

Федеральное агентство образования и науки  
Южно-Уральский государственный университет  
Управление научных исследований  
Факультет психологии  
Институт психологии творчества, инноваций, арт-коммуникаций  
Лаборатория социальной психологии творчества и арт-коммуникаций

# Альманах психологии искусства и арт-коммуникаций

Выпуск 2 – 2007

**Тема номера:**  
**75 лет со дня рождения А. Тарковского.**  
**Психологические интерпретации фильмов Мастера**

Чеклябинск  
Издательство ООО «Полиграф-Мастер»  
2007

**УДК 159.9**

**ББК 88**

**А 92**

**Альманах психологии искусства и арт-коммуникаций**

Тема номера: 75 лет со дня рождения А. Тарковского. Психологические интерпретации фильмов Мастера. – Ч.: Издательство ООО «Полиграф-Мастер». – 2007. – 146 с.

**Редакционный совет:**

В. Г. Грязева-Добшинская, *председатель*

Н. В. Маркина

А. С. Мальцева

Е. И. Наливайко

**Редакционная коллегия:**

А. Мальцева, *главный редактор*

Н. Бегунова

П. Райзберг

**Представленные в сборнике тексты – работы по предмету  
«Психология искусства»**

**Авторы текстов – студенты и аспиранты факультета психологии:**

*Баранова В., Бегунова Н., Булгакова О., Васюкова Т., Гудкова Ю., Гусева В., Дегтярева Н., Дьячкова Е., Евполова К., Жадяева Е., Зубрий Н., Иноземцев Д., Кайда Н., Калинина А., Колесников С., Латышева Ю., Лобастова Ю., Лутченко О., Мальцева А., Мальчикова Г.А., Мишунина О., Мостовщикова И., Наливайко Е., Нуянзина Р., Пахомова Е., Петрова Ю., Погребинская А., Покало А., Помогаев Е., Попова Е., Попова Ю., Романовский А., Савелова А., Сирутис Т., Спесивцева А., Талалай Е., Терещук И., Тищенко И., Шангареева Г., Шкапа Н., Щербакова А.*

© Институт психологии творчества,  
инноваций, арт-коммуникаций,  
ЮУрГУ, 2007.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ВВЕДЕНИЕ

*Мальчикова Г. Совсем другой мир...*

### 45 ЛЕТ ИССЛЕДОВАНИЙ ТВОРЧЕСТВА А. ТАРКОВСКОГО. НАШИ РЕФЕРАТЫ

*Терещук И. Анализ теории Тарковского «давление времени» на основе философии Жюль Делёза*

*Пахомова Е. «Метафизика напряжения в творчестве А.Тарковского» А. Закурченко*

*Спесивцева А. Апофатика звука в «Зеркале» А. Тарковского (по Ю. Михеевой «Молчание. Пауза. Тишина. Свет»)*

*Попова Ю. Фильм А. Тарковского «Иваново детство»*

*Дегтярева Н. Фильм А. Тарковского «Андрей Рублев»*

### СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО «ЗЕРКАЛА». ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ПОСЛЕ ФИЛЬМА

*Грязева-Добшинская В.Г. Возможность диалога с Другим*

*Сирутис Т. Универсальность жизненных проблем человека: это было всегда и всегда будет*

*Жадяева Е. Гипертекст сознания*

*Зубрий Н. Прочувствовать душу Другого*

*Калинина А. Колесо Сансары: неотвратимость и предрешенность круговорота жизни*

*Мальцева А. Пути жизни и пути размышлений человека: от незначимого до самого важного*

*Бегунова Н. «Зеркало»: мы смотрим на мир глазами героя, изнутри его сознания*

*Попова Е. Человек пересматривает свою жизнь*

*Нуязина Р. Субъективная жизнь человека: в отражениях узнать «кто Я есть?»*

*Щербакова А. Как вырваться из круговорота Времени?*

*Гусева В.Здесь «всякая крайность имеет свою противоположность»*

## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ      АНАЛИЗ      ФИЛЬМОВ      А. ТАРКОВСКОГО

### СОЛЯРИС

*Дьячкова Е.* В каждом из нас есть Крис, Хари, Солярис...

*Бегунова Н.* Исследование Океана в фильме А. Тарковского «Солярис» как метафора познания человека

*Колесников С.* Проблема экзистенциального выбора в фильме А.Тарковского «Солярис»

*Иноземцев Д.* Катастрофичность фильма А. Тарковского «Солярис»

### ЗЕРКАЛО

*Талалай Е.* Интерпретации психической реальности человека в фильме «Зеркало» А. Тарковского

*Васюкова Т.* «Зеркало» А. Тарковского – фильм о смысле человеческой жизни

*Мостовщикова И.* Анализ фильма А.Тарковского «Зеркало» в контексте аналитической концепции К.Г.Юнга

*Булгакова О.* Интерпретации «Зеркала» А.Тарковского с позиции психоанализа З.Фрейда

*Погребинская А.* Символика сновидений в фильме «Зеркало» А. Тарковского с точки зрения психоаналитической теории З.Фрейда

*Покало А.* «Зеркало» А. Тарковского и психоаналитическая концепция З.Фрейда

*Лутченко О.* Фильм «Зеркало» А. Тарковского как психотерапевтический сеанс.

*Лобастова Ю.* Задачи на смысл в кинофильме А. Тарковского «Зеркало»

*Евполова К.* Символы «Зеркала» как задачи на смысл

### СТАЛКЕР

*Мальчикова Г.* «Слабость велика, а сила ничтожна...»

*Петрова Ю.* «Кто же мы есть на самом деле?..»

*Савелова А.* Смыслы жизни героев кинофильма А.Тарковского «Сталкер»

*Латышева Ю.* Фильм А.Тарковского «Сталкер» и концепция индивидуации К.-Г. Юнга.

*Помогаев Е.* Проблема бессознательного в кинофильме «Сталкер» А. Тарковского.

*Романовский А.* Ситуация экзистенциального выбора в фильме А.Тарковского «Сталкер»



*Гудкова Ю.* Выбор Сталкера

*Тищенко И.* Анализ кинофильма «Сталкер» режиссера А.Тарковского с позиции психоанализа З.Фрейда.

## НОСТАЛЬГИЯ

*Пахомова Е.* Безнадежная, невыносимая «Ностальгия» А. Тарковского

## А. ТАРКОВСКИЙ И ДРУГИЕ

*Шангареева Г.* Анализ воспоминаний о детстве в фильмах «Зеркало» А. Тарковского и «Амаркорд» Ф. Феллини

*Наливайко Е.* Принципы постижения процесса создания культуры в фильмах «Зеркало» А.Тарковского и «Возвращение» А. Звягинцева.

*Шкапа Н.* Сравнительный анализ кинофильмов «Зеркало» А.Тарковского и «Возвращение» А. Звягинцева

*Наливайко Е.* Сравнительный анализ кинофильмов «Солярис» реж.А.Тарковский и «Солярис» реж. С.Содерберг. Культурные основания

*Мальцева А.* Искренне рассказать о «личном». А.Тарковский и С.Содерберг

*Мишунина О.* Игровые и смысловые структуры в фильмах «Солярис» А.Тарковского и С.Соденберга

*Кайда Н.* «Солярис» А. Тарковского и «Солярис» С Содербегра

*Евполова К.* История покаяния и история любви

## ПСИХОДРАМАТИЧЕСКАЯ СЕССИЯ «ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ»

*Мальцева А.* «Зона» такая, какие мы...

*Мишунина О.* Что же происходило на психодраматической сессии по мотивам фильма А.Тарковского «Сталкер»

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Баранова В.* Легенда Андрея Тарковского

---

## ВВЕДЕНИЕ

---

### Совсем другой мир...

Не думаю, что написанное ниже удивит заинтересованного читателя свежестью и новизной взгляда на кино А.Тарковского. Не стоит сейчас такой задачи. Есть просто размышления, душевный отклик, некое обращение к себе, своим переживаниям, пробужденным общением с миром и фильмами А.Тарковского.

Первые встречи с фильмами длились долго: я пересматривала их по несколько раз. Привыкший к агрессивному ритму, быстрой смене картинки, динамике сюжета в современном жанровом кино глаз поначалу сопротивлялся медлительности, текучести, даже статичности метафизических пейзажей, наполняющих почти каждый фильм Тарковского. Ухо, развращенное громкостью басов, диссонансом и какофонией звучащих ото всюду шумов, перестраивалось для восприятия камерной музыки И.С.Баха, оброненных в тишине звуков, молчания... Его картины замедляют, почти до ангельской чистоты дыхания, ритмы нашего внимания к миру, ритмы наших ощущений, переживаний, созерцаний. Невольно поддаешься медитации, чувствуя великий внутренний покой внутри себя...

Где-то прочла, что Тарковский увлекался хокку, поэтическим изяществом и лаконичностью японского трехстишия. В хокку, я думаю, его привлекали чистота, тонкость и слитность наблюдения за жизнью.

Выпала роса,  
И на всех комочках терна  
Капельки висят.

Из этого непосредственного наблюдения над жизнью, по словам Тарковского, рождается поэтичность фильма. «Кинематограф Тарковского приближает нас к нашей аутентичности, очищая от беснования интеллектуальных игр и приобщая вновь к почти забытому нами чувству реальности». Путь в центр собственной души не бывает быстрым и легким. Оттого фильмы Тарковского требуют погружения, чуткости, сосредоточенности.

Как прав Э.Юсефсон, заключивший, что «не видел еще в своей жизни режиссера, который требовал бы такой активности от зрителя». Современный потребительский мир, СМИ, индустрия рекламы, телесериалы, формализм, псевдодеятельность изобилуют легкодоступны-

ми эмоциями. Их функция ясна и оправдана – развлечь и расслабить зрителя, подкинуть ярких эмоциональных переживаний, узнаваемых шаблонных сюжетов, не требующих даже минимума напряжения. Кино Тарковского – как образец истинного искусства – рефлексивно, не терпит внутренней пассивности зрителя. Такое искусство расшатывает смысловые стереотипы, позволяет видеть вещи стереоскопично; позволяет мне, как со-автору, усовершенствовать свое мироощущение, обогатить, переосмыслить свой жизненный опыт. Хочется привести цитату самого Тарковского: «Принципиальная сущность кино связана с человеческой потребностью в освоении и осознании мира. Нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за временем – за потерянным или за необретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом – потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, но при этом он его не просто обогащает, а делает длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино – а не в «звездах, в шаблонных сюжетах, не в развлекательности».

Соприкосновение с каким-либо фильмом Тарковского у меня происходит на уровне ощущений, впечатлений. ...Будто долго-долго бежишь по шумному городу, по трассе против несущегося мимо потока машин; горячий асфальт обжигает ноги. Мышцы напряжены до предела, бежишь быстро, грудью разрывая напористый воздух. Машины, люди, заводы, реклама, строения сливаются в один сплошной поток... И вдруг сверху обрушивается ливень! Ты уже на мокрой траве, бег становится легким. Слышны отчетливые удары сердца в груди и в висках, дыхание становится ровнее. А потом, представляете, бросаешься над обрывом в прохладный свежий воздух и летишь... Свободный полет. Земное притяжение срывает, и ты мчишься вниз. Мгновение. Удар о поверхность воды. И ты там уже, под водой... Все спокойно, замедленно. И совсем другой мир...

Метафора выражает для меня побег из суетного урбанизированного мира вещей к некой *подлинности*. Чтобы вам понять, что для меня подлинность, опишу, что ею не является. В философии постмодернизма есть такое звучное понятие, в котором, как мне показалось, точно и во многих чертах описывается наша жизнь – симулякр. Это и есть неподлинность. «От лат. *simulacrum* – образ, подобие. Обобщение явлений и процессов, связанных с имитацией, подменой вещи чем-то другим, похожим не нее, ее аналогом, подделкой, копией, бутафорией, контрафактным продуктом, притом выдаваемых за саму эту вещь, за оригинал. Это квази, псевдо, «как бы», когда, сохраняя внешнее суще-

ствование, вещи теряют свою сущность и служат выражением чего-то другого. Не случайно в современном языке так широко распространен оборот «как бы». Вино без алкоголя (как бы вино), кофе без кофеина (как бы кофе), секс без партнера (как бы любовь); бесчисленные ароматизаторы и «улучшатели вкуса», добавки к какой-либо химической массе, делающие их «яблочнее яблока», «земляничнее земляники», «розовее розы» и т.д. Но это не яблоко, не земляника и не розы. Искусственные цветы, которые ярче и красивее естественных, бетонная стена «под мрамор», пластмассовый пол «под дерево», соевая колбаса «под мясо», певцы с «фабрики», выражающие не себя, свое состояние и чувства, а замысел и проект продюсера. Чем меньше в них самостоятельности, личностных особенностей, тем легче и лучше реализовать волю режиссера. Это конструкт, концепт, воплощенный в реальности, но не как новый артефакт, а внедренный в нечто существующее, воспроизводящее функции, но меняющее его субстрат, субстанцию, лишаящее его собственных импульсов существования и развития. Человек без души, без самости, функционер, марионетка, зомби, робот. Песни «под фанеру», речь с чужого текста, порнография вместо секса, ложь как норма поведения и т.д. как в анекдоте, когда на вопрос об образе жизни отвечают: образ есть, а жизни нет... Тенденция к потере идентичности человека, подлинности его бытия, реальности как таковой, ее замены знаками реального».

Комментарии излишни. О подлинности, истинности бытия и творчества Тарковского лучше не скажешь, чем уже написано. Поэтому еще раз злоупотреблю цитатой: «Зачем Тарковскому было восстанавливать точно такой же дом детства на точно том же месте, воссоздавая ракурсы и вещи и жесты с маниакальной настойчивостью археолога? Разве кто бы заметил, кроме разве что матери и отца, что дом другой и место другое? Разве зрителю художественного произведения не все равно? Так зачем такие хлопоты? Разве нельзя было найти эффектный, «трогательный» дом? И напридумывать лирически эффектных сцен? Зачем этот возврат к реальности во всей ее документально-вещной точности бытования? Да потому, что тоска по *реальности*, а не по художественному от нее впечатлению, не по эрзацам воображения, играющим в свои собственные самолюбивые онанистические игры... Тарковский не просто верил, он знал, что, прикасаясь к *реальной* памяти сакральной стороны своего сознания, он восстанавливает некую реальную магическую связь светящихся энергий этого загадочного космоса. Фантомные декорации в фильме вызвали бы лишь чисто художественные эмоции у зрителя, а не те метафизически-сакрализованные, какими они и оказались. И не потому, что зрители

бы о чем-то догадались: сами вещи не раскрыли бы в кинокамере свое «иномирное» свечение. Но они раскрыли, потому что чувствовали преданность Тарковского их собственной реальности.

...Тарковский объявляет войну игре. Он восстает против игровой сути нашей цивилизации. Он так же безукоризненно этически серьезен, как Лао-цзы, как Генри Торо, как Альберт Швейцер, как Лев Толстой. Сила тоски по подлинности, по прикосновению к подлинникам вещей, вероятно, ужасала многих из тех, кто близко подходил к нему. С годами эта тоска возросла, глубже уходил взгляд на «иномирное» свечение подлинности, и все одиноче становился он сам в этом почти сплошь лицедействующем человеческом театре. В мире, где играть фантомами почитается замечательным, Тарковский разыскивал реальность своего лика. И его герои заглядывают в зеркала, и – то не видят ничего, то видят ближнего. И все же главное, во что они смотрятся – в то странное свечение, которое льется из заброшенных людьми вещей и ландшафтов, из вещей и пейзажей, выброшенных из человеческих игрищ и потому обретших аутентичность. В этом суть Зоны Сталкера, в этом суть пристрастий и одиноких блужданий Горчакова. В этой тоске – суть заболевания Алексея в «Зеркале». Но эта болезнь – к той смерти, где вся полнота жизни, где вещь обжигает живым прикосновением.

Быть аутентичным в себе – вот страсть Тарковского. Да, но разве его фильмы не игра, не искусство? Да, игра, но эта та игра, где играют, не играя. Так вот, как он учил актеров: ради Бога, не играйте! Живите, как живут вещи, как живут кусты, как живут звери. Просто будьте! *Естествоуйте*, то есть прибывайте, присутствуйте, будьте при сути, то есть при истечении себя самого в это свечение. Вернитесь из вашего вечного отсутствия вот в это, в это-здесь, вернитесь в Присутствие!».

Мальчикова Г.



---

## 45 ЛЕТ ИССЛЕДОВАНИЙ ТВОРЧЕСТВА А. ТАРКОВСКОГО НАШИ РЕФЕРАТЫ

---

### Анализ теории Тарковского «давление времени» на основе философии Жюль Делёза

Терещук И.

*Теория Тарковского «давление-времени» как «физика кино»*

Цель данной работы состоит в том, чтобы с помощью аналитического метода Делёза «*время-образ*» показать преимущество теории монтажа А.Тарковского «*давление-времени*» перед историческим сложившейся до него теорией «*монтажа аттракционов*» С.Эйзенштейна..

Общепринято считать отцом и основателем советского монтажа Сергея Эйзенштейна. Эйзенштейн считал *движение* и *место* отличительными особенностями кино в противоположность театру. Он рассматривал монтаж как основание художественного кино (*искусство фильма*). «*Монтаж аттракционов*» (термин, введенный самим С.Эйзенштейном) показывает объекты, идеи и символы в столкновении, для того чтобы оказать интеллектуальное и эмоциональное воздействие на зрителя.

Андрей Тарковский был убеждённым противником теории монтажа Эйзенштейна и полагал, что главный момент в художественном кино (искусстве кино) – это внутренний ритм кадра. Идея Тарковского, касающаяся *ваяния из времени*, представляет фильм как взаимодействие отличительных потоков или волн времени, выраженных в кадрах их внутренним ритмом. А.Тарковский полагал, что доминирующим фактором при создании образа фильма должен быть кинематографический ритм как некоторое движение внутри структуры фильма, а не временная последовательность кадров.

Главная особенность поэтического фильма – процесс *ваяния из времени*. Для Тарковского *ваяние из времени* представляло собой метод, при котором кадры спонтанно объединялись в самоорганизующуюся структуру. Фильм – это выражение сущности мира, и создание фильма – это создание своего мира. Таким образом, в отличие от метода *монтажа аттракционов*, который дает эффект некоего толчка, побуждая зрителя к пониманию определенных идей и понятий, ритмы времени Тарковского позволяют видеть жизнь в ее сущности, в ее движениях. В школе Тарковского кинорежиссер выражает свою фило-

софию жизни, в противоположность созданию новой версии восприятия действительности.

Фильм «Зеркало». Это философский и автобиографический фильм, в котором показаны воспоминания и реальные события. «Зеркало» показывает историю жизни главного героя через калейдоскоп различных периодов времени, в которых время ощущается в своем единстве:

1) «настоящее время» (приблизительно 1975 год).

2) «прошлое время» время (непосредственно после окончания Второй Мировой Войны, середина 1940-ых годов).

3) и другое «прошлое время» (время перед Второй Мировой Войной, 1930-ые годы).

В «Зеркале» Тарковский дифференцирует историю по временным категориям и объединяет в их пределах личные истории героев фильма. Он показывает временную исключительность через показ снов, сопоставляет реальную действительность каждого из этих периодов со своим собственным их восприятием и «нарезает» куски документальных эпизодов в соответствии со своим ощущением *давления времени*.

Тарковский выдвигает гипотезу возможности непосредственного восприятия времени в фильме. Он утверждает, что так называемый *толчок времени* – сила или энергия времени – присущ любому кинематографическому материалу.

Тарковский полагал, что окончательная цель фильма – это не взаимодействие идей, а взаимодействие образов фильма, определяемых *временем-образами*, которые привязаны к конкретному времени и к предметам, существующим во времени, и которые, в конечном итоге, уводят таинственными путями в бесконечность.

Время диктует свою специфическую стратегию отбора кадров. Кадры, которые не могут быть отредактированы или не могут быть соединены вместе, обладают такими временными параметрами, которые органически не позволяют присоединить воображаемое время к действительному. Снять фильм для Тарковского означает смонтировать реальные кадры, находящиеся под *действительным давлением времени* или *толчками времени*, которые объединяли бы в одно целое радикально различные кадры.

*Как ощущается давление времени в кадре?* Применяя философию Делёза к теории Тарковского, можно сказать, что время материализуется тогда, когда имеется чувство чего-то значительного и правдивого, которое происходит вне оптической и звуковой ситуации на экране. Волны времени, записываемые вне фильма (подобно природе, в

которой частица переходит в волну и обратно) становятся для Тарковского доминирующим фактором в фильме и становятся двухсторонним процессом, при котором жизнь фильма реальна, если время реально пульсирует в нем. «Реалистический» фильм походит на живой организм, поскольку он начинает жить самостоятельной жизнью после его монтажа и живет отдельно от авторского намерения, подчиняясь чувству и опыту каждого зрителя, подобно неповторимым событиям жизни. В таких фильмах как «Солярис» и «Зеркало» введение в фильм личных воспоминаний позволяет зрителю применить их к себе, к своему восприятию.

Необходимо, чтобы волна времени свободно перемещалась от кадра к кадру, иначе может образоваться щель между кадрами, и чистота оптических и визуальных ситуаций будет утеряна.

*Толчки времени* могут быть легко незамеченными, потому что они часто не ощутимы, как звуковые и оптические ситуации с имеющимися между ними непропорциональными связями и нелегко определяемыми взаимоотношениями с точки зрения общепринятой морали.

«Зеркало» структурировано введением личных воспоминаний внутрь основной линии времени исторических и социокультурных событий. Стиль Тарковского при вырезании кадров имеет тенденцию отделять временные события жизни, но всегда позволяет сосуществовать им в том же самом закадровом пространстве, а иногда и в самом кадре. В «Зеркале» воспоминания вставлены таким образом, что они показаны происходящими в двух мирах: реальном и виртуальном, но иногда воспоминания существуют в фильме одновременно в обоих мирах.

В «Зеркале» изображения извлекаются из памяти героя и окружаются миром времени. *Время-образ* имеет образ-структуру, объединяющую реальное и виртуальное. Донато Тотаро объясняет, что физические связи объединяют изменяющееся пространство и *движение-образ*, в то время как воображаемые связи привязаны к памяти как продолжение воображаемого и *времени-образа*. *Движение-образ* является основой кинематографа. *Время-образ* делает фильм привязанным больше к времени, чем к действию.

*Кристалл-образ* краеугольный камень понятия *время-образ* у Делёза, представляет собой кадр, в котором сплавлено давно происшедшее заснятое событие с осовремененным его видом. *Кристалл-образ* – неделимая единица виртуального и реального изображений.

*Кристалл-образ* формирует время как двухстороннее отражение (как в «Зеркале»), которое разделяет настоящее на различные направления, одно из которых устремляется в будущее, а другое уходит об-



ратно в прошлое. Время как раз и состоит из этого раскола и это ...время, которое мы видим в кристалле (кристалл «Зеркала»).

Понятие *кристалл-образ* имеет огромное значение в теории Тарковского «давление времени» и в монтажном *ритме времени* «Зеркала», так как это ключ к пониманию той области (визуальный образ и звуковой образ), которые определяют время-образы.

Время – это основа кино, как звук в музыке, цвет в живописи, характер в драме. Ритм – не метрическая последовательность кадров, но *толчок времени* внутри них. Главная особенность режиссуры Тарковского это то, что он собирает воедино время, запечатленное в отдельных частях фильма. Нарезка и соединение кадров не создает новое качество, но привносит в фильм то качество, которое существует в каждом из соединяемых кадров. Редактирование фильма ведет к той степени интенсивности времени, которой обладают сами *толчки времени* (давление времени). Редактирование фильма это работа с интервалами времени, которые представляют различные моменты восприятия жизни. Через *ритм времени* режиссер определяет свою индивидуальность и свои стилистические особенности. *Ритмы времени* возникают спонтанно в течение съемок, и зависят от чувствительности режиссера к ритмам природы. Стил редактирования Тарковского (вырезание кадров) нарушает ход времени введением потоков времени, перебивающих этот ход, которые создают искажения времени. Это как раз те искажения времени, которые придают фильму ритмическую экспрессию.

Это основа теории Тарковского в его *ваянии из времени*. Применение этой теории позволяет давать точное изображение времени при обдуманном и осторожном соединении кадров с неравномерным *давлением времени*. Монтаж кадров должен исходить из внутренней необходимости (имеющейся внутри кадра) и органически быть частью всего материала в целом. Процесс соединения неравных временных отрезков нарушает ритм времени. Однако если временные перебивки соотносятся с *толчками времени* (силами или давлениями) внутри собранных вместе кадров, то желаемый ритмический дизайн может быть достигнут.

Монтаж Тарковского с использованием теории *давления-времени* показывает чувствительность автора, его стиль режиссерской работы, а также его философию. Фильмы Тарковского формируют кинематограф *образов-мыслей*.

В разделе «Время, ритм и монтаж» книги «Ваяние из времени: размышления о кино» А. Тарковский пишет о том, что «образ фильма» это не основа композиции. Он считает доминирующим фактором

в композиции фильма ритм. А.Тарковский пишет, что невозможно представить какую-либо кинематографическую работу без ветра времени, пронизывающего каждый кадр фильма, но также никто не может сделать фильм без актеров, музыки, предметного антуража и даже без монтажа. И дальше Тарковский продолжает объяснять, что ничто из вышеперечисленного не может в фильме существовать отдельно.

В современном кино, по Тарковскому, время в кадре должно всегда течь свободно, поскольку так происходит в природе. Это условие соблюдается только тогда, когда внутренний ритм кадров движется за *движение-образом* и монтажная последовательность кадров косвенно отражает время.

#### *Текстуальный анализ фильма «Зеркало» Тарковского*

Фильм «Зеркало» – это фильм, в котором дан непосредственный образ времени, созданный путем показа *мыслей-образов* или *мыслей-волн*, распространяющихся во вселенной *памяти* главного героя фильма, Алексея. В фильме запечатлены воспоминания о событиях, которые произошли на самом деле и остались в памяти реального человека – Алексея, прототипом которого является сам Андрей Тарковский. «Зеркало» – глубоко личный и, можно сказать, саморазоблачительный фильм с автобиографическими моментами.

Дом детства Тарковского, расположенный на краю гречишного поля, помогает восстановить личную историю, которая является и реальной, и воображаемой одновременно, в которой нет никакого разделения между внутренними и внешними воспоминаниями. Андрей Тарковский вводит в фильм в качестве актеров двух близких ему людей, двух реальных матерей: свою мать, Марию Тарковскую, и мать своего сына, свою вторую жену Ларису Тарковскую.

«Зеркало» - *память мечты*, где действие разворачивается в пределах воспоминаний рассказчика – фрагментов личной истории Алексея. Снятые Тарковским кадры организуют обертоновую кинестетическую интенсивность *давления времени*, которое увеличивается от кадра к кадру в течение всего фильма. Чувства, показанные в фильме, выглядят реальными и виртуальными одновременно, т.е. становятся, согласно теории Делёза, *кристалл-образами*.

Смешивание Тарковским хронологических моментов фильма с нехронологическими личными историями искажает линейность временных событий. Эти реальные части последовательны в фильме: от полетов воздушного шара в 1937 к советско-китайскому конфликту 1960-ых; в то время как личные истории перескакивают назад и вперед, извлекаясь из петли *памяти-времени*), в которой время не линейно и не связано.

Тарковский создает эти смещения времени, нарушая чувство его нормальных ритмов. Чувство всеобъемлемости времени нарушается личными воспоминаниями. Ощущение виртуальности времени, текущего параллельно действительному, является сугубо личным и в то же время действительным и универсальным. В действительности, «Зеркало» нарушает структуру *движение-образа*, внедряя связку кадров, *время-образ* в устойчивый поток времени. Временные нарушения происходят при смешении личных историй.

Такая форма показа деталей придает «Зеркалу» чувство реальности. Тарковский дает нам почувствовать вкус различных ароматов памяти в том времени, которое показано в фильме. Они – соединение чистого восприятия, чистого воспоминания и непроизвольной работы памяти. В «Зеркале» глубокое проникновение существующих фактов в прошлые воспоминания создает странное ощущение этой смеси нехронологических фрагментов с хронологическими и подчеркивает неделимость времени, которое проходит за пределами показанного на экране. Тарковский достигает ощущения временного единства через смешение различных пластов событий, происходящих *здесь-и-теперь* с *там-и-затем*.

*Ритм времени* в фильмах Тарковского создает сказочные образы, которые сопротивляются естественной потребности зрителя в логике и правдоподобию. Видениями и снами наполнено не только «Зеркало», но и большинство его фильмов. Диалог и аудиовизуальные средства объединены, чтобы передать, мечты и воспоминания о прошлом, настоящем и будущем.

Лучший способ показать режиссерский стиль Тарковского «ваяния из времени» – исследовать детали оптических и звуковых ситуаций, которые он развивает в «Зеркале».

*Основные сцены фильма:*

*Вводная сцена* вступления «Зеркала» исключительна для понимания фильма: она состоит из двух мизансцен. Все это снято в документальном стиле и происходит на телевизионном экране. Эти кадры приносят ощущение подлинности фильма своими точными историческими деталями. Это стратегия режиссерской работы – установить эмоциональный тон ко всему фильму во вступлении раньше, чем произойдет интеллектуальный настрой. Заикание подростка намекает на фрагментацию разговорного языка в целом и на изломанность описываемой рассказчиком жизни в частности. И начало фильма дает надежду, что после гипнотического сеанса подросток, говорящий: «Я могу говорить», излечится от заикания. Таким способом режиссер симво-

лично заявляет о своем освобождении. Тоска по свободе – в основе «Зеркала».

*Начало (вторая сцена)* «Зеркала» также уникально: в довольно длительном отрезке фильма показаны гречишное поле на заднем плане (одно из воспоминаний детства Тарковского) и молодая женщина (мать Алексея) на переднем плане, сидящая на изгороди из жердей с сигаретой. Мария, находясь непосредственно перед этим полем, смотрит на человека, проходящего вдали от нее. Эта комбинация длинной мизансцены с подвижной камерой создает впечатление реального ощущения времени.

Использование природы для изображения потока времени, особенно «ветра» во вводной сцене, – одно из главных открытий в «Зеркале». Тарковский настраивает историю на «даче» вполне определенно, чтобы вызвать и обновить элементы памяти времени его детства. Он делает это с помощью старых фотографий, визуальных воспоминаний, и т.д., восстанавливая загородный дом, где он рос, красивый деревянный дом, расположенный на краю гречишного поля. Это – *«тональная интенсивность»* (тональный монтаж Эйзенштейна), с помощью которой достигается ощущение времени.

*Третья сцена* – это кадры о доме детства. «Дом детства» («Дача») – доминанта *хронотопа* в «Зеркале». Она – реальная связь, которая соединяет временные и пространственные отношения, представленные в фильме.

*Четвертая сцена*, является решающей в повествовании, потому что она создает хронотопы в воображении повествователя. В одном из дальнейших кадров фильма есть подобный странный *сон-хронотоп* – вознесение матери Алексея, которое имеет место в другом неопознаваемом месте, подобном месту спальни молодого Алексея.

Эти сцены демонстрируют умение Тарковского притушевывать в драматических моментах визуальные изображения и звуковое сопровождение и создавать ощущение того, что время в фильме как бы выплывает из прошлого: из раздумий рассказчика, его видений.

*В пятой сцене* смещение и странность как пространства, так и времени аналогичны тем, которые ощущались в предыдущей сцене. Здесь штукатурка на потолке в трудно распознаваемой комнате начинает разрушаться, падая в замедленном движении на то место, которое ранее занимала молодая женщина (Мария – мать Алексея). И кажется, что сила *толчка времени* в этих кадрах сновидений превышает силу, действующую в реальном пространстве и времени, давая зрителям возможность физически ощутить действительность показанного.



Это уникальное кинематографическое явление. «Зеркало» - фильм настроения, проникающего в сердце.

*Шестая сцена* – последняя, представляющая реальный интерес в рассматриваемом отрывке фильма, разрушает стандартные методы режиссуры. Здесь происходит очевидный, но незаметный с первого взгляда переход от панорамы, создаваемой движущейся камерой и показывающей молодую женщину, смотрящую на себя в зеркало, к потемневшему экрану в котором эта женщина вдруг приобретает другой облик – облик старой женщины (матери Алексея). Происходит совмещение двух времен: прошлого и настоящего. Одним из самых больших достоинств фильма является то, что этим фильмом Тарковский продемонстрировал свое уважение к матери, сделав ее, мать, грезой, созданной своей памятью и показав эту грезу как *время-образ*, отраженный в зеркале. Это – самое глубокое эмоциональное выражение любви сына к матери, которую художник может дать в своем произведении. И это произведение искусства – фильм А.Тарковского «Зеркало».

