работы вращалась вся жизнь. Но труд с раннего утра до позднего вечера не угнетал людей, не озлоблял. Там, убежден Шукшин, знали все, чем жив и крепок человек и чем он – нищий: ложь есть ложь, корысть есть корысть, праздность и суесловие.¹⁴

Но дом этот – **дедовский, то есть бывший**, все та же утопия, место, которого нет в реальности.

Корневое гнездо живет и в воспоминаниях Андрея Кончаловского. Это не отцовская городская квартира, а загородный дом деда, живописца Петра Кончаловского. Модель идеального, трудового и духовного, гармоничного бытия человека, живущего в единстве с природой и людьми.

И в памяти Тарковского прочно осело детство, проведенное на хуторе в Игнатьеве, почти в лесу, тщательно воспроизведенное в «Зеркале». «Счастье связано с моим детством, когда я жил с мамой на хуторе под Москвой... я был еще ребенком, был связан с природой...»¹⁵

И сам Андрей Арсеньевич и люди, его хорошо знавшие, отмечали нутряную тягу режиссера к деревне. Здесь он находил духовную основу – здоровую простоту. Здесь чувствовал себя всего комфортнее.¹⁶

На страницах дневников Тарковского то и дело всплывают

¹² Там же, с. 66.

¹³ Там же, с. 67.

¹⁴ Там же, с. 67-68.

¹⁵ Цит. по: Болдырев Николай. Жертвоприношение Андрея Тарковского. – М.: Вагриус, 2004, с. 78.

¹⁶ Гордон А., с. 282.

заботы, связанные с устройством деревенского дома. Первая тетрадь «Мартиролога» открываются записью о покупке желанного дома в Мясном: «Теперь мне ничего не страшно – не будут давать работать – буду сидеть в деревне, разводить поросят, гусей, следить за огородом, и плевать я на них хотел!..»¹⁷.

Однако осенью 1970 случается пожар. Выгорает вся деревянная середина дома... И снова хлопоты по возведению...

Возвращению все время что-то препятствует.

То же - и в судьбе Шукшина.

Тоска по «золотому веку» деревни грузно оседает на дно его произведений. В них нет созерцательной успокоенности. Напротив, есть нескончаемые метания, беспокойство, поскольку его герой – по преимуществу, **бывший деревенский человек**.

Мир, по которому тоскует шукшинский герой, мир невозвратный. «Мир таинственный, мир мой древний...» Егор Прокудин самозабвенно цитирует в сценарии «Калина красная» стихи Есенина как строки своей духовной биографии:

И пускай я на рыхлую выбель

Упаду и зарююсь в снегу...

Все же песню отмщенья за гибель

Пропоют мне на том берегу...

Но это одновременно и песнь трагедийного жертвоприношения деревни, пропетая с разинской готовностью на большую кровь.

Действительный финал творческого пути Шукшина – конечно, Степан Разин, как он его понимал. Но в романе «Я пришел дать вам волю» крах любимого героя мотивирован и тем, что казачий атаман не внял зову и нуждам мужика, не смог решиться на миссию мужицкого царя.

Правда, Шукшин - публицист утверждал, что Разин – это тоже крестьянство, но только триста лет назад. Казачий атаман «своей силой и своей неумностью, своей жалостью даже воткнулся в крестьянскую боль» на Руси. За это и вошел в историю и особенно в крестьянскую память. В казачьем атамане Шукшин, «позднейший крестьянин», видел, прежде всего, «крестьянского заступника».¹⁸

Настораживает, однако, что Степан Разин как квинтэссенция шукшинского типа есть **полное отрицание устойчивости крестьянского дома**. Напротив, он выражение стихийной тяги к само- и всеразрушению.

Он угрожающе разгульная фигура, воплощенный праздник воли, потопляющей и поглощающей всякую основательность дома, почвы. И все оттого, что слишком глубоко чувствует страдания народные, едва

¹⁷ Тарковский Андрей. Мартиролог. Дневники 1970-1986. – Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008, с. 17.

¹⁸ Шукшин В. М. Вопросы к самому себе, с. 202-203.

ли не с Христовой самоотверженностью берет их на себя. Отсюда и неутраченное, с болью желание освободить всех и сразу (дать всем волю). А от невозможности осуществить освободительную утопию – кровавая истерика, бунт саморазрушения.

С Разиным происходит то же, что и с Бронькой Пупковым, со Спирькой Расторгуевым (да и многими другими героями Шукшина) на пике их, так сказать, творческого подъема. Восторг на грани безумия, готовность пере (пре) ступить - и падение в бездну немоты.

На пороге так и не созданного фильма о Разине находится его предтеча – Егор Прокудин, обретший, как ему кажется, волю и алчущий праздника. Праздник воли у Шукшина рифмуется с всенародным застольем с пляской и песнопением. Вольное течение застолья-праздника, по Шукшину, есть одновременно и народное (семейное) единение, взаимопонимание. Но праздник у Шукшина, как правило, не получается, разваливается. Его разывает стихийный слом в частной судьбе индивида, героя.

В отсветах кровавых истерик Разина (в романе, прежде всего) любой праздник у Шукшина грозит стать преступлением, как минимум, выпадом за границы, дозволенные ритуалом.

Шукшинского героя то и дело выносит за пределы дома, пространство которого, как правило, неопределенно, зыбко, тревожно распахнуто в мир.

Так, «Печки-лавочки» открываются долгими проводами героя «к морю». Его изба утрачивает устойчивость своих границ. Вначале они еще как-то обозначаются единством родного застолья. Но застолье покидает пределы избы. Открываются бескрайние алтайские горизонты.

Автор пытается соединить домашний мир героя с его природной родиной, перевести в зрительный образ излюбленный миф. Но вид разбегающихся к алтайским далям домашних границ только усиливает тревогу: вот-вот явится (и не может не явиться!) дорога. А в герое с самого начала живет беспокойное предчувствие опасных странствий. С самого начала, в личном переживании, он чужой родному застолью.

Шукшинский герой - всегда на границе родного и чужого, неведомого мира. Здесь он уже не вполне свой, родное застолье выталкивает его в одинокий путь.

Дом в «Калине красной» и утерянный свой (ненадолго вынырнувший из крестьянской памяти), но и чужой, другой семье принадлежащий. Все болевые точки кинематографа Шукшина здесь до предела обострены.

Если в фильме «Ваш сын и брат», например, Степан Воеводин (Леонид Куравлев), совершая побег из тюрьмы, еще может вернуться в **родной крестьянский дом**, то Егору Прокудину в этом отказано.

Простодушная открытость семейства Байкаловых обманчива. Мнимость спасения у чужого огня почувствовал Л. Баткин. Он увидел в «патриархальных и милых деревенских стариках...» водевильных, «не вполне всамделишных» персонажей.

Органичны будто бы сама Люба и ее брат Петр. Но и они «слишком простодушны, слишком природны, их цельность неотразима, но не выстрадана и не выстроена... Чудесные люди... но и не совсем проснувшиеся, что ли».¹⁹

Карнавальная ряженность действующих лиц, юродиво-смеховая амбивалентность многих эпизодов, неожиданно прерванное стыком кадров застолье в честь прибытия Егора – все поселяет стойкое предчувствие надвигающейся беды.

Подспудная зыбкость жилья Байкаловых откликается и во внешнем мире, начиная с того момента, как Прокудин по шатким мосткам покидает островное местоположение тюрьмы. Как тюрьма выглядит островом насильственной стабильности, так изба Байкаловых - остров Утопия.

Такой же тревожно неустойчивой, призрачной кажется природная обитель детства и в фильмах Тарковского.

Из давно прошедшего патриархального прошлого всплывает и заповедный московский двор в «Романсе о влюбленных» как ностальгический образ крестьянской общины, чего нет и в помине в реальности середины 1970-х.

Вернемся к «Калине». Все, что вокруг избы Байкаловых – на ближних и дальних к ней подступах, напоминает пригородный вокзал. Шаткая декорация **как бы** жилья: воровская малина, экстерьер райцентра, гастрольное застолье Прокудина и проч.

Фильм снимался в Белозерске, куда Шукшин попал в поисках природы для картины о Разине. Образ мятущегося от переживания всеобщей боли атамана как бы расшатывал «прекрасный, озерный, грустный и задумчивый русский» мир. В картине пространство городка выглядит дерганым, фрагментарным, отвечающим внутренней маяте уже Прокудина.

В этом же ключе выстраивается и пародийная фигура «разбойного» Губошлепа вместе с его подручными.

