

Из греческого понятия «eidolon» родились два слова, сегодня имеющие уже разные значения: «образ» и «идея». Общее происхождение этих слов свидетельствует о том, что когда-то они были взаимозаменяемы. И в одном из сегодняшних значений слова «eikon» видна былая связь. Икона — это вообще всякий образ или изображение. Иконой в более узком смысле мы называем лишь православные изображения на религиозную тему. И это то значение, которое сохранилось до наших дней. Я также буду использовать слово «икона» в этом смысле.

По Ареопагиту икона представляет собой «зримое подобие таинственных и сверхестественных явлений». Эстетическая ценность иконы отступает у него на второй план. Основная задача иконы, по его мнению, научить людей видеть, раскрыть им глаза. Икона — это воплощенное аскетически простыми средствами видение трансцендентального мира. Сфера земного бытия связывается в ней с окружающим нас, но недоступным для нас духовным миром. Древнерусское харизматическое изображение, связывающее два берега жиз-

Северин КУСЬМЕРЧИК

«СТАЛКЕР» КАК ИКОНА*

Предлагаемая читателю статья польского исследователя является фрагментом его готовящейся книги об Андрее Тарковском. Несколько отличающиеся друг от друга варианты этого текста были опубликованы в польском теоретическом журнале «Иллюзион», 1/87, в венгерском журнале «Фильмвилаг», 9/87 и в кинематографических изданиях других стран.

*Текст взят из журнала "Киноведческие записки" №3 за 1989 г.

ни, — как сон после переправы, как существование на границе двух миров*.

Иконография, преданная забвению в течении веков, снова возродилась. Современному человеку она еще больше необходима для того, чтобы вступить в связь с верованием. Может быть, объяснение этому — все более растущий вокруг нас хаос. Один из новых или заново открытых путей, ведущих к полному познанию действительности и бытия, — икона, представляющая собой синтез опыта и познания человеческой психики. Современное искусство все чаще обращается к сохраненным ценностям сакрального искусства. Поэтому правомочен вопрос — может ли родиться новая икона, которая, будучи верной традиции, все же не предполагала бы Бога?

В образный мир художественного произведения мы можем попасть из повседневной жизни через форму. В самом произведении заключены его собственные начала. Душе необходимо, прежде чем она ступит в священное место, сосредоточить вселенную в душевном микрокосме. В начале «Сталкера» мы видим, как главный герой выходит из своей комнаты. Он останавливается в дверях и оборачивается. Мы видим на крупном плане его затылок. Вместе с героем мы направляем свой взгляд в комнату. Можно предположить, что этот начальный, архетипический эпизод играет в фильме решающую роль.

Живописную картину помещают в раму. Для иконы, вышедшей из фрески, нет нужды во внешнем обрамлении. У нее имеется внутренняя рама, вписанная в ее собственное пространство, которую создает специфическая иконная перспектива, действующая по особым законам. По законам оптики предметы становятся меньше, когда мы удаляемся от них, а параллели сближаются. Следовательно, по законам оптики самым важным является то место, где находится зритель. Древнерусские иконописцы полагали иначе. Пространство иконы определяется внутренней (обратной) перспективой. Внутри иконы находится фокус, откуда мы ее рассматриваем. А фокус совпадает с точкой зрения главных фигур, изображенных на иконе. Величина фигур и предметов на иконе зависит от внутреннего фокуса. Тот, кто пишет икону, должен занять эту позицию. Правая сторона изображения, которую

* Имеются в виду мир действительности и мир сновидения. Здесь автор явно опирается на П. П. Флоренского, который в своем трактате «Иконостас», проводя аналогию иконы со сновидением, писал: «Сновидение есть знаменование перехода из одной сферы в другую и символ... Сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию оба берега жизни, хотя и с разной степенью ясности. Это бывает, вообще говоря, при переправе от берега к берегу: а может быть, еще и тогда, когда сознание держится близ границы перехода и не совсем чуждо восприятию действительному, т. е. в состоянии поверхностного сна или дремотного бодрствования»¹ — Прим. ред.

мы видим изнутри, в действительности является левой стороной иконы, а левая, наоборот, правой. Чтобы было ясно, что я имею в виду, вспомним символику золотых куполов. Золотые купола, украшающие восточные храмы, и устремленные в небо готические башни. Эти золотые купола побуждают верующего скорее обратиться внутрь себя, нежели искать ответ в небесной лазури.

