

«Андрей Рублев» А. Тарковского: Интерпретация русской истории в контексте советской культуры

ТАКАХАСИ Санами

ВВЕДЕНИЕ: АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ ВНЕ МИФОЛОГИИ

Являясь наследниками традиций русской литературы, многие советские кинорежиссеры подвергались давлению, их произведения часто запрещали или задерживали на пути к зрителю. Так, в послевоенные годы А. Аскольдов подвергся преследованиям из-за своего полемического фильма «Комиссар» (1967 г.), в 1974 г. внезапно был арестован С. Параджанов по сфабрикованному обвинению. Имя Андрея Тарковского (1932–1986 гг.) среди кинематографистов чаще всего ассоциируется с бюрократической цензурой советского государства. В связи с этим, специалист по советской и русской кинематографии В. Джонсон (Vida T. Johnson) отмечает, что вокруг творчества кинорежиссера возникла целая мифология не только в коммунистических странах, но и на Западе.

«Тарковский был «мучеником», преследуемым грубой советской кинобюрократией, и, как Солженицын, «пророком», резко осудившим материализм и потерю духовности в современном обществе».¹

Одни его относят к представителям западной культуры (основанием для этого служит, например, его любовь к музыке Баха, к картинам Брейгеля и других выдающихся европейских художников).² Другие считают его диссидентом в связи с эмиграцией в Италию. Сегодня наблюдается тенденция, практически игнорирующая социальный контекст того времени, истолковывать его в качестве традиционного русского художника, как сам Тарковский объявил в своем нотариальном завещании: «Я русский человек, но не считаю себя советским».³ Нашей целью в данной статье является демифологизация творчества Тарковского и попытка постигнуть его заново в социальном, культурном и политическом контексте

1 V. T. Johnson, "Laughter beyond the Mirror: Humor and Satire in the Cinema of Andrei Tarkovsky," A. Horton, ed., *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash* (Cambridge University Press, 1993), p. 98.

2 Баба А. (сост.) Тарукохусукии: вакаки хи, боумей, сосите си [Тарковский. Молодость, эмиграция и смерть] (на япон. яз.). Токио: Сеидо-ша, 1997. С. 174–196. См.: Кончаловский А. Мне снится Андрей // *Тарковская М.А.* (сост.) О Тарковском: воспоминания в двух книгах. М., 2002. С. 154.

3 V. T. Johnson, G. Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994), p. 3.

того времени, то есть Советской России после «оттепели». Для этого целесообразно обратиться к анализу его фильма «Андрей Рублев» (1966–1971 гг.). Несмотря на то, что идея экранизировать события древнерусской истории отражала общий интерес российского общества, фильм вызвал серьезную полемику по поводу показанного в нем образа России; от режиссера требовали внести многочисленные поправки, и картину долгое время не выпускали на широкий экран в СССР.

Оценивая фильм «Андрей Рублев» Тарковского, специалист по современной культуре Л. Аннинский отметил, что он предвосхитил атмосферу второй половины 60-х годов.

«Тарковский одним из первых уловил кардинальный поворот общественного сознания, наметившийся к середине 60-х годов: поворот к национальной памяти, к началам, к истокам, к почве...».⁴

«Трудно сказать, какое воздействие имел бы «Рублев» на ситуацию в нашем искусстве, выйди он вовремя: в 1966 году. То была точка поворота. Художники н а ч а л а 60-х годов исходили из идеала, расположенного где-то в будущем: там располагался для них некий нравственный образец человека, очищенный от лжи (от «пережитков прошлого»). Художники к о н ц а 60-х годов уже чаще проверяли себя прошлым, тоже очищенным от лжи (от «модернизма»)».⁵

Как отмечает Аннинский, в это время в поисках *правды* бурно развивался интерес к деревне, истории и традициям. Художники и интеллигенция искали свои «настоящие» национальные корни и собственную идентичность, а власть пользовалась этой ситуацией для воспитания «советского патриотизма», который стремился через любовь к малой родине прививать любовь к большой многонациональной советской стране. Отмеченная культурная тенденция в западных и современных исследованиях в целом чаще всего выражается термином *nationalism*, имеющим более широкое значение, чем «национализм» в русском языке, где он обозначает ксенофобию и противопоставляется советскому патриотизму (далее автор использует это слово в широком значении). Русский национализм этого периода проистекал не из одного источника, его характер был многослойным и смешанным.

Появлению элементов национализма в русской культуре в периоды, называемые «оттепелью» и «застоем», посвящено немало исследований. Одной из лучших работ по этой проблематике является монография Й. Брудни (Yitzhak M. Brudny). Детально рассматривая отношения разных деятелей культуры с советской политикой, автор разделяет русских националистов на три группы (либеральные, консервативные и радикальные).⁶ Основной особенностью национализма после «оттепели» было его проти-

4 Аннинский Л. Шестидесятники и мы. М., 1991. С. 190.

5 Там же. С. 200.

6 Y. M. Brudny, *Reinventing Russia: Russian Nationalism and the Soviet State, 1953–1991* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), pp. 8–13.

востояние национал-большевизму, возникшему в 30-40-е гг. Д. Бранденбергер (David Brandenberger), проанализировавший соотношение между подъемом национального самосознания и культурой в сталинское время, рассмотрел особенности национал-большевизма, то есть национализма, впервые проявившегося в массовом сознании. Национал-большевизм, с его точки зрения, образован тремя основными элементами – популизмом, русскоцентризмом и этатизмом.⁷ По его мнению, попытка формирования новой идеологии при Сталине требовала переоценки великих личностей дореволюционной России, снижения роли ортодоксальной интернационалистской идеологии марксизма-ленинизма. Важно отметить, что образы героев сталинского периода продолжали оказывать влияние на позднейшую культуру вместе со складывавшимся мифом о Великой Отечественной войне, хотя национализм в обществе позднего социализма во многом противостоял национал-большевизму.

Иконописец Андрей Рублев (1360?–1430? гг.), по мнению этих национал-большевиков, должен быть одним из деятелей, внесенных в своего рода пантеон русских героев, изображение которых породило особый стиль «русского национального характера» в кинематографии. Для них «Андрей Рублев» Тарковского оказался неприемлемым в целом ряде аспектов. Споры о фильме отражают острые разногласия и конфликты между представителями двух течений, одно из которых сформировало для себя национальный образ России в период «оттепели», а другое – под влиянием национал-большевизма. Иначе говоря, их противостояние означало проблемность истолкования *правды*: одни верили в возможность выражения в искусстве объективных исторических фактов, другие искали способы показать более человеческую и душевную истину.

Как отмечают кинокритики Н. Зоркая и М. Туровская, пятилетняя борьба вокруг фильма «Андрей Рублев» сыграла значительную роль в жизни и последующем творчестве Тарковского.⁸ Однако история создания и выпуска фильма была изучена относительно односторонне на основе преимущественно личных воспоминаний. Автор статьи не отрицает ценность устных или личных воспоминаний как исторических материалов, однако без документальных подтверждений они вызывают сомнения. Так, работы о процессе создания фильма нередко противоречат друг другу.⁹ Выяснение этих вопросов не является главной целью статьи, однако изучение споров и обстановки вокруг этого фильма позволяет выявить

7 D. Brandenberger, *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956* (Cambridge: Harvard University Press), p. 211.

8 Johnson, Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky*, p. 5.

9 Например, согласно интервью с директором фильма Т.Г. Огородниковым, смета была сокращена до миллиона рублей (См.: Туровская М. 7 ½, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 72). Однако актер Ю. Назаров (исполнявший роль князя) пишет, что им «дали 900 тысяч рублей» (См.: Назаров Ю. Мне дорог Тарковский – реалист // О Тарковском. С. 84).

противоречивые образы России, складывавшиеся в советской культуре во второй половине XX в.

