

## В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

*Ханс-Йоахим ШЛЕГЕЛЬ*

### **ИКОНА И КИНООБРАЗ**

**Отголоски византийского  
понимания изображения  
в русском и советском кинематографе**

Отношение между иконой и кинематографическим образом не является вопросом непосредственно содержания, символики и аналогий. Прежде всего это структурный феномен смутно «ощущаемого» различия между «восточной» и «западной» культурами, и, не в последнюю очередь, кинематографическими культурами. Феномен, возникший как следствие византийско-римского раскола 1054 года, главной причиной которого послужило, как принято считать, «иконоборство»<sup>1</sup>. Феномен, до сих пор проявляющий себя, несмотря на всю антирелигиозность советской идеологии и враждебный духовности рыночный материализм постперестроечных лет. На протяжении долгой истории трагической церковной (и в то же время всегда государственно-политической) борьбы за власть углублялась трещина между «Востоком» и «Западом». Результатом этого противостояния стали кардинально различные «содержательные» предпочтения, проявляющие себя, не в последнюю очередь, также в композиционных и образных концепциях даже программно-светских писателей, художников и режиссеров. Насколько важное место православные образы и ритуалы занимали в коллективном подсознании русских даже после 1917 года, отлично понимал сбежавший из духовной семинарии Иосиф Джугашвили-Сталин. В декабре

1941 войска Советской армии отступали под натиском немецких войск, стоящих уже под Москвой. В это время с высоты самого святого места Советов—ленинского Мавзолея—Сталин объявил православного национально-го святого Александра Невского вождем в «священной народной войне». Того самого русского Великого князя, который в 1242 году на льду Чудского озера разбил армию тевтонско-ливонского рыцарского ордена, пришедшую на русскую землю интервентом, а не (как надеялись и о чем просили русские люди) союзником в борьбе против «языческого монгольского ига». Уже первые выступления Сталина по радио, касающиеся «вероломного» нападения немцев, заканчивались гимном из фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» (1938), призывающим русских к «священной войне», которая была заморожена на время действия пакта Молотова-Риббентропа<sup>2</sup>. После того, как Сталин в 1943 году санкционировал восстановление упраздненного Петром Первым Патриархата, на пожертвования верующих была создана эскадрилья боевых самолетов имени Александра Невского: Сталин использовал, прежде всего, антикатолические и антипротестантские настроения, которые и после 1917 года глубоко гнездились в подсознании русских. Но, несмотря на жесточайшее преследование верующих Сталиным, которое коснулось также носителей высочайшего православного сана, в кинематографе, как и в обществе, выпады против исторического института Русской Православной церкви оставались в значительной степени табуированными. Сталин, запретивший в 1936 году оперу-фарс Демьяна Бедного «Богатыри» за «антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являвшегося в действительности положительным этапом в истории русского народа»<sup>3</sup>, разглядел в церковном авторитарном центризме пример для структуризации и культа своей тоталитарной власти. Свое собственное «обожествление» он сформировал по примеру церкви: «литургически» стилизованные речи, произносимые с Мавзолея, в котором покоилось тело Ленина, забальзамированное подобно останкам святого, должны были всегда сниматься операторами в соответствии со строго кодифицированными иконографическими правилами. Операторы неоднократно свидетельствовали, что Сталин повторял свои обращения к народу и речи в студии. Вездесущий культ образа Сталина в виде постоянно ретушируемых портретов нашел характерную кульминацию во время парадов, когда самолеты поднимали в небо флаги с его изображением, что в своем фильме «Утомленные солнцем» (1994) показал Никита Михалков, восстановив происходящее по документальным записям. Смысл этого приема превзошел даже проект устремляющейся в небо монументальной статуи Ленина, которая должна была венчать «вавилонский» Дворец Советов. Это сооружение планировалось воздвигнуть на месте разрушенного московского Храма Христа Спасителя. Однако Вавилонская башня, смоделированная Александром Медведкиным с помощью средств мультипликации в фильме «Новая Москва» (1938)<sup>4</sup>, так и не была воздвигнута. Православные традиции и структуры были во всей «надстройке» извращены, сформировав антирелигиозную псевдорелигию, скрывавшую реальность, над которой было совершено жестокое насилие.

В официально предписанном соцреализме также прячется, в конечном итоге, отзвук византийского «растворения реальности»: художник соцре-

ализма должен был отображать не столько обвиняемую в «буржуазности» «реальность как таковую», сколько эсхатологические видения партийно-бюрократических картин будущего. Несмотря на демонтаж идолопоклоннического культа Сталина в таких фильмах, как «Бумажные глаза Пришвина» (1989) Валерия Огородникова<sup>5</sup>, он совершенно парадоксальным образом оказывает влияние также и после перестройки. И это видно не только на примере грузинских уличных торговцев, которые вместе с иконами предлагают также образки со Сталиным; или таксистов, наклеивающих эти образки на лобовое стекло автомобиля вместо изображения святого Христофора. В 2008 году русский Патриархат должен был разбираться с делом игумена Евстафия (Жакова), который в церкви Святой равноапостольной княгини Ольги в Стрельне под Санкт-Петербургом выставил необычную икону. На ней был изображен Сталин вместе с блаженной Матроной Московской, которая якобы осенью 1941 года предсказала ему спасение Москвы. Освобожденный от должности священник ссылался на патриархов Сергия и Алексия I, которые, так же как и он, были убеждены, что Сталин... был верующим. В финале фильма Михаила Чиаурели (1949–1950) «Падение Берлина» Сталин выходит из самолета, приземлившегося непосредственно у Бранденбургских ворот в белой—подобно Мессии—униформе, чтобы принять почести от освобожденных от фашизма народов. Пропагандистский апофеоз выразался и в подмене лозунга «За Бога, царя и Отечество!» призывом «За Сталина, за Родину!» И в деле игумена Евстафия он нашел позднее гротескно-извращенное эхо, которое, тем не менее, на свой лад демонстрирует огромную власть и значение образа на Востоке.