В киноповести главарь шайки очерчен серьезнее – настоящий мелодраматический злодей, антипод героя. Намек на вековое противостояние крестьянской природы и уродливого порождения цивилизации.

Ничего похожего в картине нет. Сам имидж Г. Буркова не дает его персонажу предстать в роли символа страшной силы, нависшей над заблудшим крестьянином.

Обреченность Прокудина, бессмысленность его гибели, по фильму, происходят не от какой-то организованной злонамеренной силы. Корни катастрофы - в непреодолимом бездомьи частного человека в стране, пытавшейся жить по правилам общинного коммунизма.

Правила эти еще легко и естественно воспринимаются в

¹⁹ Мир и фильмы Андрея Тарковского..., с. 129, 130.

фильме «Живет такой парень». Павел Колокольников, как и Прокудин, входит в картину странником без определенного места жительства. Но в середине 1960-х его сиротство не бросается в глаза, а само странничество выглядит даже привлекательным.

Герой Леонида Куравлева еще ничего не знает о своей хронической неприкаянности. Не готов всерьез ее переживать. Атмосфера картины – эйфория всеобщего единения в постсталинский период. Пафос возрождения идеалов коллективизма увлекал кинематограф недолгого оттепельного десятилетия.

Однако сиротство Колокольникова, хоть и скрашенное балагурством, никуда не девается. Шило из мешка является уже в следующем фильме Шукшина «Ваш сын и брат».

На Прокудине его одинокое бездомье лежит страшной тяжестью, оттого он и ищет праздничного хорового унисона как спасения.

Образ героя в «Калине» подспудно автобиографичен. Судьба Прокудина в то же время – документ общей беды отечественного крестьянства в XX веке.

В «Калине красной» впервые у Шукшина возникает **внятный образ матери героя**. Создавая его, автор фильма стремился к наибольшей убедительности, отчего и потянулся к документу. Ситуация уже вне фильма приобрела почти знаковый смысл и стала выражением личных судеб автора и найденной им для этой роли крестьянки²⁰.

Мать Прокудина появляется только в одном эпизоде – и это кульминация. Как в «Зеркале» Тарковского, и здесь один из главных двигателей сюжета – непреходящее чувство вины перед матерью, переживаемое и самим создателем картины.

Тарковский решается на рискованный, в моральном отношении, шаг: снимает в этой роли собственную мать.

Шукшин на подобное не отважился, хотя, например, в «Печках-лавочках» вывел на экран близких и родных, в том числе и Марию Сергеевну Попову, свою мать. Выразительный моментальный портрет...

²⁰ «Мать Егора Прокудина... сыграла жительница деревни Садовое Ефимья Ефимовна Быстрова». Шукшин, «по обыкновению беседуя с деревенскими жителями, был потрясен рассказом Ефимьи Ефимовны, реальная судьба которой оказалась поразительно похожей на сценарную задумку. ...трое сыновей Ефимьи Ефимовны погибли на фронте, а четвертый в начале 50-х годов уехал учиться в Ленинград в ФЗУ и пропал...

Потрясающими в своей трагичности оказались для Быстровой последствия съемок: старушка... , перепутав реальность и кино, приняла Шукшина за своего отыскавшегося сына... Когда Василий Макарович скончался, Ефимья Ефимовна была в трауре, не снимала с головы черного платка, быстро сдала.

Хоронили ее деревней – купили ящик водки, закуски принесли. Бревенчатый дом «актрисы одной роли» Ефимьи Ефимовны Быстровой потом купили дачники, покрасили веселой охрой, и узнать его больше невозможно». (Колядина Елена. Василий Шукшин – мой настоящий сын! - Комсомольская правда, 4 сент. 1998, с. 10.)

Подлинность фигуры и судьбы Ефимьи Быстровой в «Калине» обнажает подчеркнутую театральность среды. Вровень с ней может встать, пожалуй, лишь сам Шукшин в роли Егора.

Внедрение в картину документа оборачивается и другим важным для нее последствием. Реальная женщина, как раз в силу своей конкретности, становится предельно обобщенным образом крестьянской Матери, отрезанной историей от своего потомства.

Так плач Любы Байкаловой по Егору превращается в плач по русским матерям и затерявшимся в странничестве их сыновьям. «Отчего ж **вы все такие несчастные!**»

«Калина красная» - предельное обострение темы сиротства. Шукшина. «Такой парень» - точка отсчета. Прокудин - на излете поисков дома: их обреченность становится и самому ищущему очевидной.

В фильме «Ваш сын и брат» герои всех трех его новелл - три никак не сообщающихся русла плюс четвертое, если иметь в виду брата, живущего рядом с отцом. Каждый из братьев не просто отъединен от другого, но ослаблен и в корневой связи с отцом, с домом. Внешний мир для них, в сравнении с алтайской заповедностью, - или бессмысленная суэта сиротски разъединенных людей, или зона, где сироты находятся под присмотром государства.

И в «Печках-лавочках», начиная с изнурительной толчеи на вокзале районного центра, все пространство фильма - мир не просто чужой, а враждебный герою.

Эмблематичный финал картины не рассеивает чувство тревоги. Уж очень зябко на этой пустынной округлости если не босому Ивану Расторгуеву, то – зрителю. Нет тут домашнего тепла малой родины.

Черты того человеческого типа, который возникает не только в кинематографе Шукшина, но и в фильмах Кончаловского («История Аси Клячиной», «Романс о влюбленных», «Сибириада»), в произведениях других режиссеров 1970-х, к середине десятилетия вполне определились.

Назовем их.

Во-первых, крестьянское происхождение. Как правило, в начале сюжета герой предан общинно-коллективистским ценностям. Но они - из прошлого, из предыстории становления типа. Там, в «золотом веке» анонимного единства, воображаемый дом героя, действительная почва которого давно ушла из-под ног.

Так возникает образ социальной безотцовщины. И это – во-вторых. Герой хочет осуществиться в роли отца – в широком смысле слова. Он преодолевает государственный патронат, берет на себя отцовский груз высокой социально-исторической, духовно-нравственной значимости. Часто этот груз становится непосильно чрезмерным для героя. Он гибнет.

В-третьих. В поисках осуществления частной своей судьбы герой

все более отрывается от прошлого, исторически невозвратимого для него. Он превращается в профессионального странника. Отсюда – хаос неустроенности. Вокзал (как и дорога) – кинематографическая метафора неприкрепленности к месту. Он проступает сквозь утопические образы крестьянского дома и определяет настоящее состояние героя.

Движения в сюжете героя этого типа - балансирование на грани, на стыке миров. Отсюда его эксцентричность. В отправной точке сюжета звучит смех, радость приятия жизни, ожидание праздника. А в завершение все это угрожающе обрывается, оборачивается слезами и в прямом, и в метафорическом смыслах.

Дом второй. Андрей Тарковский.

«И вдруг в начале переулка увидела человека в коричневом кожаном пальто. Это папа! И я бросилась бежать к нему навстречу. Ребятишки, с которыми я играла, смотрели мне вслед, и я представляла, как буду возвращаться, держа папу за руку. Но, пробежав полдороги, я увидела, что это не папа, а совсем чужой человек. Радость сменилась отчаянием, горло перехватило. Но я продолжала бежать и, поравнявшись с человеком в кожаном пальто, промчалась дальше. Чтобы он не понял, что я бежала к нему навстречу. Вернее, не к нему, а к папе...»

Марина Тарковская. Осколки зеркала.

Режиссер, подступая к «Зеркалу», еще в 1972 году оповестил сестру о намерении сделать фильм об их «сумасшедшей семье». Фактическая сторона жизни семьи Тарковских легла в основу «Зеркала». Тому свидетельство и фотографии, сделанные другом семейства Львом Горнунгом. По ним выстраивались кадры фильма.

Лирический герой картины (Повествователь), инобытие автора, совершает духовный путь домознания, сродни самопостижению героев Шукшина и Кончаловского в «Калине» и «Романсе». Собственно, этот путь и есть эконогнозия русского кино.

Литературовед И. Золотусский после просмотра «Зеркала» сказал Тарковскому, что фильм можно было бы назвать «Дом», «потому что дом, семья – дом как единственная опора человека во Вселенной... – соединяет все в его картинах».²¹

Режиссер не возражал.

²¹ Искусство кино, 1989, № 2, ч. 95.

Золотусский полагает, что в «Жертвоприношении» через жертву осуществляет себя Любовь. И жертва эта - дом героя, то есть та самая «единственная опора человека во Вселенной».