### **«Метафизика напряжения в творчестве А.Тарковского»**

**А. Закуренко**

*Пахомова Е.*

*Произведение искусства есть поступок.*

А. Тарковский предлагает тотальную критику художественного творчества своей эпохи: «художник-кинематографист, как правило, не отождествляет акт своего творчества со своим жизненным нравственным поступком. Искусство должно содержать в себе помимо собственного этического содержания еще и этический выбор, включенный в событие Искусства творца. Такое Искусство «испепеляет художника». Реализуя замысел, он отдает свою жизненную энергию... Поэтому я хочу, чтобы мой новый фильм равнялся жизненному поступку, судился по законам нравственной подлинности человеческой судьбы...».

Следовательно, творец делает то, что делает его герой, а жизнь творца есть сумма жизней его героев. Но такое отождествление выносит само ядро человеческой личности за границы личностно ответственного поля действий. Вместо поступка насущного, лежащего в данный момент в данном пространстве в отношении данных объектов, предлагается эстетически оформленное Я, способное на совершение поступка лишь потенциально и не ранее осуществления художественного действия в его полной завершенности.



Тарковский не мог не ощущать, что мир размноженных подобий себя самого – на самом деле мир безблагодатный, замыкающийся на собственной самости, а в качестве трансцендентных объектов предлагающий лишь варианты собственного его, претворенные в художественной форме.

Выходом из замкнутого круга: Я – мое творчество – претворенное Я – становится философия преодоления. То есть *a priori* – человеку ничего не дано, и он должен прийти к истине. Но тогда, трансцендируя в бытие, в котором человек пребывает, из самого себя поиск и преодоление, он может впоследствии наткнуться лишь на свой, пусть и прошедший закалку страданием, поиск. Внутренние метания гипостазированы, приобретая метафизическую тяжесть.

*Что должно становиться поводом для поступка?*

Человек пребывает в бытии не бытийствуя, но бытуя. Бытование человека – это его существование в бытии без поиска смысла и истины. Такое существование, по Тарковскому, привело мир к глубокому духовному кризису. Необходимо усилие, чтобы вывести человека из состояния успокоения. И здесь может помочь искусство. Но лишь такое, которое вовлекает и автора, и тех, к кому оно направлено, в потрясение, которое, в свою очередь, выбивая из-под ног человека почву, заставляет его искать новые основания жизни. Сцена проезда в тоннеле в «Солярисе» – один из таких механизмов пробуждения человека.

Характерно, что Тарковский думает об изменении человека и мира не только через собственно человеческое «творчество», но и ожидает «чудотворства», то есть включенности в одухотворение-преображение экзистенции сверхъестественных сил.

*Конечная/бесконечная цель поступка*

Все фильмы Тарковского – определенного рода гипертекст, внутри которого возникают точки напряженности (формулируются вопросы, не имеющие ответов в пределах заданной системы мышления). Эти точки напряженности вызывают как в тех, кто их проживает на экране/жизни (ибо действие на экране равно жизненному поступку), так и в зрителях духовный и эмоциональный дискомфорт, приводящий к желанию (осознанному или нет) вырваться за пределы обозначенного. Отметим, что подобные очаги напряженности исследуются у Хайдеггера, который придает разрыву между частями некогда целостного мира онтологический статус, а, следовательно, выбор должен осуществляться онтологический: между бытием/небытием, а не между двумя разными вариантами жизни. Найденная им «четверица» – один из вариантов создания энергии напряжения, позволяющей художнику

творить. Вне катастрофического самоощущения, вне понимания того, что мир гибнет, никакого напряжения в сторону спасения быть не может. Итак, катастрофа предшествует спасению или хотя бы воле к спасению. Катастрофа есть смысл, она равна бытию и бытие вне катастрофы иссякает. Тарковский говорит не о преодолении Катастрофы, но о ее обретении как цели. Художник и сам есть катастрофа. *Отсюда, гармонизация мира через искусство – ложь. Искусство – зеркало, в которое глядится искаженное лицо бытия.* Само понятие катастрофы содержит в себе возможность выхода к чему-то новому. В ситуации катастрофы мы находимся между возможностью спасения и гибели.

*Поэтическая система и трилогийность мышления.*

Можно выделить 4 основных типа мышления, базирующихся на фундаментальных категориях. Эти основополагающие объекты-инварианты создают и осуществляют принципы целеполагания, способны приводить к результатам, фиксируемым и описываемым на понятийном системном языке.

1. Единичный (монадный) – иудаизм (законы) – наука (Лейбниц) – марксизм. Это путь поиска внешней гармонии, не способной преодолеть антиномичность мира.

2. Двоичный – манихейство – дуализм – Фрейд. Это путь признания в мире равноправно творящих сил противодействия.

3. Трилогийный – Троица в Единице и Единица в Троице (логосцентричный) – ипостасно-синтетический. Это путь соединения в единое волевое целое антиномий для выполнения божественных целей творчества.

4. Четверичный – от Анаксагора до Хайдеггера – язычески-модернистский – мир создается через сопряжение и противоречие стихий и субстанций

Тарковский приходит к тому, что спасение есть действие духовное, но ни само по себе, а в сочетании с Высшей Силой, той, к которой обращается герой последнего фильма. Возникает та самая синергия, которая дает человеку силу преодолевать косность мира. И на этой черте Тарковский остановился. Но остановился, пройдя столь важный для русской культуры путь трилогийного мышления.

*Динамика системы*

Можно ли говорить о некоей метафизической системе применительно к Тарковскому? Казалось бы, нет, поскольку творчество Тарковского антисистемно, оно построено на спорадических точках напряжения, разлома, и провоцируемых этими точками интуитивно-духовных действий по выходу из возникающих экзистенциальных и

бытийственных кризисов. В то же время повторяемые мотивы, образы, ситуации позволяют говорить о художественной системе, вырастающей из личностного опыта напряжения воли к истине.

Попробуем связать все фильмы-поступки единым смыслом.

«*Иваново детство*» – мир без Бога; мир единичного, ибо война, разрывая все связи, превращает человека в осколок мира. Это путь от человека к человеку, но этот самозамкнутый путь приводит к смерти.

«*Андрей Рублев*» – Бог открывается как Троица художнику; здесь двоичность – художник (и Рублев, и Бориска) обращается к Богу и получает дар. Это путь от человека к Богу.

«*Солярис*» – Бог-Творец вступает в диалог с падшим (блудным) человеком-сыном; двоичность обратного порядка, так как здесь исследуется возможность непознаваемого Бога-Творца-Сверхразума стать познаваемым. Это путь от Бога к человеку.

«*Зеркало*» – падший человек начинает искать Бога; но усилия напрасны, мир полностью пребывает здесь, в посюсторонности. Место Высшей реальности занимают память, сны и поэзия. Это – путь к себе и миру через осознание своего прошлого и своей вины за грехи.

«*Сталкер*» – человечество разделяется на неверующих (лишенных Бога-Комнаты) и верующих (жрец-Сталкер и жена), обретших трансцендентного Творца. Здесь вновь земная троица, но один из ее членов уже обращен к трансцендентному, к вере.

Здесь путь от человека к Богу впервые получает (пусть косвенный) ответ: вера Сталкера, оплодотворенная любовью его жены – и плод этой веры, инаковость, внеположенность мертвенности здесь-бытия Мартышки, их дочери. Ее ущербность одновременно есть победа над земными законами. Особо следует сказать о роле жены Сталкера. Ее сострадание страждущему мужу и, шире, страждущему в своем безверии миру (последний монолог крупным планом и ее признание в любви к мужу) – это женская тема философии Тарковского напрямую связана с темами цельности и страдания. Цельность возможна только лишь как результат победы над распадом, как победа над болезнью самости. Такая победа возникает на пути любви, но любовь к страждущему миру (человеку, ребенку, Богу) сама есть страдание. Поэтому женщины в фильмах Тарковского: Хари, жена Сталкера, Эуджиния, Аделаида, Мария – будучи страдательными и страждущими образами, являются более цельными в своей любви.

«*Ностальгия*» – поиск путей по преодолению падшести. Смерть во имя других как начало новой жизни. Здесь в земной троице Горчаков-Эуджиния-Доменико два человека обращаются к вере и жертвуют собой во имя высшей идеи спасения всех. Путь Доменико – жертва



через саморазрушение – неверен. Но он пробуждает чужую совесть: Горчаков совершает свой троекратный «крестный путь» через бассейн. Здесь путь от человека через жертву к Тому, Кто может спасти мир, останавливается прямо перед Воскресшим Богом. Смерть еще не побеждена, но победа над ней востребована смертями главных героев.

«Жертвоприношение» – мир с Богом. Спасение может прийти только от Бога, и главный герой молится заповеданной Христом молитвой. Но даже здесь остается возможность того, что Александра услышал не Бог, но некие магические силы, воплощенные в Марии. Амбивалентность ответа не снимает напряжения, но заставляет вновь и вновь искать объект веры.

Итак, круг замкнулся? В первом фильме «Иваново детство» – мы видим «евангелие от Ивана». Оно начинается и заканчивается словами «в конце будет смерть»...

В последнем фильме – «Жертвоприношение» – финал которого становится и финалом всего творчества Тарковского, перед нами настоящее «Евангелие от Иоанна». Последние слова обращают нас к Первоначалу: «вначале было Слово». Таков путь Тарковского: от «в конце будет смерть» до – «вначале было Слово». Начинается путь Тарковского гибелью мальчика в безбожном мире распада и смерти, завершается евангельским завещанием ребенку, напутствием в жизнь, которая через жертву обретает смысл и целеполагание.

### **Апофатика звука в «Зеркале» Андрея Тарковского (по Ю. Михеевой «Молчание. Пауза. Тишина. Свет»)**

*Спесивцева А.*

Материя «Зеркала» — как ее символически-пространственная дискретность (дерево, дождь, огонь, дом...), так и экзистенциально-временная протяженность (детство – материнство – отцовство – вина – отторжение – возвращение...) – прошита словом интерпретации. «Зеркало» заключено в оправу интерпретирующей словесности. Но, как сказал Алексей, герой фильма «Зеркало»: «Все-таки слова не могут передать всего, что человек чувствует. Они какие-то... вялые». В «Зеркале» есть нечто за пространством его материальности, нечто, обнаруживаемое до слова. Это звук.

Звук в «Зеркале» нельзя интерпретировать, но его можно увидеть. Звук таится до (вне) выстроенного режиссером художественного пространства фильма. Как первое обнаружение бытийственности себя, звук впервые открывает пространство осознанной субъективности,



являясь не в качестве воспринятой извне эманации некоего объекта, но как порождающая причина творческого Я.

Энергия картины – в сложном движении сквозь различные звучащие пространства к звуку. Звучание – поглощает, засасывает; звук – призывает, творит. Первичное из этих звучащих пространств – молчание. Звук, отпущенный в материальное инобытие, молчит. Бесконечная, озвученная человеком будничность значит не более, чем гудки паровоза, звонки телефона или шум типографских станков. Молчание у Тарковского отсылает к невидимым трагедиям человеческого существования чеховских «комедий», к тому, что М.Метерлинк называл «трагической повседневностью».

Одно из проявлений молчания — непонимание. Непонимание как фактическое, так и нежелание понять, сопротивление пониманию. Молчание характеризуется хаотическим, художественно не оформленным ритмом, бессмысленной и утомительной дробностью, банальностью и предсказуемостью развития эпизодов. У Тарковского разговоры – не проживаемые, а переживаемые (иногда даже переживаемые); их необязательность (случайность) нельзя было бы эстетически оправдать, если не иметь принципиальной изначальной установки сознания на интенциональность художественного языка режиссера. Это язык не погружения (самозначимости), а превышения и преодоления видимости кадра.

Двигаясь по территории молчания, Тарковский в один из моментов прерывает (разбивает) его паузой. Происходит смена ритма пространства – иногда шокирующая, причем ритма как физического (так, стихами «сбивается» суетливый шаг Матери по коридору типографии), так и ритма парадигматического (таков смысл вторгающихся в визуальную современность музыки барокко и портретов эпохи Возрождения).

Работа с ритмом является определяющей при переходах между различными звучащими пространствами. Звук – пространство обнаруживает, ритм – пространство организует.

Шокирующее, парадоксальное воздействие производит дихотомия ритма визуального и ритма акустического: жесткая проза военной хроники — и стихи Арсения Тарковского («На свете смерти нет, есть только я и свет»); стремительность порыва военрука, накрывшего собой гранату — и бесконечность стука человеческого сердца. Сменой ритма режиссер «собирает» распыленные в молчании человеческие жизни в единую человечность, в один человеческий голос. Тарковский неуклонно движется к единому звуку.

Пауза как этап движения Тарковского к звуку, как смена ритма в звучащем пространстве, сменяется постепенным отказом от звучащего пространства вообще – сначала с помощью перехода в пространство шумовое, в тишину. Тишина – не абсолютное ничто, это не пустота, но лишь снятие звуковой телесности, обнажение звукового смысла. Характерность создаваемой Тарковским тишины в том, что его тишина художественно (композиционно) оформлена, – это пространство, так увиденное, тогда как молчание в отношении ритмической организации хаотично (бессмысленно). Тишина – художественно преломленная физиология кадра, это сознательное преодоление «простоты взгляда» кинокамеры, создаваемой трудностью (усилием) формы. Режиссером художественно организован шум травы и деревьев (как бы «пойманное» начало порыва ветра и неожиданное его прекращение); дождя (своеобразные арочные, перекликающиеся «водные конструкции»: дождь – вода на стекле – вода, льющаяся с потолка – душ – длинные волосы матери); огня (пожар – «картина», которую созерцает спокойно присевшая мать, костер во дворе, который наблюдает из окна Наталья). Тарковский свободно, «по-композиторски» формирует звуковые возможности природной тишины; он не раз высказывался, что лишь там, где в кадре не хватает выразительных возможностей его кинематографического языка, ему нужен композитор, — но композитор как организатор звукового пространства кадра, а не творец оригинальных звуковых форм.

Одна из смысловых граней «неприродной» тишины у Тарковского (не только в «Зеркале») – невозможность говорения героя. Режиссер как будто изыскивает разнообразные предлоги, чтобы поставить невидимую преграду между идущей изнутри потребностью голосового прорыва и невозможностью ее осуществления. Таково заикание юноши в прологе «Зеркала», Ивана в «Ивановом детстве», Бориски в «Андрее Рублеве»; молчание Андрея Рублева и дочери Сталкера... Приход к свободному говорению – событие экзистенциальное, знаменующее сопряженность своего Я с миром, восстановление себя в нем; уход из говорения – сознательное лишение себя этой связи (в случае с Андреем Рублевым). Мир видится как Слово, осознание себя – в отношении к Слову.

Кроме оппозиции звук — звучание, возникает оппозиция тишина — слово. Но если звук противится звучанию, то тишина слово оберегает. Звучание тоже может являться в словах, но эти слова темные, они не бытийствуют. Слово, оберегаемое тишиной, бытийственно, «слово впервые добывает вещи бытие», по словам Хайдеггера. Слово

есть осознанный свет. К свету человек идет через тишину, ведомый звуком.

Свет вынесен за скобки не только «Зеркала», но и всего творчества Тарковского. Найденный звук, Я, восстановившееся в бытии, — та основа, с которой начинается восхождение к свету. Л.Б.Фейгинова, монтажер многих фильмов Тарковского, вспоминала: «В «Ивановом детстве» была одна такая музыкальная фраза — она прошла через все его фильмы, видоизменяясь, конечно, но она цементировала их. В «Рублеве» она звучит, когда они втроем стоят под дубом, — это ностальгия по детству, по святости, по чему-то светлому... В «Сталкере» она тоже звучит. Это одновременно как бы фраза жизни, света, зовущая куда-то... Или — в «Зеркале», в «Солярисе» — есть момент парения, когда человеческая душа отделяется от брэнной оболочки и выходит в космос...».

Там, где в кадре возникает ощущение света, можно говорить об ощущении явления Тарковского. Свет выражает интенцию всего его творчества — путь от чувственного к духовному, поиск свободного духовного бытия. Как свет в физическом смысле является одновременно частицей и волной, так свет Тарковского соединяет в себе индивидуацию и соборность, простоту и полноту возможной выразительности художественной формы.

В этом смысле можно говорить о двух светлых константах-ориентирах творчества Тарковского, сопровождающих и направляющих его духовный поиск: икона и музыка И.-С.Баха. В высказываниях режиссера и об иконе, и о Бахе обращает на себя внимание, прежде всего, отсутствие в них чувственности. Так, об иконе Тарковский говорит: «Там же нет никакого чувства; все строго, даже схематично, но какая глубина и ощущение свободного духа!» В музыке Баха режиссер выделяет организацию формы при отсутствии чувственности. При этом Тарковский признает вызываемое иконой и музыкой ответное чувство воспринимающего сознания, поэтому его цель — выход и из этого вида «связанности» сознания; он ищет простейший и всеобъемлющий способ выразительности, своего рода абсолютного минимума и абсолютного максимума художественного языка, точки слияния Я и Мира.

Из огромного культурного наследия человечества Тарковским удивительно точно выбраны два феномена (икона и Бах), соединяющие в своем избавленном от чувственности свете внешнее и внутреннее — зримое и слышимое, лик и голос. Как в западной изобразительной культуре нет аналога глубины таящегося за ликом иконы, так и в русском музыкальном искусстве, напитанном духом соборности, не



найти баховской силы самоотрешенного Я. Возможно, не ведая того, Тарковский стремился к полноте воссоединения внешне-откровенного и внутренне-потаенного.

Свет – не счастье, но покой. Умный свет – за гранью преодоления и страдания, он избавлен от чувствования, но одухотворен. Свет в «Зеркале», возможно, еще не дарован. Но Я – звук – уже обретен. Картина-материя растворяется там, где умирающий в белом свете Алексей говорит: «Оставьте меня в покое. В конце концов, я хотел быть просто счастливым». Картина-дух возвращается к началу-звуку там, где мальчик, идущий в поле, издает свой крик свободы и радости, воскрешая истинный смысл фразы из пролога: *«я могу говорить»*.

### **Фильм А. Тарковского «Иваново детство»**

*Попова Ю.*

К фильму «Иваново детство» он приступил сразу после окончания института, а премьера его состоялась на XXIII Венецианском фестивале, где Андрей Тарковский был награжден главной премией – «Золотым львом» св. Марка.

Жан-Поль Сартр назвал «Иваново детство» «фильмом об утратах истории». Ребенок – воин, мститель, двенадцатилетний разведчик, который убежден в своем праве и долге воевать, ребенок, выхваченный войной из детства, – это и есть невозполнимая утрата.

Трагизм исторической действительности открывается нам благодаря бесстрашно выраженному трагизму авторского взгляда. Интересно проследить, как – бытовая конкретность, точные детали суровой военной жизни – в контексте киноповествования получают иное, двойное значение: оставаясь фактурой реальности, они становятся фактурой поэтического образа. Вспомним, например, купание Ивана в блиндаже лейтенанта Гальцева: чан с горячей водой, голая худая спина ребенка, белая солдатская рубаша... Какие контрасты суровости, мрака землянки и светящейся нежности детства. Ребенок своим появлением не то чтобы очеловечивает походную военную жизнь, но обнаруживает с огромной выразительной силой эмоциональные диссонансы войны и мира.

Очень важно, что в снах и галлюцинациях Ивана с точки зрения психики нет ничего неоправданного, беспричинного. По свидетельству самого режиссера, сны Ивана «автобиографичны» – это воспоминания детства: и грузовик с яблоками, которые рассыпались по земле, и мокрые от дождя лошади, дымящиеся на солнце, и даже – «Мама,



там кукушка!». Принципиальна установка Тарковского: «Снимать нужно то, что пережил, перечувствовал, выносил...»

Поэтическое мышление обнаруживается в фильме не только в связи и через образ юного героя, оно не менее сильно и в «прямой режиссерской речи». Ностальгия по жизни не только в снах Ивана, но и в коротких, как бы проходных в сюжете, лирических эпизодах. Кто видел фильм, наверняка помнит прогулку капитана Холина с медсестрой Машей в березовой роще, когда он, стоя над траншеей, целует девушку, повисшую на его руках; и охватившее Гальцева волнение, когда он узнает об этой прогулке, — как он бежит за ними... Авторская камера точно перемещается в грудь героя, и мы видим не его, бегущего в лес, а лес, бегущий ему навстречу, — поистине кинематографический ямб! В сцене почти нет слов, под киногией Тарковский понимает выразительность кадра без каких-либо литературно-словесных пояснений.

**Образ** не надо интерпретировать, расшифровывать, его можно почувствовать и воспринять сразу. Тарковский признавал и ценил в кино только образную систему, которая воспринимается эмоционально.

История Ляхова и Мороза в сюжете фильма вполне поддается логике повествовательной, дискурсивной интерпретации. Двое разведчиков, которые в прошлый раз вышли навстречу Ивану, были схвачены и казнены. С веревками на шее, с глумливой надписью «добро пожаловать» трупы были выставлены на берегу. Холин, для которого Ляхов и Мороз не просто образы, вызывающие к мщению, но и коллеги, разведчики, предупреждение, наконец прибыв в расположение батальона Гальцева, замечает ему с раздражением, что можно было бы их и вывезти. Потом, когда Холин и Гальцев переправят Ивана на «тот» берег, они погрузят трупы в лодку, накроют их брезентом, а на берегу останутся две перерезанные веревки.

Во время работы над фильмом автор рассказа не раз объяснял режиссеру, сколь нелепо — с точки зрения военной — совмещение двух операций: переправы Ивана и изъятия трупов. Никакие разведчики не стали бы так рисковать головой Ивана. Как и во многом другом, режиссер не внял голосу военной целесообразности: в его образном мире на две отдельные операции просто не было места, а оставить мотив незавершенным, — сопутствующей подробностью, как это бывает в жизни, — он не мог. Богомоллов в свою очередь не мог внять логике режиссера. Ведь для зрителя история с погибшими разведчиками Ляховым и Морозом вовсе не выстраивается в ту ясную последовательность, с какой мы только что ее изложили. В таком виде она

может быть извлечена из фильма лишь *post factum* логическим актом, на который фильм не рассчитан. Он рассчитан на эмоциональное соучастие, где все выглядит по-иному. Где трупы повешенных входят в картину коротким и страшным эмоциональным ударом, на мгновение выхваченные с «того» берега линзами перископа и сопровождаемые ударом меди в оркестре. Потом уже без всякого внешнего повода — такой же угрозой, восклицательным знаком войны — они ворвутся в Машин вальс.

«Иваново детство» — фильм «о войне» только в общем приближении. Ни оперативной, ни тактической, ни психологической картины войны там нет — есть картина апокалиптическая. Есть детская душа, «табула раза», символ чистоты и белизны в столкновении с тьмой, чернотой, грязью войны. Смысл — в самом столкновении, в самом контрасте, в ужасе перехода, в несоединимости, на которой не столько выстроено, сколько подвешено, распято бытие.

«Иваново детство» — печально-грозный реквием по душе человеческой, отторгшей надличную и внеличную реальность.

Время для Тарковского — не одна из координат мира, а самый мир, космическое пространство, в котором нет верха и низа, начала и конца.

Уже в «Ивановом детстве» иерархически-утилитарный подход к времени отброшен. Сны Ивана — это воспоминания или видения? Это оглядка на прошлое или заглядывание в будущее? В фильме ни «вчера», ни «завтра», ни, тем более, «сегодня» не имеет самостоятельной цены и приоритетного значения. Война осознается не как остановка на пути к лучшему будущему, а скорее, как покушение на эстетическую полноту, на идеальную слитность движения времени, жизни во времени ... Детство Ивана — это не пройденный этап жизни, не довоенное прошлое, не то, что осталось позади, но то, что существует рядом, сейчас, одновременно с этой несомненной, непреложной явью осеннего леса, стальной воды, обугленных трупов, рассыпавшегося гестаповского архива.

Обе реальности оспаривают свою реальность друг у друга. Поэтому выбрана такая форма развертывания сюжета — история подвига мальчика все время прерывается, хронология событий опрокидывается. Тарковский ставит под сомнение естественность и праведность линейного времени.

Приемлемой для Тарковского метафорой времени является не река, а именно океан. Здесь реализуются оба самых существенных свойства: непрерывность и бесконечность.



Финал «Иванова детства» ликующе-радостен. Заглавный герой, уже не разведчик, а просто мальчишка, бежит в этой сцене наперегонки с подружкой или сестренкой в воду — ласковую, теплую, бликующую под солнцем. Сцена бега ирреальна — в предыдущей Гальцев, когда-то знавший Ивана, находил в Берлине, в архивах рейхсканцелярии, дело о его казни. Финалом картины режиссер будто восстанавливает высшую справедливость. Художник, всемогущий в экранном мире, обращает тут во благо свою безграничную власть, даруя радость жизни тому, кто ее трагически лишился. Но вдруг зловещей вспышкой в ликование жизни вторгается кадр с мертвым, обгорелым деревом. Лучезарное царство ирреальности, едва появившись на экране, взрывается изнутри: искалеченное дерево кажется печальным, траурно звенящим. Напоминание о смерти будто перечеркивает высший дар, наконец доставшийся Ивану, ибо возвращает нас к истине, к тому, что действительно случилось.

«Иваново детство» — это в высшей степени экспрессивная картина, которая опирается на острый характер героя, раскрывающийся в необычных обстоятельствах. Картина заставляет зрителя догадываться, додумывать. Но заставлять додумывать — общий признак современного искусства. В снах показано, какой должна быть светлая реальность детства, а в реальности — каким не должно быть детство, изувеченное войной. Сопоставление этих планов заставляет зрителя задуматься и сделать простой вывод о том, насколько губительна война, как калечит она души и жизни. В этом же фильме есть эпизод о любви. Некоторые критики считают, что он неорганично, искусственно введен в ткань фильма. Между тем он раскрывает центральную мысль картины, подкрепляет ее. Тарковский как бы говорит зрителям: вот молодые люди, мужчина и женщина, им бы любить друг друга, и, если бы не война, все могло бы быть прекрасно — была бы любовь. Приглашение зрителя подумать — это только один из признаков «кинематографа мысли», но не решающий.

### **Фильм А. Тарковского «Андрей Рублев»**

*Дегтярева Н.*

Фильм об Андрее Рублеве — о себе самом, *о художнике!* Художник приходит в мир, чтобы помочь людям обрести достоинство, смысл существования. В свои тридцать лет Тарковский знал это на-

верняка. В XV веке инок Андрей Рублев, который писал иконы на досках, выстрадал это знание, и теперь вот Андрей ощутил в себе силу поведать об этом. Безбоязненно, с ясным пониманием масштаба и значения работы, вступил он в фильм «Андрей Рублев».

В фильме восемь частей, каждая имеет название, построена на конкретном событии, несет свою тему, но одновременно проводит главную художественную мысль автора. Части связаны не только фигурой Рублева, который идет сквозь все события, принимая на свои плечи страдания земли русской, постигая жизнь, познавая себя. Гораздо более мощная связь обнаруживается присутствием образа самого автора, ведь в этом фильме автор – Тарковский – не только Рублев, он и летающий мужик, которому принадлежит вся земля и все небо; он и скоморох, не знающий страха перед властью; он и камнерез, которому выкалывают глаза за талант; он и Бориска, знающий секрет колокольного звона; он и монах-художник, которому предстоит создать знаменитую Троицу.

Как начинают Тарковский и Юсов свою картину! Едва ли не с первых кадров погружают нас в мир страстей, всепоглощающих чрезвычайных усилий, бессмысленного и прекрасного героизма. Воздушный шар висит под крышей собора, похожий на нелепое чудовище из кожи и мешковины, под ним костер и мужики хлопочут вокруг, участвуют в неслыханной дерзости. Отовсюду спешат, бегут, плывут по реке люди – мистерия какая-то! Мужик летит, смеется: «Лечу! Архип! Лечу-у-у-у!» – и парит над землей камера... И не для того ли все это, чтобы увидели мы, ощутили ширь-красоту, свободу-высоту, да счастье полета?.. Так, уже пролог содержит эстетическую доминанту фильма – мощный духовный порыв показан вполне материально, жестко, реалистично, и смысл этой маленькой поэтической притчи ясен: сильнее всех обстоятельств свободный дух. Жажда свободы, полета возвышает человека, и хотя летающий мужик гибнет (смерть его неспроста показана опосредованно – испустил дух на наших глазах воздушный шар), чудо не перестает быть чудом – ведь поднялся человек в небо и видел землю, и люди на земле видели его летящего...

В фильме история предстает увиденной глазами художника – Рублева. Но взгляд Рублева – это взгляд Тарковского, нашего современника. Глазами Рублева-Тарковского наблюдаем и оцениваем все вокруг, а это значит – обостренно воспринимаем правду.

Рублев с Феофаном Греком спорят о человеческом предназначении, о способности бескорыстно творить добро. На экране возникает дорога на Голгофу. Поднимается в гору небольшая процессия. Впереди Христос несет крест. Христос и все персонажи предания пред-



ставляются Рублеву не в библейских одеяниях, а в обличье простых мужиков и простых русских женщин. Христос несет свой крест, и народ – свой. Так думает Рублев, и так оно происходит на экране. «Иисус... может быть, для того и родился, и распят был, чтобы Бога с человеком примирить», – говорит Андрей Рублев.

Идею нравственного противостояния Рублев не проповедует как мессия, а как работник в мучениях добывает ее. Падения и взлеты, страдания и сомнения своих соотечественников он вбирает, наблюдая, всматриваясь и проживая их вместе со всеми. А страдает русский человек без меры, страдает от сильных мира сего. Великий князь все боится, что братец Малый князь его переплюнет, построит храм лучше Успенского собора. И когда мастера идут из Владимира в Звенигород, в темном лесу их настигают сотник с дружиною и выкалывают глаза строителям. Это даже услышать тяжело, а увидеть, как сапогом к седлу прижата человеческая голова, и всадник склонился к ней с ножом, и как ослепленные люди ползают по земле, жалобно перекликаясь: «Микола!.. Митяй!..», и как молодой мастер, у которого вместо глаз кровавые раны, протягивает вперед руки... это уже значит прикоснуться к такой жестокости, такому злодейству, которое ни простить, ни забыть нельзя. Режиссер сознательно беспощаден к зрителю, он вводит его в пространство трагедии и накал трагедийных страстей нарастает.

В новелле «Молчание» тоска Андрея становится прямо-таки осязаемой. Человек сам себе грехи прощать не должен, – Бог простит. Убил монах солдата, когда тот над Дурочкой надругаться хотел, – против зла выступил, а все грех... Как же быть человеку, когда зло человеческий облик приняло? Рублев не мог не убить насильника и не может простить себе, что нарушил заповедь «не убий». Нет легких ответов, – к духовному прозрению путь лежит через страдания.

Обет молчания принял Рублев во искупление греха. Но его внутреннее затворничество означает не только безмолвие, но и отказ писать иконы, по существу, уход от жизни и сомнение в Боге. Возможно ли, чтобы талант безмолвствовал? Отказ от деяния – это тоже грех, и что-то должно вывести Рублева из этого греха.

Финальная новелла «Колокол» – не только кода фильма, но и нравственная кода Рублева: недостаточно знать истину о жизни, нужно донести ее до людей... Неистовый мальчик – творец в центре огромной массы людей, с непосильной ответственностью на его плечах, в исступлении сражается и побеждает! Творчество – вот мука, наказание и счастье одновременно.

Художественная методология фильма в истории с колоколом получила абсолютное выражение. Тарковский писал, что он «хотел добиться правды прямого наблюдения, правды, если можно так сказать, физиологической». И он этого добился: впечатление непосредственно увиденной реальности с первого кадра до последнего не покидает зрителя. «Фактурная неповторимость», естественность, натура: земля, глина, даже масштабы строительства формы колокола, высшая степень точности деталей, — нет ни малейшей возможности углядеть «съёмочный объект». Когда же в кадр входят люди (мужики — мастера и работники), само это бестолковое, чисто русское многолюдье и бестолковость работы — усилия сверх меры, все в спешке, в горячке, в страхе опоздать, не угодить — появляется и психологическая достоверность, узнаваемость.

Тарковский считал, что реалистическое искусство требует острожно воспринятой правды, он как-то назвал стиль Бунюэля «жгучим реализмом». Это определение просится и в отношении собственной его работы. По свидетельству оператора Вадима Юсова, «чистой натурой» он считал грязь, бездорожье, человеческие лица, способные на откровение... Сделав ставку на чистую натуру, на чувственную природу кадра, на подлинность эмоций, Тарковский сумел подвести зрителя к пониманию духовной проблемы Рублева. Он пренебрег внешне повествовательным действием. Это риск для кино, но обнаружилось: внешне немотивированное воспринимается глубже, ибо мы начинаем искать и улавливать внутренние мотивации. Уникальность его искусства заключается в том, что он научился использовать формы внешнего мира для собственно внутренней речи, — быть может, это и следует на современном этапе определить как киногоению.

