

Елена Соболевская

СМЕХ И БЛАГОЧЕСТИВАЯ СЕРЬЕЗНОСТЬ В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Теперь, в начале XXI века, благодаря веку минувшему с его тщательным всматриванием в мир смеховой культуры и культуры антиповедения, мы, в общем, безоговорочно соглашаемся с тем, что «смех имеет глубокое миросозерцательное значение», что «это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем *серьезность*...». Настоящий смех, таким образом, не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее (см.: [3, с. 78, 137]).

Конечно, смех смеху – рознь, и говорить о нем как о глубинной форме миросозерцания, фиксирующей те существенные стороны мира, какие серьезности недоступны, можно только в отдельных случаях. В большинстве же случаев мы оставляем за смехом некую форму поведения, освобождающую нас от внешней, социальной цензуры и главное – от цензуры внутренней. От внутренней несвободы мы прибегаем к смеху как одной из наиболее доступных форм освобождения от какой-либо несвободы, и в то же время – что немаловажно учитывать – оказываемся в сфере новой несвободы. Смех – своего рода стихия, и зачастую не мы, а она обретает над нами власть. В точке абсолютной свободы, по убедительному замечанию С. Аверинцева, смех невозможен, ибо излишен. Иисус Христос обладал всей полнотой свободы, и потому предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, выглядит вполне достоверным (см.: [1]).

Смех как миросозерцание. Смех как освобождение от тех или иных запретов. Невозможность, излишность смеха в точке абсолютной свободы. Настоящий смех не отрицает серьезности. В праве ли мы выдвинуть обратное положение: настоящая серьезность не отрицает смеха?

Попытаемся рассмотреть в свете намеченной проблематики фильмы А. Тарковского и показать, каким образом соотносятся смех и серьезность в сфере его кинематографического наследия.

По-видимому, несложно заметить, что отношение Тарковского к смеху более чем сдержанно. Всего семь фильмов, и только в двух из них – «Иваново детство» и «Андрей Рублев» – мы сталкиваемся с искомым феноменом.

В первом фильме смех реализуется в снах главного героя, которые в целом представляют действительность, противоположную жестокой действительности войны. Иван видит себя счастливым и смеющимся. Его жизнерадостный смех выступает здесь в качестве вполне естественной для ребенка формы отношения к миру как к таинству. Все удивляет и радует его: и голос кукушки, и капли росы на паутине, и полет бабочки на фоне ясного неба, и блики солнца в глубине колодца. От всего исходит свет Добра

и тепло Любви. И безгрешная, не испорченная войной душа Ивана в блаженстве сливается с той подлинной реальностью, которая почти всегда ускользает от взрослых и так легко открывается детскому зору. Это и есть должное быть таковым, подлинное, жизнерадостное детство Ивана, но оно перечеркнуто войной и возможно только в снах. В жестоком мире войны смех для ребенка невозможен. И естественность смеха в этой сновидческой действительности еще более оттеняет действительность войны как действительность недолжную и неподлинную.

В «Андрее Рублеве» мы уже встречаем несколько форм смеха. Здесь по-прежнему звучит детский, жизнерадостный смех ребенка. Эпизод в храме: Андрей, ясно осознавший для себя невозможность писать Страшный Суд, всматривается в белые стены храма и читает вслух отрывок из Первого послания к Коринфянам, посвященный Любви; маленькая девочка плещет на него молоком и, повторяя за ним отдельные слова, заливается радостным, звонким смехом. Андрей не сетует на ребенка, но сорадуется, ибо такой безгрешный, детский смех ему вовсе не чужд. Он и сам в ответ начинает смеяться. Серьезность, озаренная благом Любви, ни в коем случае такой смех не отрицает. Невинный, детский смех также озарен Любовью, он ничего не разрушает, не освобождает от какой-либо несвободы (поскольку ребенок внутренне свободен), не завидует, не превозносится, не бесчинствует; он только дополняет благочестивую серьезность.

