

фильм о Рублеве. Александр Исаевич Солженицын solzhenitsynalexander.ru
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://solzhenitsynalexander.ru/> приятного чтения!

фильм о Рублеве. Александр Исаевич Солженицын

Слава этого фильма – и в Советском Союзе и за границей – надолго опережала его показ: потому что он был запрещён советской цензурой. Законченный в 1966, он появился сперва за границей в 1969, затем малыми дозами просочился на советские экраны – либо избранные, закрытые, либо вовсе уж глухо– провинциальные, где не опасались власти вредного для них истолкования. Так случайно я увидел этот фильм в Тамбове в 1972. (При малом фонарике, в тёмном зале, на коленях делал записи, а тамбовцы смеялись и протестовали, что мешаю, и кричали: «да тут шпион! Взять его!» По советским обстоятельствам отчего б и не взять серьёзно?) С первого раза, да при звуке плохом, многого совсем нельзя было понять, и я искал увидеть фильм второй раз. И представился такой случай только в Вермонте в 1983, среди публики исключительно американской. И это последнее обстоятельство ещё яснее выразило несчастную судьбу фильма: направленный к недоступным соотечественникам, переброшенный валютной и пропагандной жадью Советов на заграничные экраны, заранее прославленный западной прессой, – вот он протягивался три часа перед растерянной иностранной публикой (в перерывах друг другу: «вы что-нибудь понимаете?») как дальняя экзотика, тем более непонятная, что живой язык его, и даже с умеренным владимирским оканьем (а отчасти – и с советской резкостью диалогов), заменён скудными, неточными и нековременными, чужеродно-невыразительными английскими титрами. Публика смотрела в изрядном недоумении. И что одно только с несомненностью посильно ей было вывести: какая же дикая, жестокая страна эта извечная Россия, и как низменны её инстинкты.

Да и в Советской России удостоенные первые зрители этим выводом и обогащались: «ну да, в России и всегда так было».

Но этот вывод авторы сценария (Тарковский и Кончаловский) и режиссёр Тарковский обязаны были предвидеть, когда затевали свою, не ими первыми придуманную, и не одними ими использованную, подцензурную попытку: излить негодование советской действительностью косвенно, в одеждах русской давней истории или символах из неё.

За два последних десятилетия это уже целое течение в советском искусстве: осмелиться на критику режима не прямо, а дальним-предальним крюком, через глубину русской истории, или самовольной интерпретацией русской классической литературы: подать её тенденциозно, с акцентами, перераспределением пропорций, даже прямым искажением, но тем самым более выпукло намекнуть на сегодняшнюю действительность. Такой приём не только нельзя назвать достойным, уважительным к предшествующей истории и предшествующей литературе. Такой приём порочен и по внутреннему смыслу искусства.

Обращение к истории – и право наше, и обязанность, это и есть утверждение нашей спасительной памяти. А допустимо ли обращаться к истории не со специальной целью изучения того периода, а для поиска аналогии, ключа, для ожидаемого подкрепления своей мысли, для сегодняшней своей цели? Надо думать: не недопустимо. Но при условии: относиться к историческому материалу как к заповедному – не вытапывать его, не искажать ни духа его (даже если он нам чужд, неприятен), ни внутренних пропорций, ни ткани. (И – да не поступят с нами так же потом.) Но мы и истории повредим, и ничему не научимся у неё, если будем просто вгонять её в колодку сегодняшней задачи. А в применении к русской истории, и без того прошедшей полуторазековую радикальную революционно-демократическую, затем и большевицкую мясорубку, этот приём ведёт только к дальнейшему искажению нашего прошлого, непониманию его даже соотечественниками, а уж тем более иностранцами.

И – сходное условие к использованию литературной классики.

Выбирая персонажем двухсерийного трёхчасового фильма иконописца Рублёва, православного и монаха, авторы должны были понимать ещё до составления сценария: что ни собственно православия, ни смысла иконописи выше простой живописи (как сейчас и допущено в СССР) и ни, прежде всего, духа Христа и смысла христианства – им не дадут выразить. Что за все эти три часа ни одному православному не разрешат даже перекреститься полностью и истово, четырьмя касаниями. Ни во время грозного осаждённого богослужения (из лучших мест фильма), ни во время скудного молебна при освящении колокола, лишь скоморох один раз полностью крестится – но