Дальше мы исследуем, во-первых, повышение интереса к иконописцу Андрею Рублеву в послевоенном советском обществе, а также образы Рублева и его эпохи, которые создавались в это время; во-вторых, влияние идеологии того времени на Тарковского и его отношение к ней на основе анализа сценариев фильма; в-третьих, определим место фильма «Андрей Рублев» среди работ, отражавших тенденцию в советской кинематографии, ориентированную на создание образа России. В конечном итоге в результате анализа фильма Тарковского мы приходим к выводу о том, что режиссер стремился выразить *правду* в понятиях того времени с помощью полифонического подхода к событиям, то есть отвергая монологизм в понимании фактов.

Художник Андрей Рублев в пантеоне русских героев

Идея экранизации эпохи, в которую жил великий иконописец Андрей Рублев, возникла у Тарковского в 1961 г., то есть еще до выхода его первого профессионального фильма «Иваново детство» (1962 г.).¹⁰ Для молодого режиссера тема Рублева и его времени не была случайной, обращению к ней способствовала обстановка начала шестидесятых годов. В это время в обществе наблюдалось повышение интереса к древнерусской культуре и искусству, особенно в связи с празднованием 600-летия со дня рождения иконописца.

Художественная оценка икон началась в России во второй половине XIX в. В отличие от Европы, в России иконы считались не предметами искусства, а чисто религиозной утварью, и только под влиянием романтического национализма и секуляризма они стали подвергаться научному анализу. В 1904 г. в Сергиевской лавре впервые после долгих лет был снят золотой оклад с рублевской «Троицы», которая сегодня пользуется всемирной известностью. В начале 20-х годов в результате исследований творчества А. Рублева, проведенных под руководством И. Грабаря, были обнаружены другие работы художника.

В послевоенной Москве в декабре 1947 г., когда город праздновал свое 800-летие, постановлением Совмина СССР в Андрониковом монастыре был учрежден историко-архитектурный заповедник им. Андрея Рублева для увековечения памяти художника.¹¹ Однако в него долгое время

10 Johnson, Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky*, p. 79; M. Turovskaya, *Tarkovsky, Cinema as Poetry* (London and Boston: Faber and Faber, 1989), p. 46.

11 Постановление № 3974 Совета Министров СССР от 10 декабря 1947 г. «О мероприятиях по сохранению памятников архитектуры Андроникова монастыря в г. Москве». Киселев А.С. (ред.) Москва послевоенная: 1945-1947: архивные документы и материалы. М., 2000. С. 528.

не пускали посетителей из-за его ярко выраженного особого характера, который противоречил представлениям властей об интернационализме и роли религии. Официальное открытие музея состоялось лишь во время торжественного празднования юбилея Андрея Рублева в 1960 г., и на выставке была представлена копия рублевской «Троицы».¹² Общественная значимость этого события описывалась следующим образом:

«Великая Отечественная война, послевоенный трудовой героизм наших людей вызвали огромный подъем патриотических настроений, усилили чувство особой национальной гордости, а отсюда – вполне естественный рост интереса к народному искусству, желание глубже познать свою национальную биографию».¹³

В это время в таком же духе активно публиковались статьи, посвященные эпохе и творчеству Рублева.¹⁴ Многие историки, искусствоведы и журналисты посвящали свои работы победе Руси над ордынцами на Куликовом поле, рисуя ее в героических красках. Строительство Московского государства и формирование «новой» культуры выражались через призму идеологии послевоенного Советского Союза. В журнале «Искусство» (1960 г.) читаем:

«Москва должна была создать крепкое независимое государство, объединить под своей властью обширные территории отдельных княжеств и вместе с тем породить большую общерусскую культуру, способствующую сознанию единства и самобытности русской народности».¹⁵

По мнению влиятельного историка Н. Воронина, имя Рублева является символом искусства «русского Возрождения» – особой формы культуры конца XIV – начала XV вв.¹⁶ Художника нередко сравнивали с его учителем-иностранцем Феофаном Греком, которому, однако, «не дано было выразить в искусстве радостный всенародный подъем после Куликовской битвы».¹⁷ Гениальный русский художник Рублев считался

12 А. Тарковский посетил музей вскоре после его открытия. Языкова И. Андрей Тарковский и открытие иконы в XX веке // Цымбал Е., Океанский В. (ред.) Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре. Иваново: Талка, 2008. С. 36.

13 Осетров Е. Андрей Рублев и современность (К 600-летию со дня рождения великого художника) // Нева. 1960. № 9. С. 189 (курсив автора).

14 В государственной публичной исторической библиотеке (г. Москва) сохранился список статей. См. библиографию к выставке: «Мастера древнерусской живописи: Рублев, Дионисий, Грек».

15 Зотов А. Народность искусства Андрея Рублева // Искусство. 1960. № 9. С. 60 (курсив автора).

16 Воронин Н.Н. Андрей Рублев и его время (К 600-летию со дня рождения художника) // История СССР. 1960. № 4. С. 63.

17 Алпатов М.В. Гениальный живописец древней Руси (600-летие со дня рождения Андрея Рублева) // Искусство. 1960. № 9. С. 52.

великим, поскольку в его фресках «все дышит оптимизмом и верой в человека», а колорит его произведений – «звучный и светлый, как бы под впечатлением от трав и цветов нашей среднерусской полосы».¹⁸ В связи с этим подчеркивалось, что иконы Рублева отличаются от других, созданных ранее.

«Фрески Андрея Рублева и Даниила Черного не были рассчитаны на то, чтобы возродить прежнее великолепие храма времен Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо (...) Не блеск золота и драгоценных камней, не строгую торжественность божества и святых стремились воссоздать они в древнем прославленном храме, а доброту, правдивость и самоотверженность *простых людей*».¹⁹

Многие искали объяснение этого явления в историческом фоне. Подчеркивая трудность той эпохи, искусствовед академик М. Алпатов так описывает творчество Рублева:

«В окружающей жизни было много тяжелого и мрачного. Была вражда князей, было жестокое притеснение простых людей князьями и боярами, была вечная боязнь нашествий, разорений, казней, пыток, пожаров и мора. *Но все это мрачное не находило себе доступа в искусство Рублева (...)* При всей его светлости и приветливости в нем есть нечто трогательно грустное и хрупкое, нечто от средневековой идеи, согласно которой человек создан не для земных радостей, а для того, чтобы пожертвовать собой».²⁰

Историк Н. Воронин считал, что Рублев выражал дух эпохи, где «Куликовская победа была зарей освобождения, страна входила в пору своего возрождения, мрак уступал свету надежд».²¹ Подобные интерпретации, подчеркивая высшую ценность государства, игнорировали или недооценивали мученичество в творчестве художника.

В то же время сложилось и иное восприятие, отражающее собственный опыт страдания и потерь, пережитый участниками второй мировой войны.

«Может быть, в “Троице” нашла свое выражение мечта *исстрадавшихся русских людей* той эпохи о вожденном мире и благоденствии? Смирный инок Андрей не был изолирован в своей келье от внешнего мира – современность, в ее самом жестоком обличье, безжалостно вторгалась и в храмы и в монастыри. Он видел бедствия родной земли, *он страдал вместе с нею, он жил общими надеждами и упованиями*».²²

18 *Иванова И.* Андрей Рублев // Художник. 1960. № 9. С. 47.

19 *Демина Н.А.* Фрески Андрея Рублева во Владимире // Декоративное искусство. 1960. № 8. С. 6 (курсив автора). Н.А. Демина (1904–1990) занималась изучением и пропагандой творчества Рублева в качестве первого научного сотрудника музея им. Рублева.

20 *Алпатов.* Гениальный живописец древней Руси. С. 54 (курсив автора).

21 *Воронин.* Андрей Рублев и его время. С. 58.