В советском кинематографе полемика была направлена против католической церкви (и, прежде всего, против Польши) перед Второй мировой войной и непосредственно после войны. А во время «холодной войны», ведущейся против (протестантских) США,—также против лютеран, баптистов и «евангелических свободных церквей». На свой лад это соответствует оборонительной антизападной позиции русского православия в конце XIX века не только против «римского католицизма», но и против протестантизма, в особенности против заносчивости «балтийского лютеранства». Например, влиятельный протестантский теолог Адольф фон Харнак, родившийся в Дерпте (Таллинне), в русском православии не видел ничего иного, кроме как «отпрыска религиозной истории гедонизма поздней античности» и «окаменелого синкретизма третьего тысячелетия»<sup>6</sup>.

### **Зримое и не-зримое**

В известном смысле это парадокс, что именно «иконоборство» является основной причиной византийско-римского раскола 1054 года, так как оно привело к разрушительной государственно- и церковно-политической борьбе за власть между иконодулами и иконокластами прежде всего *внутри* Византийской империи. Теологические разногласия с Римом, напротив, вначале производят впечатление, скорее, незначительных: Папа Григорий Великий поддерживал иконопочитателей, которые окончательно укрепили свои позиции на созванном византийской правительницей Ириной в 787 году Втором Никейском соборе, а также в IX веке, во время правления

императрицы Феодоры Второй. Обе стороны сходились во мнении, что через инкарнацию Христа снимается ветхозаветный запрет на изображение Бога и, значит, графические изображения Христа становятся допустимыми. Папа Григорий Великий подчеркивал дидактическое значение изображений для неграмотных прихожан. Однако для Византии, сформировавшей свои взгляды под влиянием идей Платона и Аристотеля, центральной была взаимосвязь между образом и идеей, между εἶδη и λόγος, между зримым и незримым. Византия понимала икону (εἰκόνα) как некое окно в божественный λόγος, как возвышение духа от образа к прообразу. Царские врата иконостаса, который отделяет алтарь от основной части православного храма, открывают вид на алтарь только тогда, когда священник проходит сквозь них с Евангелием или Евхаристической чашей к прихожанам. Не ссылаясь на Папу Римского Григория Великого, русский теолог, математик, семиотик и искусствовед Павел Флоренский описывает главное различие: «Если иконы суть “изображения”, то нелепо и греховно этим педагогическим пособиям воздавать “честь”, подобающую одному только Богу, и совершенно непостижимо, что, собственно, значит издавняя вера Церкви о восхождении к первообразу—чести, воздаваемой образу»<sup>7</sup>.

О более позднем развитии «западного» понимания изображения Флоренский рассуждает в другом месте: «Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к *той* действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т. е. знания, каков духовный мир, который сообщала им католическая Церковь. Между тем иконопись есть закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола живого облака свидетелей»<sup>8</sup>.

Всегда существовали и существуют на Западе теологи, которые очень близко подходили к восточному пониманию изображения—начиная с размышлений Йоханнеса Дамасценуса, далее через идеи Мейстера Экхарта, мистика немецкого средневековья, вплоть до толкования иконографии Богородицы (например, в случае почитаемой чудотворной Черной Мадонны из Честохова). Об этом знал и Павел Флоренский: «Не только в Восточной Церкви, во времена ее внутренней устойчивости, это понимание икон, как писанных по видениям, было существенным, но даже на Западе, и притом во времена, наиболее далекие от мистических созерцаний, тайно жила вера в явленность икон, как норму иконописания; и то, что признавалось и признается воистину достойным благоговения и поклонения, производилось не от земли, а из небесного источника. Разительный пример тому—Рафаэль»<sup>9</sup>.

Тем не менее, Флоренский подчеркивает еще одно принципиальное различие: «Иконопись изображает вещи, как производимые светом, а не освещенные источником света, тогда как у Рембрандта никакого света—объективной причины вещей—нет, и вещи светом не производятся, а суть первосвет, самосвещение первичной тьмы, этой Бёмевской Abgrund. Это—пантеизм, другой полюс возрожденческого атеизма. <...> самообожествление мира»<sup>10</sup>.

Однако, католический теолог Йоахим Валентин призвал в 2007 году: «Быть христианином означает вновь и вновь высвободиться из дуализма материи и духа <...> Тот, кто желает быть христианином, руководствуется хорошим советом: покинуть во многом более понятный широкий путь двойственной логики и обратиться на “третий путь”, путь единства противоположностей, который эти противоположности не сглаживает»<sup>11</sup>.

«Единство противоположностей», метафизика конкретного или диалектика зримого и не-зримого в кино не должны, конечно, сводиться к вопросу символов или содержательной кодировки, как это случилось в начале интердисциплинарного диалога теологии и киноведения. Это единство должно, прежде всего, иметь значение в совокупной, несущей смысловую нагрузку силе формы: «иконник», монах, который пишет иконы, отрекаясь от своего индивидуального формирующего творчества, становится копировальщиком «первообраза», канонически переданных изображений, цветовых и световых структур (иногда над одной иконой работали одновременно несколько монахов-художников). «Обратная перспектива» также сохранялась еще долгое время после эпохи Ренессанса не из-за отсутствия контакта с Флоренцией, которую Андрей Рублев, якобы, обязательно должен был посетить. Благодаря «обратной перспективе» сохранялась примечательная и характерная обособленность иконы от изобразительного реализма мирского искусства, некая разнovidность «священного отчуждения» изображения святого как окна в первообраз. В анализе иконы Святой Троицы Андрея Рублева как Павел Флоренский, так и Сергей Эйзенштейн открыли в совершенной форме ее «обратной перспективы» воплощение идеи Троицы. Для теолога Флоренского это было одно из самых убедительных доказательств существования Бога: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»<sup>12</sup>. Эйзенштейн использовал «обратную перспективу» в своем фильме «Бежин луг» (1936–1937), в котором, помимо всего прочего, речь идет и о конкретном демонтаже икон как демонстративного акта секуляризации: из-под «риз», сверкающего одеяния иконы, выглядывают теперь вместо ликов святых лица крестьян, «новых господ и святых» эпохи мирского освобождения. Эйзенштейна икона Святой Троицы Рублева восхищала, в первую очередь, как подтверждение возможности визуализации «идей» и «идей в становлении» в графических композиционных формах.