По-иному обстоит дело в других случаях. Андрей, как мы помним, невольно оказывается в самой гуще языческого праздника – ночи накануне Ивана Купалы: повсюду свет факелов, пение, смех, мелькание обнаженных тел; одним словом: праздник похоти и плоти. Андрей, как замороженный, крадется за участвующими в оргии. Он, по-видимому, еще не свободен от зова плоти. Однако народное веселье и смех, выраженные в такой форме, все же чужды ему и как представителю иноческого образа жизни, и как представителю религиозного, символического искусства, призванного тварными, человеческими перстами запечатлеть *горнюю* реальность. Тем не менее, Андрей не выказывает свою неприязнь по отношению к смеющемуся люду в открытой, агрессивной форме. Здесь нет противления насилею. Андрей преодолевает неприязнь силою Любви к тварному миру, потому что в его глазах и этот, *дольний*, мир (пусть и в такой, одиозной его выраженности) все же причастен истинному, благочестивому началу и лишь по неведению своему творит бесчинство и прибегает к смеху и похоти как наиболее доступным формам освобождения от социальных и церковных запретов. Однако для участников празднества его серьезность и соответствующее тому аскетическое одяние и поведение представляют угрозу. Он для них – лицо церковное, являющее только одним своим присутствием определенную форму

запрета, и они этому запрету активно противостоят, хотя, на мой взгляд, и без черной злобы.

Большую сферу для размышлений на данную тему предоставляет нам повествование о скоморохе, в котором, по сути дела, и завязывается сюжетная канва фильма.

Странствующие иконописцы заходят в незнакомую избу, чтобы переждать дождь, и становятся свидетелями следующей сцены: «У стены, прямо на сене и на занавоженной лавке, сидят несколько мужиков, На полу ведро с брагой и ковш. Мужики громко смеются, кричат, а по сараю мечется щуплый человечек с большой головой и, резко ударяя в бубен, пронзительным голосом поет песню про боярина <...>. Темп песни нарастает, слова её поначалу превращаются в скороговорку, а потом и вовсе теряют смысл и звучат, как наговор, но мужики не могут удержаться от хохота <...>» [4, с. 142]. Две Руси встречаются в этом эпизоде: Русь низовая, темная, пьющая, юродивая¹ и Русь духовная, просветленная, трезвеющая в посте и молитве.

Как известно, без скомороха – профессионального носителя шумного народного веселья – в средние века не обходился ни один праздник. Это факт низовой культуры, без которого средневековая Русь немислима. Причем, скоморошеские увеселения, можно сказать, самая безобидная форма смеха. В отличие от юродства (юродства добровольного «Христа ради»), так же являющегося показательной формой антиповедения для средневековой Руси, скоморошество не было прямым образом направлено ни на осмеяние народа, ни на осмеяние церковных устоев. Тогда как юродство являло собой «особый тип дидактического антиповедения» (см.: [7, с. 326]), скоморошество никого ничему не поучало. «... За его действиями, – пишет современный исследователь, – не скрывается ничего, кроме организации процесса смехового разрушения (порядка), на который и собираются зрители. Это – публичная «казнь смехом», в которой скоморох добровольно жертвует собой ради удовольствия публики побыть «палачом»». И хотя скоморошеский спектакль не претендовал на настоящую войну с действующим порядком и всем своим видом и поступками подчеркивал несерьезность собственных действий (см.: [8, с. 47, 49]), православная церковь никогда не одобряла скоморошеского веселья. С точки зрения православия, скоморошество всегда имело отношение к дьявольскому, сатанинскому началу. Пусть и не прямым, но косвенным образом этот мир все же противостоял святости, церемониальности и степенности церкви как мир бесстыдства, богохульства и неумного веселья. Причем простой люд, наблюдавший скоморошьи потехи и участвовавший таким образом в скабрезных игрищах, прекрасно сознавал связь скоморошества с нечистой силой, что, в частности, выражалось в известных народных пословицах: «Скоморошья потеха, сатане в утеху», «Бог дал попа,

черт скомороха», «Скоморох попу не товарищ», «Где смех, там и грех» и т. п.