22 *Кузьмин Н.* Андрей Рублев // Новый мир. 1960. № 10. С. 210 (курсив автора).

Таким образом, в обществе сложились определенные представления об образе Рублева и его времени, часто сильно различавшиеся между собой. А. Тарковский и его однокурсник А. Михалков-Кончаловский работали над сценарием «Андрея Рублева» на фоне подобных дискурсов. Мы еще раз вернемся к этому вопросу, но авторы сценария, стремясь создать «фильм об истоках и гуманной, прогрессивной сущности русской национальной культуры», поставили главной целью показать взаимоотношения художника и народа. По их мнению, «художник становится по-настоящему прогрессивным и великим только в том случае, если он выражает думы и чаяния своего народа (...) в условиях татарского ига, жестоких внутренних междоусобиц и Церковной цензуры».²³ В декабре 1962 г. первый литературный сценарий под условным названием «Страсти по Андрею» был представлен в Первое творческое объединение Мосфильма.²⁴ (Каждое объединение имеет художественный совет для разработки идейной и эстетической концепции фильмов.) На заседании худсовета многие его участники, в том числе и искусствовед М. Алпатов, для которого образ Рублева был в первую очередь *героическим*, поддержали сценарий. Несколько членов худсовета восприняли его в следующем ключе:

«[Э]то вещь действительно *национальная, русская* (...) Мы почему-то увлекаемся киргизским, узбекским эпосом, да каким хотите, а национальные русские вещи делаются у нас редко. И здесь Рублев очень хороший материал, для того чтобы сказать веское слово».²⁵

Новости о съемках фильма освещала пресса всего Союза, торжественно информируя читателей, что талантливый молодой режиссер А. Тарковский приступил к постановке картины о Рублеве. Корреспондент «Правды Бурятии», работавший актером массовки в роли татарина, передал свой восторг от участия в съемке: «Два дня я жег, убивал, грабил обозы, скакал верхом. И два дня я имел счастливейшую возможность непосредственно наблюдать, как автор знаменитого «Иванова детства» работает над своим новым фильмом».²⁶ В 1964 г., когда началась съемка в Новгороде, в местной газете было опубликовано интервью с Тарковским, из которого следовало, что натура для съемок также вызвала интерес общества. Съёмочная группа долго искала ее в таких популярных древнерусских городах, как «Суздаль, Владимир, Нерли, Ярославль, Переславль-Залесский, Кижы и в других местах».²⁷

23 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), ф. 2944 (Госкино СССР), оп. 6, д. 11, л. 1а, 1б.

24 *Винокурова Т.* Хождение по мукам «Андрея Рублева» // Искусство кино. 1989. № 10. С. 63. Творческие объединения являются группами при киностудиях для производства фильмов. См.: V. S. Golovko, J. Rimberg, *Behind the Soviet Screen: The Motion-Picture Industry in the USSR, 1972–1982* (Ann Arbor: Ardis, 1986), pp. 24–25.

25 РГАЛИ, ф. 2453 (Киностудия «Мосфильм»), оп. 5, д. 1272, л. 55–56 (курсив автора).

26 *Бараев Б.* Эхо времени // Правда Бурятии. 20 сентября 1965. С. 4.

27 *Иванов Ф.* Рассказывает Андрей Тарковский // Новгородская правда. 30 октября 1964. С. 4.

Очень важно отметить, что во второй половине 60-х годов политика в отношении охраны памятников старины резко изменилась. Так, в 1966 г. было организовано Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК). В это время стали активно открываться музеи-заповедники в древних городах, многие из которых были включены в туристические маршруты «Золотое кольцо», «Северное кольцо» и др. За поисками широкими общественными кругами национальных корней в древнерусской истории и культуре скрывалась политическая причина. Так, в заявке на съемки в Кижах отмечалось, что Министерство культуры РСФСР придает «важное значение снимаемому фильму для дела пропаганды памятников культуры».²⁸ Работа над фильмом была обречена на вовлечение в политический контекст времени.

АНАЛИЗ СЦЕНАРИЯ: РУБЛЕВ – ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ СОВЕТСКИЙ ГЕРОЙ?

Окончив Всероссийский государственный институт кинематографии (ВГИК) весной 1961 г., А. Тарковский сразу добился огромного успеха фильмом «Иваново детство», получив признание как внутри страны, так и за рубежом. Дебютное произведение режиссера появилось не по его замыслу: ему был передан уже готовый сценарий, по которому был снят фильм, признанный неудачным, поскольку жизнь его главного героя Ивана была изображена беспросветно страшной и трагичной.

Замысел Тарковского поставить картину об иконописце впервые появился у него еще до съемок «Иванова детства». В «Литературной газете» в сентябре 1962 г. Тарковский выразил свое понимание миссии советской кинематографии. Эта краткая статья является весьма оригинальной по сравнению с поздними его выступлениями, поскольку в ней режиссер, опираясь на недавнее постановление ЦК КПСС, объявил о важной задаче взаимоотношений между кино и зрителем.

«Сейчас, как никогда, велико значение кинематографа как идейного воспитателя, борца за гармонического человека будущего, мощного аккумулятора передовых идей современности, источника эстетического наслаждения. И вместе с тем в постановлении ЦК КПСС справедливо и своевременно говорится о том, что «Советское киноискусство еще не в полной мере выполняет свою роль в коммунистическом воспитании народа». (...) Художник кино обязан звать зрителя за собой к решению новых идейно-эстетических задач, которые ставит сегодня перед искусством кино Коммунистическая партия».²⁹

С его точки зрения, для «добычи творческих побед» необходимо доверие и уважение друг к другу, но притом «ни в коем случае нельзя

28 Национальный архив Республики Карелии (НАРК), ф. Р-3017 (Министерство культуры КАССР), оп. 1, д. 68/486, л. 102–103. В действительности нет никаких доказательств о съемках фильма в Кижах.

29 Тарковский А.А. Это очень важно // Литературная газета. 20 сентября 1962. С. 1.

потакать вкусам отсталого зрителя и превращать кино в “забегаловку”». Он выразил мечту о необходимости революции в кино. По его мнению, во многих кинотеатрах показывали развлекательные фильмы, которые портили вкус зрителей.

«Хорошо бы организовать в разных городах Советского союза специализированные кино клубы на правах самых обычных кинотеатров. С той разницей, что в этих кино клубх будут демонстрироваться лишь лучшие фильмы советских и зарубежных кинематографистов. (...) И в результате исчезнут обыкновенные кинотеатры (...), потому что все зрители будут стремиться к настоящему искусству, пренебрегая развлекательным репертуаром, рассчитанным на невзыскательный вкус. Исчезнут плохие фильмы, так как смотреть их будет некому. Исчезнут зрители, легкомысленно относящиеся к кино. (...) Поэтому свои творческие планы я связываю с проблемой взаимоотношений художника и народа, художника и времени, где художник существует не сам по себе, а является совестью общества, острием его фантазии и выразителем его таланта».

Таким образом, фильм о Рублеве, по словам Тарковского, «об увековечении памяти которого говорил В.И. Ленин в своих первых декретах», должен был стать инициатором этой «кино-революции». Однако, как позднее вспоминал Г. Куницын, первый заместитель заведующего отделом культуры ЦК КПСС (1961–1966 гг.), вокруг этого сценария сложилась «скандальная слава». ³⁰ Учитывая немалый промежуток времени между завершением работы над сценарием (декабрь 1962 г.) и началом съемок в апреле 1965 г., ³¹ вполне реальным видится предположение В. Джонсона и Г. Петрия (G. Petrie) о том, что неопределенное и полуантагонистическое отношение чиновников к сценарию стало причиной задержки процесса. ³² Позже, когда фильм выпустили на широкий экран, Тарковскому стало ясно, что часть зрителей не поняла его концепцию, других он не заинтересовал, они предпочитали развлекательные ленты, и только третья группа зрителей получила глубокое духовное впечатление от просмотра.