Какого же свойства эта Любовь и каков ее предмет, если она понуждает человека пожертвовать его «единственной опорой» на земле?

В кинематографе Шукшина, как и в кинематографе Кончаловского герою и в голову не придет жертвовать земной своей обителью. Хотя бы потому, что былой его дом, к которому он пытается вернуться, есть только идеализация патриархальной заповедности. Строго говоря, жертвовать нечем, поскольку жертва давно принесена Истории.

Лирического же героя картин Тарковского едва ли не с «Иванова детства» ведет непреодолимое желание жертвенно расправиться со своим гнездом.

В «Солярисе» герой, по сути, прощается с домом. Призрак его, подаренный океаном чужой планеты, холоден, как и положено призраку. В «Зеркале» же то и дело вспыхивает предупредительное пламя, намекая на мистическую неизбежность жертвы.

Прежде, чем поджечь жилище свое в «Жертвоприношении», герой Тарковского Александр уже проделывает это в облики безумного Доменико в «Ностальгии» (роли исполняет Эрланд Юзефсон).

Самый убедительный аргумент в художественном мире Тарковского, оправдывающий эту жертву, - отрешение от дома земного во имя Дома небесного. Отрешение по причине того, о чем гласит стих 66 сонета Шекспира: «Все мерзостно, что вижу я вокруг...». Герой Тарковского, как, впрочем, и сам его создатель, не может примириться с духовной катастрофой, в которую загнало себя человечество. А поскольку груз этой человеческой слепоты и, как следствия, общечеловеческой беды и на нем – он готов на личную жертву пред очами Господа, на жертву-очищение, по примеру Сына Божия.

И вот освобожденная душа лирического героя «Зеркала» птицей отлетает, покидая земной дом. Мать и дети – живое средоточие смыслов этого дома – уходят, укрываясь от зрителя темной декорацией леса. Это похоже на смерть. Финал «Зеркала» пробуждает в памяти завершающие кадры «Иванова детства». Черный остов сожженного или иссушенного дерева, о которое разбивается детская мечта о полете.

Хронический недуг в душе художника - сиротское бездомье, одинокое блуждание в суетном мире.

В дневниковых записях Тарковского рубежа 1970-1980-х то и дело возникает мотив беспросветного одиночества до смертной тоски. В этом смысле, режиссеру гораздо ближе его Горчаков из «Ностальгии», чем Александр из «Жертвоприношения». Последнему есть чем жертвовать – у него за плечами вековая история укрепления частного дома. А чем пожертвует бездомный?

Дом, старательно воспроизведенный в «Зеркале», по происхождению **дача**, которую снимали Тарковские в середине 1930-х недалеко от деревни Игнатьево на хуторе Горчаковых, просуществовавшем до 1938 года, несмотря на ликвидацию хуторов и отрубов, проводимых вместе с коллективизацией. Деревенский дом в соснах.

В фильме дачное бытие оборачивается мифом, отодвинувшим реальное коммунальное сиротство на Щипке (московское место проживания Марьи Ивановны Вишняковой с детьми и матерью) на периферию метафизических переживаний художника. **Дача** – убежище детских сновидений. В нем не живут – в нем обитают, ему причащаются.

Городской же дом Повествователя в «Зеркале» – неуютная декорация – пустынная, со слепыми окнами. По сути, герой фильма прекращает земное бытие вместе с миражным домом, плодом сновидческих странствий души.

У Тарковского, как и у Шукшина, но в отличие от Кончаловского, в начале жизненного пути не то, что дома вовсе не было, были неполнота и шаткость. Отец ушел из семьи в 1937 году, когда мальчику было пять лет. И мать до своей кончины не пыталась закрыть эту брешь новым замужеством. Она стойчески несла груз семьи на своих плечах.

... Какой фильм Андрея Тарковского ни возьми, он, действительно, о доме, о матери, об отце.

Мать – воплощенная вина героя.

Отец – сквозной образ духовного первоначала. Герой поэтому выходит на евангельский испытательный путь Сына, Отцом посланного для земного подвига самопожертвования.

Николай Гринько, которому чаще всего и приходилось в фильмах Тарковского исполнять роль духовного отца, прочерчивает эволюцию образа, обнаруживая, что «в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении» связи героев с «земным» отцом как бы оборваны». По его убеждению, «круг замкнулся» уже на «Зеркале» и «Сталкере».²² Время разлучило актера и режиссера.

Кинематограф Тарковского все более склоняется к всеохватной строгости притчи, все безнадежнее отрывается от земли. Автор, отталкиваясь от порога земного дома, будто готовится к вознесению.

... Арсений Александрович приехал к своей старой семье в Переделкино в октябре 1943 года, незадолго до ранения, после которого ему отнимут ногу. Девочка, ломавшая лапник для дома, увидела человека в военной форме. Он крикнул: «Марина!». «Тогда я к нему побежала. Бежал ли со мной Андрей, я не помню. В сценарии «Зеркала» написано, что бежал...»

²² См.: Талисман Андрея Тарковского. Николай Гринько вспоминает... Беседу вел Ю. Репик. – Советский экран, 1990, №2, с. 23.

В тот приезд он захотел взять с собой Марину. Одну, без Андрея. Арсений Александрович ехал к другой женщине. Шли к станции. «Папа нес меня на руках, Андрей, который пошел нас провожать, шел сзади. Через папино плечо мне было видно, как морщится от слез его лицо, а ведь он никогда не плакал. Я тоже плачу оттого, что он остается, но не смею попросить папу взять его...»²³

События этих дней перешли в фильм. Вместе со слезами мальчика. Но не того, который, в реальности, шел позади отца, а прижавшегося к нему вместе с сестрой. Отчаянное желание соединить несоединимое пронизывало картину. Но воссоединение героев фильма **в плоти дома** оказалось невозможным. Сюжет было не склеить...

Утрачивая связь с плотью земного дома, «высокий» герой Тарковского порывает контакты и со своим «низовым» собратом, сродным Шукшину. Эта связь еще ощутима в «Рублеве». Но после Тарковский отдалялся от Шукшина с той скоростью, с какой Кончаловский к Василию Макаровичу (в творчестве, но не в жизни) приближался.

«Высокий» герой Андрея Арсеньевича все более отгораживается от мира, погружаясь в исповедальный монолог. Ограничивается он и во внешнем действии. А в «Зеркале» физически вообще исчезнет с экрана. При этом граница между героем и создателем произведения стирается. Фильм становится фактически исповедью художника.

Такой монолог глубоко мучителен. Из него выход - в молитву, в небесное. Так снимается мучительность внутренней борьбы с собой. Страдания героя на пути к Отцу небесному усиливаются оттого, что он живет надеждой хотя бы внутри себя гармонизовать земной мир. Но мир не поддается даже и идеальной гармонизации, оставаясь вызывающе стихийным, опасно хаотичным. Мир как бы подсмеивается над героем. В «Андрее Рублеве» попытки прямого контакта героя с суровой действительностью завершаются убийством человека и обетом многолетнего молчания.

В то же время «Рублев» притягивает своей невероятной населенностью – людьми, предметами, природой. Как будто вся Россия вступает с героем-монологистом в спор. И он вынужден отвечать на ее вызовы.

Последующие картины режиссера становятся все менее населенными. Природа превращается в знак, утрачивая свою таинственную духовную плотность, которая так притягивала к себе еще в «Зеркале». Экран насыщается культурно-художественными цитатами. И все это - овнешненная внутренняя речь лирического героя.

Сквозной сюжет картин Тарковского, созданных после «Зеркала», библейски непротиворечив. Дидактичность притчи противоречий не терпит. Кто-то сказал о «Сталкере», что это не фильм, а учение.

²³ Там же, с. 72,73.

Тарковский признательно процитировал сказанное в своих «Дневниках».

«Андрей Рублев» еще движим живым противоречием. Мир спорит с иконописцем или соглашается с ним, вопрошает его или ему отвечает. Скоморох, Бориска – из главных «оппонентов». Бориска уже вырвался из фольклорной анонимности, хотя лично не вполне себя осознает. В этом пограничном состоянии принимает его и Рублев.

Быть может, самая великая сцена в кинематографе той поры – изнемогший Бориска на руках у заговорившего вдруг Рублева (вспомним сына, приникающего к отцу в «Зеркале»).

Народ-дитя вместе с обретшим, наконец, зрелую речь Художником, пройдя каждый свои великие испытания, в виду друг друга и не узнавая друг друга, теперь становятся на путь сотворчества.