фильм о Рублеве. Александр Исаевич Солженицын solzhenitsynalexander.ru луковкой, закусывая, тем как бы плюя в крестное знамение. И ещё есть в первой серии один почти полный крест – и тоже иронический. И князь-предатель, уж с таким мордоротом, целует распятие, как не мог бы в присутствии митрополита, при всей своей черноте. (На всё это легко и естественно шёл Эйзенштейн в «Александре Невском», где ни перед битвой, ни даже при начале торжественного храмового звона не крестится новгородский народ, ни князь, – но ведь тот грубо выполнял социальный заказ режима.) И монашества тоже нельзя будет показать ни в каком высоком проявлении – ни в обете «отложить житейского обычая шатания», «терпети всякую скорбь и тесноту», ни в отказе от стяжания, от честолюбия, и вообще никак, – а только: за жеванием, в шумном скандале, да один раз неумело кладут поленицу, да встречены пошлой шуткой скомороха, да сделан один монах доносчиком. Итак, авторы сами выбрали путь: обронить собственно духовный стержень своего персонажа и времени, взамен натянуть ущербный ряд внешних признаков, – ради чего эта жертва?

Если не ради колкого намёка на современность – то это и есть их истинное мнение о сути русского прошлого? Может быть и так. Похоже, что и так. Под Советами мы заброшены в такой бездненный колодец, что можно карабкаться годами по скользким отвесам, и самому себе и другим это кажется освобождением, – а мы всё ещё почти на той же глубине, в пропасти того же качества.

Приняв такие жёсткие ограничения, сдачу наперёд, Тарковский обрёл себя не подняться до купола духовной жизни избранного им персонажа и XV века, – и ту высоту духовного зрения, христианской умиротворённости, светлого созерцательного миростояния, которою обладал Рублёв, – подменять самодельными слепотычными (на современный манер) поисками простейших, и даже банальных, моральных истин, зато понятных ущербно-интеллигентному зрителю советской эпохи. Или плоских (но намекающих) сентенций: Русь– Русь, «всё она, родная, терпит, всё вытерпит... Долго ли так будет?» – «Вечно».

Подменена и вся атмосфера уже четыреста лет народно-настоянного в Руси христианства, – та атмосфера благой доброжелательности, покойной мудрости жизненного опыта, которую воспитывала в людях христианская вера сквозь череду невыносимых бедствий – набегов, сплошных пожаров, разорений, голода, налётов чумы, – заостряя чувство бренности земного, но утверждая реальность жизни в ином мире. (Даже дыхания той жизни в фильме нет нигде и ни на ком, ни даже на Рублёве, ни даже в сцене с умершим Феофаном Греком.) Вместо того протянута цепь уродливых жестокостей. Если искать общую характеристику фильма в одном слове, то будет, пожалуй: несердечность.

Браться показывать главным персонажем великого художника – надо же этого художника в фильме проявить, – и проявить на вершинах его мироощущения и в напряжённые моменты творчества? Но Рублёв в фильме – это переодетый сегодняшней «творческий интеллигент», отделённый от дикой толпы и разочарованный ею. Мировоззрение Рублёва оплощено до современных гуманистических интенций: «я для них, для людей, делал», – а они, неблагодарные, не поняли. Здесь фальшь, потому что сокровенный иконописец «делает» в главном и высшем – для Бога, икона – свидетельство веры, и людское неприятие не сразило бы Рублёва. (А неприятия и не было: он был высоко оценен и понят церковными иерархами, и молитвенной паствой, ещё при жизни вошёл в легенду и в ореол праведности.)

Весь творческий стержень иконописной работы Рублёва обойден, чем и снижаемся мы от заголовка фильма. Художник-режиссёр именно этой сутью своего художника-персонажа не занялся. Конечно, мы не можем требовать, чтобы в фильме обсуждалось само мастерство и наука его, – но хотя бы нам почувствовать, что у Рублёва поиски идут на невыносимых высотах, когда иконописцу удаётся создать с немалых художественных высот русского XV века – ещё выше: произведение вечности. Создать в неожиданных радостных колоритах – безмятежную ласковость, чувство вселенского покоя, свет доброты и любви, даже уделить нам свет фаворский, и через икону таинственно нас соединить с миром, которого мы не видели. Не передав из этого ничего – режиссёр как бы обезглавливает своего героя. Правда, часть икон, уже в готовом виде, по-музейному показана под финал, и с медленной подробностью. Лишь единожды мы слышим разговор о проблеме изображения: как писать Страшный Суд? (При надуманной зачем-то ситуации, что многодневная нерешённость западной стены не даёт вести росписи и нигде во храме. Кстати, владимирский Успенский собор показан вовсе не расписанным, тогда как живопись его лишь частью поновлялась Андреем и Даниилом.)