Для Эйзенштейна это являлось не только основой его концепции монтажа, но и восстановления посредством кино разорванного в поздней античности единства «языка изображения» и «языка логики», «эмоционального» и «рационального»<sup>13</sup>. Таким образом, основы платонически-византийского понимания образа, единства изображения и идеи, оставались и для него центральным вопросом. Несмотря на, а также из-за своего традиционного русско-православного воспитания<sup>14</sup>, Эйзенштейн оставался на расстоянии от «идеи Бога», которую он композиционно выразил в фильме «Октябрь» (1927) (так же, как и «идею Отечества», злоупотребив ею в боевом кличе «За Бога, царя и Отечество!»). Но это, прежде всего, дистанцирование от института церкви, в чьих культах и ритуалах он, тем не менее, постоянно и с большим рвением искал модели «экстатично-патетического»<sup>15</sup>, которые можно было бы перевести на язык кино.

Соотношение зримого и не-зримого с самого начала становится центром практической и теоретической кинодеятельности Эйзенштейна. Свой знаменитый манифест 1923 года «Монтаж аттракционов» он сформулировал, находясь под влиянием материализма Ивана Павлова и Владимира Бехтерева. Но уже с восторгомотреагировал на книгу Рудольфа Бодде «Выразительная гимнастика»<sup>16</sup>, в которой высказывается мысль о том, что движения в танце обязательно предполагают наличие гармонии «духовных» и «душевных» импульсов. Эйзенштейн, который еще во время гражданской войны ознакомился с тремя произведениями Фрейда, заменил «метафизические понятия» «духа» и «души» терминами «сознательное» и «бессознательное». Этим он открыл левую авангардистско-конструктивистскую концепцию материалистско-оперативной фактографии, которая дала толчок просвещению и «модерну» в духе Запада в революционной России 1920-х годов. Эйзенштейн знал о большой доле подсознательного в сознательных процессах; он обнаружил, что действительно эффективное кинотворчество совершается на «стыке» сознательного и подсознательного и, таким образом, был вынужден осознать диалектическое единство не-зримого и зримого. Выросший в Риге, где он получил не только традиционное русско-православное гимназическое образование, но и перенял западноевропейскую восприимчивость к знаниям, Эйзенштейн нашел решающие послылы к этому как у Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга, так и у Фридриха Энгельса в «Диалектике природы»<sup>17</sup>. В этом труде есть не только пункт о «О прообразах математического “бесконечного”», но в целом ведется речь о принципиальной действительности законов природы для человеческого творчества, которое эти законы как бы имитирует. Таким образом, в природе, в изначальном создании заложен «строительный план» для вторичного создания. Эйзенштейн следует этому плану с универсальным, напоминающим нам о Леонардо да Винчи аналитическим поиском во всех науках и искусствах разных времен и культур: в «моделях» и «способах отправления» религиозных церемоний и ритуалов, в «Духовных упражнениях» Святого Игнатия де Лойолы и в мексиканских мистериях, в культе Святого Грааля и в «массовом экстазе» паломников Лизье и Лурда, в художественных композициях Эль Греко и Пиранези. Но, кроме того, он и в церковной утвари, и в сакральной архитектуре также ищет основополагающую структуру экстатичного, выхода из одного состояния и вступления в другое, качественно новое. И при всем этом он, естественно, постоянно кружит вокруг «стыка», диалектики зримого и не-зримого и ищет в «строительном плане природы» соответствующие структурные формы, которые возможно «перевести» на язык кино.

Вероятно, очень противоречащим этой идее ему кажется радикально документальный левый авангардизм Дзиги Вертова, чья концепция «киноглаза» является альтернативой «кинокулаку», который оказывает преобразующее воздействие. Но естественно, что в случае кинематографической «жизни врасплох» Дзиги Вертова речь шла не о некоем нейтральном наблюдательном «изображенческом реализме», но об изменении реальности и человека, прежде всего, через ритмическую презентацию аутентичных изображений реальности. Уже в терминологии Вертова содержатся зани-

мательные намеки на то, что, в его случае, связывает импульсы западного просвещения и модерна с изобразительной метафоричностью иудейской Каббалы<sup>18</sup>. Мессианские послы Каббалы были очень хорошо знакомы Вертову, выросшему в окружении восточных евреев в Белостоке: он заменяет «глаз Бога» на «киноглаз» камеры, чей взгляд видит «застигнутую врасплох», неинсценированную действительность объективнее и точнее (видит ее насквозь), чем «невооруженный человеческий глаз». Теперь, с помощью «киноглаза», зритель должен быть умственно и физически вдохновлен к новой динамичной красоте. Механический глаз должен породить «нового Адама». Такая светская концепция, безусловно, только косвенно имеет что-то общее с византийским платонизмом—это мирское, реализованное по «примеру машины» видение, и ни в коем случае не трансценденция к «первообразу», к логосу. Логос заменен здесь рациональной логикой человека, освободившегося раба, превратившегося в повелителя истории.

