

# ИНСТАНЦИЯ БУКВЫ В ПСИХОБИОГРАФИИ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Андрей Горных, Лидия Михеева<sup>1</sup>

## Abstract

There are few central themes in Tarkovsky's cinema and life (as it's described in his diary), in particular, those of grass (*trava*), expense (*trata*), and hunting, persecution (*travlja*). «Trava-trata-travlja» makes up a signifying complex that defines the essential Tarkovsky's imagery, circling around the fantasy of House. Lacan's model of chains of signifiers that establish symbolic trajectories of representations thus maintaining their distance from the Real (das Ding) and presetting their modes of associations and displacements of affects, allows us to grasp the symbolic mechanisms underlying Tarkovsky's artistic imaginary. The next move of analysis historicises Lacanian thought providing an opportunity to go beyond the formal order of signifiers and revealing the historical peculiarity of the Soviet Thaw modernity (urban communities of intelligentsia, creative labour, restructuring of power, ambiguity of money) as a symbolic force structuring both artistic and biographical imaginary.

**Keywords:** Tarkovsky, Lacan, biography, social history, chains of signifiers, representations, repression, cinema of the Thaw, Soviet modernity, community, money.

«Манера психоаналитиков смотреть на жизнь сквозь детство, находить в нём объяснения всему – это один из способов инфантилизации личности».

*А. Тарковский*

Дом в жизни и художественном воображении Тарковского занимает центральное место. Он служит пунктом, вокруг которого вращаются представления режиссера, свободно пересекая границы жизни и искусства.

Биографически тема дома Тарковского разворачивается в ряде воспоминаний. От места рождения (1932) – дом в селе Завражье Юрьевоцкого района – до городка Юрьевоц Ивановской области как места укрытия от войны в эвакуации

<sup>1</sup> Андрей Горных – кандидат философских наук, профессор департамента медиа Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс, Литва).

Лидия Михеева – магистр социологии, преподаватель Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс, Литва).

(1939–1943). Между ними – место детского счастья, хутор Павла Горчакова вблизи деревни Игнатьево. Туда в 1935–1936 гг. мать возила Андрея с сестрой Мариной из города на лето. Тарковский вспоминает об этом времени как об «огромном», «совершенном», неповторимом счастье:

«Счастье связано с моим детством. Когда я жил с мамой на хуторе под Москвой – я вспоминаю это время как огромное счастье. Это было очень счастливым для меня время, потому что я был ещё ребёнком, был связан с природой, мы жили в лесу. Я чувствовал себя совершенно счастливым. Потом я уже не чувствовал ничего подобного...»<sup>2</sup>.

Настойчивое повторение слов «счастье» и «счастливый» почти в каждом предложении звучит с позиции осознания взрослой жизни как углубляющегося несчастья, в котором резонирует эхо утраченного совершенного счастья (в частности, топонимические частички детского опыта удерживаются в качестве имен кинематографических героев – Игнат из «Зеркала», Горчаков из «Ностальгии»).

Сквозная тема взрослой жизни Тарковского в СССР – собственный дом в деревне Мясное. Его покупка кладет начало дневниковым записям. Свой дом становится тем «чистым листом», на котором режиссёр начинает записывать свою жизнь в виде перечня мучений (*Мартиролога*). Дневник изобилует подробными списками неотложных дел по достройке дома, используемых как укрытие от профессиональных проблем. Покупка дома – чрезмерная ностальгическая трата для нерегулярно снимающего Тарковского. Почти сразу же дом становится чёрной дырой семейного бюджета:

«20 октября 1970 г. ...Сгорел наш дом в Мясном. Выгорела вся се-редина. Всё дерево. ... Весной надо отстроить всё, как хотелось раньше. Понадобится тысячи три. Посмотрим. В любом случае к лету надо всё восстановить»<sup>3</sup>.

Восстановление и обустройство дома становятся постоянными мотивами дневниковых записей. Дом «съедает» все деньги, время (Тарковский собственноручно делает многие работы по дому), жену (Лариса «пропадает» в доме неделями). И тем не менее всё более обременённый долгами и творческими проблемами, Тарковский с упорством держится за идею обустройства дома – так жизни придаётся «смысл какой-то». Наряду с планами перестройки дома в дневнике появляются всё новые описи вещей, необходимых для дома, и соответствующих сумм денег. Дом функционирует как пустое «чрево», которое нужно забить до отказа.

<sup>2</sup> Болдырев Н. *Жертвоприношение Андрея Тарковского*. М.: Вагриус, 2004. С. 78.

<sup>3</sup> Тарковский А. *Мартиролог. Дневники 1970–1986*. [Флоренция:] Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 48.

Одержимость домом впоследствии переносится за границу. В Италии в городке Сан-Грегорио Тарковский покупает старинный двухэтажный дом, который имеет все шансы превратиться в очередную «чёрную дыру» – он требует капитального ремонта. До самой смерти режиссёр рисует чертежи и строит планы перестройки дома.

В фильмах образ дома предстаёт, прежде всего, в виде буквального повторения горчаковского хутора в «Зеркале». В 1973 на месте хутора (сам дом Горчакова разобран и перевезён в деревню в 1938) из бревен старых домов поблизости строится копия дома. Тарковский тщательно реконструирует как сам дом, так и его интерьер. Мать Тарковского, приехав на место съёмок, поражается сходством копии с оригиналом. От «Соляриса» (дом Криса Кельвина) до «Ностальгии» (сцены с деревенским домом в среднерусском пейзаже) регулярно возникают общие реплики дома детства. Эти миметические образы служат скорее внешним слоем воображения дома. Под ними располагается аллегорический пласт – тревожные «внутренности» дома: от картин крайней бытовой неустроенности (дом Сталкера) до фантазматических сцен утраты уюта, домашности и появления в доме чужаков-видений («Зеркало», «Солярис»).