фильм о Рублеве. Александр Исаевич Солженицын solzhenitsynalexander.ru А Феофан Грек в фильме – лишь, скажем, житейски-симпатичный. Очень плоский. И, в уровень со всем потоком фильма, мысли его тоже плоски (о предательстве апостолов, например).

фильм о Руси XV века невозможен бы был без чтения Священного Писания. И оно – читается несколько раз. Никогда – в церковной службе, в молитве; обычно – среди действия, чтение – за кадром, а в кадре какая-нибудь оживляющая картинка, – например, «Экклезиаст» идёт под жевание огурца. Тексты выбраны не в духовном внутреннем родстве с повествованием, с состоянием героя или всей Руси, и не места духовных высот и красот, а в тяжёлый (впрочем – издуманным эпизодом) момент Рублёва «наугад» открыт текст из послания к коринфянам и – именно внешние церковные регламентации, которые для современного зрителя звучат и вообще мелко-формально, а особенно неуместно в тот миг (цель режиссёра – снизить, высмеять также и весь текст?), а затем, чуть пролистнув апостола Павла, из того же послания взять мысли о любви – но уже приписать их Рублёву в свободном гуманистическом изложении и как бы в споре с апостолом.

Но полно, XV ли именно это век? Это – ни из чего не следует. Нам показана «вообще древняя Русь», извечная тёмная Русь – нечто до Петра I, и только, а по буйному празднованию Ивана Купалы – так поближе и к X веку. Трактовка «вообще древней Руси» и наиболее доступна современному советскому образованному зрителю, в его радикальной традиции, а тем более западному зрителю понаслышке, – и получается не реальная древняя Русь, а ложно-русский «стиль», наиболее податливый и для разговорных спекуляций, смесь эпох, полная вампука. Но это – нечувственно к нашей истории. Как и у всех народов и племён, каждое десятилетие в нашем тысячелетии да чем-то же отличалось, а при близком рассмотрении – так порой и разительно. А эпоху, в которую живёт избранный нами персонаж, мы обязаны рассматривать близко и конкретно. Взятые десятилетия идут после Куликовской победы. Время жизни Рублёва, начиная с его возмужания (ему было к битве 20–25 лет), – это особенное время внутреннего (который всегда идёт до внешнего) роста народа к единству, к кульминации, в том числе и в культуре, это «цветущее время», напряжённое время национального подъёма, – и где же в фильме хотя бы отсветы и признаки того? Ни в едином штрихе. Тягучая полоса безрадостной, беспросветной унылой жизни, сгущаемая к расправам и жестокостям, к которым автор проявляет интерес натурального показа, втесняя в экран чему вовсе бы там не место. Тут жестокости, могущие быть во время неприятельского набега, и жестокости, произвольно и без надобности притянутые автором, из какого-то смака. Мало ему показать избиения, пытки, прижигания, заливку расплавленного металла в рот, волок лошадью, дыбу, – ещё надо изобразить и выкалывание глаз художникам: бродячий всемирный сюжет, не собственно русский, нигде на Руси не засвидетельствованный летописно. Напротив, должен бы автор знать, что дружины художников, и того же Феофана, и того же Рублёва, по окончании дела свободно переходили из одного храма в другой, от храмовой работы к княжеской или к украшению книг, – и никто им при этих переходах не выкалывал глаз. Если бы так уж глаза кололи – кто бы по Руси настроил и расписал столько храмов? Зачем же это вколочено сюда? Чтобы сгустить обречённую гибельность и отвратность Руси? Или (то верней) намекнуть на сегодняшнюю расправу с художниками в СССР? Вот так-то топтать историю и нельзя.