Однако лексика манифестов и текстов Вертова<sup>19</sup> своим пафосом демонстрирует однозначно «мессианско»-визионерское измерение этой концепции-утопии. Формально направленный исключительно на видимую реальность взгляд механического, но находящегося в постоянном движении и, значит, никогда не равнодушного вертовского «киноглаза», стремится, в конце концов, к визуализации внутренних—а с этим и способных к изменению—условий существования этой видимой действительности.

### **Направленный внутрь взгляд Андрея Тарковского**

Вместе со ставшим легендарным поколением шестидесятников (а среди них Сергей Параджанов, Отар Иоселиани, Андрей Кончаловский, Артавазд Пелешян) в московском ВГИКе в 1954–1960 гг. учился Андрей Тарковский. Это означает, что учился он в то время, когда главный его учитель Михаил Ромм использовал импульсы «оттепели» для того, чтобы заново открыть ограниченные во время сталинского режима просветительско-освободительные практические и теоретические приемы Эйзенштейна и Вертова. Это открытие, конечно, не было не критичным продолжением концепций, развивавшихся в совершенно иных социальных и эстетических условиях. Скорее, оно должно было дать толчок к самостоятельному ответственному творчеству в процессе выживания в «соцреалистическом» и вульгарно-материалистическом захолустье советского кинематографа. Андрей Тарковский реагирует на Вертова и, в первую очередь, на Эйзенштейна так же, как на «авангард» и «модерн», на структуралистское и рационально-аналитическое понимание фильма, крайне раздраженно и негативно. В этом он видит, прежде всего, «предательство тайны искусства», «духовности»: в своем труде «Запечатленное время»<sup>20</sup> он ссылается на определение Федором Достоевским красоты как спасения мира. Его главной опорой, однако, становится религиозно-метафизический символизм Вячеслава Иванова, который называл поэтическое слово «стеклянной чашей», «сквозь которую мерцает вечность», а процесс творчества—«теургией», чьей целью является «освобождение души (катарсис ...)»<sup>21</sup>. Эти определения ярко выраженного *русского* символизма четко указывают на русско-православное понимание иконы как «окна» между мирским и потусторонним, физическим и ме-

тафизическим. Специфическое определение катарсиса, кроме того, подчеркивает способность иконы освободить «лицо» верующего от «маски» греха и отдаленности от Божьего образа и сделать его «подобием Бога». Приближенность к этому Тарковского проявляется в его определении искусства кино как чего-то «почти религиозного», подобного «Граалю абсолютной истины»; в том, что он сравнивал поход в кино с посещением церковной службы и считал, что режиссер должен быть «гласом Божиим».

Продолжением этого является особенно резкий антирационализм Тарковского, который приписывает аналитическому, материалистическому духу как восточного, так и западного авангарда предательство недоступной рациональному анализу духовной природы творчества (а с этим и природы теории кино и киноведения). В его бескомпромиссном отрицании любого толкования символов—отзвук слов Папы Григория Великого о важности дидактической функции изображения святых. Но, кроме того, это отрицание представляет собой оппозицию «западному рационализму». Для Тарковского трансматериальная реальность нерасторжимо связана с материальной реальностью. Таким образом, она просто не может быть символом. «Меня часто спрашивали, что такое “зона”, что она собою символизирует, и высказывались немислимые догадки. Я прихожу в состояние бешенства и отчаяния, слыша такие вопросы. “Зона”, как и все в моих фильмах, ничего собою не символизирует: “зона” это “зона”...»<sup>22</sup>

Тарковский пытается перенести церковное византийско-восточное понимание иконы как инкарнации святого и трансцендентного на дереве, холсте и в лаке в свое понимание кинематографического образа. Вместе с этим, однако, возникает вопрос, не является ли подобный прием (так же, как у Вячеслава Иванова), в конечном счете, секуляризацией православного понимания иконы. Принципиальное различие между канонической иконописью и кино как средствами коммуникации: плоскостное, формально статичное изображение на иконе и «*motion picture*» фильма, где только в подвижном контексте отображается как конкретное, так и образно-эмоциональное значение.

И, безусловно, не совпадение, что монах-иконописец Андрей Рублев интересует Тарковского, прежде всего, как мятежник против своего канонического негибачего учителя Феофана Грека; как человек, привносящий в свои фрески индивидуальное творчество, которым он хочет «не только Богу, но и людям служить».

Наряду с изредка высказанными пасторально-патетическими признаниями в своей принадлежности к православной вере Тарковский в «Запечатленном времени» также обстоятельно критикует институционализированную православную церковь («Даже церковь неспособна утолить эту жажду человеком Абсолюта, существуя, увы, как придаток, слепок, как карикатура на общественные институты, организующие практическую жизнь»<sup>23</sup>) и склоняется к идеям таоизма и антропософии. Поэтому на Тарковского не должен быть—как это часто случается—поспешно навешен ярлык «русско-православного кинохудожника». Однако в основе его точки зрения лежит, безусловно, сформировавшееся под влиянием идей Платона убеждение восточно-византийской церкви в единстве физического и метафизического, в трансцендентном измерении творения в его физическо-

материальной конкретности. Именно об этом говорит труднопереводимое с русского языка оригинальное название книги Тарковского «Запечатленное время», в котором скрыто сразу два, сначала кажущиеся абсолютно противоречивыми значения: технически на целлулоиде «зафиксированное, запечатленное время» и тайна апокалипсического ангела «запечатанное время». То, что этим высказано не противоречие, но неделимое единство, я осознал во время нашей прогулки с Тарковским по западноберлинской стороне Глиникского «моста единства». На каменной кладке берегового укрепления советские солдаты в 1945 году выцарапали строчку, напоминающую знаменитое стихотворение Александра Блока «Скифы»<sup>24</sup>: «Скифы и сюда дошли». Тарковский восторженно прикоснулся к надписи на кириллице. Он напоминал при этом Фому неверующего, возложившего пальцы на раны Христа в тактильном контакте с реальными буквами, выцарапанными в материи каменной кладки моста Тарковский реанимировал давно прошедшее время. Материализованные следы времени приводили в движение его воображение, становились окном во «вспомнившееся время».