Интересно, что низовой «оппонент» Рублева появляется как раз тогда, когда художник переживает духовный кризис. И абсолютно бессознательное действие «оппонента» возвращает Рублева в мир, ведет его к духовному возрождению.

Но «высокий» герой Тарковского никогда более не вступит в прямой диалог с «низовым» своим «оппонентом». И это одно из следствий жертвенного отрыва от земной почвы.

Духовное одиночество вне почвы и дома становится непереносимым. Он мечется, как ребенок, неожиданно утративший связь с породившим его лоном, с матерью.

Таков Александр в зябком мире «Жертвоприношения», где из скупого собрания предметов, его населяющих, будто выкачана жизнь. Облаченный в финале в нелепые восточные одежды, только что предавший огню собственный дом, герой мечется, будто ища материнского прибежища.

Кажется, сам Тарковский по-детски страшился тех холодных высей, к которым его неудержимо влекло. Ища и не находя домашнего тепла и опоры здесь, он, может быть, воображал возвращение к дому через жертву, через последующее его возрождение-перерождение.²⁴

Марина Тарковская вспоминает, как Андрей, будучи ребенком, по пожарной лестнице дома на Щипке поднялся на самый ее верх, чем очень напугал мать. Мария Ивановна, с трудом сдерживая ужас, поднялась и сняла его оттуда. Мать не пустила в небо. Она и берегла его все время, пока хватало сил.

В «Зеркале» еще живет мир «низового», народного бытия.

Из эпизода «Тир» с контуженым военруком (Юрий Назаров) вырастает

²⁴ «Уходы» героя Тарковского невольно хочется сравнить с «уходами» в произведениях позднего Толстого, глубоко почитаемого Андреем Арсеньевичем. Толстовскому герою есть, что терять, - в смысле «цепей» домашнего мира.

Что за плечами у героя Тарковского? У самого художника? Сиротство, полунищее советское существование, искомый, но так и не обретенный на земле дом.

и один из наиболее сильных кусков фильма – переход советских солдат через Сиваш. Здесь явлена история с точки зрения народной судьбы. Явлено сиротство целого народа.

Тема отрыва народа от земного, от родного, от домашнего – главная в документальных врезках «Зеркала».

Но и в «Зеркале» дом (и частный, и национальный) уже сон о доме. Внутренность сновидческого жилья неприступна. Оно – тайна, в силу невозвратности. Неприступность дома в «Зеркале» - метафора утраченной связи с матерью. А материнское лоно - сродни пугающей тайны природы, в восприятии дитяти.

Сама природа как бы удерживает в себе и не отпускает от себя дом. В такой слитности с природой он и является в сновидениях героя. Внутри этого единства остается и мать, растворяется там. Но в реальном бытии Повествователя, склонного к нескончаемым рефлексиям, все это не плоть питающая, живая, а мистический символ²⁵.

У Тарковского герой един в двух ипостасях: он и дитя, и супруг. Женщина для него и жена, и мать одновременно. «Зеркало» буквально воспроизводит эту слитность женских ликов.

Женщина подвержена воздействию удвоенной силы, когда она теряет супруга (Сталкер, уходящий в очередной рейд) или ребенка (истерика Аделаиды в «Жертвоприношении»).

Бунтует природное («низовое») лоно, как бы предчувствуя крушение мироздания.

Противоречие в сюжете притчи, таким образом, все же является: между стремлением героя к проповедническому вознесению и тягой к земному. Она - в спасительной любви женщины: супруги, матери.

Культуролог Николай Болдырев, исследуя метафизику кинематографа Тарковского, находит в последнем периоде жизни режиссера попытку реально осуществить то, что образно воплощено в «Жертвоприношении»²⁶. А именно: спастись от надвигающейся смерти,

²⁵ В реальности художник как чудо воспринимает посещение могилы матери 10 июля 1981 года. «Помолился Богу, поплакал, пожаловался маме, просил ее попросить за меня, заступиться. Правда ведь, жизнь стала совершенно невыносима... ..сорвал лист земляники с ее могилы. ...пока ехал домой – он завял. Поставил в горячую воду. Листик ожил. И стало на душе спокойнее и чище...» (Мартиролог, с. 333-334).

А чудо в том, что позвонили из Рима, приезжают итальянцы для переговоров о заключении контракта на съемку «Ностальгии».

«Конечно, это мама... Милая, добрая... **Единственное существо, кроме Бога, которое меня любит...** Милая моя... Спасибо тебе. Я так виноват перед тобой» (там же, с. 334. Выделено мною. – В. Ф.).

Андрей Арсеньевич невольно и своего героя, и себя рифмует с Сыном Божиим, а мать едва ли не с Богородицей.

²⁶ Болдырев Николай. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. Издательство «Урал Л.Т.Д.», 2002, с. 374, 375.

оплодотворив лоно женщины (как Александр хочет сделать это, идя к «ведьме» Марии).

У Шукшина до «Печек-лавочек» и «Калины красной» наиболее выразительный женский образ - немой сестра Степана (М. Грахова) в «Вашем сыне и брате».

Она, а не буйное застолье, даже не отец первой чувствует дыхание беды.

Финал рассказа «Степка», легшего в основу сюжета, таков: «А по деревне серединой улицы шла, спотыкаясь, немая и горько плакала». По мифологии Шукшина, роль немой Верки - одно из воплощений родины. И эта немота - состояние всеобщее, во всяком случае, привычное для шукшинского героя.

Героиня Лидии Федосеевой в «Печках-лавочках» еще не выходит за рамки только образа супруги героя, которая своей женской консервативностью сдерживает его разинскую стихийность. Но в «Калине красной» ее фигура подвигается к обобщенному образу матери-родины, матери-земли, рифмуясь с образом, созданным Е. Быстровой и М. Граховой.

Материнское лоно (нутро природы, oikos) исходная точка становления художественных миров Тарковского и Шукшина.

Отсюда первый устремляется к дому небесному, жертвуя (как бы) земным.

Второго неотвратно прижимает к земле. В его генетической памяти она не столько культурный символ, сколько предмет трудовых усилий, источник существования.

В двух последних картинах Шукшина герои непосредственно **возделывают землю**. **Культура** шукшинского героя возвращает нас к исходному смыслу понятия.

Примечательно, что в Прологе «Зеркала» возникает «низовой» персонаж. Заика-учащийся из харьковского ПТУ из Харькова. Это документ. Паренек произнесет символическое «Я могу говорить!..» и... И становится знаком страстного пути Повествователя, метафизического обретения **им** свободы речи. «Низовой» персонаж растворяется в своем «высоком» собрате.

Преодоление немоты для Тарковского и его героя – проблема метафизическая, творческая, в известном смысле, условная. Для героя Шукшина – социально-историческая, психологическая и очень реальная. Собственно, в реальном сюжете саморазвития этого человеческого типа наиболее явно обнаруживают себя проблемы национального Дома. А сам тип есть феномен, объединяющий большое пространство отечественного кино, на котором Кончаловский подает руку Шукшину.

Дом третий. Андрей Кончаловский.

«... Кончаловский изображал какой-то совсем другой, не похожий на наш мир – изобильные натюрморты, дачные веранды с охапками сирени... Был в каталоге портрет девочки, которая грустно смотрела на своих многочисленных кукол.

«Что мне с вами делать?» – гласила подпись. Дальше шел портрет мальчика. Отставив правую ногу, он держал в одной руке охотничий рог, а в другой ружье. «Андрон Михалков». Запомнилось это необычное имя и ощущение какой-то другой, незнакомой жизни, где присутствовали уверенность в себе и благополучие. Конечно, детские впечатления были мною забыты, но когда Андрей году в шестьдесят третьем познакомил меня с Андроном Михалковым-Кончаловским, я вспомнила, как когда-то, сидя в полутемной комнате, где пахло сыростью и заводом, подолгу рассматривала его детский портрет...»

Марина Тарковская. Осколки зеркала.

В ту пору, когда Тарковский и Кончаловский были дружны, Андрей Арсеньевич какое-то время просто жил у Михалковых. Но пребывание на квартире крупного советского чиновника, общественного деятеля и широко публикуемого детского поэта молодой гений воспринимал, похоже, с презрительной снисходительностью пролетария.

Это настроение было засвидетельствовал Александр Гордон в рассказе о первом посещении Тарковским квартиры Михалковых-Кончаловских на Садово-Кудринской площади.