Возможно, Тарковский упоминал постановления партии и Ленина не только для политической риторики, поскольку в более поздних публикациях он никогда не использовал такого рода ссылки для обоснования

30 Куницын Г. К истории «Андрея Рублева» // О Тарковском. С. 414.

31 Относительно даты начала съемок имеется две версии. Туровская указывает на сентябрь 1964 г., но она здесь упоминает подготовительный период (См.: Туровская. 7 1/2 и фильм Андрея Тарковского. С. 65). Поэтому в данной статье принимаем вариант Винокуровой и Огородниковой (см.: Johnson, Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky*, p. 79).

32 Johnson, Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky*, p. 80. Так, после съемки «Андрея Рублева» Тарковский планировал экранизацию «Идиота» М. Достоевского. Однако председатель Госкино Ф. Ермаш (1972–1986 гг.) не принял сценарий. В дневнике Тарковского, который он вел с 1971 г. до конца своей жизни, подробно описана борьба за «Идиота». См.: Тарковский А. Мартиролог: Дневники 1970–1986. Международный институт им. Андрея Тарковского, 2008.

своих мыслей о природе искусства. По-видимому, это объяснялось как его молодостью и наивностью, так и определенным признанием важности советской идеологии и необходимости обращения к широкому кругу зрителей. Чтобы понять его отношение к политической риторике, мы проанализируем эпизоды вариантов сценария, большинство которых не попало в фильм, впервые появившийся на широком экране в Москве в 1971 г.³³

Малоизвестный факт, но сегодня мы можем утверждать, что существует по меньшей мере четыре варианта сценария фильма «Андрей Рублев». В фонде государственного Архива литературы и искусства сохранились два литературных сценария («Страсти по Андрею», 1962 г. и «Начала и пути», 1963 г.), один режиссерский сценарий («Андрей Рублев», 1964 г.)³⁴ и еще один вариант литературного сценария был опубликован в журнале «Искусство кино» (№ 4–5, 1964 г.). Они содержали гораздо больше патриотических мотивов, чем фильм.

Так, судя по первому литературному сценарию, сначала Тарковский предполагал в качестве пролога фильма снять сюжет об изобретательном мужике, который придумал летать. Однако в поздних вариантах сценария в прологе изображается Куликовская битва, а именно наступление полка Боброка, который «мчится по полю, почти не касаясь земли, и обрушивается на татар», показав огромные потери, которые понесли как бесчисленные татары, так и русские. Как мы уже отмечали, Куликовская битва считалась важнейшим историческим событием для понимания рублевской эпохи. Однако сокращение бюджета привело к тому, что Тарковский отказался от эпизода «Куликово поле».³⁵ Прологом фильма снова стал сюжет о мужике, который сумел взлететь, но разбился. В результате возвращения к первоначальному варианту фильм стал больше подчеркивать силу духа «простого народа».

Интересно, что еще в 1940 г. художник А.А. Дейнека изобразил подобного мужика в своей картине «Никитка – первый русский летун». Она отражает дух сталинского времени: героизм русского народа, его новаторство и способность на смелый эксперимент вопреки церковному «мракобесию».³⁶ Если мужик-летун, изображенный Тарковским, был навеян

33 Согласно анализу японского киноведа Х. Баба, в настоящее время известны четыре варианта «Андрея Рублева». Сравнивая их, он выяснил, что в фильме, показанном в 1971 г. в СССР, многие жестокие сцены были вырезаны. Баба Х. Тарукохусукии эига: еиен ено киошу [Тарковский. Ностальгия по вечности] (на япон. яз.). Токио: Мисудзу шобо, 2002. С. 53–68.

34 РГАЛИ, ф. 2944, оп. 6, д. 11–13.

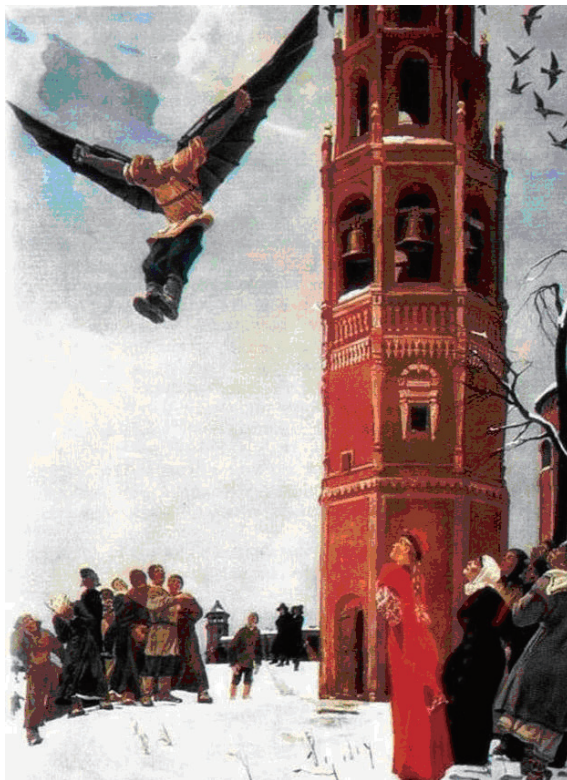
35 Согласно воспоминаниям директора фильма Т.Г. Огородниковой. См.: *Туровская*. 7 1/2 и фильмы А. Тарковского. С. 72.

36 Репродукция картины была выставлена в Государственном музее истории религии и атеизма (г. Ленинград). См.: *Ельшина Н.А., Латтик Н.И.* Русская и советская живопись в собрании Музея истории религии и атеизма. Л., 1965.

образом Никитки, то важным представляется замечание кинокритика М. Туровской, по мнению которой прототип самоотверженного энтузиаста Бориски напоминает героев начала 30-х годов, например, Павла Корчагина из фильма «Как закалялась сталь».³⁷

Таким образом, мы можем заметить своего рода «цитаты», свойственные мировоззрению сталинизма или советского догматизма. Однако эпизод в фильме Тарковского не завершается героическим моментом. В прологе показана отчаянная попытка мужика взлететь, восторг от полета и открывшейся с высоты широты русского простора, а затем страх падения и гибель. Тарковский изображает не только величие героизма, но и неизбежность сопровождающих его боли и жертвы. Именно в этот момент достигается глубокое духовное прозрение.

Особенности идеологии советского режима проявляются и в отношении к женщине. Униженный статус женщин в религиозном понимании был любимой темой атеистической пропаганды. В режиссерском сценарии 1964 г. первой новеллы «Скоморох» иконописец Кирилл говорит: «Весь грех в них [женщинах – С.Т.] заключен. (...), да вон и в писании то же...».³⁸ Однако старший иконописец Даниил Черный увещевал Кирилла, напоминая ему о бабах в Девичьем поле, которые пожертвовали свои длинные косы на выкуп ради спасения Москвы от татар. В новелле «Страшный суд» Рублев, считая тяжесть жизни народа и его бессилие порождением жестокого общества, испытывал глубокие мучения, получив заказ нарисовать фреску на тему страшного суда: «Не знаю, что писать (...) Я думаю, лучше вовсе не писать страшный суд».³⁹ Чтобы разрядить тяжелую атмосферу в храме, где они работают, художник попросил сво-



А. Дейнека «Никитка – первый русский летун» (1940 г., Москва, Государственная Третьяковская галерея)

37 Turovskaya, *Tarkovsky, Cinema as Poetry*, p. 45.

38 РГАЛИ, ф. 2944, оп. 6, д. 13, л. 8.

39 Там же, л. 71.