По этой причине Тарковский был также очарован рассказом советского корреспондента в Японии Овчинникова о значении слова «саби», которым японцы обозначают «ржавчину времени», въевшуюся в материальные конкретные предметы: «...считается, что время само по себе способствует выявлению сущности вещей. Поэтому японцы видят особое очарование в следах возраста. Их привлекает потемневший цвет старого дерева, замшелость камня или даже обтрепанность—следы многих рук, прикасавшихся к краю картины. Вот эти черты древности именуется словом “саба”, что буквально означает ржавчина. Саба, стало быть,—это неподдельная ржавость, прелесть старины, печать времени»<sup>25</sup>.

Интерес к следам, оставленным на предметах их владельцами, к индивидуальной «биографии» вещей, есть интерес к нематериальному во «вспомнившемся времени». И, таким образом, в конечном счете, к исключительно субъективному, особенно в случае режиссера, который не только в «Зеркале» (1973–1974), но особенно решительно именно в этом фильме использует принцип «вспомнившегося времени» для субъективно-аутентичного поиска собственного «я»: во время съемок Тарковский реконструировал достоверно, до мельчайших подробностей, дом своего детства, стоявший перед цветущим полем гречихи. Только так он мог также эмоционально аутентично реанимировать «вспомнившееся время» своего детства; только так он добился того совершенно личного «дежа-вю», которое связывало его с матерью, так же, как он сам, эмоционально воспринявшей воссозданное место сорокалетней давности: «Когда затем мы привезли туда мою мать, чья молодость прошла в *этом* месте, в *этом* доме, то реакция ее в момент, когда она его увидела, превзошла все мои самые смелые ожидания. Она словно пережила возвращение в свое прошлое. Тогда я понял, что мы на правильном пути—дом вызвал в ней те самые чувства, которые и предполагалось выразить в картине...»<sup>26</sup>

Но даже тогда, когда Тарковский обращается к документальным неинсценированным изображениям действительности, обнаруживается этот субъективный аспект. Например, в «Зеркале» использованы материалы из еженедельных киножурналов о гражданской войне в Испании и Второй ми-

ровой войне, съемки сброса бомбы на атолл Бикини и хроника советско-китайского конфликта на Уссури. Характерной, прежде всего, является продолжительная подборка документальных съемок времен Второй мировой войны. После бесконечно длительных просмотров в архиве Тарковский нашел 11-минутную, травмирующую психику запись, на которой крайне усталые красноармейцы пробираются через Сиваш: «Мне пришлось пересмотреть много тысяч метров пленки, прежде чем я натолкнулся на военные документальные кадры перехода Советской армии через Сиваш, которые меня буквально ошеломили»<sup>27</sup>. Кадры попали в *его*—Тарковского—нерв: «Когда на экране передо мною, точно из небытия, возникли люди, измученные непосильным, нечеловеческим трудом, страшной и трагической судьбой, то мне стало совершенно ясно, что этот эпизод не может не стать самым центром, самой сутью—нервом и сердцем нашей картины, начинавшейся всего-навсего как интимное лирическое воспоминание»<sup>28</sup>.

Также решающей становится индивидуальная впечатлительность Тарковского при выборе криков чаек, которые были нужны ему для радиопостановки «Полный поворот кругом» по одноименному рассказу Уильяма Фолкнера<sup>29</sup>. Вместо того чтобы ограничиться записями, имеющимися в архиве московского радио, Тарковский поехал с тяжелым звукозаписывающим аппаратом на юрмальский берег, чтобы там—по свидетельству москвича Александра Шереля—найти и записать не просто объективно-аутентичные, но именно субъективно-аутентичные, «свои *собственные* крики чаек»; аутентично-конкретные, реальные крики чаек, которые вызывали индивидуально-специфическое эхо в его индивидуальной впечатлительности, имели отношение к его «внутреннему».

Для монахов-иконописцев подобное выделение индивидуального творчества находится под запретом. Они работают в большинстве случаев анонимно (кроме того, часто коллективно), поскольку их задачей является копирование первообразов в соответствии с установленной традицией. В этом случае, безусловно, должен быть исключен соблазн внесения в канон индивидуально-творческих изменений. Подобные вариации обязательно—как в Западной Европе самое позднее со времени Ренессанса—придают картинам самоценность, неповторимую уникальную индивидуальность. Но вместе с этим они ведут к преклонению перед изображением—преклонению, причитающемуся одному только Богу. Тарковский же так неумолимо подчинил всю съемочную группу своей индивидуальной впечатлительности и субъективности, что даже его многолетние коллеги и друзья отказались в дальнейшем работать с ним: оператор Вадим Юсов отверг недопустимую для него «эгоцентрику» «Зеркала», а Андрей Кончаловский, его давний друг и соратник, даже говорил о том, что Тарковский, в конце концов, прежде всего, искал «себя» вместо того, чтобы искать «истину»<sup>30</sup>. Действительно, индивидуальное внутреннее время Тарковского является предметом «вспомнившегося времени» не только в «Зеркале», даже если оно становится вместе с тем «зеркалом» общего временного и поколенческого опыта, что доказывают многочисленные отзывы российских зрителей.