Мимо «бедных студентов» не прошло количество комнат, ковры, рояль и картины. И такая невиданная вещь, как отглаженная пижама на постели в комнате юного Никиты.

Многие десятилетия спустя после посещения Гордон вспоминает в комнате «Андрона Михалкова» и его портрет, написанный дедом.

Что же Тарковский?

«... Андрей непринужденно, закинув ногу на ногу, расположился на мягком диване и закурил, хотя курение в доме запрещено, для этого был балкон...»²⁷

Конфликт, задуманный судьбой и возможный в таком остром развитии, вероятно, только в стране Советов.

²⁷ Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском.- М.: Вагриус, 2007, с. 120.

Разумеется, детство, отрочество и юность правнука Василия Сурикова заметно отличалось, по мере комфорта и материальной обеспеченности, от аналогичных эпох в жизни Шукшина и Тарковского. Фундамент, утрамбованный великими предками, способствовал. К тому же общественный и служебный статус Михалкова-старшего сыграл роль охранительного кордона для семейства, где возрастали дворянские отпрыски. «Я жил, как на острове», - констатирует в 1990-е годы Андрей Сергеевич.

Правда, Сергей Владимирович, занятый государственными делами, в домашность не очень вникал. Зато супруга его Наталья Петровна Кончаловская в роли хозяйки проявляла себя, по общему признанию, блистательно.

«Остров», полагаем, рано сформировал у Андрея Сергеевича привычку к непреходящей и как бы даже естественной стабильной благоустроенности. А позднее, при наличии немалого художнического дара, стал прочной толчковой планкой для того, чтобы без излишних сомнений связать свою жизнь и деятельность с потусторонним для Страны Советов зарубежьем.

Образ жизни Кончаловского за пределами СССР вызывает невольное восхищение. Настырно бесцеремонное, не лишённое привлекательного цинизма стремление утвердиться в хищном мире Голливуда сильно отличает режиссера от его современников и собратьев по ремеслу, включая и тех, кто, по разным причинам, оказывался за кордоном.

Шукшин, например, по рассказам самого Кончаловского, бывая за границей, избегал контактов с опасно чужим для него миром, надолго оседавая в гостиничном номере.

Трудно избавиться от тяжелой неловкости, оставшейся от пресс-конференции Андрея Арсеньевича, организованной Владимиром Максимовым, когда режиссер объявил о своем решении не возвращаться в СССР.

И вне пределов родины Тарковский не нашел дома.

Другое дело – Андрей Сергеевич. Ничто не помешало ему обрести французское гражданство, обосновываться затем и в Англии, и в Италии, везде чувствуя, кажется, фундаментальный домашний уют.

Но странно, что в художественном мире его картин, как созданных на родине, так и зарубежных, нет ощущения почвенной стабильности. Напротив, сиротство его героев перекликается с похожим состоянием героев Тарковского и Шукшина. И это обстоятельство заставляет задуматься над природой взаимодействия и взаимовлияния реальной жизни художника и жизни, творимой им в искусстве.

Сюжет «Романса о влюбленных» - испытательный путь «простого парня» Сергея Никитина от прописки в общежитии «развитого

социализма» к незнакомой и, кажется, недостижимой частной жизни.

Фильм по сценарию Е. Григорьева стал резко поворотным в творчестве А. Кончаловского. Обнажилась суть художественного метода, проступили вехи дальнейшего пути режиссера.

Поворотным стал фильм и для сценариста. Может быть потому, что он в первый (и последний) раз встретил режиссера, всерьез пытавшегося постичь его, Григорьева, художественный мир²⁸.

Диалог-спор со сценаристом Андрей Кончаловский продолжил и после картины, засевавшей в нем крепкой занозой. Так родилась его первая книга «Парабола замысла» (1977), исповедальное оправдание выбора, сильно пошатнувшего имидж режиссера в глазах «высокой» публики.

Кончаловский воспринял чужое для него григорьевское мировидение, впитавшее утопию советского коллективизма. Он признавался, что был в сценарий «безоглядно влюблен, не видел и не хотел видеть в нем никаких недостатков...»²⁹.

Внешне фабула казалась общим местом. Юноша уходит в армию. Девушка ждет, а затем, не дождавшись, выходит замуж и т.д. Позднее французская мелодрама «Шербурские зонтики» (1964) Ж. Деми то и дело упоминались рядом с «Романсом» с прозрачными намеками на его вторичность.

Язык сценария выглядел абсолютно противным кино: высокопарный, странный для слуха гекзаметр.

Между тем, режиссер обнаружил в сценарии «Романс о влюбленных сердцах» «стык» взаимоисключающих миров. Первый - счастливый, праздничный, увиденный глазами влюбленного. Второй - утративший смысл, цвет, душу, – мир без любви.

В конструкции ленты «стык» стал главным.

В финале же, по завершении второй, «серо-серой» части фильма его создатели искали «катарсиса, очищения, которое приходит после пережитой боли, когда... душа прорастает к новой жизни»³⁰. К нему вели героя.

Выход к финальному катарсису через переживание резкого сюжетного слома – закон для картин Кончаловского. Но таков и путь героев «низового» происхождения, ясно определившийся на рубеже 1970-1980-х в отечественном кино. Так поднимаются они к высотам духовных превращений, более естественных, кажется, для героев Тарковского.

Уже в первом большом фильме Кончаловского обозначился трезвый взгляд на отечественную историю, состоящую из революций и войн,

²⁸ Подробно о художественном мире сценариста Евгения Григорьева см. нашу статью: Оправдание долга, или О происхождении жанра (К феноменологии сценарного творчества Евг. Григорьева). – Киноведческие записки, вып. 66. М., 2004.

²⁹ Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла. М.: Искусство, 1977, с. 16.

³⁰ Там же, с. 30.

на народ и его беззаветных, бескорыстных, но наивно ограниченных идеологов. **Декорация** романтического героизма Революции, возвышающего обмана «оттепели» опадала. Безжалостная **натура** Истории являла свой суровый лик в «Первом учителе» (1966).

Начало «Романса» - начало мира, готового к любовному единению с героем. Это мир юности всей страны Советов, где радостный коллектив исполнителей государственной воли - идеальная среда для индивида. Советская ритуальность рифмуется с первозданной обрядовостью. Отсюда - наивность переживаний, чуждых рефлексиям, с обвалом чувств, с бессвязной, как и положено в обряде единения с природой, речью, высший взлет которой – песнопение, ода.

После эйфории пролога - общинный **мир двора и дома**.

Обряд единения продолжается. С одинаково всеприемлющей радостью из уст героя вырывается и языческая хвала Солнцу, и бравый отзыв будущего воина: «Долг выполняю, что должно выпить – выпью...».

Дом-двор-семья - инобытие Страны, Государства. Здесь нет жизни частной, а только - общинная.

В единой теплой гамме подбирались костюмы населяющих двором. Они составляли как бы одно большое лоскутное одеяло – старое, выцветшее, но опрятное, приглаженное и очень уютное. Этот образ патриархально-крестьянской общности сродни деревенским праздничным застольям, открывавшим едва ли не все картины Шукшина.

Реальность 1970-х годов ничего похожего уже не знала. И у Шукшина, и у Кончаловского патриархальная гармония человека и его мира (дома, двора) – миф, ненадежное прикрытие грядущей катастрофы.

Режиссер разоблачал условность декорации двора, «чтобы по-брехтовски обнажить прием, показать, что на экране некое разыгрываемое «действие», ... напомнить, что показываемое – «ложь»...»³¹.

Декорацией советского обряда, таким образом, художественный мир картины не исчерпывался. За нею в развитии сюжета обнаруживались иные пространства.

Пришла пора герою «исполнить долг». На естественные превращения в сюжете природы наслаивается конфликтная смена социальных «возрастов». Наступает возраст инициации: переход героя из одного социального статуса в другой, в зону уже иной, казалось бы, повышенной личностной ответственности.

Для Сергея Никитина «страна предков» - Советская Армия. Но она как раз и не требует ответственности личностной. Здесь правит бал миф о героическом революционно-фронтном прошлом Страны Советов.

Да и жилище Никитиных по определению лишено интима. Мать

³¹ Там же, с. 171, 172.

живет исполнением долга памяти об отце. Его иконный лик на фото освящает семейную трапезу. Отец отошел в «страну предков», но при этом исполняет миссию своеобразного жреца в ритуале армейской инициации сына.