Пределом воображения такого дома является место, к которому Сталкер водит своих «клиентов», – дом заброшенный, опустошённый, хранящий свою тревожную пустоту «комнаты исполнения желания» и разворачивающий вокруг неё зловещую зону отчуждения. Этот «внутренний дом» является местом материнского. Его стены выступают тонкой перегородкой, мембраной тёмных «амниотических» вод, которые располагаются между стенами и внешним миром, образуя нелокализуемое пространство отчуждения между внутренним и внешним. Эти воды проступают сквозь стены: например, по воспоминаниям ассистента по реквизиту Евгения Цымбала, в спальне Сталкера Тарковский «добивался ощущения слизи на стенах. Их там специально по верху штукатурки лаком покрывали. А коридор и кухню обмазывали жирным блестящим графитом»<sup>4</sup>. Вода мерцает сквозь крупные щели пола, капает откуда-то сверху. В «Зеркале» в сцене мытья головы матерью вода в замедленной съёмке обрушивается потоками вместе со штукатуркой с потолка, как бы сплетаясь с откидываемыми матерью длинными мокрыми космами и порождая видение безличной материнской стихии. Стихии «зловещего» – фрейдовского – концепта<sup>5</sup>, чуть ли не буквальной иллюстрацией которого, на первый взгляд, предстаёт изображение материнской сердцевины дома Тарковским.

<sup>4</sup> Георгий Рерберг – Марианна Чугунова – Евгений Цымбал. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере» // *Искусство кино*. 2006. № 4. [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://kinoart.ru/2006/n4-article20.html#11>.

<sup>5</sup> См.: Фрейд З. *Художник и фантазирование*. М.: «Республика», 1995. С. 265–281.

Для Фрейда «зловещее» – это возвращение вытесненного опыта матери как первичного объекта, фантазии «пребывания в материнской утробе». Немецкое *«unheimlich»* (зловещее) является, для Фрейда, с одной стороны, противоположностью домашнего как укромного (*heimlich*), уютного (*heimisch*), но, с другой стороны, предстаёт как его скрытая суть, которая самым неожиданным и нежелательным образом выходит наружу. Скрытой сутью матери является то, что изначально она была горизонтом влечений ребёнка. Но после переступания порога эдипова комплекса и усвоения запрета Отца любая попытка вернуться в это «место» оканчивается тем, что оно фантазматически оборачивается чем-то невыносимым, чуждым – подобно образам дома как покинутого, разлагающегося «чрева». Подобно тому как родное лицо матери может на мгновение застыть пугающей маской (похожей на замедленный крупный план Матери в сцене отрубания головы петуху в «Зеркале»), напоминающей о доисторическом времени взаимобратимости одушевлённого и неодушевленного. Времени, когда мать представляла зоной неразличимости внутреннего и внешнего, отмеченной для ребёнка сладострастием и фрустрацией.

Сущность отношения к такому «материнскому» открывается в том моменте непреднамеренного или навязчивого повторения, который характеризует, по Фрейду, «сокровеннейшую природу» человеческих влечений. Развивая фрейдовский тезис о природе влечений, Лакан вводит понятие Вещи (*das Ding*), отсылающее к кантовской вещи-в-себе, недоступной и непознаваемой, но возбуждающей чувства, «аффицирующей» душу.

«*Das Ding* – это то, что в начальном – как логически, так и психологически – моменте организации мира в психике предстаёт в виде изолированного и чуждого предела, вокруг которого вращаются представления, *Vorstellungen...*».<sup>6</sup>

Представления – психические образы, в которых сплетены чувственные ощущения, воспоминания и различные ожидания (мечтания, страхи). Содержание психического опыта индивида определяется динамикой представлений – их последовательностью, ассоциациями, аффективной силой. В данном контексте фрейдовское открытие состоит, по Лакану, из трёх пунктов. *Во-первых*, наши представления не разворачиваются параллельно линейному времени опыта, но «вращаются» вокруг исходной «чёрной дыры» нашего существования, невидимого источника гравитации – Вещи (утраченной полноты «внутриутробного» бытия). *Во-вторых*, сущностью представлений является не столько их содержание, сколько сама пред-ставленность (*Vor-stellung*) – дистанцированность по отношению к Вещи как вечно отсутствующему «искомому объекту»:

<sup>6</sup> Лакан Ж. *Этика психоанализа* (Семинары: Книга VII (1959–60)). М.: «Гнозис», «Логос». 2006. С. 77–78.

«Перенос количества энергии от одного *Vorstellung* к другому постоянно поддерживает в поиске определённую дистанцию по отношению к тому, вокруг чего он кружится. Искомый объект задаёт поиску незримый закон, не являясь, однако, тем, что задаёт собой конкретные его траектории»<sup>7</sup>.

Наконец, самый существенный момент заключается в том, что именно задаёт конкретные траектории представлений. На пути этого повторения попыток приблизиться к Вещи, составляющих нерв психической жизни, индивид неизменно находит не саму Вещь, но представления, которые выступают уже не столько в качестве образов, но «ассоциативных» «комбинаторных» элементов («созвездий представлений»). Это значит, что «...эти *Vorstellungen* тяготеют друг к другу, обмениваются, сочетаются, уверяет нас Фрейд, согласно законам ... функционирования цепочки означающих»<sup>8</sup>. Если Вещь есть общее гравитационное поле представлений, то их траектории и динамика задаются в совершенно ином регистре – регистре законов «цепочки означающих». Базовые законы этой цепочки в виде операций «смещения» и «сгущения» были открыты Фрейдом ещё в *Толковании сновидений*. Для Фрейда материалом для смещения и сгущения выступают прежде всего сновидные образы, скрытые мысли. Но, замечает он, материалом для работы сновидения могут выступать и сами слова:

«Слова вообще очень часто играют в сновидении роль вещей и претерпевают тогда те же самые соединения, смещения, замещения, а также сгущения, как и представления о вещах»<sup>9</sup>.