Несущий смысловую нагрузку фактор времени в особенности отличает искусство кино от плоскостного статичного искусства живописи. Вре-

мя является основой киномонтажа, кинопластики и, прежде всего, ритма. Насколько кино не совпадает с тем, как понимается икона, демонстрирует определение Тарковским киноискусства как «ваяния из времени»<sup>31</sup> (в Восточной церкви статуи были запрещены из-за дохристианских, языческих идолопоклонческих культов). У Тарковского к этому добавляется, кроме того, авторско-субъективный аспект такого «ваяния из времени»: «...свою профессиональную задачу я усматриваю в том, чтобы создать свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения—от ленивого и сонного до мятущегося и стремительного»<sup>32</sup>.

### Звуки внутреннего

В Восточной церкви музыка представлена исключительно хором общины и литургическим пением священников. Тарковский расширяет музыкальное пространство посредством привлечения оркестровой музыки и «космических» шумов. Для него, начавшего посещать музыкальную школу в 11 лет, музыка была искусством сродни кино, а кино воспринималось только как аудиовизуальное искусство. Для *внешней, зримой* действительности доступ к *внутренней, незримой* действительности возможен только через медитативный взгляд и чувствительный открытый слух. Только для них откроется окно в мир картин и звуков «одушевленной природы», нашедших пристанище по ту сторону логически измеряемого: «река образов» дождливых и затянутых туманом пейзажей с внезапными порывами ветра и шуршащей «музыкой дождя».

С миром звуков и музыки Тарковский, который в последние годы жизни не мог «ни дня прожить без Баха», имел совершенно особенную связь. По словам Эдуарда Артемьева, написавшего музыку к фильмам «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер», Тарковский хотел изначально стать дирижером, «чтобы упорядочить и организовать хаос». Кино и музыку он относил «к непосредственным искусствам, не нуждающимся в опосредованном языке»<sup>33</sup>. Однако Тарковский акцентирует: «Хочу еще раз подчеркнуть, что вслед за музыкой кино еще одно искусство, оперирующее реальностью»<sup>34</sup>. Это основополагающая мысль, отсюда у Тарковского возникла идея—заменить музыкальные композиции оркестровой обработкой исходных шумов и звуков: «Главная моя идея состоит в том, что мир так прекрасно звучит сам по себе, что если бы мы научились должным образом его слышать, то музыка не понадобилась бы кино вовсе»<sup>35</sup>. «Музыка для меня в отношении к кинематографу в любом случае—это естественная часть звучащего мира, часть человеческой жизни. Хотя, вполне возможно, что в звуковом фильме, решенном теоретически-последовательно, музыке вовсе не останется места—ее вытеснят все более интересно осмысленные кинематографом шумы, чего я и добивался в двух последних своих работах—”Сталкере” и “Ностальгии”».

Мне кажется, для того чтобы заставить зазвучать кинематографический образ по-настоящему полно и объемно, целесообразно отказаться от музыки. Ведь если говорить строго, то мир, трансформированный кинематографом, и мир, трансформированный музыкой,—это параллельные миры, находящиеся в конфликте. По-настоящему организованный в фильме зву-

чащий мир по сути своей музыкален—это и есть настоящая кинематографическая музыка»<sup>36</sup>.

Конечно, под этим ни в коем случае не подразумевалась простая репродукция беспорядочного хаоса «натуралистически точно звучащего мира». С ссылкой на Ингмара Бергмана, «родственную душу» в мире кино, Тарковский настаивает и здесь на принципе подбора, на структуризации и гиперболизации, на индивидуальной авторской «звуковой выразительности». Композитору Эдуарду Артемьеву он сказал еще во время подготовительных работ к «Солярису» (1971–1972), «что ему нужна была даже не музыка, а музыкально организованный шумовой ряд»<sup>37</sup>. Таким образом, задача композитора заключалась в музыкально-ритмической обработке натуральных шумов на синтезаторе, в музыкальном обуздании природных шумов посредством некоего музыкального материала, который сообщил бы этим шумам отчетливую индивидуальность, специфику и эмоциональную выразительность. Относительно использования электронной музыки в «Зеркале» сам Тарковский заметил: «Мы хотели приблизить ее звучание к опозитированному земному эхо, шорохам, вздохам. Оно должно было выражать условность реальности и в то же время точно воспроизвести определенные душевные состояния, звучание внутренней жизни. Электронная музыка умирает в тот момент, когда мы слышим, что она именно электронная, то есть понимаем, как она сконструирована. Артемьев добивался нужного звучания очень сложными путями. Электронная музыка должна быть очищена от «химического» своего происхождения, чтобы иметь возможность восприниматься как органическое звучание мира.

А инструментальная музыка настолько самостоятельна как искусство, что ей гораздо труднее раствориться в фильме, стать его органической частью. Так что применение ее—по существу всегда компромисс, ибо оно всегда иллюстративно. К тому же электронная музыка обладает способностью растворения в звуке. Она может скрываться за шумами и казаться чем-то неопределенным: голосом природы, неясных чувств... Она может быть похожа и на человеческое дыхание...»<sup>38</sup>

Своей (безусловно, абсолютно необходимой для кино) аудиовизуальной полифонией Тарковский отдалается от принципа Восточной церкви—общаться с иконой при поддержке одного только хора. Тарковский приближается, скорее, к идеям натурфилософии, или даже позициям таоизма: «Восток был ближе к Истине, чем Запад. Но западная цивилизация съела Восток своими материальными претензиями к жизни.

Сравните восточную и западную музыку. Запад кричит: “Это я! Смотрите на меня! Послушайте, как я страдаю, как я люблю! Как я несчастлив, как я суетлив! Я! Мое! Мне! Меня!”<sup>39</sup>

Восток ни слова о самом себе! Полное растворение в Боге, Природе, Времени. Найти себя во всем! Скрыть в себе все! Таоистская музыка. Китай за 600 лет до Рождества Христова»<sup>39</sup>.