Можно сказать, он проявил для нас духовный сюжет жизни. И в дальнейшем никакие иные сюжеты его больше не интересовали.

«Сейчас много говорят о религиозности Тарковского. Мне кажется, религия как соблюдение церковных обрядов не занимала его, даже монах Рублев в фильме ни разу не крестится. Он знал о внутренней связи человека с Богом и говорил с нами о святости. Человек, который слышит Бога, живет иначе — это важно, и путь от материального к духовному — путь возвышения человека». (Нинель Исмаилова)

«Андрей Рублев» только кажется цепочкой отдельных новелл: на самом деле в нем все завершено и закольцовано. Не только спор с Греком найдет свое разрешение уже за пределами его земного бытия — в видении Андрея; не только скоморох явится в конце, чтобы обличить Андрея в предательстве, и тем вызовет позднее покаяние вернувшегося в монастырь Кирилла; не только Великий князь Владимир-

ский отстроит город и отольет колокол после разорения, но буквально все персонажи завершат свой круг. И явится в последней новелле один из ослепленных мастеров, нашедший убежище тут же, в монастыре, и дурочка в белом убранстве богатой татарской жены проведет в поводу коня на праздник колокола. Мир фильмов Тарковского — а может быть, вернее, мир Тарковского — всегда очень целостен, завершен, в нем если что находит свое место, то ничто не исчезает без следа.

Впрочем, общее движение Тарковского идет от повествовательности к ассоциативности; убывает обстоятельная последовательность; опускаются связки. Нарастает оптическая сила, а с ней и внутренняя емкость мотивов. (Туровская М., 1991.)

Мир, воздвигаемый Тарковским в «Андрее Рублеве» можно определить по трем константам: по отношению к власти, по отношению к плоти, по отношению к Богу.

Художник оказывается, по существу, единственным носителем света, или, говоря в старинном стиле, единственным восприемником божественного начала. Давление страшное. Художник почти раздавлен этой миссией. Он одинок. Он окружен завистью бездарей, которой не смеет даже замечать. Его могут оклеветать, обвинить в несодеянном, обмануть, он должен быть готов к этому. Уязвленность духа — не «черта характера», не «особенность психологии» и не «способ ориентации», это — окраска того мира, который выстраивает в своем фильме Андрей Тарковский.

Тарковский, прямо сопоставивший тьму войны с чистотой и простотой «ничего не знающего» и вдруг «все узнающего» ребенка, стал одним из острейших исповедников этой темы: драмы разрываемого реальностью «просто человека». В «Андрее Рублеве» он положил эту драму на материал русской истории.

Почему? Потому что 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. Родину можно любить по-разному. Бывает любовь, растворенная в гордости, в преданности, в верности. Бывает любовь-боль. Боль о России — вот чем отзывается в нашем самосознании фильм «Андрей Рублев» и чем навсегда остается в нашей памяти.

Разумеется, Тарковский не мог снять ни биографию, ни олеографию, ни раскрашенный лубок, ни учебник истории. Он снял кинофреску, предвестие Страшного суда, отзвук апокалипсиса, искания мечущегося неврастеника, драму интеллигента, за которой встает трагедия народа. (Аннинский Л., 1991.)



Сознание Андрея Рублева (как и Андрея Тарковского) не противоречиво. Это дает ему силы противостоять действительности. Это дает ему шанс взять верх над действительностью, уверовать в реальность этого ирреального мира, удостовериться в реалистичности идеального.

Отношения Тарковского с внешним миром, с его историей — это отношения поэта с объективной реальностью. Она для поэта — часть его внутреннего мира, она тотально, абсолютно зависима от него, от его творческой воли, творческого вдохновения. Малейшее неповиновение осознается как катастрофа, как крах. Фильм «Андрей Рублев» — череда катастроф и возрождений. Сам Андрей Рублев — миф о цельном мировосприятии, непостижимом без особого отношения к категории времени. (Богомолов Ю., 1995.)

Фильм резко критикуют в партийных и общественных кругах столицы. При просмотрах выявляется резкое неприятие всей концепции фильма. В критике фильма отмечается особо, что идейная концепция является ошибочной, носит антиисторический характер. История Руси конца XIV — начала XV веков показана как период страданий, народного молчания и терпения.

В фильме нет Рублева-художника, не показаны условия, которыми был порожден его гений, но показаны обстоятельства, которые противодействовали его появлению.

---

## СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО «ЗЕРКАЛА» - ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ПОСЛЕ ФИЛЬМА

---

### Возможность диалога с Другим

Грязева-Добшинская В.Г.

В этом разделе представлены короткие эссе, которые написаны студентами-психологами сразу после просмотра фильма «Зеркало». Они смотрели этот фильм впервые, и в своих откликах опирались не на аналитические работы, известные исследования, но выражали свои непосредственные впечатления. Эти несколько эссе были выбраны из более ста работ. Однако каждый из этой сотни откликов на фильм, созданный А.Тарковским более тридцати лет назад, по-своему интересен. Это отклики будущих психологов на событие–встречу с человеком, предельно открывающим свой сложный внутренний мир, человеком, находящимся в критическом состоянии. Поэтому в этой статье мне хотелось бы привести отрывки их тех работ, которые показывают большой диапазон интерпретаций и дать некоторый комментарий к ним.

В фильме «Зеркало» практически каждый эпизод трактуется неоднозначно, порождая большой разброс интерпретаций фильма в целом. В то же время фильм активизирует восприятие зрителями символического аспекта образов. Чрезвычайная вариативность восприятия символов показывает, что в пределе – «фильм понят каждым по-своему». Уникальная символическая структура «Зеркала» создает для зрителей возможность индивидуализации способов постижения смысла, максимального развертывания субъектности. Тем самым в интерпретациях отражается личность каждого зрителя.

Неопределённость множества символов «Зеркала», открытых для самых разных толкований, многие из которых остаются на протяжении всего просмотра фильма загадочными для воспринимающих, открытый финал, – все это в целом усложняет процесс художественной коммуникации. Такая символическая организация произведения в целом представляет большие возможности (зачастую, «избыточные») для индивидуального творчества воспринимающих, но в силу сложности такой символической структуры, представляет сильный вызов их творческим возможностям.

Зрители часто пытаются упорядочить интерпретируемые эпизоды как события драматургического ряда, преодолеть сложность, нелинейность нарративного аспекта этого фильма (когда преимущественно воспринимается и переживается история, сюжет). Особая ассоциативная связанность эпизодов фильма улавливается не сразу, не всегда, не всеми, но попытки понять «логику» рассказываемой и показываемой истории так или иначе демонстрируют почти все зрители. Они обращаются к таким основным «персонажам повествования», как – Мать, Отец, Сын, Жена, – определяя психологию и историю их взаимоотношений. И далее можно наблюдать интенсивный разнонаправленный процесс постижения символических аспектов образов и интерпретации зрителями глубинных смысловых пластов фильма, в том числе узнавание, встречи с личностно значимыми событиями-смыслами, смысловые диалоги с режиссером. Именно эти переключения зрителей в процессе восприятия фильма от нарративного аспекта к символическому аспекту образов, обращения к пространству собственных смыслов, диалогичность и составляют специфику авторской организации процессов художественной коммуникации «Зеркала». Такая художественная коммуникация или разворачивает встречную сотворческую активность воспринимающих или ведет к отказу от нее, что и определяет итоговый эффект фильма.

## 1

Во многих работах присутствует *рефлексия самого процесса восприятия фильма*, констатация его сложности и неочевидности, хотя сами «картинки» кажутся вполне доступными пониманию. Можно отметить в некоторых текстах ожидание или даже требование определенности от каждого эпизода, отношение варьирует от неприятия неопределенности до признания «интересно». Рефлексируется временная прерывистость эпизодов и попытки преодолеть нелинейность повествования, осмыслить связи эпизодов. (Тексты 1 – 4 )

1. Я думала, что же написать, *как связать кадры и сюжеты друг с другом?* Но так и не решила. Это очень странный фильм. Перед титрами показали сцену про заикавшегося мальчика, но после некоторых манипуляций логопеда он смог громко четко сказать: «Я могу говорить!» Рискну предположить, что режиссер Тарковский так начал свой фильм, чтоб дать нам понять: «После долгих стараний и препятствий, он может говорить! И хочет сказать что-то такое, что до этого не говорилось».

Если проанализировать название картины «Зеркало», то как будто есть одна сторона – жизнь, а другая сторона – лишь её отраже-

ние (т.к. зеркало отражает). Но и может быть, что автор специально сделал так, что этот фильм является отражением нас, какой-либо нашей частички. И просматривая фильм «Зеркало», мы все для себя делали свои субъективные выводы.

В работе Тарковского много недомолвок, недосказанного, много тайн и непонятного. Например, когда женщины разговаривали, Маруся шепнула второй что-то на ухо, и они лукаво улыбнулись. Что же она шепнула ей на ухо? Так же осталось не понятным, что же искала героиня и что нашла, почему расстроилась и т.д.?

В целом фильм произвел на меня смутное впечатление. Я не уловила смысла, зачем режиссёр это нам показал, а так как его биографию и жизнь я не знаю, то моя задача оказалась слишком сложной.

2. Фильм оставляет чувство смятения, непонимания, загнанности и в то же время не понятно, куда смотреть.

Наталя – жена человека, лицо которого не показывают, чей голос за кадром. Его мать – Мария. Истории этих женщин перемежаются между собой, с жизнью детей, с воспоминаниями, сновидениями. Это вносит неразбериху, сам сюжет проследить сложно, и приходит мысль, что нужно смотреть не на него. Тем более, что сам голос за кадром говорит: «Словами всё передать невозможно».

Эта игра со временем добавляет чувство растерянности. Она заставляет сравнивать времена и вставать на позицию каждого из них.

Интересными показались моменты, в которых виден некий выход за рамки: это и самое начало, когда Юра учится говорить свободно, без напряжения. Это вызывает радость – он смог!

Сюда же я отношу и способность открыть дверь, когда страшно: и мальчик встречает женщину, которая позвонила не в ту дверь; и во сне автора, когда ему удаётся это только со второго раза.

Комнаты чаще угрюмые, они воплощают безысходность. Но есть окно в другой мир. Зеркало – это окно в другой мир. Оно объединяет времена, даёт пересечения, многоликость и двусмысленность.

3. На протяжении фильма не проходит состояние напряжённости, сосредоточения, фильм открывает постоянные противоречия, и внешне доступные взгляду картинки ведут к чему-то запутанному, абстрактному, требующему отвлечения от формы, анализа содержания.

То, что поняла на данный момент, что вынесла из фильма для себя – быстротечность жизни. Был кадр: механизм от часов в стеклянном сосуде, наполненном водой. Так этот кадр словно отражает жизнь главного героя: человек – это постоянно действующий механизм, он создан для движения, он может спешить или опаздывать, иметь стрел-



ку для отсчёта каждой секунды жизни, или жить минутами, но он живёт. Герой же застыл, он живёт прошлым, он мыслит тем, что было 30 лет назад. Он прав в своём выборе потому, что эта его жизнь.

На протяжении всего фильма возникают: вода, зеркало, огонь. Вода – это очищение, и отражение. Зеркало – взгляд снаружи, то, что говорит: «Я покажу лишь внешнее, зри в корень». В фильме воплощена идея очищения, внутреннего освобождения. Жизнь – это и птица на кровати героя, когда он берёт её в свои руки и она оживает.

4. Сегодня я впервые досмотрела этот фильм до конца. Фильм мне неприятен монотонной неопределённостью.

Мне неведомо для чего автор начинает картину с сюжета о мальчике Юрии. Появилась ассоциация с нездоровьем всех остальных героев. На протяжении всего фильма была показана боль героев, непрерывная, тоскливая, изматывающая.

Постоянные повторы: символы, слова, лица, судьбы. Из-за этих повторов начинает казаться, что жизнь замыкается в какой-то точке. Может быть, это точка ощущения жизни, может любовь, может вина. Для каждого эта точка своя. И жизнь не может вырваться из границ.

Маруся и Наталья – неотличимы, зеркальны, одинаковы. Алексей и Игнат. Все является отражением другого. История каждого – история всех; настоящее заключает в себя прошлое и будущее.

Может быть, картина ещё и о страшной близости между людьми. Мы так близки, что становимся кем-то, не собой. Может быть, картина о непреодолимой пропасти между людьми. Когда мы так виноваты, что нет силы искупить вину. Есть только безысходность. И вина передаётся в будущее. Фильм – это дорога из ниоткуда в никуда; подчас бессмысленная, почти всегда безнадежная.

Этот фильм – взгляд автора, его вздох, его чувства. Настолько интимное, насколько его выражение возможно. Это душевное воплощение. Не будет подходящих слов, чтоб выразить всю глубину переживаний другого. Не будет средств понять эти переживания, даже если они так похожи на мои. Но сейчас – это не моя правда.

## 2

В текстах варьирует степень диалогичности художественной коммуникации. Достаточно часто происходит *рационализация* восприятия, «объективный» анализ, экспертное, профессиональное оценивание представленного «чужого опыта». Но многие тексты отражают сильное *эмоциональное сопереживание* героям, понимание ситуаций, событий, даже если они даны в фильме «пунктиром», намеком. И, наконец, в текстах есть *открытый диалог* с автором об об-

щем для всех, в том числе и для зрителей опыте человеческой жизни, – и тогда зритель видит фильм, но и фильм отражает зрителей. (Тексты 5 - 8).

5. Для меня «Зеркало» – это жизнь, в которую мы смотрим, но и она глядит на нас. «Все спешат, всем некогда» подумать о Настоящем и Вечном, о том, что всегда было и что существует вне нас, но и с нами. Мы находим своё отражение и в детях, и в матери. Очевидно, что архетипический образ Матери А. Тарковскому бесконечно дорог, ибо в фильме и мать режиссёра – по фильму Мария Николаевна – (вспомним деву Марию!), и жена героя Наталья (М.Терехова), и жена доктора (Л.Тарковская) – сняты так, как можно лишь снимать любимую женщину.

Мы находим отражение себя во всём, что «... ни сном не унять, ни платком утереть». Мы стучимся в чьи-то сердца, как Иисус стучался в двери, но, к сожалению, не узнаём, не признаём...И эти волосы, и эти слёзы, и дождь, и ветер, и рука с огнём – всё повторяется, и всё вернётся вновь «и жизнь, и слёзы, и любовь».

6. Герои – это мы, реальные люди. Ассоциации – те, которые мы видим и ощущаем с героями – это вечные категории: дома, семьи, страны, войны, мирной жизни. И на всём этом фоне – просто человеческое счастье и самое светлое пятно – это ребёнок, зарождение и продолжение жизни, бесконечность времени. Прошрое и будущее здесь и сейчас с нами, внутри нас, и мы – люди – это часть природы, часть Земли, своего народа. На-род; мать, отец, сын на протяжении всего фильма. Огонь, сжигающий всё старое и ненужное; ветер, сметающий время; ощущения за пределами – то, что называется вне жизни, потому что и предки всегда с нами, и с нами наши воспоминания. Быть здесь и сейчас, быть собой, ощущать запредельное – это настоящее время. Высокое и низкое.

7. Сразу возникает вопрос: почему «зеркало»? В ходе фильма моей гипотезой стало то, что зеркало – это та грань, которое соединяет прошлое и настоящее, жизнь и смерть.

В фильме я увидела 2 сюжетные линии: 1) Мать – Маруся и сын Алёша. От Марии в 1935 году ушёл муж. 2) Мать – Наташа, сын – Игнат. Отец Алёша, который показан в детстве.

Эти две линии переплетаются, многие важные детали в них повторяются, и они, как в зеркале, отражаются в судьбах героев, представленных в них. Зеркало соединило два поколения.

Маруся и Наташа очень похожи. Мне кажется, тем, что берут на себя много обязанностей, что приводит к разрушению отношений с мужем, детьми. Конфликт в 1 поколении (Маруся – Алёша) имеет место во 2-ом (Наташа – Игнат). И в том, и в другом поколении представлены сильные женщины. Герои показаны детьми, у которых авторитетом является мать. Они решают, как детям и окружающим жить. Это их понимание удаляет от них детей. Они становятся противоречивыми. Наталья Игнату (просыпав из сумки содержимое): «Прибери». А через несколько минут: «Ты здесь ничего не трогай». Противоречивые слова, отношения создают у ребёнка противоречивый образ матери. Оба ребёнка (Алёша, Игнат) не знают, что ждать от самого дорогого человека.

8. Через весь фильм проходит красной нитью идея подобия, идея детско-родительских отношений, идея сосуществования противоположностей (вода и огонь постоянно вместе). Режиссер не даёт сюжета, показаны воспоминания, мысли, события жизни, переживания по поводу этих событий главных героев.

Фильм называется «Зеркало», потому что в нём как в зеркале судьбы различных героев, их чувства отражаются друг в друге. Фильм оставляет чувство неопределённости, размытости, разноплановости и субъективности. Фильм показывает невозможность возврата в прошлое, и в то же время, тесную взаимосвязь и взаимоотражаемость настоящего, прошлого и будущего, неповторимость каждой судьбы и в то же время отражение судеб друг в друге, переплетённость их сквозь время. Возможность жить своей собственной судьбой.

В конце происходит примирение героя с женой и матерью. Возвращение в дом, соединение детей с бабушкой-матерью. Это символизирует возрождение прежних связей, но в другом качестве. Преемственность судеб сосуществует с возможностью индивидуального пути.

9. Фильм остался для меня непонятным, даже на протяжении всего просмотра я не могла понять, о чём он, о ком он. Смысл для меня открылся лишь в самом конце, причём мгновенно, этому способствовала фраза врача «У человека было всё, но он вдруг сразу потерял жену, мать, ребёнка». На что главный герой ответил «У меня никто не умер. Я просто хотел быть счастливым». У него на самом деле никто не умер в физическом смысле, но он один, он испытывает жгучее чувство одиночества: отец ушел ещё в 35г., жена уходит к другому, сын Игнат не соглашается жить со ним. Попытки связать разорвавшиеся

семейные узы оказываются тщетными – ему больно, возможно, анги-на выступает как символ этой боли; он многое хочет сказать, но что-то всегда не позволяет. Мечта героя о счастливой жизни с родителями не воплотилась в реальность и он запретил себе думать об этом – поймал птицу и зажал в кулак. Он понял, что его личная жизнь и чувства, которые у всех возникают, являются «отражением» того, что происходило на поколение раньше, т.е. отношений и чувств его матери, отца и его самого в детстве.

В фильме мало красивого и «идеального». Краски неяркие, обстановка убогая, волосы растрёпанные; у меня осталось ощущение, что режиссер пытается найти свой идеал, свою мечту и пытается подвигнуть зрителя к этому. *После этого фильма хочется испытать чувство безопасности и близости к другому.*

Смысл для меня в итоге заключается в попытке разрешения конфликта: родители – дети. Проблема отцовства, проблема материнства и проблема отношения к этому сына (чувство вины – как было показано в фильме или благородность и преданность – как транслирует Тарковский через то, что приводит стихи отца и снимает мать). Однозначного ответа я не получила, но фильм заставил задуматься о насущном и об «идеальном», о том, что есть и о том, что «возможно».

### 3

Основное содержание большинства текстов – это психологические интерпретации взаимоотношений Мать – Отец – Сын. Однако эти интерпретации очень сильно варьируют, вплоть до противоположных («эмоциональная холодность и отстраненность матери» – «жертвенная материнская любовь»). Не меньше варьирует и общий эмоциональный эффект, «итоговое» видение финала фильма. (Тексты 10 - 14).

**10.** Весь фильм – это иллюстрация отношений мать – сын. Символическими мне показались те кадры, в которых появляются планы «родного» дома. Тот сон, который снится постоянно герою: он хочет попасть в тот деревянный дом родного деда, в котором он родился. Но в этот дом уже не попасть. Старые связи нарушены, нельзя ничего вернуть из прошлого, ни теплоты отношений, ни душевной связи. Не получается воплотить эти отношения в жизнь и в собственной семье. Герой наблюдает, как его жена превращается в его мать. Судьбы отражают друг друга как в зеркале.

Весь фильм – это тоска по материнству. Было очень много кадров, в которых была вода в виде дождя, слёз на щеках, вода в душе, вода с потолка вместе с падающей штукатуркой, но была и вода спо-



койная, тихая, в пруду, рядом с родным домом, это вода родная, та, что рядом с плодом внутри матери, но к ней уже не вернуться.

Чувствуется вселенская тоска по связи с миром, с теми корнями, которые укрепляют, дают силы жить. Всё это безвозвратно, безнадежно утрачено человеком. И ведро над колодцем висит, словно висельник на виселице... и отрублена голова у петуха...

**11.** Сама постановка фильма очень интересна: как будто главный герой Алексей наблюдает за своей жизнью со стороны, возможно даже через зеркало. Зеркало отражает реальность. Реальность, существующую в данный момент (когда герой взрослый или его детство).

В фильме очень ярко видны эти мотивы: родной дом, связанное с ним детство, образ матери (материнство), отца (отцовство), в некоторой степени сиротство, – отца он видел редко и мало. Алексей становится взрослым, у него появляется своя семья – и «история» повторяется. Он понимает, что между ним и сыном возникает такая же «разорванность», как и у него с отцом. Он чувствует, что эта же «разорванность» присутствует также между ним и матерью, а потом и женой (отожествление матери и жены – «как ты на неё похожа!»). Эти отношения – природны, извечны, и Алексей испытывает вину за то, что они не выполняют своего истинного предназначения.

Символ матери (материнский архетип) разрушается из-за духовной раздробленности семьи. Много показано природы (поле, лес, дом в лесу), возможно, это стремление к первоначалу как к гармонии, в которой нуждается душа героя. Символ воды (ливень, озеро, в котором герой купается будучи маленьким) – тоже первооснова, начало жизни и связанное с этим чувство комфорта, материнской любви. С другой стороны, часто появляется символ огня (как амбивалентность).

Когда в итоге герой попадает в отчий дом (в образе ребёнка он открывает дверь, заходит внутрь и видит мать), он понимает, что ничего уже не изменить, время неумолимо (символ времени – шестеренка от часов помещена в банку – попытка остановить время). Это вызывает у него сильное чувство вины перед матерью. Он заболевает без видимых на то причин. Это самонаказание, совесть не даёт покоя. Птичка на его кровати тоже «больна», она не может летать, а значит она не может быть счастливой. Освобождение души, духа, стремление оторваться от существующей реальности, постичь смысл жизни – вот чего хочет герой. Образ героя трагичен, и какой выбор он сделал, для меня осталось не до конца понятным.

**12.** Трагедия главного героя Алексея заключается в сильной привязанности к матери на уровне сосуществования: Мы вместо Я. «Моя

мать знала, как я должен жить, лучше меня». Холодность и эмоциональная отстранённость матери, её доминирование подчёркивают символы – ребёнок зовущий мать – но вместо матери пронизывающий холод из разбитого окна, сильный ветер и закрытая дверь.

Линия сына Игната, также страдающего от своеобразной тирании матери, находит своё выражение в том, что – он чувствует, что когда-то он уже проживал нечто подобное – поднимал монетки, упавшие из кошелька матери. В разговоре Алексея и матери Игната, он упрекает свою бывшую жену, что она похожа на его мать, опасается, что та вырастет несчастного, как и он сам, мужчину.

В финале – Алексей тяжело болен, как символическое выражение несбывшихся и утраченных надежд, идущих из детства. На вопрос «Что болит?» Алексей отвечает, что просто хотел быть счастливым, может быть, тем самым желая хотя бы в тяжёлом конце своей жизни – всё-таки самоидентифицироваться.

**13.** Фильм «Зеркало» о несчастных, трагических героях. Две основные линии – детство главного героя, которое остаётся за кадром, и его взрослая жизнь. Но в детстве он реальный, он телесный, он переживает всё с матерью, ходит за ней; с ней остаётся он и во взрослой жизни. Герой зависим от матери, даже если он не видит её, не звонит ей. Он выбирает себе жену (с которой так же несчастен), похожую на мать даже внешне. Герой видит всё и всех, видит прошлое, возвращаясь в один и тот же сон, но он не видит себя, даже в зеркале. Один раз в детстве он замечает себя, но снова теряет, потому что мать уводит его из дома, где висело зеркало.

А мать – женщина, прожившая всю жизнь в боли и печали, в ожидании мужа. Она настолько занята собой и собственным ожиданием, что забывает о детях, и всегда делает выбор в пользу себя. Она вообще делает такой выбор, обрекая себя на вечное ожидание.

Женщина, которой мать продаёт серьги, счастлива в своём мире, и ребёнок у неё обласкан и улыбается, и петуха ей не сложно убить, это ведь еда к празднику, муж вернётся. А героиня не реализовалась ни как жена, ни как мать, она сильная лишь для себя, она даже не хотела детей, хотя действительно жила для них.

**14.** Во время просмотра фильма и после у меня возникло очень много разнообразных чувств, но, наверное, самое главное – это чувство надежды и ожидания. Один из первых кадров – героиня сидит, курит и ждёт. Муж так и не приехал, и уже заведомо для меня как-то определилось, что с этими неудавшимися ожиданиями и будет связано

всё дальнейшее. Затем были похожие кадры, но там уже была старая женщина, но и она тоже чего-то ждала, только вот чего?

Я видела всё время Ребёнка. Наверное, он присутствовал во всех героях. Ребёнок – это такое состояние души, где всё время хорошо. Что рядом мама, которая любит, где все неприятности – это просто дурной сон и всегда есть надежда проснуться вовремя. Это когда знаешь, что всё, абсолютно всё ещё впереди и, что наверное самое главное, счастье ещё возможно, потому что оно, главное счастье, тоже ещё впереди. По ходу фильма прозвучала фраза: «Оставьте меня в покое. Я хочу быть просто счастливым!». Мне показалось, что это ожидание счастья и надежда на него проходит через весь фильм из кадра в кадр.

#### 4

Наиболее редкие тексты включают в интерпретации какие-либо культурные контексты, хотя фильм «Зеркало» дает многие возможности для этого. Вероятно, сам «жанр» эссе по первым впечатлениям от просмотра фильма только у немногих приводит к обращению к культурным реминисценциям (Тексты 15 - 16). Таких текстов, включающих культурные контексты, больше в данном разделе, сразу за этой статьей.

**15.** Мне кажется, что смысл фильма, его основная суть, в том, чтобы показать загадочную русскую душу, точнее загадочную женскую русскую душу. Это моё первоначальное восприятие «Зеркала». Я далеко не всё смогла уловить и понять в нём, возможно, при повторном просмотре мне откроется совсем другой смысл.

А на данный момент – загадочная Россия, русская женщина. Позволю себе приравнять Россию и русскую женщину, в них обоих есть жертвенность, самоотдача, безграничная открытая душа, бескорыстная любовь, особенно к детям, ко всем своим детям.

Россия была, есть и, видимо, будет всегда такой, какая есть. Суть заключается в тех словах, которые читал мальчик (дословно не воспроизведу): «... необъятные пространства Руси поглотили нашествие..., но оно же навсегда отделило нас от христианского мира...»

Лицо России – лицо русской женщины. Лица у женщин одинаковы («У моей матери твоё лицо») – судьбы одни и те же. Россия, как женщина, никогда не была «замужем», никому она не подчинялась: ни востоку, ни западу. У женщины в фильме нет обручального кольца – символа замужества. Русская культура и вера тоже – культура женская (иконы Богоматери, картины).

Зеркало – отражает реальность. Через него можно посмотреть на себя, что и пытается сделать Тарковский. *Он обращает нас к самим себе, чтобы посмотреть в зеркало через фильм, мы увидим себя.*

16. Тарковский делится с нами, плачет с нами, говорит языком милости, откровения. Иконы Рублёва – символические цвета (синий, жёлтый, красный, зелёный). Или полное отсутствие цвета – чёрно-белый фон – там, где «слов не нужно», где молчаливая пустота более значима, где говорит лишь она (Любовь) и он (Бог).

В фильме постоянные оксюмороны – совмещение несовместимого. Это огонь во время ливня. Это, казалось бы, не знакомые нам гости: встреча Марии с прохожим – незнакомым врачом; встреча бабушки с ожидающим и не узнающим ее внуком; встреча Марии для продажи сережек с незнающей ее женой доктора; здесь же жизнь и смерть – младенец и убитая птица. Всё строится на аффективном противоречии, вечном конфликте жизни и смерти и объединяющей их Тарковским красотой. В фильме всё зримое, всё мнимое – живое, и «имеющие ухо – да услышат...», так как «всё во мне, и я во всём».

Для меня фильм построен по принципу интертестуальности (хотя не в этой работе употреблять такие сухие слова). Это и текст фильма в контексте библии, и поэзия А. Тарковского, сопричастная стихам Тютчева. И потрясающие до глубины тихие прелюдии И. Баха, сравнимые лишь с плачем героини в финале.

Кларисса Эстес много написала о Женщине и Мужчине, проанализировав сказы и легенды на основе теории К.Юнга. А. Тарковский это показал, показал на себе (!!!) то, что с любимыми – не получается, а с нелюбимыми... с детьми ... нельзя, невозможно. И для нашей души – убийственно.

И ещё вспомнилось высказывание одного автора: у человека может быть немного друзей, но два друга быть обязаны: это муж (или жена) и дух святой. Так вот в этом фильме, в «Зеркале», я увидела их, в первую очередь их.

### **Универсальность жизненных проблем человека:**

**это было всегда и всегда будет**

*Сирутис Т.*

Фильм «Зеркало» – о вечном, о том, что могло произойти и происходит практически в любой семье, и, больше того, – с каждым человеком. Режиссёром использован мотива «зеркала», – отражения: то есть посмотрев – *мы узнаём себя, какие-то свои мысли, этапы жизненного пути, свои трудности.*

Нам показываются две жизни: и мать Маруся, и жена Наталья практически идентифицируются. Показана женская судьба, – любовь и семья, несостоявшиеся. И тут же проводится параллель с Марией



Тимофеевной Лебядкиной – героиней «Бесов» Ф.М. Достоевского. Перед нами женщина с несбывшимися надеждами. Женщина молодая и красивая курит на плетне – первый кадр фильма, и женщина в старости почти на том же самом месте, тоже курит. И тоже мы сначала видим её со спины и не знаем, чего ожидать, кто повернётся. Этим режиссёр добивается эффекта «универсальности» образа. Мать часто снится герою и всегда у неё лицо Натальи – его жены.

Похожи и судьбы Алексея и Игната. И в том, и в другом случае – это не сложившиеся взаимоотношения с матерью и с женой. И выхода герой не видит. Воспитание даёт о себе знать – это во многом запреты, постоянные одёргивания матери (ничего не трогать, не кричать и т.п.). Это замечание главного героя Алексея о том, что если Наталья не хочет, чтобы её сын стал таким, как он, то лучший выход – выйти второй раз замуж. Нам точно не называются имена, время и происходящие события, – *всё сделано так, чтобы мы домыслили сами*. Фильм построен как поток ассоциаций, воспоминаний. Сначала перед нами картины детства, затем звонок матери, сообщаящей о смерти Лизы, далее воспоминания работы матери, переход к личной судьбе (нам даётся намёк на семейную трагедию), потом мы все больше вникаем в личные взаимоотношения сына и матери.

Как мне кажется, герой страдает от непонимания, от отсутствия тепла и ласки – «руки у огня» – этот образ-символ повторяется несколько раз. И самое большое впечатление производит сон Алексея, когда он (маленький мальчик) хочет войти в дом, открыть дверь – он зовёт мать, он хочет понимания... а дверь заперта для него! И потом, когда маленький мальчик (во сне) уходит от двери, дверь открывается, а за дверью такая желанная улыбающаяся мама и собака у её ног. А собака всегда была символом дружбы и тепла. О холодности и неприятии говорит вся атмосфера фильма: интерьер дома Алексея (серые стены – ощущение сырости и холода), улица, по которой бежит Маруся в типографию, сама типография, виды природы во времена войны и т.п. Темнота, ветер, сырость – символы, заставляющие остановиться и подумать, задуматься о вечном. Вода как метафора слёз (дождь, вода в типографском душе, потоки воды с потолка).

Очень много повторяющихся героев, получается, что автору не важны конкретные люди, а важно *показать универсальность, повторяемость человеческих проблем, да и жизни человеческой вообще*. Как всё циклично в природе (и нам представляются красивые картины природы), так и в жизни людей ничего, по сути, не меняется. Возможно, что костёр, который разжигают во дворе дома Алексея, – то, что напомнило героям об ангеле, явившемся Моисею, – это символ наде-

жды на то, что что-то изменится. Наталья говорит: «Почему мне никто не является?». Может быть у Игната судьба сложится по-другому, он что-то исправит и пойдёт по другому пути. А может быть в противоположность этому эпизод, когда Маруся зарубила петуха, говорит о том, что она не может поступить так, как хочет (ведь она не хотела этого делать), но надо, и она совершает этот поступок и ей плохо после этого...