его ученика почитать ему Библию. В это время в храм, как в свой дом, без платка, случайно вошла блаженная (Дурочка). Слушая Писание «... и не муж создан для жены, но жена для мужа. Почему жена и должна иметь на голове свой знак власти над нею...» (1 Кор. 11), Рублев вспомнил московских баб из Девичьего поля. Возникает ощущение, что вдохновленный Дурочкой, словами Писания о женщинах и подвигом московских баб, он задумывает написать «Страшный суд» как праздник, как оду женщинам. Любовь и самоотверженность женщин спасли художника, который сумел понять мироощущение подчиненных и униженных и написал для них праздник.

«Плавно движутся одна за другой полные высокого благородства и нежности с простыми русскими лицами Праведные жены. Тихие, полные надежды глаза, спокойные позы, сочетание которых уверяют глаза в их реальном существовании и святости их женского существа. Светлые лица сестер, матерей, невест и жен – опора в любви и в будущем...».⁴⁰

Другим примером советского клише можно назвать интернационализм, когда в режиссерском сценарии Дурочка рождает «русского татаренка».

«– И правда татаренок! – подтверждают те, кто поближе.
– Ух, ты... Ворожий сын! – низкорослый мужичок разочарован больше всех.
– Ничего, ничего! Это ж наш татаренок! – улыбается скоморох, – Русский татаренок!»⁴¹

Рождение татаренка является первым поворотом из минора в мажор во второй части сценария, в которой показан набег татар, голод и чума. Тарковский подчеркивает достоинство людей, приветствующих рождение любого ребенка. По словам Тарковского, оно символизирует «первую каплю и идет дальше, дальше и кончается колоколом».⁴²

Как мы показали, «цитаты» из советского догматического мировоззрения не являются ни саркастическими, ни пародийными. С их помощью Тарковский выражает синтез человеческих эмоций, гармонический момент в противоречиях жизни. Иначе говоря, исходя из догматической риторики, размышления Тарковского выходят *вовне* советской идеологии, отрываются от марксистско-ленинских представлений о смысле жизни. Несмотря на то, что эти эпизоды, особенно патриотические, были высоко оценены худсоветом, после того, как во время его заседания 24 августа 1964 г. было объявлено, что самым большим препятствием для

40 Там же, л. 75.

41 РГАЛИ, ф. 2944, оп. 6, д. 13, л. 113.

42 РГАЛИ, ф. 2453, оп. 6, д. 1272, л. 72.

экранизации фильма является его объем,⁴³ Тарковский удалил их почти полностью. Поэтому в фильме мало заметны эти остатки «цитат», в нем сохранились лишь размышления Тарковского, которые как будто не имеют ни антисоветской, ни просоветской направленности.

Проанализировав тенденции, наблюдавшиеся в разных культурных слоях общества в 70–80-х годах, А. Юрчак (A. Yurchak) отметил, что у последнего поколения советского периода пользовался определенной популярностью стиль жизни *вне*.⁴⁴ Если советская бюрократия и диссиденты действовали на сцене марксистской идеологии, то среди поколения «шестидесятников» стали появляться люди, которые были к ней индифферентны. В качестве примера первого человека *вне* Юрчак приводит Иосифа Бродского, которого Сергей Довлатов описывал следующим образом:

«Он жил не в пролетарском государстве, а в монастыре собственного духа. Он не боролся с режимом. Он его не замечал. И даже твердо не знал о его существовании».⁴⁵

Тарковскому как кинорежиссеру нужна была санкция от власти, он не мог оставаться равнодушным к идеологическому клише, но для него было важнее показать свое личное отношение к духовным ценностям, которое проявлялось даже сквозь социалистическую идеологию. Если в период «оттепели», когда Тарковский писал сценарий, он еще был подвержен ограничениям ортодоксальной идеологии социализма, то когда он стал снимать фильм (уже начинался период «застоя»), идеология оказалась как бы *вне* его поля зрения.

ОБРАЗ РОССИИ И РУССКИХ ГЕРОЕВ В КИНО: ПОБЕДИТЕЛЬ ИЛИ МУЧЕНИК

С конца 30-х годов в массовой культуре Советской России начали появляться героические образы полководцев и защитников страны, включая исторических лиц дореволюционной России.⁴⁶ Время не сохранило их конкретные образы, а историки и художники XX в. воссоздали их облики в соответствии с требованиями идеологии того времени. В 1937 г. вышел

43 РГАЛИ, ф. 2453, оп. 5, д. 1294 (стенограмма заседания Художественного совета творческого объединения писателей и киноработников от 24 августа 1964 г.), л. 37. Председатель – А.А. Алов, присутствовали: Ю.В. Бондарев, Б.Т. Грибанов, П.М. Данильянц, Ю.Ю. Карасик, В.М. Крепс, К.Б. Минц, Л.С. Мирский, В.Н. Наумов, Т.Г. Огородникова, Н.А. Рудакова, А.А. Тарковский, Ю.В. Трифонов, П.А. Черняев, В.И. Юсов.

44 A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation* (Princeton: Princeton University Press, 2006), pp. 126–133.

45 Довлатов С.Д. Ремесло // Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 3. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 26. Цитата из Yurchak, *Everything Was Forever*, p. 127.

46 Владимирцева А.М., Сандлер А.М. (ред.) История советского кино, 1917–1967: В 4-х тт. Т. 2 (1931–1941). М., 1973. С. 228–255; Т. 3 (1941–1952). М., 1975. С. 84–96.

на экран фильм «Петр Первый» по одноименному роману А.П. Толстого, утверждающий превосходство интересов государства и культ личности, в котором царь был представлен решительным, беспощадным, самоотверженно жертвующим собой и другими ради России.⁴⁷ Так, С. Эйзенштейн инсценировал битву с «западом» в 1242 г. на Чудском озере в своем фильме «Александр Невский» (1938 г.). В. Пудовкин снял фильм «Минин и Пожарский» (1939 г.) о восстании 1611–1612 гг. против польских захватчиков. В 1944 г. С. Эйзенштейн снял первую серию фильма о царе Иване Грозном. Не только военные и исторические лидеры, но и композиторы, ученые, писатели стали героями фильмов, при этом их «индивидуальность и неповторимость совершенно игнорируются».⁴⁸ Патриотизм этих фильмов опирался преимущественно на чувства этатизма, милитаризма и героизма. В это время классовый подход и интернационализм, занимавшие центральное место в идеологии, для мобилизации народа перед войной начали замещаться патриотизмом и русскоцентризмом.

Только в конце 50-х годов в связи с критикой культа личности отношение к историческому кино о «ведомых героями людях», к «переоценке роли личности в истории» и «модернизации исторических событий» стало меняться.⁴⁹ В кинематографическом сообществе начался поиск новых драматургических тем, отражающих проблемы обывательской жизни.⁵⁰

Разумеется, в предыдущий период жизнь «простых людей» также являлась важной темой советской кинематографии. «Волга-Волга» (Г. Александров, 1938 г.), «Большая жизнь (первая часть)» (Л. Луков, 1939 г.), «Свинарка и пастух» (И. Пырьев, 1941 г.), «Каменный цветок» (А. Птушко, 1946) и многие другие фильмы показывали способность «простого человека» развить свой характер и стать позитивным героем, что пользовалось огромной популярностью у зрителей. Однако кинематографисты нового периода попытались создать другие образы. Если ранее подчеркивались героический характер личности и его официальная роль в обществе, то представители нового направления сделали акцент на ценности личной жизни (семья, друзья, любовь и т.д.). Вполне закономерно, что молодой Тарковский в поисках своего пути стал одним из них. Поставив «Иваново детство» (1962 г.), он продолжил традицию, начатую в таких фильмах о войне, как «Баллада о солдате» (Г. Чухрай, 1959 г.) и «Летят журавли» (М. Калатозов, 1957 г.).⁵¹ Главными действующими лицами этих кинокартин являются не героические люди, а простой солдат, который из страха стре-

47 Brandenberger, *National Bolshevism*, p. 88.

48 Марголит Е. Кинематограф эпохи «малокартинья» // Первый век нашего кино. Энциклопедия: фильмы, события, герои, документы. М.: Локид-Пресс, 2006. С. 352.