(Например, пациентке приснилось несуществующее слово «Maistollmutz»; при анализе это «слово» предстало сгущённым комплексом различных слов, отсылающих к различным представлениям, нагруженным аффективным опытом, – *Mais, Meissen, miss, toll, mannstol, Olmutz*.) Этот пункт рассматривается Лаканом в качестве сердцевины открытия Фрейда. Именно слова, «инстанция буквы», рассматриваются в качестве тех формальных элементов, «означающих», комбинаторика которых прокладывает русла психической энергии, определяет ассоциативные ряды представлений, их траектории вокруг Вещи. Суть фрейдовского открытия: «...пространство бессознательного – это, по сути дела, пространство типографическое, и описывать его надо как складывающееся из линий и маленьких квадратиков»<sup>10</sup>. В бессознательном соотношения слов, «переплетающихся» не просто значениями, но и буквами, определяют динамику перехода представлений друг в друга и перераспределения амбивалентных аффективных нагрузок.

<sup>7</sup> Лакан, указ. соч., с. 78–79.

<sup>8</sup> Там же, с. 83–84.

<sup>9</sup> Фрейд З. *Толкование сновидений*. Киев, 1991. С. 199.

<sup>10</sup> Лакан Ж. *Образования бессознательного* (Семинары: Книга V (1957/1958)). М.: ИТДГК «Гнозис», «Логос», 2002. С. 169.

Рассмотрим один из ключевых вербальных комплексов Тарковского, организующих его психобиографические «созвездия представлений», – «*трава-травля-трата*».

Мать Тарковского, Мария Ивановна Вишнякова, укрывает сына от болезненного опыта первых лет его жизни – московской коммунальной неустроенности 1930-х, войны, послевоенного голода – в сельском доме в Завражье, на хуторе близ Тучково, в Юрьевце. Она уводит сына в глубины природного покоя деревенской жизни, совершая с детьми многочасовые прогулки по полям и лесам, собирая землянику, порой с ночёвками, устраивая лесные «домики». Смерть матери в дневниках переживается как онтологическая катастрофа, как разрушение защитных границ жизненного мира:

«8 октября 1979 г. Похороны мамы. Востряковское кладбище. Теперь я чувствую себя беззащитным. И что никто на свете не будет любить меня так, как любила меня мама; 22 октября 1979 г. Боже! Какая смертная тоска... До тошноты, до петли».<sup>11</sup>

Но даже слившаяся с землёй мать продолжает деятельно любить сына, практически помогая ему:

«10 июля 1981 г. Я был сегодня на кладбище, на могиле у мамы. ... Помолился Богу, заплакал, пожаловался маме, просил её попросить за меня, заступиться... На прощание с мамой сорвал лист земляники с её могилы. Правда, пока ехал домой — он завял. Поставил в горячую воду. Листик ожил. И стало на душе спокойнее и чище. И вдруг звонок из Рима. Норман. 20-го приезжают итальянцы. Конечно, это мама. ... Это она услышала меня и попросила»<sup>12</sup>.

Дом, надёжно укрытый в листве и траве, пропитанных влагой. Земляника как сладкое сгущение земли, её суть, дар, «капля крови», проступающая из чёрных влажных глубин. Мать, дарящая землянику, сопрягающая с землёй, сама возрождающаяся из земли земляничным листиком, травой. Но и «земляничные» капли крови, проступающие от удара матери:

«Мать во время купания Андрея ударила чрезмерно расшалившегося сына банкой из-под американских консервов – в неё зачерпывали воду. Тогда показалась кровь»<sup>13</sup>.

Мать, унижающаяся продажей полевых цветов на базаре в голодное время и «наотмашь» бьющая сына прямо в поле по лицу за отказ их собирать («собирай сама свои овсюги») <sup>14</sup>. На одной из детских фотографий маленький Андрей стоит посреди поля, усеянного цветами. В «Сталкере» режиссёр настаивает на том, чтобы все

<sup>11</sup> Тарковский, указ. соч., с. 230.

<sup>12</sup> Там же, с. 333–334.

<sup>13</sup> Филимонов В.П. *Андрей Тарковский. Сны и явь о доме*. М.: «Молодая гвардия», 2011. С. 31.

<sup>14</sup> Мишарин А., Тарковский А. *Зеркало: Сценарий. Киносценарии // Литературно-художественный альманах*. Вып. 2. М., 1988.

цветы были вырваны, и в поле, по которому продвигаются герои, осталась только трава. В сновидении «о траве» (см. ниже) присутствуют два неестественно больших цветка, как пантеистические глаза, смотрящие в глаза видящему. Мать, являющаяся опасной близостью земли (без защитного покрова травы):

«10 июня 1980 г. Прошлой ночью мне приснилось, будто я про-  
снулся в незнакомом месте, на земле, где я спал вместе с мамой... *Уж  
не к смерти ли моей?»*<sup>15</sup>.

Всё это образует ядро воображаемой фрустрации в отношении к материнскому фантазму (что отзовется инфантильной стеснё-  
ностью во взрослых отношениях с матерью). Тёмные материнские  
воды, охранительные и хоронящие, которые где-то в глубине мира,  
но в которых ты сам внутри. Материнские глаза и «неестественный»  
взгляд из глубин природы. Мать и Мать-Сыра Земля. Ягоды зем-  
ляники как материнский дар из-под земли и капли собственной  
крови, интенсивная пульсация *Я* в моменты боли и унижения, когда  
хочется провалиться сквозь землю. Так ткётся завеса первых фан-  
тазий, на которой сумрачным мерцанием проступает Вещь.