А вообще, фильм не только о семейной драме, а о судьбе всей страны – России и не только! О судьбе любой страны и любой нации, об этапах становления общества, о совести, памяти и нравственных ценностях.

Сколько прошло лет со времён Леонардо да Винчи до наших дней (книга с иллюстрациями, которую листает мальчик) – а ничего не меняется. Интересно сопоставление судьбы СССР и пушкинских времён. Письмо Пушкина о судьбе христианства, которое читает Игнат, очень сильно перекликается со временем Советского Союза, – причём, Пушкин пишет Чаадаеву о монголах-татарах, о своём времени, а мы, зрители, сразу же можем вспомнить и подумать, перенести этот факт на события в России 60-70гг., – своего рода табу на христианство в Советском Союзе.

Все сцены, связанные с войной, с революцией, с тоталитаризмом, – повторяющиеся ассоциации: война в Испании и рядом книга да Винчи, Великая Отечественная война и неразорвавшаяся учебная граната в обыденной жизни школьников, тоталитаризм в Китае, взрыв атомной бомбы – и птица, которая садится на голову рыжего мальчика, помещенного в брейгелевский пейзаж.

Постоянно звучащие стихи Арсения Тарковского также *об универсальности жизни*: «Грядущее свершается сейчас»; и дом, который подойдёт «и прадеду, и внуку».

Фрагмент, когда исчезает след от чашки, из которой пьёт чай незнакомая Игнату женщина с чёрными волосами, – образ того, что прошлое – оно в «здесь», в «сейчас»! И фраза этой женщины с чёрными волосами в конце фильма, когда болеет Алексей: «А причём здесь память?». Универсальным является и образ первой любви – рыжая девчонка с постоянно трескающимися губами...

Чаще всего мы несвободны и в личной, и в общественной жизни. В конце фильма Алексей выпускает всё-таки воробья – это как метафора, как надежда на свободу. Последние кадры фильма – поле, столб как крест, – также символ надежды. И пожилая женщина в конце фильма ведёт маленьких детей: *и старость, и смерть, и вновь зарождающаяся жизнь, – это было всегда и всегда будет.*

## Гипертекст сознания

Жадяева Е.

Этот фильм представляет собой некий гипертекст сознания, внутреннего мира героя. Переход от одного сюжета, цвета, линии осуществляется как нажатие гиперссылки. Ассоциации порождают новые каскады ассоциаций и воспоминаний, причем, все они закольцованы, связаны в единую сеть, в центре которой герой. Здесь мир, который мы видим – это взгляд изнутри – одновременно в четыре стороны света – притом, что сама точка начала координат ускользает от нас как лицо, образ героя. *Его ты можешь только реконструировать из всех отражений.*

Зеркало – это связи прошлого и будущего, это коридоры наложений, интерпретаций. И в тоже время они – глаза героя; свидетели его жизни, его память реального и привидевшегося во сне.

Его мать – ждущая, погруженная в мысли о муже, холодная. Чувство вины перед ней. Во сне он видит, как хочет заново войти в дом детства, но что-то всё время мешает ему. И в настоящем он отдаляется от матери, прячется от неё, от возможного «мира» с ней. Может быть, всё дело в том, что он любит её, рассматривает её, любуется и «болеет» с ней; но никак не может приблизиться – только в закоулках мыслей, воспоминаний. Пытается понять, отразить её жизнь, её глаза, устремленные мимо детей вдаль, в отражение мужа. Может быть, он задаёт себе вопрос: была ли она счастлива? Ощущение, что *он чувствует себя «виноватым» именно потому, что не может быть рядом*, не может преодолеть её холодность, скованность, не может позволить ей перестать ждать самого себя.

*В настоящем он не вместе со своей женой, которая так напоминает ему мать.* Выстраивая эти параллели между прошедшим и настоящим, он осмысляет, «озвучивает» и «освечивает» свои отношения с родителями, с матерью.

*Возможно, этот фильм снят только для неё одной.* «Я хочу говорить» – так начинается фильм. Он может, но не рассказать, а показать своё отношение, восприятие к прошлому, к ней настоящей, к себе самому – потому, что слова «какие-то вялые». Он говорит о том, что даже старая, она всё равно ведёт его, мальчика, по полю (по жизни); для нее он всегда маленький мальчик, даже когда вырос. Понимают ли они друг друга? Отец присутствовал в его жизни, как и сам герой в фильме – незримо, в глазах матери. В стихотворениях отца, проникающих в её жизнь.

Может быть, он собирает её образ по осколкам отражений. Может, просит прощения за то, что не мог заменить ей отца? Или за то, что не может вернуть его, и вернуться сам? Может быть, он хочет понять, почему отца не было рядом. Ощущение, что в матери было что-то, что заранее определило «уход отца». Может он пытается отыскать это что-то в своей жизни.

*Может быть, он «воспринял» из детства от матери «одинокость» и реализует его необратимо во взрослой жизни (так они разговаривают с Натальей, но «не разговаривают», не сближаются). Может быть, он пытается понять в себе эту ноту «одинокости – ожидания», роль матери в своей настоящей жизни.*

### **Прочувствовать душу Другого**

*Зубрий Н.*

Фильм многозначный. Опишу то, что показалось мне понятным. Он начинается сценой с заикающимся мальчиком, который в конце сеанса проговаривает: «Я могу говорить». Словно главному герою дали слово, и теперь он будет рассказывать нам свою историю. Но уже понятно, что история эта не однозначно и странна.

*В этом фильме переплелись люди, времена, события, но все они существуют в настоящий момент в сознании героя. Как говорилось в стихотворении: «Бессмертно всё. Есть только явь и свет...Грядущее свершается сейчас... Кровь моя из века в век текла». Всё, что показано в фильме разрозненно, словно куски разбитого зеркала, которое не собрать вместе, но тем не менее едино и не делимо – старая женщина, молодая женщина, другая женщина с тем же лицом, мальчик.*

В середине фильма у меня вдруг сложилось впечатление, что главного героя уже нет, а может его не стало когда-то: Наталья говорит о его матери и задаёт вопрос: «Что ты хочешь от неё? Ты сильно изменился. Ты ей не звонишь». Для меня он вдруг умер. В детстве он жил. Повторяющиеся сны всегда самые значимые, герой видит свой дом, дом матери, он хочет туда войти, но что-то мешает, что-то не пускает его туда, в прошлое, к себе – и он не свой, его нет, его не видно ни в жизни, ни в зеркале. *Он словно растворился в других, растворился в воздухе, мы чувствуем его присутствие, но не более того.* Как та женщина с черными волосами, которой Игнат читал из книги – она исчезла. Она исчезла тогда, когда позвонила в дверь женщина и сказала: «Я, кажется, не туда попала».

Мы, наша жизнь – это маленькая дверка, которую может и не быть видно. Её могут не заметить другие. Её можем не заметить мы



сами. *Не заметив её, мы не выпустим свет и явь в нашу жизнь и можем не выйти на свет – к соснам, к природе.*

В фильме показано очень много дверей. Образ двери многократно повторяется. Дверь – возможности, жизнь. Очень яркая картина была такая: открывается дверь, вылетает стекло и начинается шторм. После этого мальчик пытается открыть дверь, но она заперта, дверь затем сама распахивается и там сидит его мать. Герой не понимает того, чтобы старый дом впустил его, чтобы он не чувствовал тоски, надо посмотреть в зеркало и увидеть там себя. Но он этого не может сделать, т.к. он вырвал из своего сердца мать, по сути сердцевину себя и в зеркале он будет видеть именно то, что он убивает в себе – свою мать. Даже в бывшей жене он видит свою мать. В конце фильма у меня создалось впечатление, что говорят об умершем – это говорили о главном герое, о живом ещё герое. А он говорит – оставьте меня все в покое, я хочу быть счастливым – и мы видим его руку, которая подбрасывает птицу вверх. Он ещё – не мёртв.

В фильме много огня, сцена горящего дома повторяется несколько раз. Сцена костра. Горящий куст привиделся Моисею, чтобы он вывел народ на свет. *Огонь, всепоглощающий огонь – очищает*, с него всё начинается, им всё кончается. Первая сцена была с горящим домом – и на его фоне силуэты мужчины и женщины. Всё бесконечно и всё конечно.

В одной сцене показали запотевшее стекло и огонь. Наша душа тоже может очиститься, но это страшное и святое очищение. В какой-то момент фильма то вспыхивала, то гасла лампа – жизнь похожа на вспышки, но, в конце концов, жизненный свет погас, прогорел.

Дорогу показали в начале фильма, дорога была в конце – *пути наши открыты, мы должны их видеть.*

Жизненная, природная стихия представлена в этом фильме – сильные порывы ветра, шторм, деревья сильные и мощные. *Как душевные страсти, душевные течения – могут внезапно нахлынуть и так же внезапно успокоиться.* Природа показана, словно душа какого-то человека, его внутренний мир. И это так. *Это душа нашего героя, где все стихийно, но и спокойно, непостоянно, но и вечно.* Это лицо одного человека и лицо целой толпы. Это всё, что мы вмещаем в себя. Очень запоминающийся момент: показаны толпы людей, война, взрывы – и мальчик, стоящий пред деревом с птицей, прилетевшей к нему.

В фильме очень много воды. *Это тоже очищение, но не такое разрушающее как огонь, а более светлое, словно слёзы, чистые слёзы.* Фильм утопает в этих слезах, слезах души человека, душа плачет.

Так что же такое зеркало? Оно часто было показано. Я думаю, *это зеркало души человека. Мир был показан глазами героя, зеркалом его души.* И что же мы увидели – реальности, настоящего мало. Здесь всё – прошлое, боль и радость. В фильме есть такой кадр: женщина вытирает запотевшее зеркало – мы видим старую мать героя. А потом – из тумана, из занавесок вырисовывается зеркало, где герой – маленький мальчик. Зеркало – это его душа, его мир, его боль, которую мы можем видеть и чувствовать. Мы могли бы смотреть на героя, но в этом случае мы не могли бы так его почувствовать. *Он растворился во всем, но он стал нам понятен, нами прочувствован.*

### **Колесо Сансары: неотвратимость и предрешенность круговорота жизни**

*Калинина А.*

Основная идея: цикличности, замкнутости человеческой жизни, человеческого пути. С чего началось, тем и закончилось. Название «Зеркало» присутствует неспроста. Герои отзеркаливают друг друга в прошлом и настоящем. Причём временная перспектива настолько смазана, или скажем так, смутно прорисована, что создаётся ощущение непрерывности и вложенности друг в друга временных отрезков. Ещё большую трудность для восприятия создаёт лишь звуковое присутствие главного героя в настоящем. Судить или узнать его возможно лишь по отношения с другими: с матерью и женой и по его детским воспоминаниям.

Основные персонажи фильма – женщины. Мужских ролей мало, и они очень не значительны (2-3 эпизода, где показан отец главного героя и совсем немного других персонажей). Не зря показаны сцены войны, которая унесла всех мужчин. И мир отстраивали заново женщины.

У меня создалось впечатление потерянности главного героя, какой-то неустроенности. Всю его жизнь строила мать, потом жена («безумно похожая на мать»), а он сам словно бы был ребёнком у них, всегда только присутствовал рядом. *Бессилие главного героя, желание вырваться из этой системы отношений, но в то же время невозможность* (т.к. это требует решительности и активности, на которые герой не способен) отражается в том, что он визуализирован в фильме только как ребёнок (в воспоминаниях). Вся сила и активность принадлежит женщинам из-за необходимости (сцена с петухом).

У меня создалось впечатление пустоты, экзистенциального вакуума, *попытки нащупать почву под ногами, найти себя, «просто*

*быть счастливым*», которая сохраняется на протяжении всего фильма и усиливается в конце. Чем-то герой в сцене умирания напоминает мне Мастера, который хотел счастья, на заслужил покой. Это и просит в конце главный герой: «Оставьте меня в покое ...»

Птица, которую герой выпускает из рук в конце – словно олицетворяет то желание, ту *потребность выйти из этой предзаданности, круга поколений*, который может удовлетворить лишь смерть.

Самые последние кадры фильма наталкивают на ощущение этого *колеса Сансары*. Смерть и рождение идут бок о бок. *Неотвратимость, предрешённость и даже принятие этой предрешенности всей жизни* показана настолько чётко и остро (когда мать главного героя видит себя старухой с двумя детьми), что такая фатальность не оставляет сомнения в том, что даже смерть – это не выход. А что выход? Выход куда? Этот вопрос Тарковский оставляет открытым.

**Пути жизни и пути размышлений человека:  
от незначимого до самого важного**

*Мальцева А.*

В фильме постоянно пересекается реальная жизнь со снами, воспоминаниями, мыслями. Кажется иногда, что всё это путается: возникают ассоциации за ассоциацией. *Именно так и мы думаем, когда остаёмся наедине с собой*, начинается всё с какого-то, возможно совершенно неважного объекта, а заканчивается мыслями о смысле жизни, смерти, мироздании, бессмертии и так далее.

Внешне в эти моменты мы «бездвижны»: лежишь или сидишь (со стороны может показаться, что спишь) совершенно спокойно, но внутри кипят противоречия, эмоции, чувства.

Моя реакция – плакать хочется, больно внутри. Почему не знаю, но душа, сердце в комок сжимаются: не за себя (т.е. не себя жалко), а как будто мир. Хотя и не мир (это слишком широко)... Наверное, потому что «мы все постоянно бегаем, суетимся» (фраза одного из героев фильма), не замечаем многого, проносимся мимо и не видим ничего, ничего и себя в том числе. «Всё это от недоверчивости». Этот герой, который приходит в начале, «нарушает границы их мира» (их личности). Разрушает привычный ход вещей. Если так можно сказать, – кидает искру в их мир, и она разгорается внутри, обжигает.

Люди вообще несколько странные (хотя подходят под описание погружённых в свои мысли, в себя). Внешне холодны, но внутренне

... идёт дождь, горят кусты (дом = человек, внутри дома идёт дождь и всё разрушает).

Очень много *противопоставлений*. Например, стихи о бессмертии, об отсутствии смерти, – показывают войну, атомный взрыв. Противопоставляются сила и слабость; внешнее спокойствие, уверенность и внутренний ураган (человек, его переживания показаны через природу); одиночество человека – массы людей. Противопоставляется то, что хочет человек и то, что ему надо (когда мальчик книгу читает, ему говорит, фактически им же выдуманная женщина, что читать надо только то, что подчёркнуто красным). Тишина вдруг сменяется громкой музыкой, которая пронизана болью и отчаяньем.

Герой живёт мечтами, снами. Он говорит всё время о своём, не хочет включаться в реальность. Ещё в середине фильма у меня сложилось такое впечатление, что *он скоро умрёт, и что он об этом знает (он это чувствует). Он принял это, смирился с этим, как со своей судьбой*. Он просто спокойно вспоминает свою жизнь; людей, которых он любил; места, которые ему близки. Возможно, *он подводит итог своей жизни, осмысливает её*. Вообще в фильме чувствуется какая-то безысходность, безнадежность.

Вопросы, которые возникли у меня и которые, возможно, подразумевались режиссёром: «Как относиться к женщине?»; «Как жить?»; «Сопротивляться или нет?». Герой созерцает окружающий мир. Чувствуется его спокойствие, хотя это скорее отчуждённость и уход в себя. Кажется, он устал от этой жизни. Он говорит, умирая: «Я просто хочу быть счастливым!».

*Он смотрит на мир и как будто хочет его запомнить*. Всё запомнить. Он знает, что не вернётся сюда и что сможет сохранить только образы памяти. Когда он всё запомнит («воспоминания – самое важное»), он будет готов уйти. У остальных героев есть ощущение несвободы. Кажется, что внутри они мечутся. Как будто им чего-то не хватает; как будто в жизни они ждут чего-то, что никогда не придёт.

В конце фильма: одинокий крест посреди поля. То ли это могила, то ли нет. Что-то в нём не то: он слишком огромный, заметный. Хочется сказать, – жизнеутверждающий, – но это тоже не совсем так.

**«Зеркало»: мы смотрим на мир глазами героя,  
изнутри его сознания**

*Бегунова Н.*

Перед нами – поток сознания человека, непоследовательный, неоднозначный. Человек на распутье, в состоянии неопределённости:



что сейчас происходит, что будет дальше, и даже прошлое – не известно, такое ли оно каким вспоминается.

Состояние сна наяву: нет реальности. Есть только её видение, отражение, которое может существовать само по себе и не соответствовать действительности. Фильм провоцирует у зрителя мощный поток ассоциаций. А что если снаружи ничего нет? А что если есть только наше внутренне отражение? Есть один человек во вселенной – и миллионы его отражений? Человек – зеркало. Человек, смотрящий внутрь себя.

В течение фильма повторяются тема зеркала, тема детства и старости, тема огня и воды, тема природы и человека. Автор подбрасывает зрителю символические моменты, *подталкивая его на размышление, на додумывание, на создание собственного отражения увиденного.*

С самого начала фильма после слов героя: «мы не верим природе внутри нас», он разворачивается, чтобы уйти и замечает сопротивление природы вокруг – дуновение ветра, движения растений. Он поворачивается, останавливается, но недоверие природе берёт верх – и он уходит.

Такой приём, как отсутствие героя в кадре (только голос его за кадром), позволяет зрителю самому воссоздать его образ. *Мы смотрим его глазами, изнутри его сознания, мы оказываемся на его месте, в его мысленной западне, безвыходности, неопределённости* – только поток образов, звуков, состояний и мыслей. Мы не видим героя, но мы видим его отражение в мире, в других людях, в их взглядах. *Это действительно то, как мы можем увидеть себя: в своих отражениях в других людях, в зеркале, в мире.*

### **Человек пересматривает свою жизнь**

*Попова Е.*

Зеркало... Рефлексия... То, как герой видит себя, свою жизнь, своих близких. В зеркале не может отразиться сразу многое – отрывочное восприятие реальности без причинно-следственных отношений. Зеркало – взгляд со стороны, но взгляд внутрь, вглубь...

*Герой пересматривает жизнь.* Вероятно, он находится в кризисе – «Что я смог, что сделал за прожитое время?». Ощущение, что он ищет в себе ответы на многие вопросы – «Кто Я?», «Зачем Я?», «Почему сложилось всё именно так, а не иначе?». Кажется, что в результате этого поиска герой должен обнаружить в себе ресурс, си-

лы для преодоления жизненных обстоятельств, для преодоления себя...

Он вспоминает. Сожалеет. Ищет. Со своей настоящей позиции он видит гораздо больше, чем раньше. Он переоценивает сложившиеся ценности. Сопереживает. Он начинает понимать! Озарение временами приходит к нему вместе с чувством спокойствия и тихой радости, но понимание это не рациональное, не рассудительное, нет, он чувствует мир, он ищет себя в нём и находит.

Он видит свой жизненный сценарий (похожесть жены и матери). Он понимает ошибки, совершённые в детстве, осознаёт то, как они отразились на его взрослой жизни – отрывками, не сразу, но он старается, *он делает всё, чтобы вырваться из неопределённости, найти себя и просто стать счастливым!* Разрушив всё старое, встав на новую позицию, может быть первый раз в жизни попробовав встать на другую точку зрения, принять противоречия, осознать что и как нарушил. Иногда прослеживается его отстраненность или молчаливое осуждение других, попытка где-то оправдать себя.

Герой постоянно «горит», в душе буря, ветер, беспокойно, слёзы, боль. *Он страстно желает всё изменить, но смутно ощущает, что времени уже почти не осталось.* Складывается ощущение, что жизнь его «полосатая» – за бедой всегда следует счастье – возможно, это приучило его полагаться на судьбу.

Всё-таки фильм заканчивается счастливыми воспоминаниями, но, кажется, что это его огорчает – предчувствие беды?! А он просто хочет быть счастливым!

**Субъективная жизнь человека:  
в отражениях узнать «кто Я есть?»**

*Нуянзина Р.*

Мне кажется, что этот фильм о психике человека, нет, даже не то, что психологи называют психикой, и даже не то, что обычно называют душой. *Это каждое дуновение в тебе, изменение, чёрное и белое, плохое, хорошее, что-то среднее, и так можно продолжать бесконечно, – это и есть жизнь.* Не жизнь через факты, события, а жизнь субъективная через человека. Наша жизнь есть то, что мы чувствуем, думаем, мечтаем, то, что снится. *Фильм «Зеркало» – субъективная жизнь героя.*

Главный герой за кадром. Тут хотелось бы привести два довода, которые, по моему мнению, очевидны. Во-первых, *фильм снят как отражённая субъективная жизнь человека, не его оболочка, внешний*

облик, но через психическое: как бы это видел и чувствовал сам человек. Такое впечатление, что ты влез этого человека, что ты стал им; а как ты можешь увидеть самого себя? Мне кажется, это некий приём погружённости в происходящее. Во-вторых, герой сам не знает, кто он есть на самом деле. Очень трудно увидеть себя, увидеть себя не просто физически, а увидеть целостно. Поэтому преобладают образы маленького мальчика (т.е. детство героя, когда он был с мамой), когда всё было понятно, даже более того, ничего не надо было понимать: ты – маленький ребёнок, которого любят, и о котором заботятся. И всё! Поэтому герой и возвращается всё время в снах в детство (разговор с женой Натальей), когда было легко и просто. «Земную жизнь, пройдя жизнь до половины, я заблудился в сумрачном лесу». Т.е. герой в полной растерянности: «Кто он?», «Зачем он?», «Почему он?», и очень хочется найти верный ответ.

Дальше, мне кажется, что автор показывает, что такое «Я» и «Моя жизнь». По Джеймсу в «Я» входят даже твоя комната, твои близкие люди. И здесь мы видим мать, которая всю жизнь прожила ради него, и она стала частью его, все её мысли, переживания, образ – всё его. Особенно интересно в начале фильма: идёт дождь, и показывают мать, а она плачет. Т.е. мамины слёзы – это дождь в твоей жизни, мамины страхи – это тоже ты.

Твоя жена также часть тебя и, расставшись с ней, ты не можешь уйти по-настоящему. Ты возвращаешься снова и снова. Сын – это часть тебя, который очень похож на тебя. И поэтому автор показывает жизнь близких героя, т.к. это все жизни героя.

Также в твою жизнь так или иначе входит твоё отношение к историческому строю. Мне кажется, что здесь виден политический аспект фильма. Когда мать, совершив ошибку, повергает в страх не только себя, но всё вокруг (случай на работе). В то время твоя ошибка могла привести к сильным наказаниям, особенно, когда работа относится к тем, что оказывают влияние на массы (СМИ). Наша жизнь полна противоречий (пожар и дождь в фильме), иногда нам кажется, что рушится потолок, а иногда в трагические минуты мы можем танцевать (испанский танец). Наша жизнь – это случайные люди (женщина, не туда попавшая), которые проходят мимо, и которые оставляют след навсегда (рыженький мальчик). Кстати, мне кажется, здесь есть тоже определённый социальный контекст. Когда говорят «кругом», и некто действительно делает правильно, оказывается делает что-то не так.

«Жизнь» - одиночество человека, отделенность друг от друга, недопонятость. Как, например, в фильме разговор жены и мужа. Когда

один спрашивает про мать, а другой – про сына и т.д. Когда мать и сын, не видящие жизни друг без друга не знают ничего о случившемся, как бывает сын не внимателен к матери, и даже то, как он чувствует вину за это, но ничего не может поделать.

Интересно, что люди в фильме часто представлены в отражениях, зеркалах, фотографиях. Ведь то, как мы воспринимаем и то, какой человек на самом деле не одно и то же. «Для нас» человек лишь отражение и до конца познать другого мы не можем, т.к. мы узнаём через призму себя, и чтобы узнать по-настоящему, это «через себя» нужно удалить совсем, что невозможно.

Мне кажется, автор хотел сказать, что *человек умирает, так и не узнав, «кто он есть»*, т.к. человек – это всё, а познать всё невозможно.

Этим фильмом Тарковский благословляет жизнь каждого, как бы мучительна, непонятна и счастлива в тоже время она не была. «Чувства нельзя выразить словами, они какие-то вялые», – и режиссёр пытается выразить их своим фильмом, и насколько это ему удаётся судить каждому зрителю *сквозь призму собственной жизни*.

### **Как вырваться из круговорота Времени?**

*Щербакова А.*

Мне трудно сейчас, когда я ещё нахожусь под впечатлением фильма, создать некое целостное повествование, поэтому написанное мной может не отличаться логической стройностью.

Человеку дано слово (в начале фильма женщина лечит юношу), это слово дано, чтобы говорить «громко и чётко». Но люди, которые, подобно этому юноше, не страдали от неспособности говорить, растрачивают этот бесценный дар на «пошлости и суету» (как утверждает сельский врач). Они суетятся и бегут, но бег этот ненатуральный, в призме Времени он выглядит неестественно искаженным (герои, или их как будто съёмка замедленна). Об этом бесконечно-бесцельном беге автор говорит несколько раз («Куда спешите?», «Всем спешат, всем некогда»).

Они бегут, но остаётся Время, оно беспощадно, оно – немой свидетель того, что происходит в мире. Слуги времени – зеркала. В них отражаются люди, изменения в жизни людей и мира.

*Время циклично – все повторяется, все когда-то и с кем-то уже было – жена похожа на мать, сын на отца, судьба на судьбу, причём не только судьбы людей, но и государств (война, революция, флаги над толпой демонстрантов), судьбы мира.*

В этой похожести и круговороте (недаром мальчик говорит, что в русском языке слово кругом означает кругом, т.е. поворот на триста



шестьдесят градусов) *есть риск перепутать, войти в чужую дверь, в чужую жизнь, как вошла женщина в дверь Игната.*

*Как вырваться из круговорота Времени, где спасение? Как избежать ощущения удара тока от того, что у тебя «так уже было; деньги собирал»?*

*Люди бегут и бежит, мчится душа каждого человека. Автор говорит, что душа устала скитаться по телесным оболочкам. Войны, трупы, ядерные взрывы, а смерти нет – «граната учебная». Иллюзия начала, иллюзия конца – всё по кругу...*

В фильме огромное количество повторяющихся символов, повторяются целые эпизоды. Перечислять их, я думаю, смысла не имеет.

Человеческая душа – огонь, тот огонь, который пожирает дома, как в начале фильма, тот огонь, который разводит Игнат во дворе, тот огонь, что горит в камине. Да, этот огонь такой разный и такой одинаковый!

Да, герой за кадром, но он в кадре не просто не нужен, он там быть не должен: это взгляд изнутри, это внешний мир в преломлении субъективности. *Это душа человека, показанная нам, зрителям, такой, как она есть – ни логики, ни последовательности, всё связано со всем – воспоминания и мечты, фантазии и реальность, счастье и боль, отвага и бесконечный, липкий чёрный страх...*

*Души стучаться друг к другу в двери, но никто не открывает.* И есть огромная опасность того, что когда дверь откроется, за ней уже никого и ничего не будет (как произошло, когда маленький мальчик в фильме всё-таки открыл ту дверь, за которой прежде сидела мать). Тогда появляется чувство бесконечной вины, которое может привести к концу, подобно осложнениям после ангины.

**Здесь «всякая крайность имеет свою противоположность»**

*Гусева В.*

Очень трудно писать об этом фильме. Искать ключ. Даже формулировать собственные впечатления.

Фильм прошит принципом маятника – всякая крайность имеет свою противоположность. Едва попробуешь упереться в какую-то особенность, оттолкнуться от нее, как тут же сам себе возражаешь, что с таким же успехом можно утверждать и обратное.

Сказать о том, что фильм символичен, таинственен, а его художественная ткань зыбка, прозрачна, расплывчата? Тут же вспоминаются кадры, запечатлевшие самые простые вещи – молоко, картошку, стол – мир «Зеркала», кажется материальным и осязаемым.

Логика повествования сбита, разорвана, мы вынуждены восстанавливать последовательность событий, нас путает чередование прошлого и настоящего, сна и яви. Но, сделав усилие, можно понять, что кадры последовательны, что, разделив два временных пласта, можно выстроить достаточно чёткую хронологию событий, да и логика ассоциаций оказывается довольно надёжной связью.

Можно говорить о «тёмности», смысловой запутанности фильма, - но ведь в конце главный герой говорит очень прозрачно и прямо о своих надеждах, чаяниях... так прямо, что в это трудно поверить. Неужели всё настолько просто, что об этом можно сказать словами?

Перед нами как будто двоящаяся жизнь – главный герой, повторённый в своём сыне, его мать, повторённая той же актрисой в его бывшей жене... То, да не то. Женщины разные, мальчики разные, к тому же из своего детства всегда вырастаешь безнадёжно и бесповоротно. Противоположности накрепко привязаны друг к другу, они неразрывны – может в том-то и неотпускающее ощущение таинственности. Абсолютно обычные вещи под пристальным взглядом камеры обретают какую-то иную сущность, возвышаются и возвеличиваются, сами оборачиваются символами и включаются в слой туманности и неуловимости.

Образ зеркала «рассыпан» по всему фильму. Зеркальная, отражающая поверхность, и собственно зеркала, куда вглядывается мать, и сверкающая вода, льющаяся на голову, и полированная поверхность стола... И – берём выше – образ удвоения в принципе (жизни, судьбы), отражения (мать в жене, сын в матери, отец в сыне)...и осколков. Разбитые, разрозненные кадры человеческой жизни – как осколки зеркала, а герой, лица которого мы не видим («потеря лица» - потеря себя?), вглядывается, вглядывается. Зеркало разбито, и в поисках своего отражения (себя) он вглядывается в свою память (а память тоже в чём-то зеркало), в своё детство, в своего сына, в других близких людей.

Ещё зеркало – это преграда, барьер. В том числе между любящими людьми. Герой как будто ограждён невидимой стеклянной стеной – от матери, от жены, от сына... Чувствуется отчаянное стремление к пониманию, бытию-вместе, но не получается – стена невидима, но непреодолима. Если они для него – зеркало, то ведь в зеркале человек видит себя, и не больше. Но и не меньше.

Для меня «Зеркало» – это фильм о поисках себя, о собирании себя, своей разрозненной жизни, «осколков», в нечто единое, осознание своего прошлого и принятие его, интеграция своего настоящего – и понимание, почему я сейчас такой, какой я есть. Это и есть моё пони-

мание «нерва» фильма, нити, которая сшивает все противоречия и противопоставления – зыбкого и вещественного, сна и яви, прошлого и настоящего, себя-потерянного и себя-обретённого, идею повторяемости, безнадёжности и идею само-делания, сотворения своей жизни. Этот фильм – отчаянное стремление пере-воплотить свою жизнь, найти её уникальный смысл, прийти к пониманию, отчего всё происходило так, а не иначе. И, может быть, в конце концов, снова вернуться к своему детству – как чувству того, что мальчик, идущий по дороге рядом с мамой, всегда жив где-то в глубине души. Разбить стену. Увидеть самого себя. И услышать, что «теперь в жизни всё будет зависеть только от него...».

---

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ФИЛЬМОВ А. ТАРКОВСКОГО  
«СОЛЯРИС»**

---

**В каждом из нас есть Крис, Хари, Солярис...**

*Дьячкова Е.*

Трактовка данного фильма не противоречит, а возможно и дополняет идеи, выраженные в экзистенциализме. Наличие его признаков отражены в следующих позициях:

1. Очень четко прослеживаются основные экзистенциальные темы: смысл жизни, тревога, страх близости и одиночества, отчуждение от собственного «я».

2. Герои фильма, каждый по-своему решают проблему собственной целостности. Проблема выбора.

3. Наличие уникальной символики, которую можно интерпретировать на разных уровнях.

4. Присутствие изучаемых экзистенциальным психоанализом явлений: сон Криса, навязчивые идеи и неврозы главных героев (Сарториуса, Снаута и самого Криса), воспоминания.

Появление первого символа относится уже к первым секундам начала фильма, до появления титра с названием фильма. В качестве символа – музыка И.С.Баха, хоральная прелюдия фа минор «Взываю к Тебе, Господи». Музыкальная ткань прелюдии чрезвычайно проста, гармонична и концентрирована. Подобная эмоциональная сконцентрированность, наряду с огромной глубиной, делает это произведение одним из воплощений вневременной баховской концепции – блуждания по мирам потерянной (греховной) души. Этот *слой* можно назвать *первым* в расшифровке символики.

*Второй слой* можно отнести к природе самой музыки. Музыка, также как и мистика, отказывается от жесткой роли «дознателя», исследователя мира. Она лишь восхищается им, стремится прочувствовать его и рассказать о том, что она прочувствовала. Она не дает дефиниций явлениям мира, она сопровождает эти явления. Она считает, что мир лучше познавать интуитивно, полагаясь на ощущения. И что его невозможно познать до конца, поскольку всегда есть место неведомому, необъяснимому, эзотерическому, неподвластному людским разуму и логике. То есть тому, что – «за чертой».