Герой пройдет испытание «временной смертью», завершив ею свою роль в «стране предков». Матрос Никитин, подобно гомеровскому Ахиллу, вступит в схватку со стихиями, противопоставив, как герой эпоса, силам Природы мощь Государства, которому он служит. Теперь его место – в галерее эпического бессмертия, где уже давно обретается отец.

Монументализм Сергея Никитина как исполнителя государственной воли зеркально двойится в образе хоккеиста Игоря (А. Збруев). Он-то и становится мужем Татьяны, ритуально замещая «старого жениха».

Метафора подмены Жениха – еще одно свидетельство личностной анонимности мира, в котором живут герои. Здесь «единица - вздор, единица – ноль».

Игорь, а не Сергей настоящий, **готовый** жених. Он гораздо ранее прошел свое посвящение, пережил сиротское «изгнание» (давняя любовь к Татьяне), пока его «подменял» Сергей.

По логике обряда, между тем и другим нет индивидуальных различий. Возвращение Игоря - это возвращение не **этого** человека, а Жениха и Супруга после необходимых ритуальных испытаний. Право на Невесту и Желю утверждается спортивной победой на международном ристалище. Встреча и брак Татьяны и Игоря в обряде законны и необоримы. Цикл завершился. Эти персонажи уходят из сюжета.

Но так заканчивается обряд, а не фильм. Эпико-героический пафос сменяется трагедийным сломом. Анонимный героизм, олицетворенный в Сергее (и в Игоре), гибнет. Рождается одинокая индивидуальность.

В мире Григорьева-Кончаловского рождение индивидуальности невозможно без стоического приятия безжалостной логики природного цикла. Герой, вступая в новый возраст, отделяется от коллектива. Он учится жить не в анонимном целом, а как его одинокая часть.

Так рождается трагедия.

Как крестьянский хор шукшинских застолий, как страна природного детства у Тарковского, так у Григорьева и Кончаловского в отправной точке сюжета господствует эпическое равновесие советского мифа. Оно сохраняется, пока удерживается баланс природного и государственного в девственном мировидении героя.

Баланс нарушается, когда перед героем, начавшим осознавать свою индивидуальность, выдвигаются требования ритуальной жертвы. Он обнаруживает, что исполнение Долга рифмуется с **личной** утратой Любви. Так разоблачается ложность нерушимого в своем единстве мировидения.

Открытие потрясает героя. Он бросает вызов «всем», всему миру, с которым недавно накрепко был слит. Он всех обвиняет в разладе и противопоставляет себя целому как его несправедливо отторгнутая часть.

По трагедийной логике, конфликт этот должен неизбежно разрешиться гибелью героя – «гибелью героического»³². Сергей Никитин переживает разлад с домом-двором как крушение мироздания. Наступает еще не вполне осознаваемое критическое отрицание среды, ему родной. Это одновременно и отрицание себя самого прошлого.

Слом происходит неожиданно. Герой возвращается из «богатырских» испытаний в надежде получить моральное вознаграждение за подвиги в виде возлюбленной, невесты. Но ему надлежит сохранить ритуальное «беспамятство» и согласиться на **другую** жизнь, забыв о прошлой. А он не понимает и не принимает правил коллективного беспамятства.

Бунт неприятия коллективистской идеологии в советском фильме середины 1970-х разрешается трагедийным монологом человека, по определению к этому не способного.

Проступают масштабы замысла Григорьева-Кончаловского. Речь идет о феномене **исторического становления мировидения советского человека, о трагедийном переходе его от коллективистских ценностей к ценностям частного бытия, для него совершенно непривычным.**

«Что за мода? Что за наважденье?.. Все каркают!.. Все хоронят! Где я был? Гулял? Я долг свой исполнял, и я его исполнил!.. Я вернулся. Я полз по снегу, десять раз старуха смерть в лицо мне смотрела, а я кричал ей – у меня присяга: я обещал и я вернулся!.. Так в чем же логика? Где она? Где право, где порядок? Справедливость где?! В чем суть вещей, где мирозданье? Что для чего? Где жизнь и смерть? Все опрокинулось!.. Понабежали псы-брехуны, вороны, воронье: «она ждала, не дождалась и умерла»... а я им так скажу: «Плевать на них, на всех. На их нытье и карканье. На вой и визг!» Я жив и я люблю! Морская гвардия не тонет!..»

В монологе Никитина сталкиваются в непримиримом конфликте «общие места» коллективистской идеологии и стихийные требования справедливости просыпающегося индивидуального самосознания.

Обнажается корневое противоречие «советского образа жизни»: каждый гражданин Страны обязан быть счастлив общим служением вопреки его глубоко индивидуальным, личностным переживаниям. Приоткрывается бездна, куда десятилетиями позднее уже в реальности предстоит шагнуть неготовому к одинокому частному существованию советскому человеку.

³² О содержании классической трагедийной коллизии и ее историческом становлении см. в трудах Л. Е. Пинского «Реализм эпохи Возрождения» (М., 1961), «Шекспир. Основные начала драматургии» (М., 1971).

Восстание Сергея Никитина не может не разрешиться его гибелью в качестве богатыря, представительствовавшего от лица Государства. Гибель **этого** героизма, завершающая цветовую часть «Романса», есть прекращение общинно-коллективистской предыстории героя. А в советской реальности 1970-х - это предчувствие социальных превращений 1980-1990-х.

Монолог – начало стихийного взрыва. Продолжение – конвульсивный танец и пение героя. Мало внятные по смыслу, они выразительны как всплеск боли и протеста. Двор здесь – площадь публичного обнажения болящей души человека. Трагедийно-карнавальную публичность происходящего подчеркивает появление в кадре съемочной группы.

Таков последний всплеск единения с двором - в **этой** жизни героя.

Готовится его публично-площадная гибель.

Гибель героического. Гибель мира первой части фильма.

Финальный отъезд от платформы, на которой погибает Герой, - путь в смерть. Здесь не только предчувствие грядущих бездн, но сама бездна.

Правы и сценарист, и режиссер, когда утверждают, что главная тема их картины – любовь. Любовь до трагедийной гибели героя – это любовное единение с миром дома-двора, абсолютное в нем растворение.

Утрата любви – разрыв с миром двора. Погружение в бездну одиночества, которое для героя страшнее страшного. Но он принимает новое для него состояние: «Я не должник! Я никому не должен! Если я один, пусть будет так... я выпью!..» Он принимает смерть государственного богатырства и возрождается в ипостаси одинокого странника.

Но что открывается там, за декорацией трагедийной коллизии? Умирая как некое неделимое целое, герой фильма **начинает** свой путь в ипостаси **частного лица**. Теперь он не Герой, а – герой, персонаж.

Миры первой и второй частей «Романса», при внешней их несхожести, едины в переживании героя, но на разных этапах его духовной истории.

Мир первой – патриархальная община времен развитого социализма. Здесь не нуждаются в большей свободе, чем спущенная патриархом, и каждый счастлив неизбежным чувством локтя в тесноте строя.

Олицетворение единства общины – мать. В «Романсе» она иная, чем в фильмах Шукшина и Тарковского.

«Мать – не просто мать, а праматерь, наставница своих сыновей. Она аристократка духа... В доме Сергея – ни одной лишней мелочи, даже занавесок там нет. Во всем прямолинейная ясность. На столе молоко и

хлеб – не еда, а причастие. И три сына, как три библейских отрока...»³³

Особая роль в мире «Романса» принадлежит отцу. В сценариях Григорьева, как и в фильмах Кончаловского («Сибириада», «Возлюбленные Марии», «Застенчивые люди», «Ближний круг»), он явлен в двух ипостасях.

С одной стороны, это бесплотный Предок, «слуга царю, отец солдатам», требующий от потомка верности государственному служению. Он воплощенное вне конкретной человеческой судьбы Отечество. В этой ипостаси он легко сливается с Патриархом, Вождем, становится государственной подменой реального, живого отца.

С другой стороны, отец - конкретное лицо, но утратившее кровные, семейные связи. Сын пытается реанимировать их, воплотиться в роли отца.

С этой стороны образ близок и Тарковскому.

У Шукшина отец явлен в традиционном облике актера Всеволода Санаева («Ваш сын и брат», «Странные люди»). Но мировидение предка надломлено переживанием возникшего вдруг неравновесия привычного для него мира.

И в фильмах Шукшина и Тарковского обретение дома равно приятию отцовства, как в духовном смысле, так и в социально-бытовом, историческом и т.д. Но воплощение в роли отца катастрофически невозможно как для простодушного балагура Колокольникова и юродивого Прокудина, так и для апостолов Тарковского.