Но только ли в «материнское» лоно земли уходит корнями  
земляничный лист? Иными словами, как не просто избежать све-  
дения творчества Тарковского к попыткам вернуться в «природу-  
деревню» как «в материнское лоно», а всей взрослой жизни – к  
одержимости обустройством собственного дома в качестве места  
возрождения «охранительно-защитительных сил матери»<sup>16</sup>, но и  
выйти за пределы эдиповой схемы в отношении творчества во-  
обще?

Девятого июля 1979 в дневнике Тарковский записывает сон:

«Боже, что за прекрасный сон я видел! Из тех двух снов, которые  
преследуют меня всю жизнь и которых я не видел очень-очень давно.  
Будто где-то летом, недалеко от дома (его я не помню). Солнце, ве-  
терок. Я иду прогуляться – и иду как-то торопливо, будто имея  
какую-то цель. Но иду путём, которым никогда не ходил. И сразу же  
попадаю в прекрасное, чудное и ну просто райское место. Цветы самые  
разные, нетронутые заросли. Издали доносятся какие-то вопли, будто  
бы кто-то возится в траве... Вся прогулка длится очень мало, огляды-  
ваюсь вправо и останавливаюсь, чтобы не упасть вниз, с обрыва. Внизу  
широкая, чистая красивая река, подёрнутая рябью, трава, лиственный  
уютный лес на другом её берегу. Покой, тишина! Как я раньше не знал  
этого места! Я ложусь в траву у самого обрыва. Перед глазами моими  
(вдоль дороги) свежая трава, лужок, весь заросший синими цветами,  
вроде льна, в глубине картина замыкается темноватым (хвойным от-  
части?) лесом ... с двумя огромными цветами в глубине (выглядящими  
так, будто они у самых моих глаз)... Чуть правее – сквозь деревья ма-  
ячит кирпичная округлая стена какого-то древнего, не слишком бро-

<sup>15</sup> Тарковский, указ. соч., с. 287.

<sup>16</sup> Филимонов, указ. соч., с. 6.

сающегося в глаза старинного здания, то ли башни, то ли закругления стены. Тишина, солнце, цветы, ветер, прохлада и покой! Я лежу, гляжу вперёд на этот удивительный пейзаж, и на душе у меня блаженное чувство обретённого счастья...»<sup>17</sup>.

Слово «травя» появляется четыре раза в одной дневниковой записи. И несмотря на то что сон «преследует» автора на протяжении всей жизни, во всём обширном *Мартирологе* нет не то чтобы упоминания об этой сновидной траве, но и вообще слова «травя» (за одним исключением описания очередной беды вокруг собственного дома в Мясном, когда травя стала «мёртвая» от засухи). Налицо симптоматическое сгущение речи, генерирующее представление о «райском месте», месте «обретённого счастья» как месте, перенасыщенном травой (чему способствуют также детали – «нетронутые заросли», «весь заросший»). Это место располагается «недалеко от дома». Вернее, дом располагается на входе и на выходе из сновидной фантазии, разворачивающейся от своего дома до заброшенного «старинного здания». Этот раздвоенный дом маркирует зону фантазма, находясь на границе представимого: один дом Тарковский «не помнит», другой же проглядывает фрагментом стены в лесных зарослях.

Подчёркнутая смежность с домом образует топологию палисадника, ещё одной сквозной темы Тарковского. Палисадник – метонимическое место «рядом с домом», на которое максимально близко можно приблизиться к Вещи. В дневниках Тарковский записывает замысел фильма, действие которого происходит «вокруг дома» в Мясном:

«Это должна быть исповедь. ... История облагораживания палисадника, который в результате становится омерзительным»<sup>18</sup>.

Чуть позже – замысел рассказа: «люди строят дом на новом месте, и неожиданно кто-то умирает. Кладбища нет. Не хоронить же покойника в чистом поле! Не может быть кладбища из одной могилы! Невозможно бросить усопшего одного. Не среди таких же мёртвых, а одного! И покойника хоронят около дома – в палисаднике, под окнами»<sup>19</sup>. Палисадник представляется сталкерской Зоной вокруг дома. В ней нельзя задерживаться, обживать (результаты – «омерзительны»). Но это место, где нет одиночества, ибо даже смерть здесь обретается в домашней близости к живым. Мёртвые прорастают травой, в которой растворяется одиночество живых.

Детская сновидная «травя» как полнота счастья обнаруживает свою обратную сторону: подступающую к самому дому тёмную, пропитанную подземной влагой стихию. Травя, сопрягающая солнечную поверхность мира с подземным, мёртвое – с домашним

<sup>17</sup> Тарковский, указ. соч., с. 212–213.

<sup>18</sup> Там же, с. 190.

<sup>19</sup> Там же, с. 196.

материнским. Во всей своей амбивалентности представления травы образуют один из самых мощных пластов воображаемого в фильмах Тарковского:

- *метонимия Дома* («Вот мы и дома!», – говорит Сталкер, миновав кордоны в Зону, распластываясь в густой траве), охранительная материнская полость (в которую «эмбрионально» прячется Писатель от пуль), символ земного дома вообще (вода, водоросли, травы в начале «Соляриса») и т. д.;

- *метонимия смерти* (трава, прорастающая сквозь мертвецов в «Сталкере»), представление о невыразимой утрате (внезапный ветер на гречишном поле в «Зеркале», поднимающийся в связи с напрасным ожиданием отца, и смежный с ним сновидный ветер в кустах в сновидениях мальчика – лирического героя Тарковского), опасности, непроходимости (утопающая в траве зона, особенно самые подступы к Дому исполнения желаний, проникновение в который совершается в итоге не через траву, но неким обходным «подземным» путём) и т. д.



Кадр из фильма «Сталкер». Сталкер в траве



Кадр из фильма «Сталкер». Писатель в траве



Кадр из фильма «Солярис». Водоросли

Слово «трава» вытесняется из обыденного языка, захватываясь полем гравитации Вещи, материнского Дома, чтобы возвратиться созвездием сновидно-кинематографических представлений. Детская аффективная нагрузка полного «блаженного» счастья, связанного с Домом, расплывается многочисленными представлениями травы, сама амбивалентность которых задаёт дистанцию по отношению к Вещи.