Далее, в середине фильма, эта прелюдия звучит еще раз, когда Крис и Хари смотрят на картину Брейгеля «Охотники на снегу». В тот момент происходит материализация воспоминаний Криса. Соотнесенное с этим фрагментом, начальное музыкальное вступление воспринимается не только как лейтмотив, но как некая готовность к материализации стремления: «Взываю к Тебе, Господи!».

Если обобщить все вышесказанное, то можно воспринимать самое начало фильма не только как музыкальный пролог, сколько намеков на наличие некоего шифра в самом фильме.

Первые кадры фильма, длинные планы, в которых отражены «обычные» картины природы. Зрители обращают внимание на медленный темп смены кадров и естественные шумы. Привычно, это относят к своеобразию эстетики А.Тарковского как художника и режиссера. Но если придать символический смысл, к примеру, кадру с рекой, дальнейшее интервью А.Тарковского, может звучать иначе:

Река – жизнь. «Жизнь – это река. Она никуда не движется, она всегда есть. *Единственное время для жизни – это сейчас, и единственное место – здесь...* нет никакой борьбы, – достигать нечего... Существует только жизнь, одна, абсолютно одна, прекрасная и величественная в своем одиночестве».

Следующие кадры: Недвижимое полотно тихой заводи, уже покрытое ряской. И Крис, стоящий на ее берегу, смотрит в сторону зрителя. («Река» Криса изрядно обмелела и заросла травой)

О том, зачем понадобилась ему Земля, А. Тарковский говорит в интервью, опубликованном в журнале «Искусство кино»: «Да, Земля мне нужна для контраста, но не только для этого... Мне необходимо, чтобы у зрителя возникло ощущение прекрасной Земли... чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии... Чтобы почувствовал *истинное значение отказа героя вернуться*»

Следующий эпизод, который обращает на себя внимание зрителей, а чаще раздражает, это отъезд астронавта Бертона. Сюжет, кажется, остановился. В кадре мы видим человека внутри некоего автомобиля, который движется с большой скоростью. Бертон передает Крису то, о чем не успел сказать при личной встрече. И уже на фоне мчащихся машин, через паузу, – последние слова Бертона, – «Там (на Солярисе) пусть вспомнит». (О чем он просит вспомнить Криса?)

Для того, чтобы ощутить скорость, используется общий план магистрали с мчащимися машинами. В качестве оформления используется звук движущегося транспорта. Гул к последней минуте нестерпимо нарастает. Визуальный и звуковой контраст. Гул магистрали резко обрывается, зритель внезапно чувствует себя совершенно гложущим.

Так, внезапно, планы шумного Токио, обрываются картиной тихой заводи. «Скоро ты осознаешь, что, хотя тело продолжает двигаться все быстрее и быстрее, внутри ты можешь почувствовать, что не движешься...тогда создается контраст. Внезапно тело и ты - отдельны».

Далее сюжетная линия переносит нас на станцию Солярис. Таким образом, сцена Земли воспринимается как пролог.

Кажется, что прибытие на станцию Солярис и встреча с ее обитателями идет в соответствии с литературным произведением. Однако Тарковский вновь удивляет. Он использует смену цветности пленки. («Когда не понимаешь, что вокруг происходит, Все вокруг кажется серым»)

С цветного изображения, переходит на черно-белое в момент попытки Криса защититься. (Крис придвигает тяжелые ящики с двери). Черно-белая картинка становится цветной в момент появления Хари. Позже, Крис зачитывает из произведения Сервантеса: «Спасибо сон...». Кстати сказать, каждая следующая материализация совершеннее предыдущей, - если первой Хари нужна была помощь, чтобы расстегнуть платье, вторая сама разрезает ножницами полотно; Точно так же происходит научение преодолению страха – последняя Хари не боится остаться одна. Она становится самостоятельной.

Дальнейшее действие можно рассмотреть, если взять за основу одну из притч Чжун-цзы, суть которой будет постепенно раскрываться в процессе дальнейшего анализа. Начинается притча так: *Один человек так тревожился при виде собственной тени, и ему так не нравились звуки его шагов, что твердо решил от них избавиться* (продолжение притчи будет обозначено курсивом).

Все герои станции Солярис боятся своей «тени». Чтобы избавиться от нее, они начинают бороться. Крис при встрече с Хари, тут же пытается избавиться от своего ужаса. Она для него – страшное воспоминание, он чувствует себя виновным в ее смерти. Поэтому все, что с ней связано, его возвращает к мукам совести. Солярис дает ему шанс прожить это чувство, этот опыт. Сарториус по-своему борется со своими «гостями»: он холодно и расчетливо препарирует свои материализации. Однако решительно скрывает свою «тень» от других обитателей станции. Иначе как экземплярами он их не называет. В его репликах звучат такие слова как «понимание, долг, вы должны, познание». Но «Все «должен» делают человеческий ум больным».

*Методом, к которому он прибег, было бегство от них, и он встал и побежал, но каждый раз, когда он ставил ногу на землю, раздавались звуки следующего шага, и тень без малейшего затруднения бежала с ним наравне.*

Так, Снаут уходит в пьянство, пробует физически расправиться со своими «мучителями». Он просит Кельвина об участии в эксперименте: «Может Он поймет нас и избавит нас от Них...». Он не рационален как Сарториус. «Наука? Чепуха! Здесь одинаково бессильны и гении, и посредственности... Человеку нужен человек» (человеку нужен он сам...).

*Он приписал неудачу тому, что бежал недостаточно быстро. И он бежал быстрее и быстрее пока, в конце концов, не упал мертвый.*

Не каждый Человеческий разум выдержит осознание своих собственных поступков, своего поведения, своих собственных дел. Страх парализует и, как выход, незрелый человек предпочтет самоубийство. Такой выбор совершил Гибарян. Он решил: «...Я сам себе судья». Крис о гибели Гибаряна: «Нет, он умер не от страха, он думал, что это происходит только с ним». И еще раз, позже: «Нет, он умер от стыда...»

Крис первый и единственный, кто перестал перед другими стыдиться своей «тени». Он становится на колени перед Хари, чем вызывает гнев и ужас Сарториуса. Необыкновенный по эмоциональности момент – эпизод «в невесомости». Крис и Хари напоминают героев, сошедших с картины Марка Шагала «Над городом».

*Ему не удалось осознать, что стоило ему только войти в тень, чтобы его собственная тень исчезла, и если бы только он сел и сидел спокойно, не было бы больше никаких звуков шагов...*

Крис без ужаса смотрит в лицо своему второму «я». (Крис и Хари смотрят в зеркало). Чудеса начинают происходить: Крис в своей реальности видит кувшин, из которого мать мыла ему руки. В помещении станции с потолка льется вода. Не достает в картине нового мира Криса еще одного элемента. Крис смотрит (ищет его) на репродукцию иконы А.Рублева «Троица». Пока ему трудно принять все то, что происходит. Он пытается найти логичный ответ, понять, вместо того, чтобы просто любить.

Крис пытается объяснить самому себе, то есть своему разуму, что такое Любовь, почему он влюбился в Хари, в Абсолютную Хари. И у него не хватает сил осознать это. Тогда он впадает в Бессознательность, и Солярис заботится о Крисе, создавая образ Матери.

Мать предстает в этом эпизоде совсем молодой. А.Тарковский отделяет этот эпизод, вновь изменяя цветность пленки. У матери голос Хари. Любовь к матери не нуждается в разъяснениях и понимании. Она просто есть. Крис выздоравливает и понимает, что присутствие на Солярисе – это его звездный час.

Последний монолог Криса: «Не знание нашего последнего часа делает нас практически бессмертными...» В кадре – крупный план ушной раковины. А.Тарковский обращает внимание зрителя на что-то очень важное, и: «Имеющий уши, да услышит».

Если ты простой, любящий, открытый, близкий, ты окружаешь себя раем. Если ты закрыт, постоянно обороняешься, всегда тревожишься о том, что кто-то может узнать твои мысли, твои сны, твои извращения – ты живешь в аду. Ад внутри тебя, как и рай. Это не географические места, это твои духовные состояния.

Крис обретает рай. Он просит прощения у Соляриса. Выходит из замкнутого круга. Становится сам творцом. В его реальности теперь возможно все. Дождь, который идет прямо в доме. Отец, который остался на земле, оказывается рядом.

В каждом из нас есть Крис, Хари и Солярис. Солярис – это Божественная энергия, которую человек предает в борьбе с самим собой. Крис решает остаться на Солярисе. «Чего ждать? Не знаю. Новых чудес...». «Снаут: «По-моему, тебе надо возвращаться на Землю? – Ты думаешь?...» Вместо ответа – звучит прелюдия И.С.Баха («Взываю к Тебе, Господи»).

А. Тарковский:

«...Я замечал по себе, что если внешний, эмоциональный строй образов в фильме опирается на авторскую память, на родство впечатлений собственной жизни и ткани картины, то он способен эмоционально воздействовать на зрителя. Если же режиссер следует только внешней литературной основе фильма (сценария или экранизируемого литературного произведения), пусть даже в высшей степени убедительно и добросовестно, то зритель останется холодным».

«...Что же касается «Соляриса» С. Лема, то решение мое экранизировать его вовсе не результат пристрастия к жанру. Главное то, что в «Солярисе» Лем ставит близкую мне проблему. Проблему преодоления, убежденности, нравственного преображения на пути борьбы в рамках собственной судьбы. Глубина и смысл романа С. Лема вообще не имеет никакого отношения к жанру научной фантастики, и полюбить его только за жанр – недостаточно».

### **Исследование Океана в фильме А. Тарковского «Солярис» как метафора познания человека.**

*Бегунова Н.*



Фильм Тарковского отличается многослойной смысловой насыщенностью. Многослойность достигается за счет использования символической структуры в произведении. Режиссёр обнажает в фильме проблемы нравственности человеческого познания, отношения к непознанному, неизвестному. Он открывает зрителю сокровенную Истину о человеческой жизни, однако эта Истина представляется в виде неоднозначной символической структуры, требующей расшифровки. Автор дразнит зрителя, вовлекает его в активный поиск спрятанного смысла, он разворачивает целую игру в воображаемом пространстве на станции Соляриса.

Тарковский помещает человека в такие условия, где истины человеческого бытия становятся если не очевидными, то хотя бы символически выразимыми. Режиссёр в этой искусственной, фантастической среде обостряет контраст между человеческим и нечеловеческим, ставит героев фильма перед вопросами нравственного выбора. Эти вопросы становятся вызовом для зрителя, и ответ должен стать его личным, активно добытым ответом.

Солярис – океан смыслов, огромный символ неизвестного, живого, непонятного, гигантское зеркало человеческих проекций, обнажающее отношение человека к... человеку. Как мы реагируем, сталкиваясь с чем-то неизвестным? Мы боимся того, чего не знаем, стремимся это познать, даже ценой уничтожения познаваемого. Часто для человека «познать» значит «победить», «препарировать», доказать свою силу, силу своего ума. Здесь мы сталкиваемся с новым смыслом познания: познать значит понять, полюбить.

Душа человека – космос. Отец обращается к своему сыну, *психологу*, Крису: «Тебя опасно пускать в космос, там всё чересчур хрупко!». Очень символично появление Криса на станции Солярис, после первого шага со словами: «Эй! где вы все? Здесь гости, приём!» он спотыкается. Именно так спотыкается психолог, врываясь незванным гостем в человеческую душу. Дальше ему предстоит достучаться во множество закрытых дверей, чем и занимается Крис.

Соляристика – метафора психологии. Познание живого непредсказуемого океана Солярис сродни познанию тайн человеческой психики. «субстанция, способная мыслить» становится для учёных таинственным «монстром». В начало фильма автор помещает кадры о том, как ребёнок видит впервые лошадь и пугается её. Страх и трепет перед чем-то большим и неизвестным – в человеке от природы. Но в своей жизни он должен найти способ общения с неизвестностью, выбрать: воздействовать на неё, укрощать или *взаимодействовать*, стро-

ить диалог. Этот выбор определит и то, как человек будет сосуществовать с неизвестностью в себе.

Тарковский очень чётко задаёт тему познания «любой ценой» диалогом Криса и Бертон. Крис: «Меня интересует истина. Возможно, придётся воздействовать на океан жёстким излучением». Бертон: «Вы что же, хотите уничтожить то, что мы сейчас не в состоянии понять? *Познание только тогда истинно, когда оно опирается на нравственность!*»

Больше трёх минут в кадре – непрерывное городское механическое движение, серый город-муравейник, автомобильный поток, который с бешеной скоростью несёт живого человека. Это та «прирученная», структурированная реальность, которую придумал человек, чтобы укротить неизвестность, себя.

Почти смешным кажется отчаянное, фанатичное стремление человека «расширить границы своего познания» и его оскорблённая гордость как реакция на всё, что наносит «удар по идее безграничности мышления». Человек рвётся в космос, надеясь найти там нечто новое, но находит там *себя*. Он сталкивается лоб в лоб с теми проблемами, от которых пришлось лететь миллиарды километров. В какой бы точке планеты, галактики, Вселенной ни оказался человек, он будет вновь и вновь воссоздавать там те же смыслы, те же отношения, те же конфликты, которые носит в себе. Преодолев огромное расстояние до космической станции, он воссоздаст звук шороха листьев, приклеив полоски бумаги к вентилятору, а перед смертью завещает похоронить себя в червивой земле. «Мы вовсе не хотим завоёвывать никакой космос, мы хотим расширить Землю до его границ. Нам не нужно других миров, нам нужно зеркало. Человеку нужен человек».

Солярис нашёл способ общаться с человеком на языке его психики, его совести. Это место, где внутренний мир человека приобретает материальные, видимые очертания. Здесь невозможно продолжать игнорировать свои страхи, свою вину, свою совесть, внутренние конфликты, с ними приходится соприкасаться в прямом смысле этого слова. В этой созданной автором реальности, где избегание не работает, человеку приходится искать способы взаимодействия с тем, что страшно и непонятно, с самим собой.

Образы прошлого, материализуемые Солярисом, «гости», как называют их Снаут и Сарториус, так же чувствуют, переживают, вспоминают, мыслят. Возникает вопрос: где граница между человеком и не человеком? Где граница между человеческим и бесчеловечным? Другая субстанция определяет степень нравственности отношения к живому существу? Мне кажется аналогичной проблема современных

расовых конфликтов, когда уровень кожного пигмента становится критерием человечности.

Более того, автор усиливает остроту этого вопроса, показывая чувствительность и хрупкость Хари, её по-человечески живые страдания, болезненные попытки понять себя, почти детская жажда любви и холодное безразличие учёных, готовых принести эту жизнь, как «превосходный экземпляр», в жертву идеи «безграничности человеческого познания». Она состоит не из атомов, и поэтому «такие эксперименты гуманнее, чем на земных кроликах».

Условия, в которые помещается человек – реальный вызов для него, испытание, которое заключается в том, чтобы в нечеловеческих условиях вести себя по-человечески, не потерять человеческий облик.

Возможно, люди оказались в этом месте, пережили это испытание только для того, чтобы сделать одно маленькое, простое и вместе с тем огромное открытие. Именно здесь Крис вспоминает мучения Толстого по поводу невозможности любить человечество вообще. Он осознаёт, что любовь неподвластна науке, её нельзя описать в терминах, а можно только почувствовать.

«До сего времени человечество, Земля – говорит он, – были попросту недоступны для любви. Нас так мало, всего несколько миллиардов, горстка. А может, мы вообще здесь только для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви!»

### **Проблема экзистенциального выбора в фильме А.Тарковского «Солярис»**

*Колесников С.*

Многие исследователи творчества А. Тарковского отмечают предельную напряженность жизненных альтернатив героев его фильмов, остроту и неизбежность выбора человека. Этот выбор человек осуществляет поступками, всей своей жизнью. В фильмах обнаруживается философская глубина понимания противоречий жизни человека корнящихся в предельных основаниях человеческого бытия – это конфликт между «духом и материей», конфликт между «идеалом и реальностью». Искусство художника существует потому, что «мир плохо устроен», а человек нуждается в гармонии. Путь художника к смыслу, гармонии, духовности произведений пролегает через вовлеченность в мир, сложный, жестокий, несправедливый, через усилия веры, через сострадание, любовь, способную к подлинному контакту. Герои А. Тарковского трагичны, бытийный выбор каждого символичен загадочен. Понимание такого выбора другими требует от них подлинного сопере-

живания, сопричастности, чувства «все во мне и я во всем». Фильмы А.Тарковского заново открывают» для современного человека «вечные ступени духовного опыта».

Труден путь зрителя при восприятии фильмов А. Тарковского – это путь через «приятие» авторского взгляда, способа видения, к моментам понимания. Для экзистенциальных художников, философов, психологов характерны общее понимание трагизма существования человека в современном мире, общая устремленность к открытию смыслов эпохи, а также гуманистический выбор при выявлении путей реализации человеком своей свободы.

А.Тарковский так сказал о фильме *Солярис*: «Главный смысл фильма я вижу в его нравственной проблематике. Проникновение в сокровенные тайны природы должно находиться в неразрывной связи с прогрессом нравственным. Сделав шаг на новую ступень познания, необходимо другую ногу поставить на новую нравственную ступень... Я хотел бы доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает все наше существование, проявляясь даже в таких областях, которые на первый взгляд не связаны с моралью».

Фильм начинается с прощания героя с Землей, а именно с природой возле родительского дома. Причем зрителю ничего не говорится, на протяжении 10-15 минут – идет немая сцена. Зритель с начала фильма должен сам войти в показанный образ и проникнуться ощущениями. С самого начала настроиться именно на свою «волну». На протяжении всего фильма наблюдаются пограничные ситуации – ситуации, где одним из вариантов выбора выступает «смерть». Так укор отца герою в том, что он (герой) боится, что не он похоронит отца. Так же было показано два мира: мир спокойный, на природе, и мир суеты и движения, мир, в котором много запутанных дорог (выборов), ведущих только в непонимание (темные туннели). При состыковке космического корабля со станцией перед зрителем встает выбор – либо смерть героя, либо жизнь героя. Мое мнение, что герой погиб, а океан его спроецировал для миссии донесения истины до людей.

В фильме прекрасно показан страх перед неизвестностью – черный, безграничный космос. Герой пока не может понять, что происходит на станции и, когда видит то, что не поддается разуму (гостя) начинает в панике метаться по станции в поисках ответа. Что же такое «гости»? Как мне кажется, «гости» это та истина, которую мы вытесняем из нашего сознания, боясь ее увидеть и осознать (например, когда герой садит своего гостя в космический корабль и отправляет его в космос – неизвестное бессознательное). Это часть нас, это то зеркало,



в которое мы все хотим посмотреть, но боимся. Если же смотрим, то, как правило, ничего там не видим. Например, диалог героя со своим «гостем» перед зеркалом. Его «гость» – умершая жена – спрашивает:

-Кто я?

-Я не знаю.

-Ты себя знаешь?

-Как каждый человек.

Здесь с точки зрения экзистенциализма перед каждым зрителем встает свой образ себя через героя. Зритель вкладывает свое понятие «Себя в человеке» в облик героя и двигается с ним дальше по фильму. «Гость» говорит людям что «гости» приходящие к ним – это совесть. Люди, отвергая их, защищаются от самих себя, они отвергают себя.

Зритель вместе с героями смотрят видеозаписи о жизни на Земле, и у каждого возникают свои эмоции и образы: Жизнь, Печаль, Смерть. Любовь, Дом, Костер как центр событий – он вечен, а все что вокруг него бурлит, пройдет и угаснет. За одну минуту была показана земная, обыденная, человеческая жизнь и тоска по ней – ее не вернуть.

Хорошо показано, как истина («гость») при уходе человека от нее пытается не просто войти в его сознание, а вломится в него (эпизод со сломанной дверью). При этом «гость» предупреждает героя, что «чем больше будет длиться обман, тем ужаснее все кончится». Когда герой это понимает, то перед ним встает выбор: дверь открыта, можно уйти, но он быстро возвращается к «гостю» и ему становится легче (первая улыбка героя).

Как сказал А.Тарковский о фильме Солярис: «Главный смысл фильма я вижу в его нравственной проблематике». В диалоге с врачом герой узнает что «гости» бессмертны, что они состоят из вещества дающего бессмертие – проблема Фауста решена. Затем герою предлагается произвести вскрытие своего «гостя» и приводится аргумент: эти эксперименты гуманнее, чем на кроликах. Герой делает выбор в пользу «гостя». Аргумент – это все равно, что я вскрывал бы сам себя. А.Тарковский хочет сказать, что при стремлении человека познать окружающий мир, разложить его на атомы не надо забывать о морали и этике.

Мы хотим расширить землю. Нам не нужна другая земля – нам надо зеркало. Человеку нужен человек.

В эпизоде, когда героя больного несут по коридору, он видит яркий свет (озарение) и говорит: «стыд – это чувство, которое спасет человечество». Здесь прослеживается главная идея А.Тарковского в фильме Солярис: проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает все наши существование.

В конце фильма герой говорит о постигшей его истине: «когда человек счастлив, смысл жизни его не интересует, в конце жизни появляется интерес к жизни, из-за страха умереть. Не знание дня смерти делает нас бессмертными. Необязательно открывать эликсир бессмертия, важнее найти свое отражение в зеркале мира и узнать себя». Фильм заканчивается обретением героем своего островка жизни, своего дома. При этом каждый зритель выбирает свой финал и свой смысл фильма.

### **Катастрофичность фильма А. Тарковского «Солярис».**

*Иноземцев Д.*

Выготский пишет: «...художественное восприятие есть *«испугавшееся»*, прерванное восприятие, не законченное...». Такое испугавшееся восприятие мы видим в картине А. Тарковского «Солярис» – мы подходим к краю пропасти заглядываем в нее, и в ужасе отшатываемся. Наше восприятие рисует нам демонов притаившихся и поджидающих нас. В фильме основная сюжетная линия – это противопоставление двух миров, встреча их и взаимодействие, которое в конечном итоге приводит к катастрофе, катастрофе духа, и невозможности изменения. Возможно – это и не есть катастрофа, но это глобальный экзистенциальный выбор, который должен сделать как человек, так и океан Соляриса, Оба по принуждению, и оба из-за воздействия друг на друга. Вот эта важность кажущегося принятия решения, видимость выбора пути и есть сюжетная линия Соляриса. После встречи двух разумов каждый выходит обновленным, и, в то же время, обездоленным, каждый выбирает свой путь полететь на землю или остаться на Солярисе, образовывать острова или нет, но этот выбор детерминирован начальными посылками, если бы Крис не прилетел на Солярис, если бы люди не стали облучать Солярис жестким излучением. Все могло быть совсем по-другому, а таким образом оба главных героя ограничены рамками фатума, рамками неизбежности.

Все произведение заполнено определенным ритмом, разорвать который не в силах ни сам Крис, ни те люди, которые его окружают. Можно сказать даже больше: Крис сам является тем, кто продуцирует этот ритм, он бежит от него, и сам же его создает. Таково мое ощущение, у каждого из героев свой собственный ритм, но все эти ритмы вплетаются в прекрасную и завораживающую симфонию Соляриса, которые также навязывает свой ритм движения людям. Таким образом в фильме каждый герой влияет на каждого, но по своей сути никто не меняет привычного распорядка действий, все желают перемен, но не желают меняться. Тем самым они создают гнетущую атмосферу жаж-

ды действия и его невозможности, нежелания его производить. Все они и Гибарян, и Хари, и Крис, да и сам Солярис неотвратно движутся к катастрофе.

Весь сюжет фильма «Солярис» построен таким образом, что Крис, неотвратно идет к тому, что предначертанно ему судьбой. В фильме ощущается некое затишье перед бурей, бурей эмоций, и чувство, которое в фильме не показывается. В фильме даны только внешние проявления – поведение героя, он спокоен, как человек идущий на смерть знает, что ничто не может изменить его участи, и Крис, по сути, зная свою судьбу, летит на Солярис. Он спокоен холоден, но за этой холодностью видятся глубокие переживания, просто они не всплывают в те моменты фильма, когда от него ничего не зависит, и он ничего не может изменить. В этом смысле Крис фаталист. Но, как только ему представляется возможность вернуться к прошлому, к тем моментам, когда Хари была жива, он начинает бороться. Именно здесь проявляются эмоции, и мы узнаем, насколько богат внутренний мир Криса, и узнаем о том, что за покровом спокойствия скрывалась буря эмоций. Если бы этого не было в фильме, то можно было подумать, что Крис бесчувственный человек. В нем нет ничего человеческого, и именно космос открывает перед нами Криса – человека. Если бы не полет на Солярис, то не была бы вскрыта истинная натура Криса.

Все произведение Крис идет к неотвратно зовущей его черте, невозвращению на Землю, отделению от всего земного. Он не может изменить ход событий (и хочет ли?), именно в последних кадрах фильма заключена, катастрофа, к которой Крис так долго шел весь фильм, именно эти моменты являются ключевым и, завершая фильм, они являются его венцом, пиком произведения.

Начало произведения дается на Земле, и там же происходит конец фильма. Катастрофа Криса заключена в самой завязке действия: сюжет возвращения блудного сына разворачивается на протяжении всего произведения. И полет Криса на Солярис это всего лишь путь, это течение времени, которое существует лишь, для того чтобы осознать всю важность и значимость человеческих отношений. Крису нужно сначала уйти, чтобы потом вернуться просветленным и выстрадавшим свою судьбу сыном (Соляриса или Земли?). Но в возвращении Криса дана его катастрофа: он не может вернуться к тем моментам, что были раньше на Земле, да и при возвращении он может лишь посетить могилу отца, но там, на Солярисе это возвращение возможно. В этом и заключено главное: на родине тебя ничто не ждет; а если останешься, то обретишь выстраданное спокойствие, но взамен

ты должен платить – разлукой с родиной. Какой бы выбор ни сделал Крис – он все равно оказывается в проигрыше, каждый из которых, конечно, лишь частичен, но выбор одного варианта развития событий отвергает возможность другого. Это и есть та катастрофа, к которой он шел все время фильма, которая была неотвратима с самого начала и которая является освобождением Криса-человека.

Для Хари катастрофой является ее жизнь. Рожденная из памяти Криса, она хочет жить как человек и делает первые шаги, и лишь став человеком, она осознает, что не может им стать. Не может стать тем, кого любил и помнил Крис, но она не достаточно «человечна», не обучена некой рефлексии, способности подходить к жизни с различных точек зрения. Это не дает возможности ей понять, что, несмотря на то, что она не может быть Хари, – она может быть другим человеком похожим на нее, но отличным. И не важно насколько клон похожит на человека, ведь она живет и чувствует, а это самое главное. Неспособность осознать себя личностью, вот трагедия Хари.

Хари не смогла вынести скорбь отъединенности, она не смогла принять, что она – это гость, она не Хари. Она хочет быть «прошлой» Хари, чтобы ощутить себя человеком, тем существом, которое способно думать, и действовать самостоятельно. Она не может дифференцировать, что в ней осталось от прошлой Хари и что, от настоящей. Потому, единственным выходом для нее является самоубийство. Она делает это, чтобы доказать свою способность совершать поступки по собственной воле, чтобы больше не думать над тем, в какой мере она Хари, а в какой порождение Соляриса. Но даже решившись на самоубийство, по сути, единственное решение, которое может предпринять мыслящая субстанция по собственной воле, она задается вопросом: «А может быть это не моя воля? Это не я так хочу, а Хари?». Таким образом, автор связывает два мира и два времени. Прошрое с Хари, которая давно умерла, и настоящее, с новой Хари, внося определенную долю мистицизма, но при этом оставаясь рациональным.

Весь фильм – построен таким образом, что мотив встречи человека с космосом, первичный у С. Лемма, заменяется изучением внутреннего мира человека, и космос – это только площадка, это средство, за счет которого раскрывается истинная сущность человека.

Получается, что Крис прилетел на станцию Солярис изучать неизвестную ранее планету. Таким образом, автор противопоставляет космический разум разуму земному. Между ними идет борьба, и результат этой борьбы мы видим на остальных участниках действия (борьба бессмысленная). Внеземной разум гораздо мощнее, он другой, и само противопоставление своего разума «другому», это уже ошибка.



Ошибка, которая приведет Гибаряна к катастрофе – самоубийству. Неспособность понять другой разум, неспособность принять его приводит к катастрофе.

Иначе разворачиваются события для Криса. Из первоначального противопоставления, он приходит к принятию другого иного. Это происходит во многом благодаря его гостье – Хари. Именно приняв ее он начинает делать шаги к принятию Соляриса, и, приняв ее как порождение Соляриса, а не как его Земную жену, он становится на один уровень с мыслящим океаном.

Для Соляриса познание человека происходит при получении энцефалограммы Криса. Условно «приняв» ее, он начинает принимать человека. Он впускает его в совой мир, начинает создавать на своей поверхности острова и населять их. Так он идет на контакт. Возможно, что Солярис уже никогда не будет таким как прежде, и Крис не будет таким как прежде. Он не вернется к тому образу жизни, что был до этого.

Особые эмоциональные переживания возникают во время последнего эпизода фильма, когда режиссер показывает, что главный герой на самом деле вернулся не в Земной дом, а оказался в фантомном мире, созданном Солярисом. Сюжет прихода блудного сына Криса к океану Соляриса, является сюжетом, который входит в контекст возвращения блудного сына к родному, Земному отцу. Этот момент является катарсическим моментом всего фильма, он объединяет два мира, снимает все противоречия, которые существовали между ними. Весь фильм является долгой дорогой именно к этому моменту – моменту очищения через принятие другого.

Если через страдание человек лучше может понять себя, то в этом смысле те страдания, которые выпадают на долю Криса и Хари дают им неограниченные возможности понимания себя, понимания себя через другого.

---

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ФИЛЬМОВ А. ТАРКОВСКОГО  
«ЗЕРКАЛО»**

---

**Интерпретации психической реальности человека в фильме «Зеркало» А. Тарковского**

*Талалай Е.*

Психическая реальность фильма Тарковского «Зеркало» - это пространство четвертого измерения человеческой жизни – *памяти*. Все события фильма выглядят хаотично, сложно проследить взаимосвязь между сюжетными линиями после первого просмотра. Тарковский писал: «Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой внутренней целостности, никакой внутренней связи, обязательности, никакой логики...» Однообразие разных героев путает. В этом пространстве *нет места причинно-следственной связи*, есть «притяжение одних событий к другим». Весь фильм – это нагромождение эпизодов, которые не имеют прямой взаимосвязи. Можно увидеть *наличие «синхронности повествования»* (по Юнгу). «Смысловое совпадение» внутренних и внешних событий, которые сами по себе не связаны. Например, последние кадры фильма, когда мать героя, находясь рядом с мужем смотрит на свою будущую жизнь, как на поле, по которому ей предстоит пройти совсем одной, встречая старость. В этом измерении, измерении памяти, основные *единицы анализа* – «честные картины». Материал фильма – это «живой опыт, переживания, заряженные эмоциями, которые по своей природе иррациональны и переменчивы».

*Форма существования* памяти человека – это сознание или бессознательное – *психика*. Человек обращается к своему духовному миру, когда он пытается избавиться от всех намерений и желаний, пытается перейти на более глубокий уровень существования. Человек находится в поиске самого себя, проходя процесс индивидуализации. На мой взгляд, фильм Тарковского – это изображение индивидуального, глубоко личного пути индивидуализации – «восхождения к самому себе, к своей Самости». Автор наблюдает за собой при помощи камеры, как это делает любой человек при помощи своего сознания. В процессе такого исследования «создается впечатление, что кто-то наблюдает за Вами, что-то такое, чего Вы не видите, хотя оно видит Вас». Переходя в четвертое измерение, человек меняет ракурс воспри-

ятия мира, «он находится *внутри психики*, и она является единственным средством, через которое он воспринимает реальность». Все события фильма – это картины, которые видит автор; зритель же занимает место «внутри психики».

Зритель, разместившись на месте наблюдателя в сознании автора, переносит свой мир. Возникает «эффект бесконечности», когда мы подносим одно зеркало к другому. Автор видит свою жизнь, как отражение. Это единственный способ увидеть и рассмотреть себя собственными глазами. Зритель видит картину отражения в своем собственном зеркале, возвращаясь к себе.

Представим себе, автор смотрит в зеркало, в котором он видит себя. Ему необходимо передать чистое непосредственное изображение. Обычно для этих целей режиссер использует прием непосредственной передачи изображения, роль главного героя исполняет актер. Тарковский же, пытаясь передать картину своего сознания, берет зеркало. В зеркале отражается автор, его мир, так как он видит это сам. Зритель стоит спиной к зеркалу, в которое смотрит автор и лицом к зеркалу, которое он держит в руках. Получается инверсивное изображение. Зритель видит картину восприятия автора и себя самого в ней.