Авторы сценария были почти не связаны реальными фактами малоизвестной жизни Рублёва – и это давало им большой простор выбора тем, сюжетов, положений. Но большой простор выбора – и бремя для художника, и многократно усиливает обязанности его вкуса и совести. Вернее было бы – стеснить себя самим, при скудости биографического материала – сузить этот простор вдвое, сосредоточиться на несомненной духовной истории Рублёва, прежде всего на бескорыстном выборе иноческой жизни («ничто держати, ниже своим звати» по уставу Спасо-Андроникова монастыря) как проявлению его духовной жажды и углублению иконописного внятия, «святого ремесла». Разумеется – право автора ничего этого не коснуться. Однако в поиске объяснить обет молчаливости приводится мотивировка совсем не христианская: обида на грешную действительность, на несовершенных людей – «с людьми мне больше не о чем разговаривать», эта обида на действительность скашивает фильм Рублёва. Режиссёр делает шаг, но не по линии духовного гребня, а – подставить произвольную, очень уж смелую, и притом грубо-материальную, придумку: поместить Рублёва в набег 1410 года на Владимир, где он не был (ну пусть мог попасть в Андрониковом), заставить его там убить человека и в этом найти толчок к молчаливости. Вымысел – слишком сторонний, противоречащий кроткому, тихому, незлобивому характеру Рублёва, как он донесен до нас преданием. Как можно изобретать такой небылый эпизод – и возложить на

фильм о Рублеве. Александр Исаевич Солженицын solzhenitsynalexander.ru него главное духовное решение? (Противоречие и в том, что убийца не мог бы оставаться иконником.)

Долгое молчаливое Рублёва (из немногих точно известных о нём фактов) – не единично на Руси XIV–XV веков. Это был – из высших подвигов для очищения и возвышения души, «ум и мысль возносить к невещественному», гармонично замкнуть телесное состояние с душевным, создать в себе «внутреннюю тишину», подняться над средними впечатлениями окружающего бытия. Это был подвиг – непрестанной молитвы. Этой традиции был близок и Сергей Радонежский, и его заместитель Никон, и основатели Андроникова монастыря, – всё окружение, откуда вышел Рублёв. Молчаливым же стал и Даниил, учитель и пожизненный друг Андрея. И молчаливое Рублёва не было отшатом от иконописи, как это понимается по фильму, но – наивысшей сосредоточенностью к искомому Свету, стержнем творческого процесса. Лишь в современном образованском восприятии это молчаливое кажется непостижимо незаурядным, и Тарковский приписывает неприязненное к тому отношение окружающих, – а соотечественникам-христианам обет был совершенно понятен. (И так же легковольно автор в конце фильма освобождает Рублёва от обета, тоже вымысел.)

Да был ли Рублёв для режиссёра действительно центром внимания, целью раскрытия? – или только назвать собою эпоху и время, предлогом протянуть вереницу картин о мрачности вневременной России – такой, как она представляется современной образованщине? И автор создаёт непомерно длинный фильм, начинённый побочными, не к делу, эпизодами (половину киновремени они и забирают). Даниил Чёрный – никак не развит, почти не обозначен. Зато изобретен жгучий завистник Кирилл, и на большом протяжении ленты – мотив, настолько истасканный в мировом искусстве, зачем он здесь? и как грубо подан: за почёт «как собака буду тебе служить» (это ли дух иконописных дружин?), и тогда, мол, и платы за работу не возьмёт, – да какую такую плату авторы предполагают у средневекового монаха-иконописца? – они писали иконы в виде послушания, а заработанное на стороне всё отдавали своей обители. Кирилл обзывает свой монастырь «вертепом разбойников», произносит филиппики против монастырской жизни, таская стрелы из стандартного антиклерикального колчана, – и никто из братии не находится ему возразить, за ним – последнее слово. (И когда через много лет он вернётся в монастырь, то с покаянием поддельным, – лишь «дожить спокойно».)

Скоморох. Вся сцена – только для украшения, для забавы. Вызывает большое сомнение, что их выступления преследовались уголовно, – скоморошество проходит по всему русскому фольклору как бытовая реальность. И ещё это – повод для истерической сцены скомороха в конце: «я десять лет сидел» из-за этого, мол, гада. Такие реплики (ещё: «упекут на север иконки подправлять») составляют поверхностную оппозиционную игру фильма – но разрушают его по сути.

Ночь под Ивана Купалу. Может быть, погоня за выгодной натурой, просто картинка? филейные кусочки? Может быть, лишний повод показать невылазную дикость Руси. (И невероятно, чтоб в оживлённом месте Московско-Суздальской Руси такое сохранялось до XV века. У Даля, где много помянуто древних обычаев, под Купалу – кладоискание, разрыв-трава, – да.) И во всяком случае – опять длинный уводящий эпизод (не без очередной пошлой шутки о распятии и воскресении). А когда таких эпизодов много – то это оглушает бессвязностью, потерей собственно стержня в фильме.