Но в палисадник наведываются и другие персонажи. Седьмого марта 1983 Тарковский записывает другой сон:

«Сегодня приснилось: лето; тёплый пасмурный день. Какой-то палисадник с цветами, или садик, в котором я встречаю Ермаша. Он как-то не по-министерски одет в промокший чуть ли не парусиновый пиджак. Я же совсем мокрый, и мне холодно. (Видимо, был дождь, и мы оба под него попали.) Настроение у Ермаша какое-то паршивое. Разговариваем. Он очень изменился, и я как будто даже его успокаиваю. Но вдруг чувствую, что у меня пропал голос. Тогда я открываю кран возле одной из клумб (для поливки цветов) и пью идущую тонкой и сильной струей тепловатую, пахнущую железом воду. После чего у меня вновь появляется голос. Ермаш тоже пьёт из какой-то другой трубы...»<sup>20</sup>.

В этом сновидении тема травы, заброшенности дома дополняется водным воображаемым – внешней избыточной влажностью и земными потоками воды. С ними связывается важная биографическая тема «обретения голоса», на потерю которого Тарковский неоднократно жалуется в дневниках как в прямом физиологическом смысле, так и в смысле того, что его «не слышат» люди, от которых зависит его жизнь (домашние, коллеги, начальство). Промокая в траве, причащаясь к воде, струящейся меж неё, Тарковский «обретает речь», способность кинематографического выражения (вспомним «Я могу говорить!» в визуальном «эпиграфе» к «Зеркалу»).

Вот другой схожий сон:

«Ночью мне приснился очень странный сон: Сизов со мной разговаривал с необычайной нежностью, с любовью. Было холодно, мы

<sup>20</sup> Тарковский, указ. соч., с. 475.

лежали как бы в каких-то креслах на террасе ночью в плохую холодную погоду и разговаривали. По-братски, любовно. Я даже помню его небритую щеку, когда он меня поцеловал»<sup>21</sup>.

Героями повторяющихся «сталкеровских» сцен человеческого сочувствия в неуютных окрестностях вблизи дома выступают Филипп Ермаш (в 1972–1986 гг. председатель государственного комитета СССР по кинематографии, главный киноначальник СССР) и Николай Сизов (в 1970–1984 гг. генеральный директор киностудии «Мосфильм»). От этих людей фактически зависела вся профессиональная судьба Тарковского в СССР. Судьба, суть которой резюмируется Тарковским как травля.

Травля – этимологически и фонетически тесно переплетающаяся со словом «травя» – ключевое слово, которое постоянно всплывает у Тарковского при описании в *Мартирологе* своей жизни как мучений. Неоднократно и в разных контекстах Тарковский говорит о травле – «последовательной», «длительной» – против фильмов и лично автора (все травят его одного, он один – причина травли всех его близких). В дневниках, письмах к руководству, близким Тарковский постоянно прибегает к слову «травля», пытаясь найти форму для описания того, что с ним происходит. Характерный пример – письмо председателю комитета по кинематографии:

«Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами (против «Андрея Рублева». – А. Г.) воспринимается мной не более и не менее как травля. И только травля... Я вынужден обратиться к Вам как к руководителю за помощью и просить Вас сделать всё, чтобы прекратить эту беспрецедентную травлю ... дружественная полемика по поводу картины давно уже приняла форму – простите за повторение – организованной травли»<sup>22</sup>.

Параллельной линией к теме травли выступает устойчивая автобиографическая тема отравленности окружающим миром: от пищевых отравлений до отравленного настроения. Затравленность – одна из ведущих черт героев Тарковского. Затравленно озираются преследуемые материализациями собственной совести обитатели научной станции в «Солярисе». Каждый из героев «Сталкера» по-разному затравлен внешним миром, бежит от него в Зону. Травля, будучи почти буквальным повторением травы, аккумулирует негативный момент её амбивалентности, выступая травой отравляющей, выставляющей в тревожную открытость перед невидимой враждебностью. Одновременно она является условием возвращения к «траве», важнейшим стимулом попыток обретения дома.

Этимологические корни слова «травя» переплетаются, пусть более опосредованно, и со словом «трата». В плане же означающего эти слова почти сливаются. Мотив траты разворачивается целой серией автобиографических представлений. Эмоциональный тон

<sup>21</sup> Тарковский, указ. соч., с. 427.

<sup>22</sup> Там же, с. 163–164.

*Мартиролога* задаётся темой траты физических и душевных сил<sup>23</sup>. Тарковский постоянно говорит об усталости, истощенности сил. Трудно найти более меланхолический дневник, записи в котором с годами переходят к тяжёлым депрессивным формам – от эпизодической ипохондрии к постоянному ожиданию смерти. От отдельных разочарований и ссор к тотальному одиночеству. От вспышек раздражения по поводу тех или иных несовершенств мира к вселенской тоске.

Растёт список биографических утрат – мать, друзья («разогнанные» женой), жена (которая становится «чужой»), сын (которого не выпускают из СССР после невозвращения отца), дом (деревенский дом, Родина), здоровье, жизнь. Но самое большое количество повторов мотива траты связано с деньгами – с выходящими из-под контроля тратами (как в жизни, так и в кинопроизводстве), соответствующими долгами и проблемами. Описи долгов включают десятки фамилий кредиторов, в них фигурируют суммы, которые превышают несколько средних годовых зарплат советского человека. Длинные описи долгов сопровождаются комментариями: «Скорее бы расплатиться с долгами!», «Половина долгов – срочные. Ужас!». Порой дневник превращается в бухгалтерскую книгу, где дебет вечно не сходится с кредитом. Долг растёт быстрее, чем возможность расплатиться. Но иногда прямо после описи долгов следует ещё одна «смета» предстоящих расходов на дом. После покупки дома Тарковский записывает в дневнике:

«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! ... Надо сейчас подработать денег побольше, чтобы кончить к осени с домом. Чтобы можно было жить тут и зимой. 300 км от Москвы – не будут таскаться просто так»<sup>24</sup>.