Можно было бы думать, что в киноискусстве не может быть и речи о внутренней перспективе. У камеры есть недвусмысленные и строго соблюдаемые права. Однако в фильме Тарковского это все же иначе. Фигура, заглядывающая в комнату Сталкера, определяет перспективу фильма. В начале картины интервью с профессором Уоллесом снято еще по законам внешней перспективы. Затем кадр сменился — «смотри, сейчас ты увидишь чудо», — и последующие события мы видим согласно внутренней перспективе. Путешествие едва началось, а Сталкер — ведущий — уже словно бы заканчивает его. «Пернатый Змей» стремился быть впереди только потому, чтобы с помощью брошенного перед собой винта проверить, не опасен ли путь. Сталкер кидает левой рукой... Его поведение можно объяснить на изобразительном уровне законами внутренней перспективы.

Точка зрения Сталкера и наша совпадают. Мы следуем за Сталкером, ведущим Писателя и Профессора, на расстоянии, но все же находимся в непосредственной близости от него. Мы видим его проявляющуюся с самого начала осторожность, чувствуем его внутреннее напряжение. Сталкер транслирует душу Зоны. Камера, как будто зная мысли Сталкера, фиксирует каждое содержание Писателя, Профессора и Зоны. Это одно и то же пространство. Глубина души и пышная растительность вдоль дороги. Попытка Писателя противостоять воле Сталкера ведет к ошеломляющему результату. Уже не мы смотрим, а за нами наблюдают. Этот поразительный взгляд необыкновенно пристально вонзается в нас. Мы тотчас понимаем, что он направлен на нас из Комнаты.

У древнеегипетских, античных и средневековых художников часто можно видеть символические глаза, органически не вписывающиеся в структуру картины. Они обозначают взгляд абстрактного зрителя, находящегося внутри картины. В иконах на этом месте ноумен, и это истинная причина использования внутренней перспективы.

Кто такой Сталкер? По мнению Писателя — идиот, сумасшедший. По мнению Жены — блаженный. Безумие — это типично русский путь в святые. Бывает безумие естественное, бывает — умышленное, которое сознательно выбирают в качестве образа поведения. К умышленному безумию относятся аскетическое самоистязание и бичевание «тщеславного и греховного мира». Бла-

женный может говорить об ошибках и грехах человечества, на него не распространяются обязательные для людей условности. За право говорить правду он платит, в свою очередь, полной нищетой. Юродивые во Христе на протяжении долгого времени стояли над законом, их глубоким уважением окружали и цари, и простые люди. Позже их сжигали на костре и колесовали. Внутренние стены православных церквей украшают изображения канонизированных блаженных. У Сталкера лицо такое, как у аскетов на иконах. Можно не сомневаться, что герой нашего фильма сознательно выбрал маску юродства. О его знаниях свидетельствует ценная библиотека, которую можно увидеть в его комнате. Всмотримся внимательно в голову Сталкера, в его странно торчащие на затылке, коротко остриженные волосы.

Известно, что Тарковский часто цитирует в своих фильмах известные произведения живописи. В «Сталкере» в образе сумасшедшего одновременно присутствует и тема «исцеления безумства». На одной из картин Иеронима Босха изображено практиковавшееся в средние века хирургическое вмешательство, при котором, как говорили, из головы больного удаляли камень, вызывавший слабоумие. Такого камня, конечно, не существовало — хирург-шарлатан приготавливал его себе перед операцией. На голове Сталкера остался след подобного хирургического вмешательства. В фильме имеются и другие цитаты из живописи.

Весь путь сопровождает образ дверей — они уже открыты или именно наши путники их открывают. Тарковский цитирует врата смерти гробниц, этот существующий еще с Древнего Египта мотив. Эти двери — символическое воплощение границы между двумя формами бытия. Они обозначают конец жизни земной и начало новой жизни. Дверь, ведущая в комнату, — это ворота в Рай. Тарковский воспроизводит образ Царских Врат — центральных дверей иконостасов, через которые «царь небесный спускается на земной трон».