49 См.: Юрнев Р.Н. Краткая история советского кино. М., 1979.

50 См.: Марголит Е. Кино в поисках нового материала и новых форм // Первый век нашего кино. С. 416–419.

51 См.: V. Shlapentokh, D. Shlapentokh, *Soviet Cinematography 1918–1991: Ideological Conflict and Social Reality* (New York: Aldine de Gruyter, 1993), pp. 135–140.

лял вслепую и случайно подбил танки противника («Баллада о солдате»), или молодая женщина, которая не смогла дождаться своего парня-фронтовика («Летят журавли»).

Особенность кинематографии периода «оттепели» заключается в поисках национальной специфики в изображении маленькой деревни и жизни обыкновенных русских людей. В этом отношении замысел Тарковского экранизировать эпоху и эпизоды из жизни Андрея Рублева с первого взгляда мог показаться возвращением к традиции предыдущего периода. На заседании худсовета в 1963 г. режиссер М. Калик отметил:

«Я видел, что из этого сценарии может выйти фильм, подобный лучшим историческим фильмам, как, к примеру, «Александр Невский», «Иван Грозный». Видел, что это не родилось на голом месте, а здесь именно продолжение лучших традиций нашей литературы, кино и живописи».⁵²

Однако Тарковский задумал фильм решительно отличающийся от биографических кинолент. После публикации сценария в журнале «Искусство кино» (№ 4–5, 1964) философ Я. Лурье дал ему высокую оценку. По его мнению, если кино 30–40-х годов создавало образы «великих героев» на основе истории и идеологии того периода, то этот сценарий пронизан духом новой эпохи и такого осмысления исторических фактов, где не существует «великих людей» и «безликого народа».⁵³

Вместо героического подвига личности и победы русских в Куликовской битве режиссер показал тяжелое время: усобицу, набег татар, голод и чуму. В этих обстоятельствах русский народ изображен в свете идеалов христианства – через труд, молитву и послушание. По этому поводу кинокритик Е. Громов заметил, что хотя одна из главных тем фильма – образ «Руси-победительницы, Руси бесстрашно удалой, светлой и вольнолюбивой» (эпизоды об умельце-летуне, скоморохе и Бориске), он отступает перед другим образом – «Руси страдающей и обожженной».⁵⁴

Первая часть картины начинается новеллой «Скоморох», образ которого воплощает противодействие народа власти с помощью смеха, и заканчивается его арестом дружинниками. Отношение к страдающему народу у Рублева и его учителя Феофана Грека (новелла «Страсти по Андрею») сильно различаются. Феофан Грек говорит: «Я Господу служу, не людям», отмечая непостоянство настроения народа. Рублев же уподобляет русского крестьянина Христу, поднимающемуся на Голгофу: «Работает, работает, несет свой крест смирения, не отчаивается, а молчит и терпит, только Бога молит, чтобы сил хватило. Да разве не простит таким Всевышний темноты их?».

52 РГАЛИ, ф. 2453, оп. 5, д. 1272, л. 49.

53 Лурье Я. Перед началом съемок... (О сценарии «Андрей Рублев») // Искусство кино. 1964. № 11. С. 86–90.

54 Громов Е. Духовность экрана. М.: Искусство, 1976. С. 158–161.

В начале второй части показан эпизод нашествия на Владимир татарской орды, что стало результатом княжеских междоусобиц. Татары и войска предателя князя разрушают и сжигают город. Чтобы спасти Дурочку от изнасилования, Андрей Рублев вынужден убить человека. Едва пережив ожесточенную схватку, он почувствовал свое бессилие. В развалинах храма, куда падает снег, надломленный художник спрашивает у призрака покойного Феофана: «Русь, Русь... Все-то она, родная, терпит. Все вытерпит. Долго так еще будет, а, Феофан?» Искупая страшный грех – убийство человека, он берёт на себя обет молчания и перестает писать иконы.

Русский народ страдает не только от набегов татар, но и из-за тирании своих князей. Мастера, построившие собор для великого князя, были ослеплены, чтобы не смогли построить подобную красоту для малого князя («Страшный суд»). Ключника Успенского собора Патрикеева по приказу малого князя пытали и разорвали на части («Нашествие»). Тем не менее, народ показан не только страдающим, но сильным и целомудренным. В связи с этим важную роль играет эпизод с сыном мастера по литью колоколов Бориской, который единственным остался в деревне после чумы. Увидев дружинников, искавших мастеров, умеющих лить колокола, он заявил, что отец перед смертью передал ему секрет колокольной меди. В действительности у него не было ни знаний, ни опыта, но благодаря своему усердию и отчаянному характеру ему удалось отлить колокол, который зазвонил торжественно, как небесный дар. Наблюдая работу Бориски и слушая чудесный звон, Андрей Рублев вновь поверил в неистощимую силу народа, человеческое достоинство и будущее. Он решил вернуться к иконописи. В эпилоге показаны иконы Рублева в цвете, впервые появляющиеся в данном фильме, что, возможно, передает идею Тарковского: «идеалы, выраженные гениальным художником в своих творениях, были выстраданы народом».⁵⁵

Именно воскресение народа и художника является основной темой этого фильма. По мнению Тарковского, Рублев велик, потому что «видя вокруг себя этот кошмар, он умел видеть и то рациональное зерно, которое только намечается и, конечно, победит».⁵⁶ Чем мрачнее и ужаснее жизнь, тем значительнее чудо воскресения. Этим выражением Тарковский достигает взаимопонимания с определенной частью зрителей. В этом смысле исторический фон, написанный «суровыми, жестокими мазками», является «не фоном, а главной художественной задачей».⁵⁷ Это позволило кинорежиссеру Г. Чухраю отметить, что «образ народа-борца, народа-созидателя, народа страстотерпца и мыслителя – самое главное, самое цен-

55 Тарковский А.А. Для меня кино – это способ достичь какой-то истины // Экран 90. М.: Искусство, 1989. С. 63.

56 РГАЛИ, ф. 2453, оп. 5, д. 1272, л. 69 (выступление А. Тарковского).

57 Фоякова Э. Когда рождалась Русь // Вечерний Новосибирск. 21 января 1972. С. 3.

ное, что есть в этом замечательном фильме».⁵⁸ Воскресение художника Рублева через страдание «как раз и материализует (...) мысль Достоевского в очень глобальном, глубоко философском плане».⁵⁹ Таким образом, в изображении мрачного времени отражается христианское толкование Тарковским характера русского народа.

Однако эти мотивы не понравились определенной части зрителей, интересующихся историей. Чрезвычайно жестокая картина жизни в эпоху победы в Куликовской битве оппонентам фильма показалась оскорблением. Так, в марте 1966 г. первый заместитель председателя Госкино В. Баскаков раскритиковал фильм за «затянутость некоторых сцен, “натуралистические излишества”».⁶⁰ Такие выражения, как «натурализм», «объективизм», «пессимизм», «искажение исторических фактов», «скрытый сионизм», «пацифизм», явились типичными клише критиков «идеологически ошибочного» кино.⁶¹ Натурализмом были названы жестокие эпизоды фильма: ослепление мастеров, пытки Патрикея, убийство животных. Уже во время обсуждения сценария на худсовете от Тарковского потребовали сокращения этих сцен, а он, по-видимому нервничая, ответил: «Я считаю, что лучшие сцены моего режиссерского сценария – это сцены убийства собаки, ослепления, Голгофы и дохлого лебедя».⁶² Тарковский сохранил часть таких эпизодов, что вызывало упорные требования и после съемок «освободить фильм от отдельных кадров и эпизодов натуралистического характера».⁶³ Осенью 1968 г. секретарь ЦК КПСС П. Демичев в редакции газеты «Правда» резко раскритиковал фильм: «идейная концепция фильма является ошибочной, носит антиисторический характер».⁶⁴ Он негативно отнесся к изображению «межфеодальных распрей» вместо «борьбы против иноземных захватчиков». По его мнению, «фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное», а «разрисованный зад скомороха выглядит как символ того уровня, на котором народу была доступна культура», вопреки тем фактам, что «русские вели внешнюю торговлю чуть ли не со всеми странами Европы». Фильм был оценен как работающий «против нашего народа и его истории, против партийной политики в области искусства». В резуль-

58 Чухрай Г. Народ-борец, народ-созидатель // Экран 71–72. М.: Искусство, 1972. С. 53.