Дом предстаёт укрытием – постоянно укрепляемым деньгами – от травли, нехватки настоящей работы, от «долгов» общения в отчуждённой профессиональной среде. Дом представляется как интеллигентское натуральное хозяйство – от огорода и поросят до съёмок фильмов на любительскую камеру.

В 1960-х, среди друзей по «мужскому клубу» на Большом Каретном, Тарковский фантазировал о схожем доме – о том, чтобы создать нечто вроде интеллектуально-художественной общины – «дом-яйцо», чтобы там жили все и не было бы чужих людей»<sup>25</sup>. Атмосфера этой городской общины передаётся её участниками:

«...Правила общежития у нас сложились вполне определённые: мы были близкие друзья, а это значит, что жили мы, по сути дела, коммунальной. ... Для окружающих мы были туняядцами, потому что почти

<sup>23</sup> В диапазоне от: «Сил уже нет! Не выдержал и поскандалил...» – до: «Такая слабость, что нет сил, чтобы встать» (Тарковский, указ. соч., с. 57, 87).

<sup>24</sup> Тарковский, указ. соч., с. 17.

<sup>25</sup> Филимонов, указ. соч., с. 137.

никто из нас не работал, то есть все мы работали и работали много, но как? Без выдачи зримой, весомой, а главное – одобренной продукции. Все очень много работали, но каждый – в том направлении, в котором хотел. Никто нигде не состоял и ничего практически не получал» (*Артур Макаров*).

«...Это было самое запомнившееся время моей жизни. Позже мы все разбрелись, растерялись... Но всё равно я убеждён, что каждый из нас это время отметил... Можно было сказать только полфразы, и мы друг друга понимали в одну секунду, где бы ни были; понимали по жесту, по движению глаз – вот такая была притирка друг к другу. И была атмосфера такой преданности и раскованности – друг другу мы были преданы по-настоящему... Сейчас уже нету таких компаний: или из-за того, что все засуетились, или больше дел стало, может быть...» (*Владимир Высоцкий*).<sup>26</sup>

Художественная «продукция» производилась и потреблялась внутри «натурального хозяйства» такой городской общины (о рождении своей песенной поэтики именно из духа такой общины неоднократно говорил Высоцкий). В ней не существовало разделения на артистов и зрителей, все принимали участие в повседневной театрализации жизни.<sup>27</sup> Эта групповая форма жизни была возможна именно потому, что каждый шёл в своём «направлении» и никто не рассматривал это как профессиональную деятельность. Главное, что «производилось» в рамках такой общины, – сама форма общения, когда в живой стихии разговора достигалось понимание «в одну секунду», «по движению глаз». То, что стало потом произведениями искусства, оставленными после себя участниками «коммун», Велимир Хлебников назвал бы «стружками сделанного».

В 1970-х «все засуетились», оттепельный коммунальный импульс начал растворяться по мере профессионализации сообществ и дальнейшей модернизации советского общества (с его переходными ценностями «роста благосостояния» и «длинного рубля»). Тарковский стремится воспроизвести этот импульс в рамках съёмочной группы. В самом кинопроцессе он пытается обрести парадоксальный «новый дом», свободный от бюрократического отчуждения и мещанского материализма – от нетворческого отношения к жизни. Он подбирает единомышленников, крайне ревниво относится к «своим» актёрам, операторам, композиторам. И прежде

<sup>26</sup> Зубрилина С.Н. *Владимир Высоцкий: страницы биографии*. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://egeniy.narod.ru/visota/index.html>.

<sup>27</sup> Когда капустастики, устраиваемые по разнообразным житейским поводам, перерастали в «обряды творчества», а профессиональные проекты обращались в капустастики. Так, например, работа над фильмом Левона Кочаряна «Один шанс из тысячи» (1968) «напоминала скорее капустник, чем обряд высокого творчества, начиная с того момента, когда Макаров и Тарковский на квартире у Кочаряна сочиняли сценарий, и заканчивая самими съёмками в Ялте, где собрались многие из старожиллов Большого Каретного, [снимаясь] в картине» (см.: Филимонов, указ. соч., с. 137).

всего, Тарковский ожидает, что каждый будет, двигаясь в своём направлении, «по жесту, по движению глаз» режиссёра понимать ту общую цель, к которой движется вся группа. Отчасти так и происходит. Для многих кинематограф Тарковского становится жизненным проектом, люди забывают свою частную жизнь, работают за идею, каждый ищет своё и привносит свои находки в общее дело. Однако это уже не сообщество вкуса 1960-х, производящее саму форму общения, но профессиональный коллектив. Кинематографический коллектив встроен в систему экономического производства гораздо более тесным, нежели другие искусства, образом. Нарастают проблемы несогласования времён в рамках общей истории создания фильма – непонимания, разной мотивированности и отношения к делу, замыкания в своих частных интересах.

Когда у Тарковского и его жены Ларисы рождается ребёнок, вместо коллективной эстетизации события почти никто из группы даже не поздравил их. Андрей реагирует очень нервно:

«Они хотят в складчину купить коляску. Ну их совсем. Юсов почему-то спросил: “А почему такой дорогой подарок?” Обезумели люди и потеряли человеческий облик»<sup>28</sup>.