В конце путешествия Сталкер несет домой на плечах свою дочь. Отец Мартышки стал Святым Христофором. По гречески это означает: «Христоносец». Святой, оберегающий паломников, странников и шоферов, — мужчина, который тащит на своих плечах ребенка.

В фильме есть центральная точка, соответствующая пропорциям золотого сечения, когда три героя преодолевают туннель, называемый мясорубкой. Это самое последнее, самое трудное испытание Кто победит, перед тем откроется Комната.

Это только часть изобразительных цитат, которые можно встретить в фильме. В «Сталкере», как в иконе, каждый кадр — это послание, глубокий смысл которого не может открыться невежественному человеку. Было бы интересно проанализировать

всю символику и все мифологические связи картины. Без этого же лишь немногим действительно посвященным людям может быть понятен данный фильм. Однако в понимании «Сталкера» знание как таковое играет лишь второстепенную роль. Всю глубину фильма мы можем понять по его завершению. А для этого не требуется толкования всех подробностей картины. Икона опирается на восприимчивость души. Для того, чтобы воспринимающий понял ее послание, от него требуется только то, чтобы он был минимально образован в изобразительном искусстве и находился в аутентичной связи с образом.

В постижении иконы особенно важную роль играют краски. С их помощью иконописец выражает свое самое сокровенное знание. Изображение материализует невидимый, но увиденный художником мир. Икона — это эрзац, с помощью которого можно преодолеть разрыв между двумя мирами. В этой функции она подобна стеклу, которое пропускает сияющий за ним свет. Но икона не только связывает, она и разделяет. Это предмет, соответствующими средствами которого надо распорядиться для того, чтобы обозначить переплетенные в нем видимый и невидимый миры. Как отвечают этой задаче цвета «Сталкера»?

Путешествие в Зону начинается как черно-белый фильм. После экспозиции оно получает коричневый оттенок. Но для простоты я буду называть черно-белыми некоторые части «Сталкера», в отличие от цветных частей. Собственно говоря, речь идет о темных и светлых эпизодах. Части, окрашенные в коричневый тон, лишены света. Чуть ли не автоматически приходит в голову черный цвет. А чернота и темень являются синонимами. Эта двусмысленность терминологии восходит еще к Аристотелю и сохраняется по сей день. Черное, равнозначное тьме, в противоположность свету действует в истории культуры как негативная характеристика. Символ потустороннего мира, хаоса, таинственных сил, покусавшихся на жизнь.

Когда Андрей Тарковский в 1979 году был в Польше, он заявил: «Я снимаю черно-белый фильм, потому что считаю, что цветной фильм искажает действительность, лишает изображение и содержание реального значения, которое они в себе несут. Цвет в кино обычно такой, словно это цветной масляный оттиск, он искажает картину мира». «Андрей Рублев», где монашеская жизнь иконописца — это символ существования, истолкованного как Путь, снят черно-белым. Краски оставлены в этом рассказе иконе. Тарковский показывает нынешнее состояние фресок Рублева: камера с пристальностью скользит по потрескавшимся и пузырящимся поверхностям, показывает далеко отошедшие от оригинального совершенства цвета. Иконы, утратившие совершенство, могут только стремиться к нему. В этом заключена разница меж-

ду сегодняшними красками иконы и всем нам хорошо известны цветами на киноэкране.

Для зрителя важен цвет киноизображения. Из всех раздражителей цвет сильнее всего воздействует на наши шесть чувств. Действие цвета в темноте намного больше возбуждает, чем цвета, воспринимаемые в реальности. Цветное изображение, расшифровывающее мир, несет в себе особый смысл и символическую функцию. И все же цвет наименее определяющий среди всевозможных визуальных раздражителей. Сегодня еще не существует законов воздействия цвета, сведенных в однозначную и достаточно простую систему. Слово часто отстает в сравнении с Цветом, главным образом в искусстве. Возможно был прав Платон, когда утверждал, что «законы гармонии цветов непознаваемы и только Богам подвластны».

Цветовая символика византийских икон зиждется на мистическом опыте. Другие, более известные теории цвета также опираются на душевное знание (символика искусства и теологии европейского средневековья, «Учение о цвете» Гете, а в XX веке — теория цвета Кандинского). По утверждению Карла Г. Юнга, символика основной значения цветов исходит из архетипических ассоциаций. Один из основных ее элементов — коллективное бессознательное.