Как показано в фильме Тарковского, наказание скомороха, последовавшее за его спектаклем, было воспринято народом как нечто должное. За скомороха так никто и не вступился ни словом, ни делом: все сидели молча, потупивши взор вниз. И только ближе к концу фильма мы узнаём, казалось бы, незначительную деталь: скомороха выдал дружинникам Кирилл. Считая себя истинным приверженцем аскетического, святого образа жизни, но, не желая открыто противостоять глумящемуся люду, странствующий монах выказал свой протест в такой форме.

Кирилл серьезен на протяжении всего фильма, но его серьезность не преисполнена ни смиреннымудрием, ни благочестием. У него не только нет таланта иконы писать, но и нет способствующего тому чувства братской Любви. Он горд и завистлив. Его вера основана исключительно на тщательном исполнении церковного устава и злобном неприятии *дольнего* мира. Страх Божий – единственно этого жаждет он от иконописного ремесла. Этот-то страх Божий и привлекает его прежде всего в иконописи Феофана Грека, тогда как иконопись Рублева, озаренная светом Любви и милости Божьей, для него неприемлема.

В отличие от Кирилла, Андрей преисполнен смиреннымудрием и благочестием. Он свободен от гордыни и зависти. Он принимает не только мир *горный*, но и мир *дольный* – скоморошескую, скабрёзную, глумливую Русь. Но принятие мира тварного не означает пособничества его грешным играшкам, но означает, прежде всего, принятие вины и ответственности за его грех. И хотя ему так же, как человеку церковному, ведущему совершенно иной образ существования, скоморошеские забавы чужды, он, тем не менее, преодолевает свою неприязнь к этой темной стороне жизни не силою предательства и устрашающих запретов, а лишь посредством усмирения гордыни и братской Любви. Только он, единственный, и вздыхает по скомороху: «Скомороха ни за что убили...».

Братская Любовь к темному, непросвещенному люду и приятие мира *дольнего* таким, каким он предстает незамутненному взору со всеми своими пороками, становятся главными аргументами Андрея в первой беседе с Феофаном. Обвиняя народ в междоусобной злобе, предательстве, братоубийственном грехе, Феофан убежденно заявляет: «Я господу служу, а не людям! А похвалы! – Сегодня хвалят, завтра ругают, за что еще вчера хвалили. А послезавтра забудут. И тебя забудут, и меня забудут. Суета и тлен все! <...> Все глупости и подлости род человеческий уже совершил, и теперь только повторяет их. <...> Если б Иисус снова на землю пришел, его бы снова распяли!». Но Андрей уверен в своей правоте. Не темный люд обвиняет он в смерти Иисуса, а грамотных и хитроумных книжников и фарисеев, возбудивших народную злобу. «Людам, – говорит он, – просто

почаще напоминать надо, что люди они, что русские, одна кровь, одна земля. Зло везде есть, всегда найдутся охотнички продать тебя за тридцать сребреников <...>. Нельзя одно зло помнить, невозможно писать иконы, не преодолев злости силою Любви.— Такова позиция Андрея.

Мир темной, юродивой Руси не исчерпывается в фильме Тарковского только лишь повествованием о скоморохе. Здесь есть и блаженная Дурочка (Ирма Рауш), из уст которой мы слышим только плач и смех, но по отношению к которой Андрей опять-таки проявляет незлобность, терпение и заботу. Здесь есть и какой-то несуразный ключарь Патрикей (Юрий Никулин). Но, как мы помним, именно он, а в его образе и вся юродивая Русь, принимает мученическую смерть.

В этом плане я совершенно не могу согласиться с мнением А. Солженицына, обвинявшего Тарковского в чрезмерной жестокости, натурализме и стремлении показать «невылазную дикость Руси», искажая тем самым историческую действительность. С его точки зрения, многие эпизоды фильма есть не что иное, как явный намек (символическое указание) на советскую действительность, а вовсе не проникновение в древнюю Русь. В свою очередь, сцена празднества в ночь накануне Ивана Купалы расценивается Солженицыным лишь как «погоня за выгодной натурой», а сцена со скоморохом, по его убеждению, присутствует в фильме «только для украшения и забавы» (см.: [5]).