59 Жигалин А. О фильме спорят... Страсти по Андрею // Ленинец (г. Иваново). 22 января 1972. С. 3. В статье помещено 7 отзывов. Данный отзыв принадлежит канд. философских наук Л. Таганову.

60 Винокурова. Хождения по мукам «Андрея Рублева». С. 64.

61 D. & V. Shlapentokh, *The Soviet Cinematography*, p. 28.

62 РГАЛИ, ф. 2453, оп. 5, д. 1294, л. 22.

63 Волкова П.Д. «Дело» об Андрее // Волкова П.Д. (сост.) Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания. М., 2002. С. 364.

64 РГАЛИ, ф. 3078 (Сурков Евгений Данилович), оп. 1, д. 564, л. 1–5 (П.Н. Демичев о А.А.Тарковском: выступление в редакции газеты «Правда», записанное А.В. Романовым). См.: Волкова. «Дело» об Андрее. С. 365.

тате острой критики и невозможности прийти к соглашению с бюрократией по многим вопросам «несовершенный» фильм положили на полку.

В то время как в Советском союзе власти не выпускали фильм на широкий экран, «Андрей Рублев» был представлен на внеконкурсном показе на Каннском кинофестивале в мае 1969 г., где получил восторженную оценку зрителей и Главный приз киножурналистов мира.⁶⁵ По всей вероятности, именно вследствие этого в июле 1969 г. в г. Владимире провели экспериментальный ограниченный показ фильма, на котором присутствовали ответственные партийные работники и представители местной творческой интеллигенции. При этом секретарь Владимирского обкома КПСС С. Сурниченко доложил председателю Госкино А. Романову, что «вместо воспитания у людей чувства патриотизма, гордости за нашу Родину, за русского человека (...) зрителям преподносятся в концентрированном виде сцены и картины зла, надругательства над человеком, над всем тем, что является светлым».⁶⁶ На фоне враждебности к натуралистическим элементам картины чаще всего раздавались требования показать сильный и светлый образ России, способный вызвать подъем патриотических настроений.

Согласно протоколу секретариата ЦК КПСС от 24 августа 1971 г., власти решили выпустить фильм «Андрей Рублев» на экраны, объяснив это тем, что «А.А. Тарковский внес в картину существенные сокращения и изменения».⁶⁷ При этом нельзя не отметить некоторые перемены в культурной политике этого времени в целом. С 1971 г. по инициативе А. Яковлева, первого заместителя заведующего отделом пропаганды, началась критика «русского национализма»,⁶⁸ а в ноябре он опубликовал известную статью «Против антиисторизма».⁶⁹

Демонстрация фильма «Андрей Рублев» началась в Москве 20 декабря 1971 г, а в других городах – 26 декабря. Тираж фильма был весьма ограничен: обычно советские художественные фильмы тиражировались в количестве 1500-3000 копий для направления в кинопрокатные организации, а «Рублев» был отпечатан в количестве только 277 копий. При всем том в течение двух недель после выхода фильма на экраны в пяти кинотеатрах Москвы его посмотрели около 194 тысяч зрителей.⁷⁰ Наряду с самы-

65 Тенейшвили О. Каннские и парижские тайны «Андрея Рублева» // Ярополов Я. (сост.) Ностальгия по Тарковскому. М., 2007. С. 156-158.

66 Государственный архив Владимирской области (ГАВО), ф. П-830 (Владимирский обком КПСС), оп. 67, д. 79, л.15 (письмо председателю комитета по делам кинематографии при Совете Министров СССР А.В. Романову от 17 июля 1969 г.).

67 Горяева Т.М. (сост.) История Советской политической цензуры. С. 205-206 (Центр хранения современной документации, ф. 4, оп. 22, д. 13, л. 48-49).

68 Brudny, *Reinventing Russia*, pp. 94-95.

69 Яковлев А. Против антиисторизма // Литературная газета. 15 ноября 1972. С. 4-5.

70 Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ), ф. 5, оп. 64, д. 133, л. 2.

ми лучшими откликами были даны и весьма критические оценки. Через 5 дней после выхода фильма «Комсомольская правда» выступила со статьей,⁷¹ автор которой возражал против изображения великого художника как «бледной немочи, безразличия, молчания-смирения», тогда как в действительности эпоха Рублева, по его мнению, – «это был предвестник русского Возрождения, предвестник грядущих путей народа». Продолжали критиковать фильм историк Н. Воронин,⁷² кинокритик Л. Оболенский,⁷³ писатель А. Солженицын,⁷⁴ математик А. Шафаревич,⁷⁵ а художник И. Глазунов даже утверждал, что «авторы фильма ненавидят не только русскую историю, но и саму русскую землю».⁷⁶ Им был ближе образ России как государства-победителя, чем «смиренной мученицы», подчеркнутый Тарковским в этом фильме.

ФАКТ, РЕАЛЬНОСТЬ И ПРАВДА...

Историк Х. Уайт (Hayden White) отмечает принципиальную проблематичность представления истории в кино эпохи постмодерна. Анализируя «JFK» (O. Stone, 1991), в котором демонстрируются некоторые архивные кадры он делает вывод, что кино способно поставять исторические факты и фикцию в одном тождественном контексте, что вызывает опасность исчезновения для зрителя грани между ними. По его мнению, сегодня уже никак невозможно авторитетно восстановить единственную историю того, что же случилось «на самом деле».⁷⁷

А. Тарковский также сознавал способность кинематографии к произвольной организации материала, взятого целенаправленно из течения времени, которое само по себе не имеет ни начала, ни конца. По его словам, «кино есть прежде всего запечатленное время».⁷⁸ Для Тарковского кино не может объективно показать единственный последовательный порядок фактов. О влиянии личности автора на создание фильма он размышляет следующим образом: «Интересно также представить себе, что

71 Огнев Г. Андрей Рублев и «Андрей Рублев»: заметки о фильме А. Тарковского // Комсомольская правда. 25 декабря 1971. С. 4.

72 ГАВО, ф. 422 (Воронин Н.Н.), оп. 2, д. 12, л. 1, 3–9 (рукопись статьи Н.Н. Воронина «Пасквиль в двух сериях (о фильме «Андрей Рублев»)» от 12 января 1971г.).

73 РГАЛИ, ф. 3088 (Оболенский, Л.Л.), оп. 1, д. 58, л. 5–9 (к спору о фильме «Рублев»).

74 Солженицын А. Фильм о Рублеве // Вестник русского христианского движения. 1984. № 1–2. С. 134–141.

75 Шафаревич И. «Русская идея»: проблемы культуры – проблемы кинематографа // Искусство кино. 1988. № 6. С. 127.

76 Глазунов И. История народа – источник вдохновения // Советский экран. 1984. № 22. С. 19.

77 H. White, “The Modernist Event,” V. Sobchak, ed., *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event* (New York and London: Routledge, 1996), p. 24.