Растворенным и, в конце концов, секуляризированным становится у Тарковского восточноцерковное понимание иконы именно благодаря направленной в восприимчивость собственного «Я» перспективе, которая—как только что было процитировано—в состоянии «найти себя во всем». На

место трансцендентного восхождения к первообразу, к логосу, к Богу заступает, таким образом, нечто очень мирское—поэтически-ассоциативная аура творческого индивидуума. И, действительно, совершенно в духе немецких романтиков, которые вдохновляли Тарковского и повлияли на него<sup>40</sup>, он до последнего работал над проектом фильма «Гофманиана»<sup>41</sup>.

### Позднее влияние

Все вышесказанное не должно и не может быть отрицанием творческих импульсов и их духовных истоков в восточноцерковной культуре иконы. Напротив, это указание на то, как даже радикально светские времена—сознательно или неосознанно—воздействовали на эту культуру и порождали специфические изобразительные формы и процессы. Эти импульсы просматриваются как в многочисленных современных средне- и западноевропейских, так и в азиатских фильмах, то есть, в совершенно иных культурах, не подвергшихся влиянию Византии. Вспоминаются Александр Сокуров, Тео Ангелопулос, Кэндзи Мидзогути, Хоу Сяо Сянь и Цай Мин-Лян. Александр Сокуров, являющийся, безусловно, несмотря на то, что он подчеркивал собственную самостоятельность, последовательным «учеником» Тарковского<sup>42</sup>, был награжден в ноябре 1998 года Папой Римским Иоанном Павлом II за свой вклад в духовную культуру, развитию которой этот русский режиссер придает большое значение. Например, в фильмах, оперирующих как бы документально-достоверным материалом, снятых незадолго до и сразу после перестройки, в которых взгляд и интонация важнее «действия» и «словесного содержания». Так, в «Советской элегии» (1989) зритель видит Бориса Ельцина, молча смотрящего выступление своего противника Михаила Горбачева по телевизору и, в заключение, заснувшего рядом с радиоприемником. А между этим следует бесконечно длинная череда портретов советских политиков, чьи имена режиссер произносит с разной интонацией: «Когда я снимаю властителей, я даже не должен говорить с ними, чтобы их понять. Я, скорее, хочу их свободно рассмотреть и при этом понять в них не только плохое, но и хорошее»<sup>43</sup>. Медитативный внимательный взгляд ищет в «иконах» с изображением политиков-госбюрократов то, что спрятано позади официозного «фасада». В «Восточной элегии» (1996) режиссер, чьей главной темой является тайна смерти («Во всех моих фильмах речь идет об этом. Я другой песни не знаю»), пытается средствами кино нащупать даже границы между жизнью и смертью, мирским и потусторонним. Туманы создают здесь как бы медленно открывающийся занавес между камерой и запечатлеваемой ею действительностью—природой, предметами и дряхлыми японцами, ожидающими своей смерти. Шумы и музыка—словно эхо из некоего чужого и в то же время знакомого мира.

Интересно, что иранский режиссер-мусульманин Панахбархода Резаее признает влияние Сокурова на стилистику своего фильма «Свет в тумане» (2007). Прием, позволяющий посредством медитативного взгляда открыть в зримом не-зримое, встречается также у кинохудожников, совершенно никак не подвергшихся влиянию византийской культуры и идей платонизма. Даже такие экзистенциальные агностики, как венгр Бела Тарр и его литературный вдохновитель Ласло Краснахоркаи, считают, что своими созер-

цательными взглядами и ритмами они вновь и вновь могут открыть вместо религиозно-трансцендентной надежды только «ничто», только потерянность и бесприютность «l'homme nu», «человека голого».

1. См. *Marx Jacob*. Der Bilderstreit der byzantinischen Kaiser. Eine historisch-critische Abhandlung. Trier. 1839.

2. См. *Schlegel Hans-Joachim*. Alexander Nevskij // Mythen der Nationen: Völker im Film / Hrsg. Rainer Rother. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1998. S. 290–293.

3. *Громов Е.* Сталин: власть и искусство. М. 1998.

4. См. *Schlegel Hans-Joachim*. Bilderstürme und monumentale Machfassaden. Zur Ikonographie der Staatssymbole im Sowjetfilm // Neue Staaten—neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918 / Hrsg. Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva und Stefan Troebst. Köln. Weimar. Wien. 2005. S. 133–138.

5. См. *Schlegel Hans-Joachim*. Kreative und verhängnisvolle Bildzerstörungen. Zur sowjetischen und postsowjetischen Filmentwicklung // Kirche und Kunst. 1993. № 4. November 1993. S. 265–267.

6. См. *Benz Ernst*. Geist und Leben der Ostkirche. Hamburg, 1957. S. 180ff.

7. *Florenskij Pavel*. Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland. Stuttgart: 1966. S. 78; *Флоренский Павел*. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил. Русская книга. 1993. С. 51.

8. Ibid. S. 74f; там же. С. 47.

9. Ibid. S. 84; там же. С. 57.

10. Ibid. S. 164; там же. С. 152.

11. *Valentin Joachim*. Inkarnation und Filmbild. Christliche Religion und ihre Nähe zum Medium Film // Film-Dienst. 2007. № 7. S. 12–15.

12. *Florenskij P.* Die Ikonostase. S. 75; *Флоренский Павел*. Иконостас. С. 48.

13. См. в особенности написанную в 1929 году статью *Perspektiven («Перспективы»)* // *Eisenstein Sergej*. Schriften / Hrsg., übersetzt und kommentiert von Hans-Joachim Schlegel. München. 1975ff. Bd. 3. S. 178ff.