Между рассветом, никогда не достигающим конца, и никогда не спускающимся сумерками в Зоне доминируют зеленый цвет буйной растительности и лазурь коридоров и разрушенного дома. В обоих цветах присутствует черный оттенок. Цвета Зоны не абсолютны — они символизируют промежуточную территорию между повседневной жизнью и Комнатой; и как цвет икон в «Андрее Рублеве», эти краски остаются только несбыточной мечтой.

Зеленый — это цвет родной земли. Холодный и успокаивающий тон, располагающий к отдыху. Сулящий надежду. Теологи в этом случае думают о бесконечном счастье и Рае. В мировой символике на закате средневековья зеленый цвет «символизовал надежду, любовь и счастье, весну и пробуждение природы». На иконах это цвет Святого Духа.

В начале туннеля, ведущего в здание, мы видим темно-синий цвет. Темно-синий — это цвет тайны, цвет неба и Божественной Мудрости. В космической и архетипической символике он означает духовность и созерцание, сосредоточенность и меланхолию. На иконах он символизирует границу между двумя мирами. Синий цвет воздействует на всю биопсихологическую сферу человека. С его помощью мы «проникаем» в изображение.

Созерцание иконы может заменить молитву. В православных богослужениях неслучайно тянули речитатив так называемыми подголосками. Таким образом верушие могли перевести внимание

с проповеди и погрузиться в пространство святых изображений. В постижении иконы особенно важную роль играет время. «Сталкер» длится почти три часа. В фильме по меньшей мере 147 эпизодов. Лишь немногим дано испытывать полное и абсолютное переживание при первой же встрече с иконой. Чаще всего икона только будит дремлющую в нашем подсознании восприимчивость в отношении духовного мира, только может ускорить момент познания. Большинство людей равнодушно проходят мимо иконы. А когда смотрят «Сталкера», жалуются, зевая, что фильм слишком длинный.

В феврале 1981 года, выступая в лондонской Национальной Киношколе, на вопрос, о чем говорят его фильмы, Тарковский ответил: «Все зависит от внутреннего мира зрителя. Имеющий уши да услышит». Не знаю, многие ли в аудитории догадались, что Тарковский процитировал Христа. В Евангелии эта фраза звучит в тот момент, когда Христос обращается к своим ученикам непосредственно, без поучительных историй.

«Сталкер» поражает зрителя своим особенным пейзажем — самым аскетичным пейзажем в киноискусстве. В этом заимствованном от иконописи аскетизме есть что-то не только притягивающее, но и переворачивающее. Трубецкой писал в 1915 году: «Почему икона переворачивает нас? Я это понял только тогда, когда в Петербурге в музее Александра III после зала с иконами я по ошибке неожиданно попал в зал Рубенса. Как только я ужаснулся при виде вакханалий, я тотчас нашел ответ на ранее поставленный вопрос. Вакханалия — это самое крайнее проявление того жизненного стиля, который икона отвергла. Любующееся собою тучное, сотрясающееся тело, которое жрет и убивает, чтобы жрать, — от этого нас предостерегает предупреждающе поднятые вверх пальцы святых. Святые требуют, чтобы мы остановились на пороге банальности и тривиальности. Но это еще не все. Мы должны отречься от собственного тела и от инстинкта самосохранения, который ведет к нежелательному торжеству тела. Пока мы не оттолкнем от себя чашу с земными наслаждениями, икона для нас останется немой»².

Вернемся к нашим трем героям, направляющимся к Комнате, которые внезапно останавливаются на ее пороге. Сталкер, повернувшись лицом к комнате, садится на корточки: «Я должен сказать вам, что мы стоим на пороге... Это самый важный момент нашей жизни. Вы должны знать, что здесь исполняется только самое заветное ваше желание, самое искреннее, самое глубокое, самое выстраданное. Никакие слова вам не помогут. Да вам и не надо ничего говорить. Вам нужно просто сосредоточиться и попробовать вспомнить свою жизнь. Самое главное... вера! Писатель и Профессор в Комнату все же не входят. Они начинают

182

толкотню из-за бомбы, которую Профессор принес с собой. Позже, притихшие, все трое садятся на землю.