Линия темной, низовой Руси в таком её нагом, совершенно неприглядном виде тут более чем необходима. И скоморох, и непристойно ведущие себя пьяные мужики, и весь люд юродивый, и даже люд языческий с их противоречащими христианству обрядами,— все это оказывается здесь как нельзя кстати. Именно такую Русь — мятущуюся, одичавшую, погрязшую в междоусобных войнах — должен был возлюбить Рублев, став на подвижнический путь безмолвия. От такой Руси после набега татар и невольного содеянного им убийства он отрекся, но такую Русь в итоге и возлюбил. Ибо, как говорится в послании Павла, «если имею *дар* пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и веру, так-что *могу* и горы переставлять, а не имею любви,— то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею,— нет мне *в том* никакой пользы» (1 Кор. 13, 2–3).

Иконы Рублева, показанные в финале картины, не излучали бы столько Света и Любви, если бы не была представлена ранее эта «изнанка» земли русской; если бы не было показано, какую немислимую муку, какое великое зло мира сего должен был принять в свою душу иконописец, чтобы ответить на него не устрашающими ликами, а образом Троицы, образом «взаимной любви, струящейся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних» (Флоренский).

Далее, на протяжении пяти оставшихся фильмов, Тарковский как бы

налагает запрет на смех в какой бы то ни было форме. Если не считать единичных, незначительных, на мой взгляд, случаев (скажем, хохот врача, упавшего в траву, в первых эпизодах «Зеркала» или смех подвыпившего Снаута в «Солярисе»), самое большее, что режиссер дарует своим героям, – так это просветленную, сдержанную улыбку, какую-то, едва заметную на лице, спокойную, тихую радость. Даже дети в его последующих картинах предельно серьезны и молчаливы: молчит юродивая от рождения Мартышка, дочь Сталкера; ограничивается одним единственным вопросом сын Доменико, впервые увидевший солнечный свет: «Папа, это и есть конец света?» («Ностальгия»); обязывается к молчанию Малыш, сын Александра, и только в финале, когда ему уже разрешено говорить, он как бы сдавленно изрекает: «В начале было Слово. А почему, папа?» («Жертвоприношение»).

Но если в последующих фильмах Тарковского не-смех детей имеет вполне прозрачную мотивацию, то этого никак не скажешь по отношению к не-смеху других его героев. Ни Крис, ни Сталкер, ни Доменико, ни Горчаков, ни Александр, при всей их физиологической способности смеяться, не прибегают к этой, вполне естественной для человека форме поведения. Можно было бы сказать: смех в их ситуации неуместен. Но в чем же исключительность данной ситуации, или: чем может быть аргументирован не-смех героев Тарковского?²

Обратимся еще раз к положениям Аверинцева, аргументирующим не-смех Иисуса Христа: смех предполагает несвободу как свой исходный пункт. Свободный в освобождении не нуждается. Богочеловек Иисус Христос обладал абсолютной свободой ещё «прежде начала своей земной жизни». «*В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен*» (см.: [1, с. 471, 472]).

Я вовсе не берусь утверждать, что герои Тарковского, подобно Иисусу Христу, находятся в точке абсолютной свободы³, и потому смех в их положении излишен, но они действительно свободны от многих несвобод, и ситуация, в которую они погружены, требует от них, чтобы они поступали, по крайней мере, в свете абсолютной свободы.

Самым непосредственным образом к сказанному выше нас подводит «Сталкер», а точнее – так называемая *Зона* и то, что в ней происходит. Здесь прежде всего уместно вспомнить откровение Сталкера, спровоцированное попыткой Профессора взорвать комнату и последовавшей за этим дракой: «... я ничего не сделал в этом мире и ничего не могу здесь сделать... Я и жене не смог ничего дать! И друзей у меня нет и быть не может, но моего вы у меня не отнимайте! У меня и так уж все отняли – там, за колючей проволокой. *Все мое – здесь. Понимаете! Здесь! В Зоне! Счастье мое, свобода моя, достоинство – все здесь!* Я ведь привожу сюда таких же, как я, несчастных, замученных. Им... Им не

на что больше надеяться! А я могу! Понимаете, я могу им помочь!» [6] (курсив мой. – Е. С.).