78 Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4. С. 70.

эти миллионы метров (пленки о жизни человека от рождения до смерти. – С.Т.) побывали в руках у нескольких режиссеров, и каждый сделал свой фильм – насколько они будут отличаться один от другого!».⁷⁹

Одним из важных критериев оценки в советском кино являлась точность в изображении *реальности*.⁸⁰ Советское кино было предназначено истолковывать жизнь единственно верным способом, который назывался «социалистический реализм». В 60-е годы поиск *реальности* в кино стал отвергать «социалистический реализм», выражавший жизнь современности и исторического прошлого в духе действующей идеологии.⁸¹ Во время «оттепели» интеллигенция стала стремиться в искусстве к *правде*. Это привело к горячему приему в обществе того времени, к примеру, повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

В «Андрее Рублеве» Тарковский также стремился к «максимальной правдивости». ⁸² Он и его соавтор А. Михалков-Кончаловский изучали летописи⁸³ и опирались «на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию»⁸⁴ рублевского времени. *Правдивость*, по собственным словам Тарковского, можно определить как возможностью показать «то человеческое духовное содержание «Троицы», которое живо и понятно для нас, людей второй половины XX века». ⁸⁵ Иначе говоря, речь идет не об исторических *фактах*, а о *правде*. Учитывая невозможность показать исторические *факты*, Тарковский стремился изобразить *истину* и *правду* человеческого существования, а такая *правда*, по его мнению, редко оказывается приятной, веселой. ⁸⁶ По этой причине в фильме «Андрей Рублев» весьма важно было показать жестокость. Только после ужасов разгрома и отчаяния, по мнению Тарковского, Рублев сумел написать гармоничные и умиротворенные иконы, которые вызывают глубокое чувство. ⁸⁷

Однако такое толкование рублевской эпохи, как было упомянуто ранее, вызывало обвинения в «антиисторизме».

79 Там же. С. 71.

80 D. & V. Shlapentokh, *Soviet Cinematography*, pp. 8–11, 21–22.

81 P. Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917–1953* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 199–204. К примеру, явное искажение истории в «Александре Невском» (Эйзенштейн, 1938) вызвало возмущение. P. Babitsky, J. Rimberg, *The Soviet Film Industry* (New York, 1955), p. 173.

82 Тарковский А.А. Я стремлюсь к максимальной правдивости... // Тарковский А.А. Ностальгия. М., 2008. С. 203–211 (интервью А.А. Тарковского записано в декабре 1966 г.).

83 Интервью Тарковского в 1962 г. См.: http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/On_Rublov.html

84 Тарковский. Запечатленное время. С. 78.

85 Там же.

86 Тарковский А.А. Эizo но поэзия: Кокуин сарэта токи (Поэзия изображений: Запечатленное время) (перевод на япон. яз. Х. Отори). Токио: Кинэма дзюнпо-ша, 1988. С. 276–279.

87 Тарковский. Эizo но поэзия. С. 250.

Оппоненты Тарковского иначе представляли историческую *правду*, чем сам режиссер. Они считали, что изображаемое должно делать «фильм эпическим, без личной интонации, чтобы течение истории возникало в фильме само по себе, словно бы анонимно, без вмешательства современного художника». ⁸⁸ Иначе говоря, кино должно изображать исторические *факты* (в их понимании *правду*) способом, не дающим возможности сомневаться в их объективности. Для тех, кто считал рублевскую эпоху «периодом массовых народных восстаний против монгольского ига, периодом острой борьбы, которая облегчила освобождение всех русских земель от власти монгольских феодалов и заложила основы их объединения в едином государстве», ⁸⁹ режиссер исказил историческую *правду*, что привело к созданию фильма, «не имеющего никакого отношения к имени великого русского художника и чернящего культуру средневековой Руси и русский народ». ⁹⁰ Историческая правда в понимании критиков фильма имела много общего с содержанием некоторых праздничных речей в честь 600-летия со дня рождения А. Рублева.

Для выражения *правды* Тарковский выбрал метод полифонии. В фильме показаны разные моменты жизни многочисленных персонажей – Бориски, Феофана, Кирилла, Даниила, Дурочки, Фомы и других. Именно сочетание определенных моментов их жизни, в конечном итоге отражает реальное рублевское время. Поэтому назвать фильм «Андрей Рублев», по словам Тарковского, было крупной ошибкой. Фигура художника не так важна, «потому что он является частью народа, он выражает народные устремления. Это один из композиционных принципов построения фильма». ⁹¹ Полифонически сложное разворачивание драматургии характерно и для более позднего творчества Тарковского, и в этом состоит особое мастерство его кинематографии. Анализ фильма «Андрей Рублев» показывает, что образ России (победительницы или мученицы) и отношение к фактам (авторитарность или полифоничность) образуют ключевые дихотомии, присутствующие во всей русской и советской истории, начиная со второй половины XIX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как мы видим, фильм «Андрей Рублев» во многом следует общему направлению культуры периодов «оттепели» и «застоя», поскольку он «за-

88 Соловьев В. Замысел, поэтика, фильм. О поисках современного кинематографа // Нева. 1972. № 10. С. 196.

89 Волкова. «Дело» об Андрее. С. 365.

90 Отзыв историка Н. Воронина, которого сотрудники музея им. Рублева попросили прочитать сценарий. См.: ГА ВО, ф. 422, оп. 2, д. 12, л. 1 (рукопись статьи Н.Н. Воронина «Пасквиль в двух сериях (о фильме «Андрей Рублев»)» от 12 января 1971г.).

91 РГАЛИ, ф. 2453, оп. 5, д. 1272, л. 68–69.

думан был еще в годы “оттепели,” а увидел свет уже в эпоху, именуемую сегодня “застоем”». ⁹² В течение этих лет молодой Тарковский отражал перемены в культурной и политической атмосфере советского общества, формируя свое отношение к киноискусству. Окончив ВГИК в 1962 г., он еще находился под влиянием партийной идеологии, но, вместе с тем, стремился найти свой путь. Он мечтал о своего рода кинореволюции, воспитании зрителей на лучших фильмах, заслуживающих называться искусством. Принадлежа к художественному авангарду общества, он испытывал притяжение эпохи Андрея Рублева. Способ выражения особенностей национальной истории является важным для общества, которое ищет подкрепления для оценки своей идентичности. На основе убеждения, что Россия (или Русь) неоднократно спасла мир от зла в крупных войнах, одни пытались рисовать образ России как «победительницы», другие видели ее скорее как «мученицу», основываясь на традициях православия. Стиль изображения Тарковским тяжелых страданий Руси не приняли не только первые, но частично и вторые, которые хотели видеть яркие успехи. Кинореволюции не случилось. Не соответствуя ни партийному кино, ни развлекательному, привлекающему широкий круг зрителей, его творчество отражало особый поиск правды в киноискусстве. Так появился «страдающий» и «элитарный» образ Тарковского.

С другой стороны, кинорежиссер всегда опережал время. После фильма «Андрей Рублев» в кинематографе появились такие картины, как «Агония» (Э. Климов, 1975), «Калина красная» (В. Шукшин, 1974), «Восхождение» (Л. Шепитько, 1979) и другие, многие из которых были посвящены трудной судьбе России. Однако партийная и государственная бюрократия, как, впрочем, и некоторые диссиденты, отвергали такого рода фильмы, как и произведения Тарковского, находя в традиционном понимании героизма и образе России-победительницы соответствие исторической правде. Анализ фильма «Андрей Рублев» показывает в контексте периодов «оттепели» и «застоя» развитие ключевых дихотомий образов России и отношений к фактам, присутствующих во всей русской и советской истории, начиная со второй половины XIX в.

92 Фомин В. Запрет фильмов «Андрей Рублев» и «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» // Первый век нашего кино. С. 507.