Положение камеры меняется. Мы видим участников путешествия внутри Комнаты, которая внезапно наполняется золотым светом солнечных лучей. «Бог — это свет, и ты не найдешь в нем тьму», — говорит Святой Иоанн. Свет, как символ явления Бога, золотистый и желтый цвет. В одной базилике VI века можно прочитать следующую надпись: «Прекрасное жилище Бога сияет искрящимся золотым светом, чтобы еще больше горел драгоценный свет веры». Сияние — прекрасно. Прекрасно — поклонение Богу. Комнату заливает чистый золотой свет, который контрастирует с красками, присутствовавшими до сих пор в фильме. Особенно сильный и выразительный здесь контраст с синим. Желтый свет излучается и приближается к зрителю. Он особым образом воздействует на человеческую психику: готовит к действию, пробуждает и дает силы.

В световой символике иконы золото занимает особое место. Его используют для разграничения видимого и невидимого миров. Иконописец наносит эту краску на завершающей стадии работы. Эфирная патина, воздушные, нежно-золотые лучи. Иконописец достигает этого эффекта тем, что с помощью нитей и клея закрепляет на иконе штрихи из листового золота. Он выражает этим то, что уже невозможно сделать ни красками, ни оттенками. Он обозначает невидимые, но все же присутствующие стихии.

Лучи света, появляющиеся в Комнате, согласно православной теологии, связывают с явлением Христа. Он, как свет, возникает в душе человека, которая приходит в состояние покоя и чистоты. Этот свет освещает ум и сердце и возвращает человеку первородную чистоту. Внутренняя перемена — предвестие явления Бога.

Действие подошло к концу, но фильм еще не закончился. Это только «мнимый» конец, рамка, которая завершает путешествие. Нарушается триединство места, времени и действия. Профессор, Сталкер и Писатель вновь оказываются в том же трактире, у той же стойки, в их стаканах ровно столько же пива, сколько и было. Если бы еще не было тут черной собаки, мы могли бы подумать, что они и не выходили отсюда.

Атмосфера встречи кажется знакомой. Тарковский включил в фильм еще одну цитату из живописи? Несомненно. «Святую Троицу» Андрея Рублева. Не только в сцене трактира, но и когда герои направляются в Зону — они и тогда напоминают ангелов тем, как они склоняют головы. Очевидно неслучайно, что схожа и телесная форма актеров и ангелов.

«На иконе Рублева наши души потрясает и накаляет не тема, не число три, не чаша на столе и не крылатые странники, а то,

что перед нами неожиданно приподнимается занавес ноуменального мира. И с художественной точки зрения важно не то, какими средствами иконописец добивается того, что перед нами раскрывается этот мир, и не то, что еще и другой художник мог бы использовать подобные краски и подобные формы, а то, что он передал нам послание, которое сам пережил. В бурную эпоху, среди взаимной ненависти и вражды, во времена татарского ига, в пору насилия и хаоса, которую пережила Русь, художник разворачивает перед душевным взором иной, бесконечный, чистый, неопороченный мир, царство небесное!» — писал в одной из статей автор «Иконостаса»³.

В иконописи господствует принцип различающегося сходства. По данной терминологии композиция иконы — это перевод. От иконописца, как и от средневекового копииста, требуются доступность и верность оригинальному тексту. Величина же букв и расстояние между ними зависят уже от него самого.

С окончанием путешествия произведение закончено. Но остается еще одна задача — еще одна инскрипция, надпись. Это душа иконы.

Мы знакомимся с заполненной книгами комнатой Сталкера, видим его отчаяние, слышим слова Жены, обращенные к нам. В последней сцене фильма мы видим, как дочь Сталкера сидит у стола и с помощью телепатии двигает по поверхности стола стакан и кружку. Ее голова покрыта платком золотистого тона, и в комнате, наполненной небесной синью, вихрем носятся мистические, летние лепестки. Мартышка принимает левой щекой к столу. Звучат музыка и хор.

1) Флоренский П. А. «Иконостас». — Богословские труды, 1972, № 9.

2) Трубецкой Е. Н. «Два мира в древнерусской иконописи». — М., издательство «Путь», 1916.

3) Флоренский П. А., там же.

Перевод В. НАРЫМОВОЙ.