Ещё длинней, ещё более затянута и так же притянута сбоку отливка колокола. И этот кусок – его уже эпизодом не назовёшь – сильно сбив на советский судорожный лад. Сперва – неубедительно запущенные поиски глины («до августа», в предыдущем эпизоде «июнь», – так и не говорили-то на Руси, языковая фальшь: все отсчёты времени и сроки назывались по постам, по праздникам, по дням святых), потом такая же неубедительная находка глины, потом типично-советская спешка и аврал – не укреплять формы! каково! – и старые литейщики покорно подслуживают в этой халтуре самозванному мальчишке – и звенит надрывный крик, совсем как на советской стройке, – и в чём тут мораль и замысел авторов? что, для серьёзного дела и знать ничего не надо? лишь бы нахальство – и всё получится? и вот на такой основе происходит возрождение Руси? Затем, разумеется, обрезан молебен, обрезано и само освящение: что освящается колокол сей «благодатью Пресвятаго Духа», – этого, разумеется, нет, а покропили водичкой, и халтурный колокол загудел. И Рублёв, этот ещё при жизни «чюдный добродетельный старец», «всех превосходящий в мудрости», находит своё излечение и вдохновение у груди истерически рыдающего пацана-обманщика.

фильм о Рублеве. Александр Исаевич Солженицын solzhenitsynalexander.ru

И какое ж во всём том проникновение в старую Русь?

А – никакого. Автору нужен лишь символ. Ему нужно превратить фильм в напряжённую вереницу символов и символов, уже удручающую своим нагромождением: как будто ничего нам не кажут в простоте, а непременно с подгонкой под символ.

Да, так главный же символ, пережатый до предела: юродивая дурочка-Русь за кусок конины добровольно надела татарскую шапку, ускакала татарину в жены – а на татарской почве, разумеется, излечилась от русской дури. Никак не скажешь, что эта дурочка родилась из неразгаданной биографии Рублёва. Так что ж – присочинена как зрительно выгодный аксессуар? Или как лучшее истолкование русского поведения в те века? и в наш век?

И ещё же символ: символический пролог, с воздушным шаром. (Да не поймёшь сразу, что это – пролог, хотя бы отделили ясно. При первом прогляде я всё искал связь, не нашёл: о чём это было, к чему? кто летел? куда торопились? какие ещё татары на них бежали?) А оказывается, это – символам символ: от христианства мы видим – ободранную (по-советски, и креста на ней не видно) колокольню, и то в качестве парашютной вышки. И шар-то могли сляпать только по халтурке (как и колокол). И удел наших взлётов – тотчас брякнуться о землю, этому народу не судьба взлететь.

И ещё же символ – дождь! дожди! да какие: все предпотопные, невероятные, в пору сколачивать Ноев ковчег. Этим дождём – и жизнь побита, и те бессловесные кони залиты, и те рублёвские фрески смыты, – ничего не осталось...

Октябрь 1983

ДОБАВЛЕНИЕ
(май 1985)

С тех пор А. Тарковский неоднократно отрицал, что в фильме «Андрей Рублёв» он хотел критиковать советскую действительность эзоповым языком. «Я отмечаю совершенно это объяснение моей картины» («Форум», 1985, № 10, с. 231). Но такое объяснение было сделано мною в наилучшем предположении для Тарковского: что он – фронтёр, который, однако, в приёме аналогии, неосторожно обращается с русской историей. Если же, как говорит Тарковский (там же): «Я никогда не стремился быть актуальным, говорить о каких-то вещах, которые вокруг меня происходят», – то, стало быть, он и всерьёз пошёл по этому общему, проторенному, безопасному пути высмеивания и унижения русской истории, – и как назвать такой нравственный выбор? Да он тут же, рядом, и пишет: «Художник имеет право обращаться с материалом, даже историческим, как ему вздумается, на мой взгляд. Нужна концепция, которую он высказывает.» Что ж, если так – художники останутся при своём праве, а мы все – без отечественной истории.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://solzhenitsynalexander.ru/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://filosoff.org/> философия, философы мира, философские течения. Биография

<http://dostoevskiyfyodor.ru/>

сайт <http://petimer.com/> Приятного чтения!