Таким образом, зритель оказывается лицом к автору. Происходит общение, опосредованное зеркальными отображениями.

Перейдем к содержанию четвертого измерения – человеческой памяти. Многие критики говорят о вариативности интерпретаций фильма. На мой взгляд, это связано с символичностью картин. Язык психики – это знаки, которые содержат в себе смыслы.

Ведущий процесс, который демонстрирует фильм это «индивидуация» по Юнгу. В трех пластах времени: настоящая жизнь героя (взаимоотношения с женой, матерью, сыном, сцена с итальянцами, болезнь и смерть), воспоминания его детства (пожар, повторяющийся сон, родительский дом, возвращение отца, маленькая сестра, сцена с военруком) и сознание матери (сцена в типографии, сон матери, взаимоотношения с любимым человеком) – происходит осознанное взаимодействие с внутренним центром, самостью героя.

«Восхождение к Самости» автор демонстрирует с самого начала – с переживания картин своего детства. Детство – это период огромного эмоционального напряжения, период первых открытий. «Пожар», «картины Леонардо», «первая влюбленность», «встреча с отцом», «продажа сережек» – это эмоционально насыщенные символические картины, как шрамы памяти демонстрируются автором. Это начальная стадия процесса индивидуации – встреча с темнотой, которая находится внутри тебя. Ведущий символ этого этапа – «горящий дом». Дом – это

знак, который символизирует «содержание подсознания с его неизведанными возможностями». Происходит его разрушение, точнее сказать очищение через огонь. Какой странный, тяжелый интерес вызывает у окружающий этот процесс. Никто не пытается затушить пламя, спасти оставшиеся вещи – люди наблюдают. «Пожар, только не орите», – говорит Мария своим детям. При этом, родительский дом героя, основа его жизни, корни, не разрушим. Он защищает ребенка от ветра, дождя, согревает; в нем тепло, в нем ждут и обнимают. Проявляется двойственность психики – развитие через разрушение и сохранение. Это говорит о том, что *в четвертом измерении развитие происходит по особыми правилами, для него не нужны движущие силы.*

Анима героя проявляется в образе матери героя. Руднев говорит о демонстрации Эдипового комплекса, но на мой взгляд, взаимоотношения сына с матерью в фильме более содержательны. Мать – это олицетворение всех проявлений женственного в психике героя: слабость перед одиночеством, безусловная жертвенная любовь к детям, смутные чувства и настроения, пророчество. Анима выполняет роль проводника Самости. Конфликт с матерью в реальном времени отражает конфликт героя со своим Содержанием. Только в детстве он мог быть так близок к матери, к самому себе. Единственное, что нужно матери «чтобы ты снова ребенком стал, она тебя снова будет на руках носить».

Содержание фильма – это разговор героя со своей Самостью. Для ее символического изображения в фильме содержится много знаков – ребенок (как универсальный символ целостности), птица (символ святого духа), стол (как жизненный центр). Кульминационным моментом для открытия содержания Самости героя является его «повторяющийся сон». Рассмотрим содержание знаков, которые он демонстрирует. Родительский дом – это подсознание героя, в которое он пытается попасть. Именно в нем находятся самые теплые и дорогие образы (мать, сестра, обстановка). Герой испытывает радость от возможности проникнуть туда, которая омрачается приближением пробуждением. Как только открывается дверь дома, из окна вылетает птица. На мой взгляд – это пророческое предзнаменование, которое говорит о том, что человек сможет попасть в глубины самого себя только с собственной смертью (когда дух покинет сознание); а пока он живет, можно, пребывать около, смотреть на то, что происходит внутри, стоя на пороге. Около родительского дома располагается стол – символ жизненного центра героя. На нем стоит ваза, кусок хлеба и скатерть – элементы, символизирующие содержание центра. Ветер роняет вазу, сминает скатерть, перемещает даже тяжелый кусок хлеба – это все те жизненные потрясения, которые переживает герой. Сон заканчивается



тем, что ребенок-герой попадает внутрь и пьет молоко из крынки – героя ждет познание Самости и возможность вкусить истину.

Данный анализ строится на идеях Юнга, утверждавшего, что возможно «предвидение будущего сном или ярким и незабываемым событием (детским воспоминанием)». Многие индивидуальные знаки содержат в себе пророчества коллективного будущего (исходя из содержания сознания). Процесс индивидуации – это путь любого человека, поэтому фильм Тарковского является ценным для всех, кто хочет увидеть себя собственными глазами, тем, кто не боится пойти за автором и быть смелым в своих открытиях.

**«Зеркало» А. Тарковского –  
фильм о смысле человеческой жизни**

*Васюкова Т.*

Творчество А. Тарковского, на наш взгляд, очень созвучно идеям философии и искусства экзистенциализма. В целом, фильм оставляет впечатление, что вопрос о смысле человеческой жизни режиссер ставит в центр картины. Фильм не дает законченной истории с моралью в конце, финал открыт. Такая структура художественного произведения очень характерна для эстетики экзистенциализма.

Кроме того, хотелось бы отметить наличие «биполярных параметров» в фильме «Зеркало»: с одной стороны – традиционность формы (сохранены культурные эталоны), а с другой – эвристичность (открытие новых форм, таких, как, совмещение художественных и документальных жанров в одной картине, специфическое музыкальное оформление сюжета и др.); с одной стороны – «интимность» (фильм автобиографичен, в нем звучат стихи отца режиссера, прочитанные им самим, в характеристиках героев отражаются черты характера членов семьи А. Тарковского), а с другой «сверхличностность» (открываются всеобщие, сверхличностные, сущностные замыслы – о смысле жизни, о месте человека в ней).

Каждый эпизод, воспринимаемый памятью героя и его матери, – это одновременно и эпизод из их личной жизни, и зеркало отражающей их личную жизнь исторической реальности.

Особенно отчетливо это прослеживается в эпизоде, когда матери, работающей в типографии, показалось, что она допустила в корректуре ошибку. В сцене ее взволнованного появления в типографии мы можем увидеть на стене комнаты плакат со зловещим изображением Сталина. Опечатки не было, она ей только показалась, но зритель понял, какое значение имеет этот эпизод. Ха-

ракторный для того времени, когда конец жизни мог наступить для героини из-за случайной ошибки.

Мы не знаем, кто именно является главным героем фильма (линия сына и отца); герой не персонифицирован, за кадром слышен только голос героя, он ни разу не появляется в кадре, а в конце фильма возникает только рука героя... Однако с личностной линии главного героя фильм выходит на уровень обобщения об обретении или утрате себя каждым из нас, об обретении и утрате индивидуальной личности самой Россией.

Также как для экзистенциальных психологов, для А. Тарковского важна и значима индивидуальность человека. Здесь мы тоже можем видеть совмещение индивидуального и сверхличного уровней. Так, например, эпизод с мальчиком и военруком, когда мальчик неправильно выполняет команду «кругом», объясняя военруку, что «кругом» по-русски означает поворот ровно на 360 градусов. Военрук говорит, что вызовет его родителей в школу, но родители мальчика погибли. И сразу после этого монтируются документальные кадры – русские солдаты волокут пушки по болоту... Эти кадры противопоставляются жизни богатым соседям матери. Здесь нет прямой вражды, богатая соседка демонстрирует героям (матери и сыну) своего спящего младенца, предлагает зарезать курицу, чтобы пообедать. Однако социальные и психологические преграды труднопреодолимы. Мать с отвращением отрубает курице голову, и они с сыном, голодные, быстро уходят, составляя в тот момент не только личностное, интимное, но и социальное единство.

Для философии экзистенциализма характерно чувство глубокого пессимизма – рассуждения о тревоге, страхе, смятенности человеческой личности, постоянно испытываемое ощущение «заброшенности» в жестокий и абсурдный мир. В «Зеркале» А. Тарковского, на наш взгляд, присутствуют ноты пессимизма. Они выражаются в чувстве тоски главного героя, а также в образах старого, разрушающегося, поросшего бурьяном дома, являющегося ему в сновидениях.

В большинстве случаев жизнь общества представлялась экзистенциалистам как существование независимых единиц.. И чаще всего коммуникация между людьми отсутствует. Чувство одиночества, потерянности, разорванности родственных связей очень характерны для поэтики экзистенциализма.

Так и у А. Тарковского, герой явно одинок. Родственные связи разорваны, он лишен опоры семейных традиционных ценностей. Он не может наладить отношения с матерью. Признается жене Наталье в том, что чувствует, как они с матерью все удаляются друг от

друга, и он ничего не может с этим сделать. Выход из этой ситуации сам режиссер, как нам кажется, проговаривает в стихах своего отца:

Живите в доме, и не рухнет дом,  
И стол один – и прадеду и внуку.

В этих словах нам ясно слышится призыв к объединению семьи. Становление человека, скорее всего, должно поддерживаться чувством единства с родными, чувством безусловной любви, которую мы способны получить, чаще всего, только в кругу своей семьи.

Здесь находит продолжение символическое начало фильма: рассуждения персонажа о корнях... Корни дерева можно, в этом смысле, трактовать как корни самого человека, как условие его «укорененности» в жизни. Также точно для человека его «корнями» является его малая родина и связь с близкими, родными ему людьми, связь поколений. Но на примере Алексея режиссер показывает нам, что связи эти нарушены.

Кроме того, в начале фильма персонаж размышляет о превосходстве деревьев, растений (мира природы) над человеком. («Что мы все торопимся, суедемся, не доверяем друг другу. Это потому, что мы природе, что в нас, не верим»). И кажется, что автор знает, в чем находится источник человеческого покоя и умиротворения – в единении с природой. У Тарковского в фильме присутствуют великолепные пейзажи, действительно, пробуждающие чувства единства с природой.

Вообще, в образе героя фильма, режиссер максимально приближается к эстетике экзистенциализма. Одиноким, отчаявшимся человек, пытающийся что-то понять в жизни, но, тем не менее, бессильный что-либо изменить в «мире абсурда». Особенность заключается в том, что его герой – человек думающий, переживающий... Сам Тарковский, говорил, что, прежде, чем что-то менять, я должен стать глубже... Вот к какой-то глубине все-таки стремится герой...

#### **Анализ фильма «Зеркало» А.Тарковского в контексте аналитической концепции К.Г.Юнга.**

*Мостовщикова И.*

Зеркало – это возможность познать себя, взглянуть на себя со стороны. Фильм «Зеркало» Андрея Тарковского – символическое произведение, которое с большой долей вероятности можно отнести к «визионерскому» типу творчества. Символы не поддаются истолкованию в полной мере, смысл, кажется, ощущается на мгновение, но тут же ускользает. У воспринимающего складывается впечатление, что в

произведении сказано больше, чем в состоянии воспринять его сознание. Такое воздействие символических произведений Карл Густав Юнг связывает с характером материала, подвергаемого художественной обработке – бессознательными пластами личности автора и элементами коллективного бессознательного (архетипами).

Центральным архетипическим образом в произведении является *образ Матери*. Это не только мать героя, это и материнский дом, и природа с ее бескрайними полями, бушующими ветрами, нескончаемыми просторами, это и вся Россия как воплощение Родины-Матери. Весь фильм пронизан глубочайшими чувствами к этому образу, отрыв от него (разрыв сына с матерью, с материнским домом) воспринимается героем очень болезненно.

В общем виде материнский архетип рассматривается в аналитической психологии, как коллективный образ вскармливания и безопасности с одной стороны, и пожирающего обладания, – с другой. В произведении раскрываются непростые отношения героя с матерью, которые не отпускают его, не позволяют ему самоопределиться, познать свою идентичность, обрести себя. Сознание героя находится в постоянной связи с сознанием матери. Образ матери пронизывает весь фильм. Материнская природа, то красочная, теплая и нежная, то мятежная, напуганная и обессиленная. Материнский дом – сначала теплый и солнечный, затем, неожиданно ветреный и опустошенный.

В «Зеркале» Тарковский очень тонко улавливает импульс разрушающегося материнского архетипа. Цветовая гамма фильма, музыка, содержание отдельных эпизодов – все это вызывает ощущение разрушения, заброшенности, отчужденности, ностальгии по ушедшим временам. Сон, в котором мать моет голову, и с потолка вместе с дождем обрушивается мокрая штукатурка, – это символ нарушения гармонии, символ хаоса.

Кроме материнского архетипа в фильме также проявляется *архетип Мудреца*. Ощущение чего-то неземного, сверхчеловеческого, мудрого возникает в сцене, где мальчик Игнат (сын героя и его «зеркало») читает письмо Пушкина к Чаадаеву «О судьбах России» из тетради, которую ему дает незнакомая женщина в доме отца. Схожее ощущение возникает во время разговора с матерью героя врач, случайно забредший в окрестности их дома, падает с плетня и внезапно начинает размышлять об одушевленности и сознательности природы.

В нескольких моментах фильма мы встречаемся с проявлениями *архетипа Тени*. Тень – архетип личного бессознательного, материал, который вытеснен из сознания, он включает тенденции, воспоминания и переживания, которые отрицаются индивидуумом как несовмести-



мые с его природой или противоречащие социальным стандартам и идеалам. Впервые он проявляется в разговоре на типографии, когда Елизавета Павловна внезапно в разговоре с Марией Николаевной вскрывает ее негативные черты, отвергаемые, не принимаемые собеседницей. Это выглядит очень спонтанно, непредсказуемо. Возникает ощущение отвержения, растерянности, внутреннего переворота. Как будто бессознательное женщины неожиданно сталкивается с сознанием, что вызывает у нее внутренний конфликт и агрессию.

*Анима* – олицетворение всех проявлений женственного в психике мужчины. Этот архетип проявляется через способность любить, через переживание, предчувствие, через эмоциональные вспышки и неуверенность в правильности своих действий. Главный герой воспитывался женщинами, поэтому, неудивительно, что ему свойственны данные черты. Ускользающий лик анимы появляется в воспоминаниях героя о рыжеволосой девочке из его детства, женственной, наивной и в то же время таинственной и непознаваемой.

*Анимус* как рациональное, мужское начало, олицетворяющее власть, доминирование, можно встретить в особенностях матери героя. Ее жесткая стойкость, мужественность, эмансипированность, некоторое доминирование над окружающими лишь изредка разбавляются проявлениями чисто женских слабостей (тоска, слезы). Анимус в ней конфликтует с её женственной самостью, это столкновение бессознательных мотивов проявляется в снах, где она в отличие от себя-реальной, более женственна и переполнена любовью к отцу героя.

Фильм «Зеркало» построен на взрывной силе ассоциаций. Автор умеет пробудить в душе волнение от встречи с самыми простыми вещами – лесной поляной со всем, что на ней растет, водорослями, которые колышет зеленая вода реки, дождем, букетом простых цветов в обычной стеклянной бутылки; старым домом, в котором словно воплощена душа его обитателей; книгами, которые кто-то перелистывает; старинной музыкой. Автор использует эти ассоциации, чтобы утвердить красоту земли, чтобы дать зрителю самому ощутить, прочувствовать каждое мгновение запечатлённой жизни.

Фильмы Тарковского, не ставя целью доставить эстетическое удовольствие, отличаются глубоким смыслом, «выворачивают наизнанку» самые потаенные уголки нашей психики, заставляют переоценить пройденный путь, дают возможность что-то исправить.

**Интерпретации «Зеркала» А.Тарковского  
с позиции психоанализа З.Фрейда**

Булгакова О.

Анализируя кинофильм А.Тарковского «Зеркало» с позиции психоанализа З.Фрейда, я остановила свой выбор на системе взаимоотношений главного героя, Алексея, со своей матерью и рассмотрела их во временных пластах прошлого и настоящего. На мой взгляд, именно эти взаимоотношения, главным образом, определяют структуру фильма.

Алексей рос без отца, поэтому его мать всю свою любовь, предназначенную для мужа, отдавала сыну. Но эта любовь не была здоровой. Если бы отец ребенка находился рядом с матерью, её любовь была бы дифференцированной: ее большая часть была бы направлена на мужа, а меньшая - на сына. Но в сложившейся ситуации это оказалось невозможным. Тогда ее любовь, которая должна была иметь хоть какой-то вектор движения, нашла выход в замещении своей любви к мужу любовью к сыну.

В этом случае можно говорить о возникновении так называемого «Эдипова триумфа», когда ребенок начинает получать большую часть любви родителя противоположного пола. К чему это может привести? К тому, что ребенок не научится сам управлять своими внутренними функциями. Происходит скопление либидо, что в зрелые годы может привести к «остаточному» поведению, связанному с фаллической стадией, на которую пришлась регрессия (возврат в наиболее раннюю стадию и проявление ребяческого поведения, характерного для этого периода).

Из-за того, что Алексей рос без отца, он не испытывал ревности к сопернику-отцу из-за желания быть на его месте, равно как и страха перед ним при осознании его превосходства. Разрешение «Эдипова комплекса», происходящее на более поздней стадии развития, примерно между пятью и семью годами, когда мальчик подавляет свои сексуальные желания и начинает идентифицировать себя с отцом, не произошло. Это привело к тому, что герой не перестал испытывать влечения к своей матери.

Из-за этого вытесненного и сознательно неприемлемого влечения к матери и невозможности быть с ней Алексей перемещает свою любовь на ту, что на нее похожа, и с какой он, в отличие от матери, может быть. И, если в детстве он был проекцией мужа для своей матери, то теперь его жена, Наталья, стала проекцией матери (не зря его жену и мать играет одна актриса - М.Терехова). Алексей, ожидая, что его жена станет любящей матерью для него, он требует невыполнимо-

го. Она - не его мать и никогда не станет ей. Именно поэтому герой вынужден развестись с ней.

То видение, которое появляется в конце фильма, когда герой идет по полю рядом со своей матерью, как нельзя лучше отражает его понимание счастья. В этом видении он остался маленьким, но рядом с ним была не та молодая мать, какой он помнил ее в детстве. Она была пожилой, какой он привык ее видеть теперь, когда, став взрослым, изредка встречался с ней. Как будто время, отложив свой отпечаток, все же не имеет над ней власти. Его мать - бессмертна.

Мысли о ней становятся все навязчивее. Воспоминания о детстве как том самом способе достижения счастья не покидают его. Они являются ему в сновидениях. Сновидения главного героя магическим образом повторяются. Сам он говорит о них следующее: «Мне с удивительной постоянностью снится один и тот же сон. Будто память моя старается напомнить о самом главном и толкает меня на то, чтобы я непременно вернулся в те до горечи дорогие мне места, где я не был вот уже более двадцати лет».

Как можно интерпретировать этот сон? Герой отчаянно ищет возможность вернуться в свое прошлое, которого уже нет. Его неоднократно повторяющиеся сновидения свидетельствуют о том, что память о прошлом не оставляет его. Она всегда с ним. Этот сон будет повторяться до тех пор, пока герой не отпустит свое прошлое и не примет как данность, что его уже нет и, никогда не будет.

Один из самых ярких сновидческих эпизодов возникает в самом начале фильма, когда мы видим, как мать моет голову, и с потолка начинает падать вода со снегом. Он имеет не только личностный, но и национальный характер: образ разрушающегося дома является символом погибающего государства.

Складывается впечатление, что сновидческие воспоминания отражают не только субъективную реальность героя и его матери. Они зеркально отражают всю историческую действительность времени этих воспоминаний, делая фильм «Зеркало» историей не только о лично-интимном, но и о общесоциальном.

### **Символика сновидений в фильме «Зеркало» А. Тарковского с точки зрения психоаналитической теории З. Фрейда.**

*Погребинская А.В.*

При интерпретации фильма меня интересует один аспект теории Фрейда – это анализ сновидений. Он рассматривает сны как прямой путь к бессознательному, поскольку считает, что их содержание

раскрывает вытесненные желания. Сны можно понимать и истолковывать как символическое удовлетворение желаний, и в их содержании частично отражаются ранние детские переживания. Фрейд интерпретировал символику сновидений. По Фрейду сны рассказывают вытесненные желания человека, во снах дается выход бессознательному.

В фильме показаны сны, которые снятся Алексею. В начале фильма Алексею снится черно-белый сон. Он видит себя маленьким ребенком, он просыпается мальчиком и зовет папу, встает с кровати, идет в другую комнату и видит, как мама моет голову, а папа льет воду из ковшика. Все кругом в воде, со стен течет вода, с потолка летят куски штукатурки, глухой звук, как в колодце. При этом на плите горит огонь. Все отражается в большом зеркале. Мама смотрится в него и отражается в нем постаревшей. Мне кажется, что в этом сне видна, что Алексею не хватает папы, все рушится, это как символ распада семьи и даже больше – распада государства, годы войны, репрессий. Мама старая и молодая – это столкновение двух реальностей, прошлого и будущего.

Алексей говорит, что ему с удивительной постоянностью снится один и тот же сон, он как будто заставляет его вернуться в дорогие ему места, где раньше стоял дом его деда, в котором он родился 40 с лишним лет тому назад прямо на обеденном столе, покрытом белой скатертью. Каждый раз, когда он хочет войти в него ему всегда что-то мешает. Когда он видит этот сон, он знает, что спит и вся радость омрачается ожиданием пробуждения. В фильме такой сон (черно-белый) начинается с того, что мальчик говорит слово «мама», рука открывает двери в дом, разбил оконное стекло вылетевший петух, дует ветер, обеденный стол с белой скатертью. Алексей идет к дому, дует сильный ветер, льется вода. Он подходит к двери не может ее открыть, уходит, дверь открывается, там сидит его мама, собирает картошку, выходит какая-то собака.

Обеденный стол с белой скатертью – это символ места, где он родился, то, что он стоит в лесу может означать оторванность от дома, а ветер тревогу, что он не может открыть дверь – это препятствие, невозможность соединиться с мамой.

Перед смертью Алексею снится черно-белый сон: мрачный лес, летит птица, поднимается ветер, обеденный стол. Он входит в дом, в доме ветер, все завешано какими-то тюлями, они разлетаются. Он видит зеркало, подходит к нему, у него в руках кувшин молока, он заглядывает в него. Следующий кадр уже цветной, он плывет по озеру к маме, она стирает белье. Следующий кадр: дом, в нем светло, он маленький отходит от дома, идет к маме, она уже старая женщина. Пти-



ца, как уже говорилось символ души, стол в лесу – оторванность от дома. Он уже входит в дом, там ветер – символ тревоги. Молоко – связь с матерью, он, можно сказать, преодолевает отрешенность, которая существует между ними. И следующий кадр уже цветной, светлый: он плывет к матери – это символ очищения, может быть, он прощает себя за эту отрешенность. То, что Алексей подходит к маме он мальчик, она старая женщина означает, что он разрывает отрешенность, которая стоит между ними. Он хочет вернуться в то время, когда он был маленьким, вернуть те отношения, которые были между ними, во сне у него все получается.

Таким образом, не разрешенный еще в детстве Эдипов комплекс, дает знать о себе и по истечению почти сорока лет. Алексей не может преодолеть эту болезненную привязанность к маме. Это проявляется во снах, в его разговорах с матерью, Натальей и в развязке фильма.

### **«Зеркало» А. Тарковского и психоаналитическая концепция З.Фрейда**

*Покало А.В.*

Я хочу обратиться к *концепции свободных ассоциаций*, в основе их лежит предпосылка о том, что одна ассоциация влечет за собой другую, расположенную более глубоко в бессознательном. Ассоциации интерпретируются как символическое выражение подавленных мыслей и чувств.

Фильм не имеет определенного сюжета, фильм очень необычный по структуре. Он представляет из себя структуру памяти и сознания главного героя.

Все бессознательные знаки и символы говорят о том, что Алексей постоянно думает о матери и об их утраченных близких отношениях. Он чувствует за собой вину перед ней из-за невозможности вернуть их прошлых отношений, невозможности что-то предпринять для изменения этого, невозможности отблагодарить ее за героическое воспитание с столь тяжелые времена первой половины XX века. Во снах и воспоминаниях он хочет быть вместе с матерью, быть окруженным ее любовью. Его бессознательные порывы привели к тому, что жена главного героя похожа на мать в плане личностном, она такая же самостоятельная, эмансипированная женщина, готовая воспитывать их сына Игната самостоятельно. Она хочет его забрать к себе, так как он с женой разводятся. Алексей хочет оставить ребенка себе, потому что

считает необходимым дать отцовское воспитание сыну, которого ему не хватало, за тем, чтобы он не вырос таким же как он сам.

Герой отождествляет мать с женой, он видит в жене мать. Он так сильно был привязан к своей матери, что и жену выбрал похожую; любовь во взрослом состоянии, перерастающая во взаимное раздражение и претензии, это все потому что он хочет быть маленьким и защищенным самым близким человеком, мамой.

*Разговоры и диалоги* Алексея с женой Натальей и сыном Игнатом приводят в глубины бессознательного героя. Первый разговор Натальи и Алексея построен *на ассоциациях*: они говорят об их отношениях – потом об его отношениях с матерью – об Игнате. Они говорят параллельно о разных вещах и одновременно об одних, пробираясь в глубины бессознательного героя. Эти диалоги в продолжение ассоциативного ряда возникали его воспоминания из прошлого, воспоминания которые ему дороги и все о его матери, о том, что больше всего его волнует и беспокоит. Их разговоры напоминают некую бессмыслицу не в прямом смысле слова: темы сменяют одна за другой без особой связи. Например, разговор в доме Алексея, когда герой с женой решают с кем остаться их сыну Игнату. Динамика их тем идет так: с кем же останется Игнат – об отношениях героя с матерью – выходить ли Наталье замуж – о будущем их сына – о знакомых – о горящем кусте с ангелом, явившийся к Моисею. В последней фразе Натальи звучит «А почему мне ничего такого не являлось?». Может быть, она видит в себе потенциал к великим подвигам, потому что чувствует себя самостоятельной. Она может также, как и мать Алексея вывести своих детей через голод, через разруху, через войну, словно Моисей спас свой народ.

Когда Алексей говорит с Игнатом по телефону, они заговаривают о сверстниках сына, и у главного героя возникают сразу же мысли о любви к рыжей девочке из детства, что сразу переносит его в военное прошлое.

Таким образом, можно сказать, что на характер, поведение и выбор главного героя повлияло его детство, любовь к матери, ранний уход отца из семьи, неразрешенный Эдипов комплекс. По теории Фрейда наше бессознательное таит в себе вытесненные желания и переживания, это же мы видим и в фильме. Переживания невозможности вернуться в детство, желание снова быть с мамой в близких отношениях – это все находится в бессознательном Алексея и проявляется через его сны и ассоциации.

### **Фильм как психотерапевтический сеанс.**

**«Зеркало» точки зрения психоаналитической теории.**

Лутченко О.

«Зеркало» – фильм Андрея Тарковского – один из самых сложных фильмов русского кинематографа и невероятно глубокий. Мне интересно проанализировать данный кинофильм с точки зрения психоаналитической теории.

В картине есть эпизод сеанса лечения молодого человека с дефектами речи. Я рассматриваю этот эпизод как символ – стремление освободиться от внутренней немоты, чтобы иметь возможность сказать о том, что тебя волнует.

Фильм «Зеркало» автобиографичен для автора, он рисует для нас образ себя, своей матери, отца такими, какими он их помнит. В свою очередь, мы можем увидеть перед собой нечто похожее на *взаимодействие терапевта и пациента в психоанализе*. Пациент – режиссер Андрей Тарковский – рисует перед своим зрителем, который выступает здесь в качестве психотерапевта, картины из своего прошлого, которые оставили свой огромный след на всей его жизни.

Далее перед нами разворачивается тяжелая судьба женщины, оставшейся без мужа. Она целиком посвящает себя детям. В этом её поступке можно увидеть механизм замещения, когда поток чувств любви и заботы, который предназначался ушедшему мужу, женщина всецело направляет на своих детей. Она, молодая и красивая, ставит крест на своей личной жизни, создаёт себе определенный жизненный сценарий, который не желает менять.

Эпизод со случайным прохожим показывает один из возможных шансов молодой женщины создать семью и найти в этом человеке мужа и отца своим детям. Но выбор уже совершен молодой женщиной: одинокое, самоотверженное воспитание детей – вот её жизненный сценарий.

В дальнейшем мы видим, как сложилась жизнь её сына. Он сам создал семью, но и у него нет счастья в личной жизни – он так же расходуется с женой, как и его отец, и теперь уже его ребенок практически растет без отца. В практике психоанализа этот механизм называется *«вынуждение повторения»*. Здесь же он проявляется в том, что герой стремится вновь разыграть или воплотить в действии некие ранние эмоциональные переживания из его далекого детства, связанные с переживанием им ухода отца из семьи.

Кроме того, в фильме можно увидеть проявления еще одного психологического механизма, описанного в психоанализе – это *перенос*. Герой постоянно возвращается в свое прошлое, происходит пас-

сивное и непроизвольное повторение инфантильных чувств, изначально направленных на важную первичную фигуру – мать. Затем появляется оживленная проекция на новую фигуру – жену. Сознательное чувство благодарности к матери за то, что она воспитала и вырастила его, сменяется бессознательным чувством злости и обиды на неё за то, что отец ушел, оставил их, а она не смогла удержать его в семье.

Фильм назван «Зеркало» не случайно. Алексей оглядывается, как в зеркало, в невнятицу родительских размолвок. Несущественный перечень взаимных обид, монотонно перебираемый в разговоре с Натальей, не искупает вины, не успокаивает совести и не утоляет жажды абсолютной любви, такой же вечной, как потребность в идеальной гармонии. Он вынужден повторять, как в зеркале, ошибки своих родителей, в очередной раз, наступая на одни грабли. От этого он и предостерегает свою жену Наталью, – он просит ее скорее выйти замуж, чтобы его судьба не постигла его сына Игната, который тоже весьма редко видит отца.

Можно сказать, что Тарковский, создав этот фильм, не только продемонстрировал свой талант режиссера, он сделал нечто большее – обнажил перед зрителем свою душу.

#### **Задачи на смысл в кинофильме А. Тарковского «Зеркало».**

*Лобастова Ю.*

Фильм «Зеркало» А. Тарковского – воспоминание о событиях, которые произошли в жизни самого автора и которые оказали решающее воздействие на формирование его личности. Режиссёр говорит с нами в фильме от лица главного героя, которого мы не видим, а только слышим его голос, подобно тому, как человеку не дано видеть самого себя. И только через отражение в зеркале каждый из нас способен установить связь со своим внутренним миром и с окружающей реальностью.

«Зеркало» - это, прежде всего рефлексия главного героя, взгляд мужчины, отца и сына на самого себя. Фильм построен по прихотливым законам памяти, ассоциаций, где прошлое и настоящее постоянно переплетаются, а основное значение приобретает не внешняя реальность, а психическая в виде снов, фантазий, представлений и воспоминаний главного героя. Весь фильм – это *сложная внутренняя работа героя над самим собой, провоцирующая зрителя решать задачи на смысл*, которыми, несомненно, богато данное произведение.



Меня как зрителя поражает то огромное количество тем и глубоких проблем, которые автор затрагивает в фильме.

*Тема материнства*, безграничной и бескорыстной материнской любви, на мой взгляд, является одной из центральных идей «Зеркала». Этот фильм – выражение любви сына к своей матери. Центральная фигура во всех этих воспоминаниях, на мой взгляд, не сам автор, а его мать (в произведении очень много материнской символики: это молоко, которое часто появляется в картине, это дом детства, в котором Алексей жил с матерью, и, не смотря на тяжелое время, был по-своему счастлив).

Мать – это человек, который дарует жизнь каждому из нас. Возможно, в детстве материнскую любовь и заботу мы воспринимаем как нечто естественное и само собой разумеющееся. Но, взрослея, мы начинаем осознавать, всю самоотверженность, а порой даже жертвенность материнской любви.. Осознавание этого порождает у Алексея мучительное чувство вины «за то, что она угробила свою жизнь ради детей». И здесь возникает следующая тема – *тема вины*.

Это тяжёлое, разрушающее чувство испытывает Алексей перед своей матерью. Он понимает, что она всю себя посвятила его воспитанию, от многого отказалась ради него. При этом он мучается от незнания того, как эту вину искупить: «Мама, что мы все время ссоримся, в конце концов, прости меня, если я виноват». Однако, чувство вины терзает Алексея не только по отношению к своей матери, но и по отношению к жене и сыну, которых он также не смог сделать счастливыми. При этом он старается скрыть это, в первую очередь от самого себя, проецируя свою вину на жену: «...я всегда говорил, что ты похожа на мою мать, именно поэтому мы и разошлись», «...не закончит он школу, в армию загремит, а стыдно будет мне. Это все плоды твоего воспитания».