Денежная «складчина» выступает болезненным признаком коррозии групповых отношений. Ценность такого «дара» соотносится уже не с качествами того, кому дарят, а с собственным кошельком «дарителя». Впоследствии Тарковский выносит суровый приговор Юсову:

«У него классовая ненависть к интеллигентам. ... Уже на “Солярисе” изображение буксовало, Юсов старался сохранить достигнутое. А это уже конец. Потом он ненавидел замысел “Белого дня”. Его, мещанина, бесило, что я в фильме рассказываю о себе»<sup>29</sup>.

В этом упреке, помимо накопившейся личной неприязни, есть и проблеск утопического видения киногруппы как «бесклассового общества», находящегося в постоянном творческом поиске, свободном от предающих ценность такого поиска мещан.

По мере ведения дневника кристаллизуются основные мотивы, маркирующие область нехватки Тарковского-режиссёра:

- *нехватка времени* – не просто рабочего времени для постройки декораций, но, в конечном счёте, качественного времени самореализации, возникающего из общих творческих усилий, совместного «идеализма»;

- *время долгов* – денежные долги, которые грубо материализуют ненужность дара Тарковского-режиссёра (недостойность вознаграждения, не востребованность). Навлекая поденщину и превращая друзей в раздражённых кредиторов, они служат постоян-

<sup>28</sup> Тарковский, указ. соч., с. 21.

<sup>29</sup> Там же, с. 79.

ными преградами на пути возвращения главного Долга художника людям;

• *неполноценность дома*, в котором можно было бы обособиться от чуждой социальной среды и попытаться создать новую утопическую среду со стёртыми границами между трудом и творчеством, авторским искусством и коллективной жизнью. Преломлённые фантазии о таком доме-коммуне сохраняются у Тарковского и в эмиграции. Купив дом (часть замка) в Италии, «Тарковский мечтательно поглядывал на основной замок в надежде его купить и организовать там киноакадемию для лучших режиссёров мира, включая Феллини или Антониони, чтобы просвещать их в духе своего мировидения»<sup>30</sup>.

Вокруг этой нехватки пульсирует тревога Тарковского:

«...Ты никому не нужен, ты совершенно чужд своей культуре, ты ничего не сделал для неё, ты ничтожество. ... Хочется целиком заполнить чью-то жизнь или жизни. Мне тесно, моей душе тесно во мне; мне нужно другое вместилище»<sup>31</sup>.

Тревога, которая отсылает не к доисторической материнской Вещи, но к вещи, связанной с конкретно-историческим контекстом рассогласованности в отношениях индивидуального и коллективного регистров существования. Неудачи в стремлении «заполнить» собой другие жизни, в утопическом поиске коллективного «вместилища» для себя. Измотанность от неумения правильно «потратить» себя – отдать Долг родителям, детям, друзьям, коллегам, стране, людям.

Зачем Тарковский (руками жены) постоянно занимает деньги? На большей части его трат не лежит печать нужды – деревенский дом, его постоянная достройка, многочисленные, «со вкусом» подбираемые вещи в дом и большую городскую квартиру – «большой обеденный стол со стульями начала века того же стия, что и буфет» и т. п.<sup>32</sup> Дом служит скорее молчаливым «сообществом вкуса», укрытием от неудач в отношениях с живыми сообществами. Способом компенсировать не столько утраченную утробу материнского Дома, сколько нереализованный коллективный «дом-яйцо», социальный эмбрион, сгусток коллективных возможностей. Но средство этой компенсации – деньги, призванные обеспечить перетекание «души» в новое вместилище, «расширение» до правильно опредмеченного себя, – в конечном счёте выступают как несбыточные обещания «расколдовать» отчуждённые силы индивида, опосредованное и всегда «недостойное» признание обществом его дара.

Вместе с тем советские деньги ещё не живут «своей жизнью», не образуют комплекс «время – деньги». Долг не предполагает процентов и точных сроков, а нередко и возврата. Деньги рассматриваются во многом как общая собственность, как то, что нужно

<sup>30</sup> Филимонов, указ. соч., с. 351.

<sup>31</sup> Тарковский, указ. соч., С. 100.

<sup>32</sup> Гордон А. *Не утоливший жажды. Об Андрее Тарковском*. М.: Вагриус, 2007. С. 244.

коллективно и творчески потратить для возвращения качественности времени, которое превращается современной экономикой в человеко-часы. Это имеет место как внутри городских сообществ, так и на уровне бюджетных денег. Теория «запечатлённого времени» Тарковского может быть отчасти понята как обоснование долга возвратить качественный опыт времени тем (встроенным в систему разделения труда и дисциплины времени), на чьи деньги он снимает кино. Кино становится своеобразным жертвенным огнём, в котором очищается отчужденное в деньгах время. С этих позиций Тарковский вступает в особые личные отношения по поводу денег с киноначальством, требуя исполнения этого долга и добываясь «идеалистических» трат (история с финансированием «Сталкера» и т. п.). Отсюда символическая амбивалентность «травли» – болезненная отравленность отношениями с бюрократами-«идиотами» и сновидная близость с ними.

Фантазматическая трава, обрамляющая «чёрную дыру» Дома, погружается в сновидную глубину художественного воображения. На автобиографической поверхности «травля» и «трата» инверсируют амбивалентность «травы». Представления, связанные с «травой» – прежде всего полнота счастья, но и тревога в глубине, – трава как покров, предел приближения, внутренняя преграда на пути к «счастью» (которое в виде обрывов, мистических вод, руин домов скрывается травой). «Травля» отсылает к внешним «мелкотравчатым» (слово из лексикона Тарковского) препятствиям, но и к условиям возвращения к «траве», условиям самого существования «зоны» кинематографии, прорываясь в которую советский режиссёр, как Сталкер, ведёт свою группу, отдаваясь внутренним вибрациям самого пути. Мотив «траты» реализуется в одержимости расходами для приближения к заново обретаемому дому, но и в необходимости такой растраты себя, которая обернулась бы прочным, настоящим Домом (сами фильмы, как способ запечатления общего ощущения времени).