14. См. *Eisenstein Sergej*. Le bon Dieu // Eisenstein Sergej. YO. Ich selbst. Memoiren. Hrsg. Naum Klejman, Valentina Korschunowa. Перевод Regine Kühn, Rita Braun. Berlin(Ost). 1984. Bd. 1. S. 111ff.

15. См. *Schlegel Hans-Joachim*. Il Sacro Graal e la scematrice della Rivoluzione. Sul rapporto semiotico di Sergej Eisenstein con la struttura estatica del Sacro Graal // Il Santo Graal. Un mito senza tempo dal Medioevo al cinema / Hrsg. Massimiliano Macconi, Marina Montesano. Genua, 2002. S. 255–260. Кроме того: *Schlegel Hans-Joachim*. Der Heilige Gral und die Buttermaschine der Revolution. Filmische Säkularisierung bei Sergej Eisenstein // Film-Dienst. 2001. № 18. S. 38–41.

16. *Bode Rudolf*. Ausdrucksgymnastik. München. 1922.

17. «Диалектика природы», над которой Фридрих Энгельс работал в 1873–1883 и 1885–1886 гг., впервые вышла на немецком и русском языках в 1925 в Москве и Ленинграде. В 1962 году статья увидела свет в 20 томе восточноберлинского издания работ Маркса и Энгельса.

18. См. *Bochow Jörg*. Vom Gottmenschen zum neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre. Trier. 1997.

19. См. *Vertov Dziga*. Schriften zum Film / Hrsg. Wolfgang Beilenhoff. München. 1973. Кроме того: Die überrumpelte Wirklichkeit. Texte zum sowjetischen Dokumentarfilm der 20er und frühen 30er Jahre / Hrsg. Hans-Joachim Schlegel. Leipzig. 2003. S. 15–29.

20. *Tarkovskij Andrej*. Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films / Hrsg. Hans-Joachim Schlegel. Первое издание: Berlin. 1985. Дополненное и переработанное издание: Berlin: Alexander Verlag. 2009.

21. *Иванов Вячеслав*. Мысли о символизме // *Иванов В.* Борозды и межи. Москва. 1916. С. 159. Кроме того: *Holthusen Johannes*. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen. 1957. S. 32ff.
22. *Tarkovskij A.* Die versiegelte Zeit. S. 280.
23. *Ibid.* S. 324.
24. *Блок Александр*. Скифы. Фолио. 2006.
25. *Tarkovskij A.* Die versiegelte Zeit. S. 87f.
26. *Ibid.* S. 196.
27. *Ibid.* S. 191.
28. *Ibid.* S. 192.
29. Радиоспектакль, поставленный между фильмами «Иваново детство» и «Андрей Рублев» в 1964–1965 гг. (Сценарист и режиссер: Андрей Тарковский; в главной роли Никита Михалков; композитор: Вячеслав Овчинников; диалоги: Александр Мишарин и Андрей Вейцлер). Из-за «пацифистских тенденций» постановка единственный раз передавалась после полуночи для жителей Приуралья. На всю территорию СССР радиоспектакль впервые транслировался 26 декабря 1987, за три дня до наступления первой годовщины со дня смерти Тарковского. 6 декабря 1990 Радио SWR (Баден-Баден) выпустило отредактированную постановку в эфир в переводе Ханса-Йоахима Шлегеля (хронометраж 57'57").
30. *Науменко Олексий-Нестор*. Мы оказались очень разными. Интервью с Андреем Кончаловским // *Искусство кино*. 2007. № 4. С. 7.
31. См. главу «Ваяние из времени», *Bildhauerei aus Zeit // Tarkovskij A.* Die versiegelte Zeit. S. 180ff.
32. *Ibid.* S. 179.
33. *Ibid.* S. 254.
34. *Ibid.* S. 255.
35. *Ibid.* S. 234.
36. *Ibid.* S. 232f.
37. *Артемьев Эдуард*. Он давал мне полную свободу // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. Аннета Сандлер. М: Искусство. 1990. С. 364.
38. *Tarkovskij A.* Die versiegelte Zeit. S. 235.
39. *Ibid.* S. 328.
40. См. *Allardt-Nostiz Felicitas*. Spuren der deutschen Romantik in den Filmen Andrej Tarkowskij // Andrej Tarkowskij: Film als Poesie—Poesie als Film / Hrsg. Maja Turowskaja, Felicitas Allardt-Nostiz. Bonn. 1981. S. 128ff.
41. *Tarkovskij A.* Hoffmaniana. Szenario für einen nicht realisierten Film / Перевод Gertraude Krueger. München. 1987.
42. См. *Sokurow Aleksandr*. Die banale Gleichmacherei des Todes // Andrej Tarkowskij / Hrsg. Peter W. Jansen, Wolfram Schütte. München/Wien. 1987. S. 7–22. Кроме того: См. *Schlegel Hans-Joachim*. Die Transzendenz des Authentischen. Zum Dokumentarischen bei Andrej Tarkovskij und Aleksandr Sokurov // Die subversive Kamera. Die andere Realität in ost- und mitteleuropäischen Dokumentarfilmen / Hrsg. Hans-Joachim Schlegel. Konstanz. 1999. S. 145ff. (Перевод на русский: Шлегель Ханс-Йоахим. Трансцендентность аутентичного. О документальном у Андрея Тарковского и Александра Сокурова // Киноведческие записки. № 49 (2000). С. 180–192.
43. *Schlegel Hans-Joachim*. Die Einsamkeit des Grenzgängers. Ein Porträt des russischen Regisseurs Alexander Sokurov // Film-Dienst. 2003. № 9. S. 8.

Перевод с немецкого **Анны Фризен**