Эти переживания создают между главным героем и его близкими стену, обрекая на *одиночество*, которое является еще одной идеей кинофильма «Зеркало». В этой картине каждый из героев одинок по-своему. Главный герой одинок в своих переживаниях и своем чувстве вины. Его мать, когда-то брошенная мужем, сейчас также одинока из-за сложных отношений с сыном. Игнат – сын Алексея, тоже переживает одиночество оттого, что отец ушел из семьи, оттого, что не складываются отношения со сверстниками.

Фильм заканчивается *смертью* главного героя, поднимая тем самым одну из главных проблем человечества. Как в стихах А. Тарковского, которые звучат за кадром «...не надо бояться смерти. Бес-

смертно все, бессмертны все». Однако встреча со смертью заставляет по-другому смотреть на многие вещи.

В «Зеркале» смерть выступает как освобождение главного героя от мучений и страданий земной жизни. Символом этого служит ожившая и взлетающая ввысь из рук умирающего героя птица, как душа, отпущенная на свободу. Наверное, поэтому случившееся не воспринимается зрителем как нечто трагическое и печальное.

Фильм Тарковского «Зеркало», как мне кажется, неисчерпаем: как два зеркала, поставленные друг против друга, он ведет в бесконечность, глубоко затрагивая каждого из нас, позволяет найти свой личностный смысл.

### **Символы «Зеркала» как задачи на смысл**

*Евполова К.*

Фильм А. Тарковского «Зеркало» – очень глубокое, сложное произведение, несущее в себе особую, смысловую нагрузку, и зачастую выражающее смысл через различные символы. В своем эссе я хотела бы рассмотреть данное произведение с точки зрения решения задач на смысл, анализа той смысловой нагрузки, которую несет фильм.

В фильме достаточно много подобных задач, и наиболее яркими, интересными для меня, вызвавшими у меня наибольший эмоциональный отклик являются следующие.

*Проблема разрушения, разорванности связей между близкими людьми, возникновение отчуждения между ними* (между матерью главного героя и его отцом, между матерью и сыном, между главным героем – Алексеем и его женой Натальей и сыном Игнатом). Уже в самом начале своего фильма А. Тарковский изображает перед нами символы, глубокий смысл которых заключается как раз в символическом изображении предстоящего разрушения, это его предвестники: уже один из начальных кадров, на мой взгляд, фиксирует тревожное, предгрозовое состояние природы, когда неизвестно откуда налетевший ветер гнет, треплет траву, деревья, кусты. Дождь, как мне кажется здесь – символ всеобщего и личного ненастья. Разрыв в семье, уход отца, разрушение отношений между некогда близкими людьми – это крушение мира, в котором царила любовь, гармония и счастье.

*Разорванность связей, отчуждение между матерью и отцом Алексея* также, на мой взгляд, достаточно ярко представлено в эпизоде возвращения отца с фронта на побывку. В этот момент я увидела на лице матери выражение душевной боли, горечи, грусти от того, что он, живой и такой любимый приехал к детям, которые очень счастли-

вы от этого, но не к ней, не к жене, и теперь он ей не муж, они не будут вместе, между ними огромная пропасть.

*Разорванность связей, отчуждение между матерью и сыном.* На мой взгляд, стена отчуждения между матерью (Марией Николаевной) и сыном (Алексеем), разрыв эмоционально-близких связей между ними связан с тем, что герою постоянно хочется вновь стать маленьким, вернуться в прошлое – детство, быть со своей мамой, что осуществляется только в его снах, воспоминаниях. Но и мать Алексея тоже отстраняется от него, потому что, как мне кажется, также хочет вернуться к прошлому, она также живет воспоминаниями, даже не узнает своего внука Игната, потому что живет в том своем времени, которого уже нет, но для нее есть, и в конце фильма старая женщина идет вместе с Алешей маленьким, которого тоже больше нигде нет.

С этих же позиций можно объяснить *разрушение близких связей между героем и его женой и сыном* (смысл раскрывается через Эдипов комплекс): герой отождествляет себя с сыном, мать с женой, он выбирает супругу, похожую на мать, видит в жене мать. Любовь к жене впоследствии (как и в случае с матерью) перерастает во взаимное раздражение, претензии, ссоры. Эта модель счастья не может реализоваться в настоящей жизни, потому что жена – не мать, а его сын – не он сам, это всего лишь зеркальные отражения. Все это и перерастает в стену отчуждения и между матерью и сыном, и между героем и его женой и сыном (причем расставаясь с женой, герой повторяет судьбу своего отца, ушедшего в свое время от матери Алексея). *Тема любви.*

*Любовь матери Алексея к его отцу.* На мой взгляд, любовь матери главного героя к его отцу символично передается, изображается в одном из сновидений Алексея, в котором его мать возвышается над кроватью. Женщина, сердце которой наполнено огромной, чистой любовью к мужу, преодолевает земное тяготение. Возвышение матери, таким образом, – это символ большой любви. Именно таким образом любовь воздействует на человека, она окрыляет его. Лично для меня истинная, настоящая любовь и является той могущественной, огромной силой, которая дарована человеку, и именно через нее человек способен преобразиться, возвыситься над несовершенным миром (как это в буквальном смысле и произошло с матерью главного героя – это символ, через который автор хотел предать смысл). Кроме того, я думаю, что в этом символическом сне скрывается и такой смысл, как конец земному счастью, расставание с ним. И в этом состоянии возвышения к женщине-матери приходит утешение, только утешение, а земная любовь – нет.

*Любовь Алексея к Наталье.* Я думаю, что, несмотря на большую стену отчуждения между героем и его женой, Алексей все-таки любил ее, но не был близок до конца, до самой бездонной глубины. В их, на первый взгляд спокойных, непринужденных разговорах, можно заметить столько подтекста, говорящего о собственной независимости, а самое главное – глубокой пропасти между некогда близкими людьми. Они и сейчас не могут жить друг без друга, но не могут также оставаться и рядом. Но любовь наряду с тем, что она возвышает, окрыляет человека, может быть достаточно коварной: она втягивает людей в отношения, которые оставляют в душе след на всю жизнь, даже после прекращения физической и духовной близости между супругами. И такой след, что в фильме в воспоминаниях о молодости своей матери Алексей видит ее в образе бывшей жены.

*Тема времени.*

Вообще, фильм «Зеркало» охватывает несколько временных периодов, в которых жил и живет главный герой фильма – прошлое время (перед Второй Мировой войной и после нее) и настоящее время. Воспоминания героя предстают перед нами как происходящие в двух мирах – реальном и виртуальном, двух временных плоскостях – прошлом и настоящем, иногда воспоминания существуют в фильме одновременно в обоих мирах, временных пластах. Тема времени проходит через весь фильм А. Тарковского, но наиболее ярко, на мой взгляд – в начале и в конце.

В начале фильма, в одном из снов-воспоминаний героя, режиссер показывает молодую женщину – мать, смотрящую на себя в зеркало, в котором видит себя в другом облике – облике старой женщины. Здесь происходит совмещение двух времен – прошлого и настоящего, и мать Алексея как бы существует в двух мирах – реальном и виртуальном, создаваемом зеркальным отражением. Смотря в зеркало, мать Алексея смотрит в свое предстоящее будущее, достаточно тяжелое и суровое (что выражает лицо постаревшей матери).

Совмещение времен – реального и виртуального – А. Тарковский продемонстрировал в эпизоде, где Игнат остается один в доме отца, – человека впитавшего в себя всю мировую культуру. Я думаю, что это в его воображении возникает образ строгой женщины, предлагающей Игнату прочитать слова о судьбах России, отрывок из письма Пушкина к Чаадаеву. Мальчик, на мой взгляд, живет в своем воображаемом мире, времени, и он оторван от реальной жизни, настолько что в позвонившей в квартиру отца женщине он не узнает свою бабушку, мать Алексея. Реальные жизненные связи разорваны близкими ему



людьми, и эта их беда еще больше обострила воображение впечатлительного мальчика.

Особенно ярко тема времени у А. Тарковского проявляется в заключительных кадрах его фильма, в которых воплощается концентрированный образ всей жизни Алексея, его судьбы. Алексей глазами своей молодой матери видит себя с сестрой маленькими вместе с мамой в нынешнем ее облике – постаревшей, с лицом, на котором запечатлелась вся ее трудная жизнь. Режиссер совмещает в пространстве одного финального кадра два пласта времени – прошлое и настоящее. Постаревшую женщину с суровым лицом, которая ведет тех прежних своих маленьких детей через поле – через жизнь (поле, на мой взгляд здесь выступает символом жизни). Таким образом, в последний час, в час прощания с миром, стремясь ввысь, рожденный на Земле человек вновь возвращается к своему детству, к матери, уходя от своего прожитого и пережитого, но остающегося на Земле, и в траве, и в реках, и в близких людях, уходя от этого – в вечность.

---

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ФИЛЬМОВ А. ТАРКОВСКОГО  
«СТАЛКЕР»**

---

**«Слабость велика, а сила ничтожна...»**

*Мальчикова Г.*

Тарковский вложил в уста Сталкера мысль, которая надолго застряла в моей голове и не давала покоя. «Слабость велика, а сила – ничтожна». Сознаюсь, слова противоречили уже сложившимся представлениям о мире, в котором, как известно, побеждает сильнейший.

Сталкер слаб. «Вы знаете, мама была очень против, – говорит жена Сталкера. – Вы ведь, наверное, уже поняли, он же блаженный. Над ним вся округа смеялась. А он растяпа был, жалкий такой. А мама говорила: он же смертник, он же вечный арестант». Сам Сталкер в порыве сильных чувств соглашается с Писателем: «Вы правы, я гнида. Я ничего не сделал в этом мире. И ничего не могу сделать. Я жене не смог ничего дать. И друзей у меня нет и быть не может. – И дальше: Но моего вы у меня не отнимайте! Все моё здесь, понимаете, здесь, в Зоне. Счастье моё, свобода моя, достоинство – все здесь. Я ведь привожу сюда таких же, как я, несчастных, замученных. Им не на что больше надеяться. Я могу, понимаете, я могу им помочь. Я от счастья плакать готов, что могу им помочь. Вот и всё...»

Слабость выражает смысл *сильной души* и человеческого духа, способного искренне поделиться тем, что имеет, пусть малым, но самым дорогим, сокровенным, интимным. Смею предположить, что для Тарковского сила именно внутри человека. И в этом высшая человеческая ценность.

Выходит, духовность не адаптивна, совсем не способствует выживанию отдельно взятого человека в современном обществе с идеалом активного, успешного, материально-обеспеченного индивида? Может быть, поэтому люди в поисках счастья бегут от духовности, не верят в нее, насмехаются, как это делал Писатель? Бегут от... Но куда? Ведь «черствость и сила – спутники смерти».

История Дикобраза, исповедь Писателя после прохождения Мясорубки свидетельствуют зрителю, что деньги, корысть, власть – все это демонические силы, запутывающие человека, калечащие его душу. И почему людям всего мало? «...Жизнь брала под крыло. Берегла и спасала./ Мне и вправду везло. Только этого мало...».

Для меня «Сталкер» - фильм о судьбе духовного человека, о положении заведомо изгойном, о вечном противостоянии. «Другому чину и складу, живущим пузом, чреслами и тщеславием», как в случае самого Тарковского. Давление партии, «замерзшие души» людей, непонимание, нехватка зрительской любви, чуткой к этому творческому человеку, видение глупости, необразованности, не тонкости... Побег из России. Но не отказ от следования своему пути, нравственному, духовному, индивидуальному. Безусловно, Тарковскому глубоко родственна, насущна, болезненна эта его жизненная ситуация. Не зря ведь периодически возвращающиеся мысли снимать «Идиота», «Мастера и Маргариту», ... сделать постановку «Гамлета». «Гамлет у Тарковского, – пишет Н.Болдырев, автор подробной книги о жизни и смыслах житнетворчества режиссера, – не революционер и «передовой человек», «борец со злом, а созерцатель, именно почти русский интеллигент, инстинктивно понимающий, что мудрость – в недеянии. Гамлет-Солоницын – конечно же, вариант возлюбленного Тарковским в его кинематографе героя – религиозного человека тонких энергий и токов, загнанного в ловушку страстями людей, пребывающих на животном уровне своего «кармического» развития. Гамлет и его окружение – практически непересекающиеся миры, они качественно инакие... Гамлету страшнее самой лютой смерти – необходимость погрузиться в гнилостную пучину, которую все они называют жизнью, в ту их пучину, где ему придется лицемерить, лицедействовать и убивать, то есть делать все то, что глубины его души не выносят. Исполняя свой священный долг перед памятью отца, Гамлет, как человек ритуальный и живущий в мире магическом, входит в сферу собственной внутренней катастрофы – он разрушает свою внутреннюю вселенную, сливаясь с негодями в их ритмах. Разве же непонятно, почему он медлит, почему не убивает убийцу-короля в «первом же акте»? Шекспир дает нам понаблюдать за муками и спасительными поисками высокой души, не желающей падать в ад, содрогающейся перед той грязью, в которую ее гонит рок, и оттягивающей, насколько возможно, это роковое мгновение...». «Гамлет» есть *трагедия духа*, прежде всего.

В «Сталкере» Тарковский дает ответ на вопрос, что нужно человеку, что может спасти и поддержать его, ставшего на путь собственной истины, собственной идей. Любовь женщины. Жертвенная, абсолютная, безусловная, все прощающая, принимающая, любовь-агапе, материнская, Божественная... Любовь смиренная, деятельная, бескорыстная. Такой любви учил Иисус. Фильм Тарковского пропитан религиозностью.



«Если сегодня, в нашу эпоху, религиозное чувство не пробудится, – конец», – говорит Тарковский в одном из зарубежных интервью. Наша эпоха – безверия, отчужденности, бешено-агрессивной технологической эффективности, культа успешности и предпочтения материальных интересов перед моральными обязанностями. Все завязано на корысти и личной выгоде, манипуляции и лжи. С этим действительно необходимо бороться! Призвать на помощь Идеал, Должное – в этом видит выход Тарковский. Надо противопоставить, столкнуть идеальное и действительное, чтобы очнуться, прозреть. Религия Тарковского – христианство, мировоззрение, может быть, перенятое у отца, поэта Арсения Тарковского, может быть, осознанное, не важно. Главное, в «Сталкере» ясно прослеживается мысль о том, что существует объективный, единственно истинный порядок благ в мире – духовное выше материального, нравственные обязанности человека выше его стремления к личному благополучию. Но что же будет, если люди будут придерживаться заповедей Христа? Разве совместима рыночная конкуренция с милосердием доброго самарянина? Не цивилизации ли тогда придет завещанный Тарковским конец? Является ли религия и моральное поведение людей – панацеей от беды, гибели человечества?

**«Кто же мы есть на самом деле?..»**

*Петрова Ю.*

С самого начала фильма закладывается суть основного противоречия между нашим сознанием и бессознательным. Мы сразу наталкиваемся на мысль, что сознание героев хочет Нобелевской премии и вдохновения, а что же хочет подсознание?

По замыслу режиссера фильма герои очень долго едут в зону, мелькают серые бревна и, вообще вся жизнь не в Зоне показана в черно-белых тонах. Но как только герои попадают в зону, возникает изумительная по своей красоте картина, появляются краски, и создается ощущение, что герои попали домой.

Зона, с одной стороны, это замечательны сад, дом, а с другой – система смертельных ловушек. Сталкер объясняет, что Зона капризна, в каждый момент она такова, какой мы ее делаем. Зона пропускает, действительно, только того, у кого не осталось больше никаких надежд, ни плохих, ни хороших.

Словами Сталкера с нами как будто говорит автор: «Пусть люди посмеются над своими страстями, пусть станут беспомощными, как дети, потому, что слабость велика, а сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает он крепок и черств. Когда дерево



растет оно нежно и гибко, а когда сухо и жестко – оно умирает. Черствость и сила – спутники смерти, что отвердело, то не победит».

Здесь мы сталкиваемся с экзистенциальной проблемой, проблемой выбора: человек лишен выбора, здесь нужно стать чистым и гибким, как ребенок, в противном случае за человека все решает Зона.

Рассуждения героев об искусстве, музыке так же звучат, как размышления самого автора: человечество существует для того, чтобы создавать произведения искусства. Все это создается бескорыстно. Музыка – источник нарушения тишины, что тогда делает ее источником гармонии – музыка проникает в самую глубину души, потрясает ее.

Появляется туннель. Зона у меня ассоциируется с архетипом Матери. Когда герои спали на мхе, а под водой плавали ненужные вещи цивилизации – шприцы и прочее, и теперь, что бы попасть в свое настоящее целостное надо избавиться от предметов цивилизации – выбросил пистолет. Туннель представился родовым каналом, а комната исполнения желаний – маткой, в которую человек может вернуться и стать снова чистым и гибким. А, чтобы Зона позволила вернуться, нужно стать самим собой.

Пройдя через этот канал, писатель переосмысливает свои ценности и признается себе: «у меня нет совести, у меня только нервы, у всех сенсорное голодание, все требуют: давай, давай. Для меня писать – это мука. Я думал, что переделаю их, а они переделали меня»

Сталкер называет это туннель мясорубкой. И вот они на пороге входа в центр Зоны, и понимают теперь, что Зона исполняет только самые выстраданные, самые сокровенные и, возможно, бессознательные желания. Им становится страшно. А какие будут на самом деле сокровенные желания – желание сделать великое научное открытие во имя человечества или желание отомстить? Желание обрести вдохновение или желание управлять читателем или что-то еще более темное.

Начинаешь задумываться – сколько таких желаний злости, мести исполняется действительно в жизни, и насколько эти желания сильнее желаний добра и гармонии. Ведь в людях масса тайных желаний, но исполняются только самые сокровенные, а ведь они в нашем мире, как правило, самые «злые, темные»... В этом проявляется архетип «тени».

Отдельно хочется остановиться на фигуре самого Сталкера и его отношениях с миром – он изгой, он ищет, найдутся ли те «истинные» люди с чистыми желаниями. Его жена говорит о своей участи быть рядом с таким «блаженным» человеком. Ее выбор – лучше горькое счастье, чем серая жизнь. Она говорит о том, что если бы не было горя, то и счастья бы тоже не было, и не было бы главного – надежды.

Таким образом, как и все фильмы Тарковского, фильм «Сталкер» рассматривает вечные темы: жизни, смысла, смерти, материнства, вины.

И главный архетип – Зона-мать – это одновременно и гармоничное, удивительное пространство вокруг нас, и, с другой стороны, коварная и сильная действительность, против которой обнажаются все человеческие намерения, все бессознательные устремления и мотивы.

И по сценарию фильма герои не получают в Зоне то, за чем шли, но, безусловно, каждый приобретает намного большее.

Каждый из героев, как будто бы соприкасается со своей Самостью, и понимает, отчасти, кем же он является.

### **Смыслы жизни героев кинофильма А.Тарковского «Сталкер»**

*Савелова А.*

Когда я посмотрела фильм «Сталкер» основной для меня мыслью стала мысль о смысле жизни. И Профессор, и Писатель, и сам Сталкер пытаются найти его. Иногда им кажется, что они нашли его, но проходит время и смысл преобразуется. Исчезает он именно в той ситуации, в том месте, которое они считали смыслом жизни.

Для Сталкера смысл жизни был в том, чтобы водить людей в Зону, он считал, что именно так может помочь людям. Жизнь Сталкера – это Зона. Она притягивает его, и не сдерживают даже опасности, которые в ней есть.

Для Профессора смыслом жизни в определенный момент стало уничтожение комнаты и Зоны. Он говорит о том, что комната не выполняет то, что хочет человек. Комната выполняет скрытое желание человека, желание его внутренней, истинной сущности, скрытой под многими «оболочками», которые человек приобрел, чтобы выжить в этом мире. Он боится этого, боится того, что может произойти с миром, если люди будут приходить в эту комнату.

Для Писателя смыслом жизни было создание своих произведений. Он считал, что люди, прочитав их станут добрее, мудрее, счастливее. Когда он понимает, что этого не происходит, написание книг перестает быть его смыслом жизни. Он отправляется в Зону, скорее всего для того, чтобы найти новый смысл жизни.

Пройдя Зону, пройдя через все ее трудности, и оказавшись перед входом в комнату, они понимают: то, что они считали смыслом жизни, таковым не является. Зона направляет их, дает им путь к новому смыслу у жизни, каждому свой. Это делает их мудрее, и, возможно, добрее. Появляется время для обдумывания своей жизни.

Естественно и понятно, что экзистенциальные переживания часто возникают у человека надломленного, пережившего крушение своих целей и убедившегося в тщетности многолетних усилий. Именно такими людьми являются герои фильма А. Тарковского «Сталкер». Экзистенциальный надлом и соответствующая реакция с переживанием бессмысленности это симптом завершения какой-либо существенной части жизни человека. Завершение предполагает «прощание с плодами» и чувство естественной опустошенности.

С философской точки зрения смысл жизни человека должен, неизбежно, находится за пределами этой жизни. Но люди ищут его в жизни, в ситуации. Такими же людьми и являются герои «Сталкера». Но не герои фильма ставят вопрос о смысле своей жизни – жизнь ставит этот вопрос перед ними, и им приходится ежедневно и ежечасно отвечать на него – не словами, а действиями.

Также центральной в фильме является проблема свободы выбора человека. Оказавшись перед входом в комнату, герои фильма предстают перед выбором: войти в комнату и навсегда изменить свою жизнь, но неизвестно в какую сторону, либо остаться перед ней и не менять, но тогда существует вероятность того, что об этом потом придется пожалеть. Они свободны в своем выборе.

Герои фильма не знают, что будет дальше, не знают своих скрытых желаний, но знают, что комната выполнит желание именно внутренней, истинной личности человека. Это еще больше осложняет выбор. Остается надежда на то, что скрытые желания и те, что осознаются, совпадают. Герои запутываются в своих размышлениях, выбор страшит их.

Профессор, в своих рассуждения перед комнатой говорит: возможно главное в том, чтобы не совершать необратимых действий. Свобода выбора заключается и в этом тоже. Но насколько необратимыми будут действия человека, может оценить только он сам. Выбор, который каждый из героев делает в этой ситуации, показателен. Он охарактеризовывает человека, показывает какой он на самом деле, какой он подлинный. Уйти от этого выбора невозможно. Выбор героев остается загадкой, символом их души, понять этот выбор, можно только «проникнувшись» этим фильмом, сопереживая этим людям, совершая собственные новые открытия.

Герои фильма несут ответственность за свой выбор, за свою судьбу. Они понимают это, понимают, что от их выбора будет зависеть многое, и, возможно не только их судьба. Эта ответственность давит на человека, но помогает сделать правильный выбор в каждую секунду жизни.



В заключении можно сказать о том, что фильм «Сталкер» показывает основные экзистенциальные вопросы человека, и в нем же можно найти на них возможные ответы. Необходимо только принять этот фильм, понять его сущность, и сущность героев, не только Профессора, Сталкера и Писателя, но и жены Сталкера, его дочери.

**Фильм А.Тарковского «Сталкер»  
и концепция индивидуации К.-Г. Юнга.**

*Латышева Ю.*

Согласно представлениям К.Г. Юнга, конечная жизненная цель человека – это полное проявление себя, то есть становление единого, неповторимого и целостного индивида. Индивидуация – это динамичный и эволюционирующий процесс объединения, включения в состав целого многих противодействующих внутриличностных сил и тенденций. В своем конечном выражении индивидуация предполагает сознательное проявление человеком своей уникальности.

Я сделала попытку выделить шаги достижения индивидуации героями в фильме А.Тарковского «Сталкер».

Фильм, на мой взгляд, можно условно разделить на две части. Первая часть изображена в черно-коричневых тонах – это мир вне Зоны. Вторая часть – цветная – это встреча героев с Зоной. На мой взгляд, эти две части фильма можно ассоциировать с сознанием (черно-коричневая часть) и бессознательным (цветная часть).

Зона – метафоричный образ нашего бессознательного. На мой взгляд, символично то, что, оказавшись в Зоне, Писатель и Профессор слышат вой животного, – как звучание природных инстинктов, доносящееся из бессознательных глубин. Зона предстает как нечто иррациональное. Законы физического мира чужды для нее. Зона полна непредсказуемых ловушек. Возможно, проходя Зону – систему испытаний, человек раскрывается, становится самим собой, понимает коков он на самом деле, а значит, обретает возможность встретиться с собственной Самостью.

Попробуем проследить в фильме четыре этапа индивидуации: встреча с Персоной, Тенью, Анимой и Самостью.

Момент первой встречи трех героев – это момент, когда каждый из них предъявляет двум другим собственную Персону. Они не называют своих настоящих имен, на этом настаивает Сталкер. Он дает героям клички, которые ничего не говорят о них как о личностях. И друг о друге при знакомстве они узнают лишь поверхностные, обобщенные факты.



Итак, Персона необходима человеку для адекватного представления себя миру. Однако, человек может полностью отождествить себя с этим архетипом и тогда он не пойдет по пути своего уникального развития, откажется от своей индивидуальности. Человеку необходимо осознать в себе Персону для дальнейшего личностного роста.

Следующий этап – это встреча с архетипом Тени. На мой взгляд, второй этап начинается с непослушания Писателя Сталкеру, в этот момент начинает проявляться Тень Писателя. Он критично относится ко всем действиям Сталкера, не верит в то, что Зона может быть опасной, считает все ловушки выдумкой. Скептицизм, недоверие Писателя проявляется все больше, однако интересно то, что неверие Писателя не распространяется на существование некой комнаты, исполняющей желания. Он все-таки идет в Зону для того, чтобы при помощи этой комнаты стать счастливым. По ходу развития событий, мы видим, что Писатель постепенно начинает видеть и принимать свои теневые качества, признавая, например, что в мире его интересует лишь один человек – он сам.

Следующий этап – это встреча с Анимой. Этот архетип проявляется в смутных чувствах и настроениях, восприимчивости к иррациональному, способности любить, способности контакта с подсознанием. Возможно, что переход по «мясорубке», через которую лежит путь к комнате, позволил Писателю соприкоснуться со своей Анимой. Это ярко проявляется в его монологе после выхода из тоннеля. Момент, когда Писатель начинает размышлять, чем-то напоминает исповедь. Писатель чувствует, что происходящее здесь иррационально, неподвластно логическому объяснению, и верит своим ощущениям. «Какой из меня писатель, если я ненавижу писать? Если для меня это мука, постыдное, бесполезное занятие... Я думал переделать их, а переделали меня, по своему образцу и подобию...». Такой монолог героя показывает обращение к собственным истинным ценностям, к пониманию того, чего же на самом деле он хочет, ради чего живет, к осознанию перемен, которые произошли с ним в Зоне.

Последний этап – встреча с Самостью – происходит, когда герои оказываются на пороге цели. Здесь Писатель делает предположение, что комната вскрывает самую суть человека, и в зависимости от этой сути исполняет его желание. Так Дикобраз, по мнению Писателя, покончил жизнь самоубийством потому, что осознал, кем он является на самом деле и не смог принять это. Писатель не хочет идти первым в комнату, так как испытывает страх такой встречи самим с собой. Как мне кажется, Писатель многое осознал и понял о себе за время пути в Зоне. Жизнь предстала перед ним как нечто целостное и, возможно,

он понял, чего на самом деле хочет, не заходя в комнату. А значит, этот путь не зря был проделан им.

Когда Сталкер предлагает Профессору зайти в комнату, истинные намерения Профессора становятся ясными: он шел сюда чтобы уничтожить комнату, последнюю возможность встречи с собой. Однако он не решается и на это, что, на мой взгляд, является показателем того, что и с ним за время пути произошла перемена.

Таким образом, герои, пройдя сложный путь к месту возможного обретения Самости, претерпевают значительные личностные изменения, которые, в конечном счете, помогут им достичь индивидуации.

### **Проблема бессознательного в кинофильме «Сталкер» А. Тарковского.**

*Помогаев Е.*

Проблема соотношения сознательного и бессознательного затрагивается в кинофильме Андрея Тарковского «Сталкер». К пониманию этого можно подойти, проанализировав образ Писателя. С одной стороны он идет в Зону, рискует жизнью, так как смертельно устал от обыденности, потерял творческое вдохновение из-за того, что с его точки зрения мир слишком рационалистичен, слишком «сознателен». Вот его слова: «...мир непроходимо скучен и поэтому ни телепатии, ни летающих тарелок, ничего этого быть не может. Мир управляется чугунными законами, это невыносимо скучно. Законы эти, увы, не нарушаются и не умеют нарушаться...».

С другой стороны, в момент, когда Писателю предоставляется волшебная возможность что-то изменить, он пугается встречи со своим бессознательным – и не входит в комнату, где должны исполниться истинные, сокровенные желания. Писатель прямо обозначает конфликт между сознанием и бессознательным, заявляя о том, что сознательно он хочет «торжества вегитарианства на земле», а бессознательное его хочет «сочный кусок мяса».

Пик этого конфликта обнаруживается на пороге заветной комнаты. Писатель не верит в возможность выбора и сознательного регулирования своих желаний: «...Вот почему, по-твоему, повесился Дикобраз? Здесь он понял, что не просто желание, а сокровенные желания исполняются. Здесь то сбудется, что натуре твоей соответствует, сути, о которой ты понятие не имеешь, а она всю жизнь тобой управляет...». Он боится открыть своё внутреннее, потаённое, прикоснуться к тому, что скрыто в его бессознательном, опасаясь, что проявится в мир другая, неприглядная сторона его личности. Наступает реакция

отрицания: Писатель полностью отказывается от собственного выбора и не идёт в комнату, объясняя это тем, что «это всё неправда, вымысел»: «Не пойду я в твою комнату, ни хочу я грязь, которая во мне накопилась, никому на голову выливать, даже на твою, а потом в петлю лезть...Лучше уж я в своём писательском особняке сопьюсь...».

Ни Писатель, ни Профессор так и не решились войти в комнату, конфликт сознательного и бессознательного так и не был решен. Возможно ли вообще решение этого конфликта с точки зрения Тарковского? И в чем причина подобного страха? В отсутствии веры?

Говоря языком З.Фрейда, вера – это сублимация, преобразование сознательных порывов, поэтому веру можно считать утверждением свободы. Не случайно Сталкер говорит, что перед входом в комнату надо вспомнить детство (обратиться к бессознательному), чтобы стать добрее, и верить в сознательное. Именно это, на мой взгляд, могло бы стать источником вдохновения для Писателя.

Таким образом, рассматривая проблему сознательного и бессознательного, интересующую многих психологов, философов и режиссеров, невозможно не затронуть проблему веры и безверия, которая более всего волнует самого А.Тарковского. И в его фильме «Сталкер» я нахожу для себя ответ: избежать страха собственного выбора можно лишь, будучи внутренне чистым и открытым человеком, доверяя тому, что в тебе сокрыто.

### **Ситуация экзистенциального выбора в фильме А.Тарковского «Сталкер»**

*Романовский А.*

С моей точки зрения, фильм режиссера А.Тарковского «Сталкер» лучше рассматривать с точки зрения экзистенциального подхода. Чтобы понять сущность, характер и личность человека, необходимо обратиться к ситуации выбора. Основное внимание экзистенциалистов на проблему свободы человека по Ж.-П. Сартру: «человек свободен в данной ситуации, что он сам избирает себя в этой ситуации и посредством нее». В этой связи важно рассмотрение и понимание именно *пограничных ситуаций*, «ситуаций, в которых представлены альтернативы, где одним из терминов выбора выступает смерть». В них свобода обнаруживается в наивысшей степени.

Сталкер *ведёт* своих спутников - Профессора и Писателя - к *пограничной ситуации* на пороге комнаты, где с одной стороны - исполняются самые заветные желания, а с другой - существует вероятность смерти. Это понимают и сами герои.

Сталкер говорит Профессору и Писателю: «Мы с вами стоим на пороге, это самый главный момент вашей жизни, вы должны знать, что здесь исполнится ваше самое заветное желание, самое искреннее, самое выстраданное, нужно только постараться вспомнить всю свою жизнь, а главное *верить*». На пороге комнаты должен совершиться свободный акт выбора. Однако такой выбор даётся не просто.

Писатель говорит: «...Не пойду я в твою комнату, ни хочу я грязь, которая во мне накопилась, никому на голову выливать, а потом в петлю лезть...Лучше уж я в своём писательском особняке сопьюсь...». Писатель не верит в свободу выбора, боится, что проявится его истинная сущность.. Он боится действительно показать своё внутреннее, скрытое бессознательное. После этого наступает реакция отрицания. Писатель отказывается от собственного выбора и не идёт в комнату, объясняя это тем, что это всё вымысел.

Профессор, с одной стороны, называет комнату – «чудом и частью природы», а с другой - «язвой для всякой сволочи». Это противоречие обнаруживается, когда Сталкер предложил ему войти в комнату. Профессор, следуя за отрицанием Писателя, говорит: «...Тогда я вообще ничего не понимаю, зачем сюда ходить?». Тем самым отрицая возможность выбора и отказываясь входить в комнату.