В кинематографе Тарковского можно усмотреть обречённую попытку обрести утраченный Дом как приватный «материнский» мир, разрушенный советской машиной коллективизации.<sup>33</sup> Лакановский психоанализ позволяет обозначить проблему социальной интерпретации менее клишированным образом. Дом нельзя повторить буквально – вернувшись на место старого дома, тщательно его реконструировав (или построив собственный дом на «новом» месте). Вспомним глубокое разочарование Тарковского по поводу таких возвращений:

«Не надо было ездить в Юрьевец! Пусть бы он остался в моей памяти прекрасной, счастливой страной, родиной моего детства... Как пусто в душе! Как грустно! Вот я потерял ещё одну иллюзию. Может быть, самую важную для сохранения в душе мира и покоя. Хутор я ведь

<sup>33</sup> См., напр.: Филимонов В. *Экогнозия русского кино в трёх домах: Шукшин, Тарковский, Кончаловский (1970-е годы)*. М., 2009.

похоронил своей картиной (дом Горчакова, восстановленный в «Зеркале». – Прим. авт.)»<sup>34</sup>.

Но, с другой стороны, Дом не может не повторяться, сбываться в регистре означающего. Утраченная Вещь обнаруживается в опыте посредством выбивания «дыр» в дискурсе. Так, например, захваченная гравитацией Вещи и проскальзывающая в фантазматические глубины «трава» оставляет дыру, которая заполняется способом, обеспечивающим её постоянное присутствие в дискурсе. Смысловые и формальные ассоциации с «травой» комплекса «травля-трата» обеспечивают именно то возвращение вытесненного, при котором вытесненное и вытесняющее оказываются одним и тем же («травля» и «трата» впечатываются друг в друга, обнажая сокрытую «траву»). Ведь вытеснение – это символическая сила, позволяющая удерживать в дискурсе «слово», сливающееся с Утратой и поэтому выпадающее из цепочки означающих под воздействием Реального: «...существует особая сила, которая слово это там сохраняет и которую мы, собственно, и называем *Verdrängung*»<sup>35</sup>. На месте утраченного, забытого возникает «комбинация означающих и ничего больше», «метонимические руины» утраченного объекта.<sup>36</sup> Этой комбинацией означающих определяется устойчивое «кружение» представлений, задающее динамику воображения, – вытеснения, возвращения вытесненного и соответствующего образования комплексов представлений, свободно перераспределяющих между собой, распыляющих невыносимую амбивалентную нагрузку вытесненного.

Но принципиальным фактором является то, что динамика воображения задаётся не исключительно формальными моментами ассоциирования означающих, но и социальной историей. И эта история в данном случае не может быть сведена к борьбе советского человека за приватность. Она предстаёт тем социальным полем оттепельного кинематографа, которое включало в себя образование городских сообществ, проблемы творческого труда, реконфигурацию отношений с властью, амбивалентность советских денег. Эта «оттепельная» история в случае Тарковского артикулируется в виде комплекса «травля-трата», который входит в динамические отношения с биографическим опытом («трава»). В существенных моментах Дом возникает как «зона» счастья из способа удерживания детского опыта в рамках того утопического импульса дома-общины, которым подпитывается сновидная «трава». Дом Тарковского сделан из «несчастья» художника:

«Духовную, нравственную культуру создаёт не человек, талант которого случаен, а народ, исторгающий независимо от собственного желания из себя личность, способную к творчеству, к духовной жизни. Талант принадлежит всем. А носитель его так же ничтожен, как и раб, трудящийся на плантации, как наркоман, как люмпен. Талант – несча-

<sup>34</sup> Тарковский, указ. соч., с. 103.

<sup>35</sup> Лакан, *Образования бессознательного*, указ. соч., с. 46.

<sup>36</sup> Там же, с. 43.

стве, ибо, с одной стороны, не даёт никакого права на достоинство или уважение, с другой же – возлагает огромные обязательства...»<sup>37</sup>.

Если подставить на место «народа» советское общество зрелого модерна, а на место «духовной жизни» – долг быть представителем общества, общности перед людьми, то «несчастье» художника может быть историзировано как ощущение растущего зазора между всё более абстрактным обществом и всё более «частными» лицами. Искусство как форма группового видения мира всё менее способно опосредовать этот зазор. Поэтика Тарковского в этом свете предстаёт как отчаянная попытка высокого модернизма заполнить если не разделёнными ценностями, «вещами», сделанными из коллективных времени, то «материей» самого времени, обретающего призрачную вещественность в игре светотени на поверхности экрана.

Специфическая форма этого заполнения артикулирует внутреннюю трансформацию внутри оттепельной интеллигенции, когда моменты утопического производства формы общения посредством искусства оборачиваются коллективным профессиональным творчеством как средством создания авторского произведения искусства. Отсюда нарастающие внутренние противоречия Тарковского: чем более невозможным оказывается дом-община, искусство как практика коллективного поиска истины, тем более истово, авторски, авторитарно он пытается «запечатлеть время» в эстетике своих фильмов; чем дальше он заходит в поисках и обустройстве своего дома, оставаясь в конце концов в домашнем одиночестве, тем отчаяннее звучит тема радикальной жертвы частным миром перед лицом общемировой «бездуховности».

В этом историческом горизонте означаящий комплекс «травля-травля-трата» выступает принципом, организующим ряд центральных представлений в мире Тарковского, связывающих жизнь и искусство. Социальная история обнаруживает себя как сила, осуществляющая символическую трассировку в пространстве представлений. Детская сновидная «травя» Тарковского растёт корнями вверх, врастая в широкий горизонт «оттепельных» социальных отношений («травля-трата»), и лишь на уровне такой диалектики биографического и социального возможно более полное схватывание эстетического события фильмов Тарковского.

---

<sup>37</sup> Тарковский, указ. соч., с. 60.