В «Романсе», если взглянуть на фильм в контексте жизни и творчества режиссера, есть попытка **объяснить** неспособность потомка воплотиться в роли отца - одной из главных для отечественного кино тем.

В биографии Кончаловского живой отец был, фактически, исключен из повседневного быта семьи, пожертвованного им госслужбе. О нем и вспоминают, с одной стороны, как о ком-то эпизодически возникающем на окраинах семейной жизни. А с другой, он видится сыновьям и внукам неким подростком, в своей наивности так и не достигшем возраста патриарха. Пожалуй, как раз в обличи дитяти Сергей Владимирович и оживает, и одомашнивается для своих потомков. Но неприкосновенным для них остается и персонаж мифа в непроницаемом образе исполнителя государственной воли.

В качестве предка, отобранного у семьи официальной идеологией и клановым мифом, выступают отцы и в кинематографе Кончаловского, прежде всего и ранее всего – в «Романсе».

До этого ни один герой его кино не в состоянии воплотить в практике своей жизни высокую роль мужчины как отца.

Правда, но это уже в качестве анекдота, режиссер за пределами

³³ Параболы замысла, с. 97.

художественного мира, пытается в реальности компенсировать проигранное его героями, затеяв романы едва ли не со всеми героинями своих картин.

Вернемся к «Романсу».

В сценариях Е. Григорьева регулятор жизни отцов – девиз «Надо – исполним!». Они не знают и не хотят знать индивидуального сюжета своей судьбы, растворяясь в «народе», в «государстве», в «Отечестве».

Режиссер принимает от Григорьева отцовскую тему как органичную для себя тему автобиографического и исторического масштабов.

Для самого Григорьева опыт отцов, обеспеченный испытаниями Отечественной войны 1941-1945 годов, есть безусловная ценность как для человека, принадлежащего к поколению «детей войны».

Война преобразила безликий довоенный производственно-хоровой коллектив страны в реальное народное братство, добывшее Победу. Однако обретенные духовные ценности не были закреплены в реальности послевоенной истории. Поколение отцов потерялось в мифе фронтового братства.

Ритуальность образа отца в «Романсе» подчеркнута «амбивалентной» фигурой Адмирала в исполнении Н. Гринько.

Актер должен был сыграть того самого «слугу царю, отца солдатам», «адмирала и отца», и одновременно разоблачить маску своей актерской индивидуальностью, что, на самом деле, и произошло.

Кончаловский использовал и имидж Гринько, сложившийся в фильмах А. Траковского, фактически вернув его, в каком-то смысле, к «Иванову детству», где он играет генерала Грязнова, пытающегося заменить Ване отца и не могущего это сделать, в силу обреченности Ивана стать жертвой мировой катастрофы.

С окончанием первой части фильма ритуальные отцы покидают сюжет. Теперь уже сам герой должен отстаивать право на отцовство – не ритуальное, но реальное.

Отец и в этой, и в других картинах Кончаловского (особенно внятно – в «Сибириаде», откликнувшейся затем в «Застенчивых людях» и «Ближнем круге») превращается в фантом, угрожающий личностному самостоянию потомка.

Зато матери, вполне живые и конкретные, несущие нелегкий груз национальной безотцовщины, заполняют сюжет «Романса». Плакатная мать Никитина (Е. Солодова), перекочевавшая, кстати, в «Сибириаду». Бесчисленные старухи, населяющие двор. Мать (Ия Саввина) и бабушка Татьяны. Наконец, и жена Сергея Люда (Ирина Купченко).

Мать у Кончаловского – естественное начало родословной героя: природа, земля, деревня. Здесь истоки и рода, и народа. Но естественный этот исток катастрофически поврежден самой историей Страны.

Мать Никитина – след национальной травмы. Роли сына и

утраченного супруга сливаются в ее представлении в образ Служения. Воссоединяя сына с погибшим отцом, мать отдает его в жертву Отечеству. И только после ритуальной смерти Сергея дитя трудно возвращается к матери.

Возрожденное женское начало в бытии героя – Люда. Ее реплика стоит в отчетливой оппозиции к цитате из кубинского гимна, которую произносит мать Сергея («Смерть за Родину есть жизнь»). Люда, обращаясь к **младшему брату мужа**, говорит: «Ты еще не знаешь, что жить – большее мужество, чем умереть».

По сути, она опровергает ритуальную необходимость самопожертвования во имя Государства. Уже в самом повседневном существовании человека заложен смысл негромкого и в то же время высокого жертвования.

Жизненная «идеология» героини Ирины Купченко сродни той, которую отстаивают героини Маргариты Тереховой и Алисы Фрейндлих в «Зеркале» и «Сталкере»³⁴. Эти женщины растворяются в повседневном бытии семьи, фактически жертвуют собой, пока их «патриархи» актуализуются в роли непризнанных апостолов.

Пережив условную трагедийную гибель, Сергей Никитин вступает в «серо-серое» пространство романной прозы советской поры.

... Унылая столовка середины 1970-х годов. Человек, сосредоточенно жующий, будто совершающий некий значительный ритуал. Вот он – водитель троллейбуса. Звучат названия остановок: школа, нарсуд... Вехи короткой жизни, тонущей в непроглядных буднях.

Сергею Никитину надлежит узнать, «как достаются дети» в прозе повседневного существования, то есть пройти собственный отцовский путь не в обрядовой, а в реальной жизни.

Герой «Зеркала», покидая земной дом, отлетает птицей-душой к небесам. Герой «Романса» никогда, кажется, не покинет земную юдоль, как и человек Шукшина.

Первый объект после возвращения из героико-эпических полетов – столовка. «Царство теней», по выражению режиссера, люди в ней – тени самих себя. Идет привычный автоматизм жизни.

Но это и есть жизнь людского муравейника из первой части, увиденного иными глазами. Вне любовного единения в допотопной общине.

Одухотворяющую человечность одного, **этого** человека не подменишь любовью общинного единения, которым жила часть цветовая. Воскрешение в «нормальном» советском быте требовало героизма **личностного** усилия, к которому подспудно готовится герой. Но пока его несет сила чужой, анонимной воли.

Даже тогда, когда на руках у Сергея появляется **его** ребенок, он,

³⁴ Кстати, Ирина Купченко была одной из претенденток на эту женскую роль в «Зеркале».

подобно Степану из «Аси-хромоножки», только в начале отцовской роли в новой жизни.

Так приобретала ясные формы этика Кончаловского, обретенная не без помощи его оппонента Евгения Григорьева.

«По-моему, легче идти до конца в отрицании чего-то, вплоть до гибели, чем принять выстраданную необходимость терпеливо преодолевать трудности, соразмерять себя с окружающим миром, с обществом, делать для живых то, что в твоих силах, и стараться менять к лучшему то, что можно изменить. Понимание всего этого и есть выстраданный результат зрелости, которая приходит на смену категоричности и нетерпению юности. С этой вот точки зрения и хотелось проследить, как постепенно, медленно вырастает в человекеприятие мира, помогающее найти силу жить»³⁵.

За этим - критическая переоценка идеологии шестидесятничества. Переход от иллюзий романтического овладения миром к стоическому с ним примирению, которое могло актуализоваться только в рамках индивидуального выбора частного лица.

В картине Кончаловского подвергается сомнению подростковая задиристость советского диссидентства, приговоренного к нескончаемой борьбе с государством, с готовностью публично лечь на плаху во имя идеи, чего, собственно, требовало и государство, но во имя себя самое. Фильм же утверждал: «Жить – большее мужество...» и т.д.

...И вот - новоселье. Возведен, кажется, **свой** дом...

В новой квартире героя собрался весь бывший двор. Казалось бы, реанимируется единый мир прошлого. Но нет, люди отделены друг от друга, разделены на группы. Крупные планы. Каждый как бы в ожидании чего-то, в предчувствии перемен.

Люда находит Сергея у кровати ребенка. Похоже, кроме своего дитяти, женщина вынашивала и супруга все это время.

Тут герой произносит **слово**, за которым и возникает долгожданный цвет...

Но слово, «логос» - чужой способ высказывания для «простого парня». Трудно оно и для героев Шукшина. Гораздо естественней для них – жестовая речь. Или анонимное воспроизведение штампов «советского образа жизни».

«Романс о влюбленных» (вместе с «Калиной красной», может быть) явственно показал в 1970-е годы, что основной и чуть ли не единственный способ речевого самовыражения у «низового» героя советского экрана и есть **жест**.