Зона на самом деле никакая не зона в смысле определенного местоположения во времени и пространстве. Это сама действительность, сам мир, в котором мы должны себя впервые обнаружить, то есть понять свое к нему *долженствование* и свою к нему *«ответную участность»*. Весь путь в *Зону* – художественная условность, знаменующая событие «делания» входа в мир. Нам никогда и никуда не нужно ехать, нам нужно только открыть себя в этом мире уже *действительно существующими*. Не мир в своём актуализированном виде внешним способом от нас отгорожен (колючей проволокой, охраной, железнодорожным полотном), а мы сами *внутренним способом отгорожены от мира в его актуальности*. Оказавшись в *Зоне*, мы оказываемся в ситуации, когда у нас нет ни прошлого как прошлого, ни будущего как будущего. Все сосредоточено в точке неделимого настоящего, располагающейся поперек линейно существующей действительности. Это не обыденное земное жилище или местность, по привычке именуемые нами «домом». И вместе с тем, «дома» мы на самом деле только в *Зоне* – только, когда мы, освободившись от всего эмпирического, подлинно обращены к миру, и мир обнаруживает себя мгновенно реагирующим на нашу с ним встречу в каждой точке, куда бы мы ни ступили. *Зона* есть мое индивидуальное состояние к миру как своему единственному дому.

Это состояние ведомо только Сталкеру. Он вполне ясно сознает, что «вход» в эту плоскость бытия открывается исключительно в результате добровольного (свободного) акта самоотречения, или самопожертвования. Он отдает всё конечное ради соприкосновения с истинной реальностью. Его действия не имеют никакой опоры во внешнем мире, никакой связи с тем, что называется «всеобщим»⁴. Да и его поведение, с точки зрения всеобщего, выглядит абсурдным. Оставляя все эмпирическое за воротами *Зоны*, он, в частности, оставляет и смех как форму поведения, укорененную во всеобщем. Не посредством смеха достигается счастье и свобода: не посредством смеха достигается контакт с *Зоной*. Нужно что-то более веское, что-то такое, что выталкивает из всеобщего.

Он никогда не знает, кого именно он приводит в *Зону*, но знает, что *Зона* каждый раз меняется в зависимости от того, кто здесь оказывается. Единственный «орган», которым он руководствуется – «орган» веры. Но это именно тот «орган», который необходим для контакта с *Зоной*. *Зона*, на мой взгляд, прямо-таки понуждает человека занять определенную позицию: когда «единичный индивид в качестве единичного стоит в абсолютном отношении к абсолютному» (С. Кьеркегор). И именно в такой ситуации Сталкер ощущает себя свободным. Его свобода выражается в добровольном акте отречения от всего эмпирического и добровольном

согласии на со-творчество с миром как своим единственным домом.

Явную противоположность Сталкеру поначалу представляет Писатель. Он агрессивен, он ничем не хочет поступаться, и, хотя он покидает мир и готов идти в *Зону*, он по-прежнему остается укорененным в том, что он якобы оставил. Он чувствует себя в *Зоне* свободным, как на прогулке. Но его свобода основана на произволе и чревата ощущением внутренней пустоты: я поступаю так, как того хочу я, я поступаю так, как это делают все люди. Он вполне мог бы и рассмеяться, но, по-видимому, *Зона* вовремя отрезвила его. Он протрезвел не только от спиртного, но и от самой возможности смеяться.

«Ностальгия» и «Жертвоприношение» в контексте нашей проблематики показательны в том плане, что здесь мы сталкиваемся с таким феноменом, как страх: страх перед лицом неминуемой окончательной катастрофы, страх за судьбу своих близких, за будущие судьбы всего человечества. В «Ностальгии» катастрофа еще не разразилась, но уже есть все основания предвидеть её наступление; в «Жертвоприношении» термоядерная война уже действительно имеет место, но она совершается на той плоскости бытия, которая открывается далеко не каждому. Кажется бы, постигший Александра страх в результате такого ясного и неожиданного апокалиптического видения мог бы вызвать у него и плач, и какую-то форму истерического смеха, и крайнюю степень отчаяния. Ситуация Доменико тоже вроде бы не исключает смеха. Прославивший среди окружающих в качестве сумасшедшего, он мог бы выразить свой протест и в форме смеха над мнимо разумными людьми, доведшими мир до состояния катастрофы. Однако Тарковский и в данных случаях показывает, что его герои миновали порог этих естественных форм человеческого поведения. Если бы Доменико и Александр реагировали на происходящее, как все нормальные люди, и в частности смеялись над своими же собратьями, ничего не ведающими о нависшей катастрофе, то это было бы явным свидетельством их духовного бессилия. Они же остаются предельно серьезными и внутренне сосредоточенными. Ни плач, ни смех, ни отчаяние не принесут никаких радикальных изменений. Ведь речь идет не только об освобождении от страха и своем личном спасении. Речь идет о спасении всех («Я был эгоистом, – признается Доменико, – хотел спасти свою семью, а спасать надо всех...»). Перед лицом окончательной катастрофы требуется что-то более серьезное, более веское, чем смех. Переступая черту нормального человеческого поведения и рискуя остаться непонятыми, они находят в себе силы принять на свои плечи всю полноту ответственности и совершают добровольный выбор в пользу жертвоприношения как единственно должного и подходящего на данный момент человеческого поступка.

Глубинная обеспокоенность за судьбы человечества обязывала Тарковского говорить о том, что он считал первостепенно важным для нашей

жизни. Человечество ушло от истинных истоков существования и стало на ложный путь развития. Такую ситуацию смехом уже не исправить. Здесь требуется серьезность, личная ответственность и готовность каждого стать на жертвенный путь добровольного служения другим.

Примечания

¹ Здесь имеется в виду юродство природное (душевное или телесное убожество).

² Поскольку рамки статьи обязывают, о «Солярисе» скажу только одно: материализовавшее чувство Совесть и последовавший за этим Стыд практически нейтрализуют здесь саму возможность смеха.

³ Даже абсолютная свобода Богочеловека Христа в контексте нашей проблематики может быть поставлена под сомнение. Так, в повести Л. Андреева «Иуда Искариот» Христос представлен не просто смеющимся, а и хохочущим: «С жадным вниманием, по-детски полуоткрыв рот, заранее смеясь глазами, слушал Иисус его [Петра] порывистую, звонкую, веселую речь и иногда так хохотал над его шутками, что на несколько минут приходилось останавливать рассказ» [2, с. 288].

⁴ И, соответственно, мы ничего не знаем о его мирском имени. Он – Сталкер. В миру это имя означает «арестант», «смертник», «блаженный» (или юродивый); тогда как на самом деле в его имени (англ.: stalker) запечатлен способ его бытия: он – движущийся наблюдатель жизни, он выслеживает само бытие и следует его зову.

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин: Pro et contra: Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли: Антология.– Т. 1.– СПб., 2001.– С. 468–483.
2. Андреев Л. Н. Избранное.– М.: Современник, 1982.– 463с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Худож. лит., 1990.– 543с.
4. Кончаловский А., Тарковский А. «Андрей Рублев»: Сценарий: Часть первая // Искусство кино.– 1964.– № 4.– С. 140–200. – Далее фильм цитируется по диску.
5. Солженицын А. И. Фильм о Рублеве // <http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/>
6. Стругацкий А., Стругацкий Б. Сталкер: Литературная запись кинофильма / <http://www.lib.ru/STRUGACKIE/>
7. Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды.– Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры.– М., 1994.– С. 320–332.
8. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: Антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.)– М., 2003 // <http://deja-vu4.narod.ru/main.html>