Опасно стихийный, разрешающийся в кульминационной точке сюжета всплеском – **танцем**. Такой танец, подчеркнута одинокий, **танец без партнера**, приобретал статус решающего мировоззренческого поступка

³⁵ Парабола замысла, с. 188-189.

на сломе мировидения героя в целом ряде фильмов той поры.

Танец – темная речь подсознания. Здесь последняя попытка сказаться в пределах понимания обрядовой зоны. Танец обрывается – герой падает в совершенную тьму безъязыкости, немоты. Только потом, сквозь немоту, начинается поиск Слова. Уже нельзя иначе – от необходимости внятно сказаться миру **от первого лица**.

Герои Тарковского, как мы помним, также пробиваются сквозь немоту в своих поисках Дома.

Значимо здесь даже не молчание Рублева, а «немота» Бориски. Ему отец секретного «слова» не сказал, колокольного рецепта не выдал. **Энергией стихийного жеста возводит громаду колокола мальчишка**. Это ведь тоже своего рода одинокий «танец», хоть и созидательный, но мало внятный окружающим.

Герои сценариев Евгения Григорьева, наследуя отцовскую коллективистскую мудрость, находят, в бессловесной слепоте своей, ответы то ли в запредельной области сна, то ли смерти.

Там происходит бескорыстное духовное единение с близкими и дальними, с уходящим миром крестьянской общины.

Таков итог и сценария «Романс о влюбленных». Муж и жена лежат рядом в супружеской постели. «И ему кажется, что они не одни, ему кажется, что рядом со взрослыми стоят их дети, и корабль медленно трогается в тот дальний путь, имя которому – бесконечность».

«Выпадая» из вязких будней в вечность, герои Григорьева перекликаются с действующими лицами чеховской драмы. Сценарист часто напрямую или скрыто цитирует Чехова в своих произведениях. В финале «Романса» перед ночным видением герой произносит «тяжелые и медленные» слова: «Ничего, все будет хорошо! Здесь мы посадим деревья, и будет красиво. Прилетят птицы, и лет через десять деревья закроют эту насыпь...».

Чужое для героя Григорьева чеховское слово выговаривается здесь как свое.

Григорьевская «вечность» - мистическое инобытие трудного опыта «отцов», их фронтового братства. Сквозь колхозы, лагеря, окопы – главный его лозунг «Прорвемся!».

Зерно отцовского опыта, по убеждению Григорьева, суждено сыновьям взлелеять и взрастить - до высоты духовного преодоления и самой смерти в жизни грядущих поколений. Таким видится ему итог становления героя и результат собственного творческого и человеческого подвига.

В фильме кульминация становления самосознания героя во второй части - сцена у детской кроватки. Режиссер, по его словам, в финале стремился к тому, чтобы передать паузу, наполненную неуловимостью и трепетностью ощущений, когда люди растворяются в вечности и друг в

друге.

«Весь фильм – это ожидание чего-то. Это пристальное внимание друг к другу. Из глаз – в глаза. Переглядывание, словно узнают друг друга, словно видят друг друга в первый раз. А вернее – как в последний раз...

...в картине должно быть слово «вечно». Я хотел, чтобы конец картины был размытым, просторным для дыхания, рождающим ощущение незавершенности...»³⁶

У кровати дочери – Люда и Сергей. Его слова - итог пережитого, выражение **лично** накопленного **домашнего** опыта. Только теперь она видит в нем отца своего ребенка: «Я так долго ждала тебя!»

И тогда Сергей, на фоне довольно унылого экстерьера за окном (одинаковые крупнопанельные дома, пустое пространство и электричка), произносит: «Ничего. Мы посадим здесь деревья. И лет через... десять здесь будет сад».

В этот момент и возникает неяркий, но глубокий цвет.

Драма перехода **этого** человека из одного эпохального возраста – в другой. Как у Григорьева, в эпизоде много от Чехова. Главное: сопряжение мгновения и вечности. Отсюда – спокойный цвет перерождения-преодоления. Звучит колыбельная «Бродит сон...».

Сергей возвращается к общему «дворовому» застолью. Новоселье. Окидывает взглядом лица. Каждое в его человеческой неповторимости. Подходит к окну. Он смотрит на свою руку, будто бы от него отделенную, чужую. Смотрит, еще не узнавая в ней себя нового.

Панорама лиц. Состояние глубочайшей медитации. Люди еще не вошли в ту «реку», которая для них уже иная жизнь. Они - на берегу. Но для реальности, которую духовно покидают, они уже тени.

Сюжет «Романса», как мы пытались показать, в точности воспроизводит древнейший обряд посвятельных испытаний, но в условиях советского образа жизни. Режиссер с дотошностью исследователя осваивает коллективное бессознательное эпохи «развитого социализма», упорно отвергающее индивидуально-личностное становление целого народа.

Обрядовая организация сюжета не только формальный прием, используемый режиссером, но и выражение сущности мировидения, воспроизводимого в картине Кончаловского. А мировидение это еще не перешагнуло своего языческого состояния.

Сопоставляя путь героя в «Романсе» с мистическими поисками «второго Я» Тарковского единого и неделимого божества, понимаем, что миры двух художников отделяет друг от друга громадная историческая дистанция. Это дистанция между непреодоленным отечественным язычеством советской эпохи и европейским

³⁶ Парабола замысла, с. 190.

монотеизмом, усвоенным Андреем Арсеньевичем и подпитанным медитациями в духе дзэн-буддизма³⁷.

«Простой парень» Григорьева исторически еще не пережил язычества, не знает лично ориентированной религии. Подвиг Сына Божьего, воплощенный в сюжете Тарковского, неведом «простому парню», выпестованному советской эпохой. В финале «Романса» «монотеическое» видение едва брезжит в небесной беспредельности.

На этой границе происходит диалог сценариста и режиссера.

Для Григорьева «Романс» исповедален. Ему хочется поднять своего героя до личного постижения «общего дела», к чему тот объективно не готов. Тут не обойтись без сопряжения своего опыта с опытом **другого, чужого**, как это произошло в финальном воссоединении Андрея и Бориски в «Рублеве».

Другим для Григорьева и его «простого парня» стал режиссер Кончаловский, с его очевидной ориентацией на опыт европейской культуры.

Так сквозь **жест** проступило **слово**, Логос. Так внеавторская, языческая речь сценария обрела авторские акценты.

Но и Андрей Кончаловский, в свою очередь, нуждался в **другом, чужом** голосе, возвращенном на опыте «коллективного бессознательного» страны Советов. Этот культурный феномен, почти инстинктивно усвоенный отцом, художник упорно пытается постичь в своем творчестве (и не только в нем!) и до, и после «Романса».

Таков путь режиссера, воплощающий синтез энергий, которые подпитывали, с одной стороны, языческий кинематограф Шукшина, а с другой – Тарковского с его апостольским пафосом.

Единство кинематографа Кончаловского - в определенном типе героя. С ним сущностно связана и проблема становления национального Дома в его «высокой» и «низовой» ипостасях.

Художественный метод Кончаловского становится как на «стыке миров», так и на «стыке» мировидений «высокой» и «низовой» национальных культур, язычества и монотеизма. Его кинематограф лишен той обнаженной исповедальности, которая присуща Шукшину и Тарковскому. Но его взгляд на становление национального Дома – это взгляд одновременно изнутри, а более всего – со стороны.

Вот почему то, что в кинематографе Шукшина и Тарковского безусловно и авторитетно – а именно, монолог героя, в котором звучит голос автора, - у Кончаловского подвергается сомнению, становится объектом снижения, но ни в коем случае не унижения и не уничтожения.

³⁷ См. doskonaльные рассуждения на эту тему культуролога Н. Болдырева в его книгах: «Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского» (М., 2002), «Жертвоприношение Андрея Тарковского» (М., 2004).

Последние кадры «Романса» – своеобразное вознесение дома Никитиных. Поэтому люди, действительно, смотрят друг на друга (и в глаза зрителя) как в последний раз – на пороге иной (исторической?) жизни.

Вспомним, что и финалы «Калины» и «Зеркала» - своеобразное вознесение героя.

Следя эти исходы, невольно вопрошаешь: «Что же для нашего соплеменника остается на земле? Освоит ли он крепкий частный дом (и в «высоком», и в «низовом» варианте), вписанный в традиции национальной, а затем и мировой истории?»

Ответ отечественного кино рубежа веков отрицательный: «Не было, и нет у нашего человека дома. Вековая бесприютность его удел».