Итак, Сталкер подвел Профессора и Писателя к пограничной ситуации, к ситуации выбора, и оба ответили отказом. Почему? Сталкер, обращаясь к Жене называет причины: «..Они же не верят ни во что, у них же орган, которым верят, атрофирован....Ты же видела, у них глаза пустые они каждую минуту думают о том, чтобы не продешевить, чтобы продать себя подороже, чтобы им всё оплатили, каждое душевное движение. Они знают, что они не зря родились, что они признаны, разве такие могут во что-нибудь верить».

Говоря языком психоанализа они боятся, что их бессознательное окажется более подлинным, чем сознательное эго. Отвечая на этот вопрос, нам нужно обратиться к следующей мысли Ролло Мэя. С открытием Фрейда «возник образ человека уже не *управляющего*, а *управляемого*». Человек «живет бессознательным». Такая позиция, «объясняла и играла на руку наиболее распространенной склонности современного человека - считать себя пассивным, безвольным продуктом могучей, неутолимой силы психических влечений».



Таким образом, именно такой человек, которого в своём фильме «Сталкер» показал А.Тарковский, оказавшись в ситуации свободного выбора, не способен его сделать, потому, что «не способен ни во что верить», однако при этом верит в то, что он управляется бессознательным и боится, что в результате выбора придётся признать бессилие своей сознательности.

### **Выбор Сталкера**

*Гудкова Ю.*

Кто такой Сталкер? Когда смотришь этот фильм, невольно задаешься этим вопросом и ответы на это получаешь только в конце фильма. Сталкер - это смертник, это загнанный человек. Сталкер - это человек уставшей от своей судьбы. Мне кажется, в этом фильме очень ярко просматривается *проблема выбора, свободы*.

Как кой же выбор делает Сталкер на протяжении всего фильма? Какую свободу он хочет найти, зная, что за выбор и за свободу всегда нужно нести ответственность? Отчего он убегает каждый раз, когда ведет в Зону людей или что он надеется обрести там? И что ждет он от этой жизни? Все эти вопросы приходят, когда ты смотришь этот фильм. И начинаешь задумываться, что же хочешь ты сама?

Дальнейший сюжет фильма не отвечает на все эти вопросы, так как Сталкер сам не понимает чего же он хочет на самом деле. Когда Сталкер ведет людей в Зону, зная, что многие из них погибают и не доходят до конца, он не пытается их остановить. Сталкер говорил о том, что только в Зоне он понимает, каких людей туда ведет, и то, что после комнаты, в которую они заходят, он больше их не видит.

Так зачем же он туда идет? Он приобретает там свободу от границ, от рамок, которые ему навязывает общество. Он любит там бывать, он в Зоне все знает, – он свой. Он говорит о том, что на зону влияет человек своим настроением, надеждами и несчастьем. Зона все это впитывает в себя. *Сталкер делает свой выбор быть свободным и независимым от границ..* Значит смысл его существования в том, чтобы принадлежать Зоне. Для него Зона – весь его смысл, а его семья – пристанище. Семья для него не слишком важна и не является его смыслом жизни.

Когда Сталкер начал убеждать Писателя и Профессора в том, чтобы они зашли в комнату, они сказали, что не хотят этого. Профессор и Писатель отказываются от своих желаний, в этом можно увидеть проблему их свободы выбора. Почему же Профессор и Писатель отказались от своих желаний? Почему они заделали именно такой выбор? Я

могу только предполагать. Страх перед тем, что их желания могут быть губительными для них же самих.

Я бы хотела написать об еще одном персонаже этого фильма – о жене Сталкера. Она говорит о том, что не жалеет о сделанном выборе, т. е. выйдя замуж за Сталкера, хотя знала все последствия. Она говорит, что несчастья помогают понять то, что у тебя есть, что нужно хранить и быть благодарно тому, что у тебя есть.

### **Анализ кинофильма «Сталкер» режиссера А.Тарковского с позиции Психоанализа З.Фрейда.**

*Тищенко И.*

Весь фильм пронизан теорией Фрейда, начиная с основополагающих принципов теории и заканчивая психологическими защитами личности, особенностями поведения психотерапевта и клиента. Стремление к удовольствию – изначально мотив долгой и трудной дороги. По-моему, вся Зона – это территория бессознательного, где нам не все знакомо, много угрожающих личности вещей, от которых он в обыденной жизни активно защищается. Здесь нет людей, которые могли бы нарушить сложную организацию структуры. Это потусторонний мир в который мы можем войти только в сопровождении, например, психотерапевта.

Профессор и Писатель идут в Зону исполнить свои желания. Зона исполняет желания. Но это не дарование чуда. Это вообще не дар. Это не те желания, которые у тебя есть, а те, которые ты заслужил.

Главный герой фильма – сила, абстрактная, царящая в Зоне. Она нигде не проявлена, никем не представлена, но она действует, может даже убить. Есть её знаток – *навигатор по Зоне – Сталкер*. Он знает правила поведения в Зоне. Он знает её закономерности, и в данной ситуации *Сталкер является психотерапевтом*, каким его видит Фрейд, это человек, интерпретации которого не критикуются, а его взгляду, его знаниям, и опыту доверяют. Он может помочь другим, но исполнить свои желания, зайти в комнату, он не может.

В Зону людей приводит стремление к счастью, но каждый шаг по Зоне это риск, страх, неизвестность, ловушки, и поэтому – движение к смерти. Если проводить параллель с теорией, это «фиксация» по Фрейду. «Зона для нас такая, какой мы ее сами сделали...» – не о жизни, и не о бессознательном ли идет речь?

Почему Сталкеру некого водить в заветную комнату, в чем трудность выбора претендентов – об этом он рассказывает в конце, но все же это остается загадкой. А причиной может являться невозможность

отказа от одного из основных инстинктов человечества – Инстинкта смерти, Танатос.

Герои не позволили себе исполнить желания, те, которые могли бы представлять опасность для индивидуума и для общества. Срабатывает Суперэго, которое можно рассматривать как индивидуализированное отражение «коллективной совести» социума.

Ощущение *тревоги* сопровождает героев на протяжении всего пути. Из выделенных *типов тревоги* Фрейда – *реалистической, невротической и моральной*, в фильме мы можем наблюдать все три типа. *Реалистическая тревога* – эмоциональный ответ на угрозу или понимание реальных опасностей внешнего мира. Она проявляется у всех героев на протяжении пути к комнате среди опасных труб-мясорубок, старых зданий, мин. *Невротическая тревога* – ответ на опасность того, что неприемлемые импульсы со стороны Ид станут осознанными. Тревога в данном случае проистекает из страха, сделать что-то ужасное, что повлечет за собой тяжелые отрицательные последствия – в ситуации у двери комнаты, когда никто не решается в нее зайти и остаться наедине с собой, с исполнившимися заветными желаниями. *Моральная тревога*, когда Эго испытывает угрозу наказания со стороны Суперэго. Возникает всегда, когда Ид стремится к активному выражению безнравственных мыслей или действий, и Суперэго отвечает на это чувством вины, стыда или самообвинения, в конечном счете, вырастает в страх смерти и ожидание возмездия за грехи. Это идея всего фильма. Стоит ли стремиться к осуществлению желаний, если они настолько мелочны и изменны, по сравнению с жизнью?

---

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ФИЛЬМОВ А. ТАРКОВСКОГО  
«НОСТАЛЬГИЯ»**

---

**Безнадежная, невыносимая «Ностальгия» А. Тарковского**  
*Пахомова Е.*

Ностальгия.... Ностальгия, впрочем, как и все остальные фильмы Тарковского является трансляцией опыта соприкосновения с Божественным, духовным, мистическим миром, которая делает возможным интуитивное постижение Истины. Странные чувства вызывает этот фильм. Прежде всего, это – раздражение. Но фильм не хочется забывать, да это, наверное, и невозможно. Наоборот, возникает желание пересматривать его снова и снова. Отличительной чертой этого кинофильма является его многослойность, обилие скрытых смыслов. Кажется, что Тарковский вложил в него все накопленное мастерство, использовал все авторские находки.

Это произведение дает нам уникальную возможность погрузиться в мир человека, его грезы и чувства, его отношению к смерти, и тому, что следует за ней. Но главным героем фильма, на мой взгляд, является не Горчаков, а Ностальгия – тоска по Родине, по родному дому... Тоска безнадежная, невыносимая («Не могу я больше... «Надоели мне все ваши красоты хуже горькой редки...»), но в то же время тоска чарующая, приятная, завораживающая. Горчаков счастлив в минуты грез о доме, о жене, о матери, о детях. Ностальгия – это не просто созерцание родного дома в грезах или сбор материала о давно умершем человеке, а особый вид экзистенциального состояния человека, состояния в котором происходит осмысления собственной жизни, своей судьбы, своих целей. Это переживание, которое подразумевает сложную внутреннюю работу человека, «моральную рефлексия». Согласно некоторым исследователям, ностальгия имеет свой архетип, свой культурный символ. Это евангельская притча о блудном сыне.

Ностальгия – прощание Тарковского с матерью. В работе Э. Фромма «Бегство от свободы» развитие индивидуальности человека описывается как «разрыв первичных уз». Узы эти органичны, естественны. Они связывают ребенка с матерью, первобытного человека с его племенем и природой, а средневекового — с церковью и его словием. Ностальгия и вызвана как раз осмыслением разрыва первичных уз, который нарушает непрерывность внутреннего существова-



ния, целостность душевной жизни. То, от чего человек отрывается, — дом, семья, родина, культурная традиция, — составляло с ним одно целое, было своим. Отныне вокруг него — чужой и холодный мир, а с прежним миром человека теперь связывают только воспоминания. Но зато он получает свободу. Но нужна ли она ему? Все это нашло отражение в монологе Эуджени: «Почему ты всего боишься? Ты весь в комплексах... Ты не свободен... Вы все хотите свободы... говорите о свободе, но если вам дать свободу вы не будете знать, что с ней делать... вы не ведаете, что это такое»... Таким образом, ностальгия тесно связана со свободой, прежде всего со свободой от первичных уз, от связи с матери. Тоска по жизни в материнской утробе, архетипические образы которой проявляются несколько раз в кинофильме (собор со сводами, подобными пещере, шкаф с хлопающими дверцами) является одной из самых тягостных. Символом освобождения от материнской утробы являются птицы, вылетающие из чрева Мадонны, в одном из самых первых эпизодов фильма. Кстати образы птиц не раз появляются в произведении, и, что интересно, несут различную смысловую нагрузку. Птицы, вылетающие из чрева Мадонны, — символ свободы, птица на подоконнике — предвестник смерти. Вообще птица — это символ непреходящего, души, духа, божественного проявления, духов воздуха, духов мертвых, восхождения на Небо. Птица — это дух, высвобожденный из тела, мудрость.

Ностальгия — это плата, плата за выбор свободы от матери, от Родины, это разрыв с ними. И как точно выражает эту идею последняя фраза фильма: «Посвящается памяти моей матери». Наверное, именно поэтому женские архетипы так сильны в этом произведении. Не все выдерживают эту плату. «Мать» — это архетип, который намекает на первоисточник, природу, лоно (чрево) и вегетативные функции. Он указывает на бессознательное, естественное, инстинктивное, физиологическое, тело, в котором человек живет или заключен, потому что «мать» — это и сосуд, несущий и питающий; психически выражает основы сознания.

Большое впечатление производит эпизод, происходящий в родных местах Горчакова: девушка обнимает ребенка, женщина постарше и почти старуха располагаются в форме перевернутого треугольника (по отношению к зрителям). Нужно заметить, что такой треугольник является древним языческим женским символом, символизирующим женскую утробу, а значит и ее силу. Затем на небосклоне появляется полная луна, так же наделяемая во многих культурах женскими свойствами. Женщины поворачиваются и смотрят на эту Луну — словно молятся.

Удивительным является введением в этот эпизод собаки и лошади (Их образы встречаются на протяжении всего фильма). Обратимся к анализу их символического значения. «Лошадь» – широко распространенный в мифологии и фольклоре образ. Как животное она представляет нечеловеческую психику, бессознательно-психическое. Как верховые животные они тесно связаны с архетипом матери. Собака в мифологии считается лунным животным и обычно сопровождает богинь – матерей. У египтян она посвящена Анубису, богу с шакальей или собачьей головой, и Гермесу, как богу-посланнику и является атрибутом Великой Матери, Аменти. Собака, будучи связанной с Эскулапом, может исцелять, давать рождение.

Не менее удивительными эпизодами являются: Эуджения перед Мадонной, или Эуджения, обнимающая Марию – жену Андрея. По сути дела это воссоединение нескольких ипостасей архетипа Анимы: Евы, Мадонны, Прекрасной дамы... Причем Мадонна является и воплощением самости. В фильме присутствуют и другие признаки самости – крест на стене в виде мандалы, картина в «доме» Доминика. Кстати, сам дом некогда, безусловно, роскошный и процветающий превратился в руины. Дом также является символом ностальгии.

Другим важным составляющим архетипа матери является вода. Древние верили, что она является первоосновой и концом всего, Великой матерью. Вода в том или ином виде присутствует практически во всех эпизодах фильма. Ясное небо присутствует только в эпизоде самосожжения Доменика. Наверное, это отражает короткую власть мужского начала, называемого Ян. Вода является символом обновления, очищения, преображения. Здесь также появляется архетип Матери. Доменик сидит верхом на лошади и читает что-то вроде молитвы: «О, Мать...».

Образ святой Екатерины, покровительницы Италии, тоже имеет огромное значение в фильме. Прежде всего, нужно отметить тесную связь образов двух святых Андрея Первозванного, покровителя России, который играет большую роль в системе ценностей Андрея Тарковского, и Екатерины Великомученицы. Главное, что их объединяет это беззаветная любовь к Христу. Екатерина считается невестой Христовой, девой наичистойей наимуудрейшей. В ней отражается еще одна ипостась архетипа анимы – Василиса Премудрая.

Неразрывно связанным с архетипом матери является четко отслеживаемый в кинофильме архетип «дитя» – это и ребенок, которого обнимает девушка, и девочка с которой беседует Горчаков и образ сына – Доменика и изуродованный им пупс. Образ ребенка в эпизоде

– умиротворен, счастлив от соединения с матерью, а образ девочки является символом спонтанного и живого начала.

Важным является и образ свечи, которой придается оригинальное, нетрадиционное значение. Давайте вспомним, что воск для свечи изготавливается пчелами-девственницами. Свеча – это мимолетная часть... Бога, олицетворение непадшего человека, как некогда части Бога, к которому на мгновение (буквально до наступления озарения у людей) себя приравнивает Горчаков, а через него и сам мастер. Таким образом, переход Горчаковым бассейна – это путь к богу, но так же и путь к материнскому, к тому по чему так тоскует Андрей, это путь его индивидуализации. Образ лестницы в этом эпизоде так же дает нам почву для размышлений: с одной стороны она показывает, как сложно пройти бассейн с горящей свечой, служит своеобразной отметкой продвижения героя, а с другой и сама является символом восхождения, достижения, развития. Между прочим, от свечи идет темный дым, в православной традиции признак очищения от дурного, нечистой силы, Преображения. Его путь через бассейн – это и наш Христианский путь. Путь с зажженной свечой через море людское. Происходящие процессы отражаются в звуках: лай собак переходит в церковное песнопение, звучащее и в первых эпизодах фильма. И, конечно же, начинается дождь, который смывает все, вернет к началу начал, истине, к тому, что следует после смерти. Эта мысль выражается в очень красивом стихотворении Арсения Тарковского.

Я свеча, я сгорел на пиру.  
Соберите мой воск поутру.  
И подскажет вам эта страница:  
Как вам плакать. И чем вам гордиться.  
Как веселья последнюю треть  
Раздарить. И легко умереть.

И под сенью случайного крова -  
Загореться посмертно  
Как Слово.

Фильм заканчивается потрясающей картиной. В центре перед круглой лужей сидит Андрей. За ним – традиционный русский дом и слышна русская песня. И все это располагается под храмовыми сводами полуразрушенных древнеримских колон. И очищающий дождь.

---

## *А. ТАРКОВСКИЙ И ДРУГИЕ*

---

### **Анализ воспоминаний о детстве в фильмах «Зеркало» А. Тарковского и «Амаркорд» Ф. Феллини**

*Шангареева Г.*

Оба автора отсылают зрителя примерно в одну эпоху – в довоенное время; однако воспоминания Ф.Феллини более строго ограничены в определенном временном промежутке. Тарковский дает картину воспоминаний, размышлений, временную локализацию которых довольно трудно определить.

В фильме «Амаркорд» мы видим череду последовательных событий, сцены же из «Зеркала» словно не имеют никакой внутренней связи, логики, представляя собой причудливое наслоение различных обрывков воспоминаний.

При просмотре фильма «Амаркорд» возникает ощущение участия в пестром, шумном карнавальном действии, которое, по мнению Бахтина, является проявлением народного духа; мы видим праздники, массовые гуляния, шествия. И это ощущение вступает в диссонанс с пониманием того, что описывается время, когда уже набирает силу фашистское движение, несущее с собой жесткость и строгие ограничения. И на этом фоне беспечные массовые развлечения, карнавальность создают чувство перевернутости, обратного отражения действительности.

Фильм Тарковского, напротив, дает картины обыденной, повседневной жизни, состоящей из мелочей (рассыпанных на полу монет, переворачивающихся на ветру страниц старой книги, гаснущей лампы...); отдельные сцены, словно в случайном порядке возникают на экране так, будто все самые важные моменты жизни остаются за кадром.

Но эти моменты, которые видит зритель, потрясающе красноречиво говорят не только об описываемой ситуации, но и о гораздо большем: об отношениях людей, говорящих друг с другом; о том, что связывает их с предыдущими и последующими поколениями; о человеческих отношениях вообще. Когда герои ведут повседневный разговор, перед зрителем рисуется целая генограмма: выпукло предстает картина, связывающая судьбы поколений. Это созвучно представлениям приверженцев системной семейной терапии, акцентирующих



внимание на значимости связей между поколениями внутри семейной системы.

Родители в фильме Феллини публично ругаются, скандалят, но при этом нежно заботятся друг о друге, и оттого не возникает ощущения трагизма и обреченности отношений, каким веет от сдержанной язвительности и сарказма в словах героев «Зеркала».

И образ матери так по разному представлен в воспоминаниях этих авторов: у Феллини, не смотря на то, что мать умирает, это событие становится естественным знаменем логичного перехода мальчишки в из детства в иную, взрослую жизнь. Тарковский же дает зрителю почувствовать не просто ностальгию по отношениям с матерью, а мучительное переживание разлуки, разрушения этих отношений, отчуждение и тоску по той связи, которая питала его когда-то. Оттого сны его героя наполнены воспоминаниями о доме, в котором он родился, и в который уже не сможет вернуться. И дорогая сердцу связь растаяла, хотя мать еще жива.

У Тарковского зритель видит картину реальности глазами мальчишки: это взгляд изнутри, отражение настоящего, а не прожитого. Это картина так и не прожитого спустя много лет...

У Феллини же, напротив, зритель видит детство глазами человека, которому дорог этот красочный образ, но позиция этого человека совершенно иная, нежели в «Зеркале»: автор показывает детство как прожитое и оставленное в прошлом. Отсюда ирония Феллини: он может себе позволить взглянуть на свое детство отстраненно, как заглядывают в яркий кукольный домик с милыми сердцу фигурками, в котором сам когда-то помещался, а теперь вырос.

В то время, когда ребенок в Зеркале, будучи заложником родительских отношений, переживает вместе с родителями чувства отчужденности, вины, тоски, в Амаркорде дети предаются радостным мечтаниям. Феллини показывает сладкие детские грезы: победы в гонках, любовь прекрасной одноклассницы...

У Тарковского мы видим обнаженные чувства героев, Феллини же делает акцент на обнаженности желаний, влечений. Причем это характерно не только для детей с их взрывной непосредственностью, но и для взрослых героев: так, пожалуй, самым ярким выражением этой черты в фильме стал персонаж дяди Тео, чье имя переводится как Бог (он, действительно, в силу слабоумия, может позволить себе даже большую раскрепощенность, открытость влечений, чем дети).

Все жители изображенного Итальянского городка словно не простились еще с детством. Их взоры устремлены в будущее, и они

много ждут от грядущих изменений; и оттого, что нам известно, что принесет грядущий строй, с которым эти люди связывают свои мечты, все герои Феллини кажутся наивными, восторженными детьми.

Герои же Тарковского (даже дети) демонстрируют более свойственные взрослым людям переживания.

Героев «Амаркорда» больше влечет внешняя заманчивость, красота; герои «Зеркала» ищут внутреннюю наполненность, они тоскуют по теплоте дома.

Поэтому зритель видит героев Тарковского среди неказистых на вид, но дорогих сердцу предметов, в обветшалых интерьерах, в окружении типичных для России ландшафтов. Феллини же показывает нам всю пестроту и многообразие внешних проявлений природы, мира, их удивительные, привлекательные формы и насыщенные краски. Тарковский трогает сердце зрителя внутренней, скрытой в значении предметов, природных явлений силой, их красотой.

### **Принципы постижения процесса создания культуры в фильмах «Зеркало» А.Тарковского и «Возвращение» А. Звягинцева.**

*Наливайко Е.*

Главные герои этих кинофильмов дети и их родители. Это основное сходство кинофильмов показывает, что на каком-то этапе даже взрослому человеку необходимо обратиться к детству, к тому началу жизни, в котором сформировалась позиция по отношению к окружающему миру.

В кинофильме «Зеркало» главный герой вспоминает себя маленького, свою мать, параллельно пытаясь разобраться в самом себе. Его детские воспоминания очень отрывочны и не связаны. Возможно, это связано с его болезненным, полубредовым или депрессионным состоянием. Возможно – с тем, что детское (истинно детское) восприятие мира очень существенно отличается от привычного нам. Когда на свет появляется ребенок, он совершенно не в состоянии самостоятельно сконструировать свое восприятие под доминирующую в его окружении культуру. Такое конструирование восприятия реальности идет совместно с окружающими его людьми, и, в основном, главная роль во «введении» ребенка в реальность своей культуры принадлежит родителям. И если эти родители сами имеют какую-то специфику в восприятии окружающей реальности, то это скажется и на детях. Но это научение, совместное познание мира людей ребенком и родителем – совместное открытие для них. В отличие от взрослого для ребенка этот способ конструирования ре-

альности надолго останется единственным для него, и даже не только единственным, но и безусловным, до конца неосознаваемым. И что бы понять какой мир окружает тебя, сейчас уже взрослого, надо вспомнить; как ты научился «создавать» окружающую реальность еще ребенком. Воссоздав свое прошлое, заново его прожив, еще раз научиться видеть окружающий мир взрослых с позиции ребенка, это дает свободу от такого восприятия и возможность к созданию других, отличных от обыденного восприятия реальности.

Принципиально другое понимание открывается при анализе данных кинофильмов с позиции аналитической психологии К.Г.Юнга, который при анализе произведений искусства опирался на понятие архетип. В качестве важнейших архетипов Юнг выделяет архетипы «Матери», «Дитяти», «Тени», «Анимуса», «Анимы», «Мудрого старика» и «Мудрой старухи».

При анализе кинофильма «Зеркало» с позиции аналитической психологии наиболее явно выделяется фигура матери, которая помимо всего прочего символизирует эмоциональную связь с миром. Юнг приводил аналогию с индийской богиней Дургой (Пряхой), которая в танце рождает, плетет иллюзию мира, его майю. Под иллюзией мира в данном случае можно понимать его значение, культурный смысл, который накладывается в восприятии человека на окружающие вещи как некоторая вторичность реального мира. И значит, в самом сюжете фильма просматривается роль матери по формированию у ребенка культурного восприятия действительности. Рефлексия такого образа может говорить о том, что главный герой готов проанализировать свою иллюзию мира, свою эмоциональную ткань реальности. Вспоминая моменты, когда его мать была погружена в свои переживания и мысли, герой, возможно, стремится нивелировать влияние матери (и своего женского начала – анимы) на процесс создания привычной картины мира. Но в то же время женские фигуры постоянно присутствуют в кадре, т.е. не предполагается бегства от своего эмоционального бессознательного, которое теперь просто необходимо включить в структуру сознания.

В кинофильме «Возвращение» присутствует фигура отца, который символизирует правила и закон, по которым функционирует, существует культурная действительность. Жесткий и временами очень жестокий отец, которого сначала не было у детей, в последствии не может быть принят ими без самой ситуации проживания жестокости и неотвратимости законов реальности. Дети (главные герои) принимают эти законы и в чем-то становятся похожими на отца после его смерти. Происходит спадание внешних, в чем-то навя-

занных рамок и правил вынуждает появление внутренних, пусть и скопированных с тех, что были ранее вовне.

И, наконец, наличие детей как главных героев произведений символически обозначает пробуждение индивидуального сознания из стихий коллективного бессознательного, и связь с изначальной бессознательной недифференцированностью, и «антиципацию» смерти и нового рождения. Отношение со своим внутренним ребенком, выстраиваемое через ассимиляцию культурных значений и законов, отражает рождение индивидуальности творца культуры. Человек, не ищущий постоянной поддержки и правила вовне, становится как бы родителем самому себе. Соединение в себе материнской и отцовской любви (по Э.Фромму) к самому себе дает свободу для создания иных культурных реальностей, чем доминирующая неотрефлексированная, а, следовательно, и поработочающая культура. Такое же понимание человека сходно с идеями экзистенциальной психологии, которая утверждает, что психоанализ – это психология ребенка, эриксоновский анализ – психология подростка, а экзистенциальный анализ – психология взрослого человека, который может стать родителем самому себе. Возможность для реализации своей свободы выбора появляется вместе с пониманием, проживанием процесса создания чисто человеческого пространства и времени – культуры. А значит, можно говорить о том, что данные фильмы транслируют принципы постижения процесса создания культуры.

### **Сравнительный анализ кинофильмов**

#### **«Зеркало» А.Тарковского и «Возвращение» А. Звягинцева**

*Шкана Н.*

Два очень разных и, тем не менее, перекликающихся фильма. Оба фильма о детстве и взаимоотношениях с родителями. Только один пронизан нежностью и заботой, теплыми воспоминаниями, а другой холодом, в нем отношения-противостояние.

Зеркало – магический символ неведомых и неожиданных воспоминаний, возможность для самоконтроля, самоанализа; своеобразная эмблема ясности, правды. Зеркало в фольклоре многих народов – отражение души человека, его сущности и его воспоминаний; нечто, способное вызывать что-то перед смотрящим в него, его сущность. Поверхность зеркала не только способна отражать действительность, но и в определенных условиях способно показать нечто иное, новое.



Тарковский приглашает нас поиграть – посмотреть в собственное зеркало, заглянуть в воспоминания – увидеть обычные вещи и явления. Как тот прохожий в первых кадрах фильма, который, сломав забор и упав на землю, видит то, почему раньше ходил и не замечал, не задумывался, что вот это есть, что оно тоже живет. Фильм затрагивает совершенно обычные вещи, предметы, обычные люди в обычных обстоятельствах своего времени. Прозрачные банки с цветами, разлитое молоко, дети сыплющие сахар на голову кошки, пожар и люди как обычно сбегаящиеся посмотреть. В обычном нам открывается таинственное.

Как бы эпиграф фильма – документальный сюжет о работе логопеда с заикающимся мальчиком-подростком. Ему трудно говорить, также бывает трудно вспоминать, некоторые вещи трудно видеть. И он сначала по слогам, вслед за логопедом, а потом более уверенно произносит «Я мо-гу го-во-рить». Также Тарковский подталкивает нас вспомнить свое детство с обычными людьми с обычными вещами.

Сама форма фильма очень интересна: это не линейное повествование, а отдельные воспоминания героя и его жизнь в настоящем времени. Они перемешаны между собой – точно также воспоминания перемешаны в нашей памяти: сначала вспоминается одно, потом за ним другое.

Несколько раз в фильме появляется кадр: листья кустов шевелятся под дуновением ветерка, который затем превращается в жесткие порывы. Кусты кажутся живыми, и возникает чувство напряжения как будто что-то должно случиться или кто-то появиться оттуда. Так под действием кадров из фильма рождаются собственные воспоминания...

Тоска по детству, воспоминания о деревенском доме с деревянными полами и кажется таком надежном (дом – символ безопасности), но есть кадры, в которых рушится дом (когда мать моет волосы и вдруг вокруг начинает рушиться все) и затем война.

Автор, ищет тех же отношений, что были в детстве с матерью и выбирает жену похожую на мать, но это не возможно, поэтому он расстается с ней как когда-то ушел от них отец и его сын, возможно, повторит его судьбу – зеркало. Стихи как эхо – судьба идет за нами по следам как «сумасшедший с бритвою в руке»... Материнская забота, оберегание от травмирующих событий – преодолев отвращение сама убивает петуха.

Мы не видим самого автора – он остается за кадром, мы можем слышать только его голос, также как мы не видим себя в жизни и можем взглянуть себе в глаза только обратившись к зеркалу.

Автор в конце фильма лежит в кровати – он болен и в его руке оказывается птица, которую он выпускает на волю как душу. И он маленький мальчик идет за руку со своей постаревшей матерью – воображаемое счастье, потому, что в жизни это не возможно: он не его сын, а его жена – не его мать.

«Возвращение». Здесь тоже есть образ матери такой же одинокой и судя по всему такой же независимой. Она действительно напоминает Маргариту Терехову в «Зеркале». Она также нервно курит на пороге дома, вглядываясь вдаль, и возможно она и раньше выходила на крыльцо и также ждала своего мужа. Но не ее отношения с детьми становятся главными в фильме, а отношения детей и неожиданно вернувшегося отца – отношения противостояние, которое начинается в детстве, а не во взрослой жизни как у Тарковского. В них нет нежности, в них – бессмысленная жестокость. Автор приглашает поиграть в игру, где главным правилом будет не говорить о любви, не показывать ее, всячески скрывать и закончится такая «игра» трагедией, и сейчас мне это уже почему-то видится логичным.

Люди утраченной религии. Сквозь весь фильм идут символы христианства – братья находят фотографию отца в Библии, первый совместный ужин как тайная вечеря, рыба как символ Христа, задыхающаяся в целлофановом пакете, рыба, запеченная на костре – терпящий страдания Христос, и в то же время жестокое отношение к детям, в ситуациях, в которых она совсем не нужна, в которых она бессмысленна. Тело отца, которое захоронено не по христиански – оно ушло в воду, оно не было предано земле. Такой отсыл к христианству и в то же время жестокость и грубость людей усиливает внутренний диссонанс.

У Тарковского в «Зеркале» живые птицы неожиданно садятся на голову людям, оказываются в руках. Птица как символ живой души. В Возвращении, когда они едут на остров летает множество птиц, но когда отец ведет сыновей к маяку, Иван находит в траве мертвую чайку. Как будто в их отношениях что-то и могло измениться, но цепочка жестких поступков отца в отношении к сыновьям привела к смерти. Интересно, что находит Иван птицу, когда они впервые идут к маяку (маяк – символ, предупреждение об опасности). В этом фильме, как и в «Зеркале», тоже цикличность – дети повторяют судьбу отца, преемственность поколений.

«Зеркало» и «Возвращение» можно интерпретировать с позиций разных психологических концепций.

Если взглянуть на них с точки зрения *психоанализа*, то в «Зеркале» это желание главного героя остаться с матерью, желание таких же отношений как в детстве – и жена у него похожа на мать. А сын на него, причем с сыном он общается достаточно мало. Эту ситуацию можно рассмотреть и с точки зрения *семейной психотерапии*: это усвоение образа семьи, который сложился у героя в детстве и поэтому он повторяет отношения, которые были у его матери с его отцом в отношениях со своей женой. В «Возвращении» психоаналитический мотив – Эдипов комплекс. Сыновья конфронтируют с отцом. Иван даже пытается напасть на него с ножом. В итоге все заканчивается несчастным случаем: отец разбивается.

Если посмотреть с точки зрения экзистенциальных теорий, то здесь прослеживается тема экзистенциальной вины. Герой в Зеркале чувствует вину перед матерью, за что и просит у нее прощения, а она в ответ молчит. Братья в «Возвращении» тоже всю оставшуюся жизнь будут чувствовать вину за то, что не смогли наладить отношения с отцом. Будут чувствовать себя виноватыми в том, что его «возвращение» произошло слишком поздно – когда лодка с ним тонет Иван, который более жестко конфликтовал с ним и за весь фильм по собственному желанию ни разу не назвал его «папой» – бросается в воду и отчаянно его зовет: «Папа!»

Фильм Тарковского можно попробовать рассмотреть с точки зрения логотерапии Франкла В. Он говорил о том, что хотя поиск смысла и ориентирован на будущее, прошлое тоже может быть источником смысла и часто в критические моменты необходимо определение источников смысла в прошлом для создания смысла в настоящем. Ведь действительно герой вспоминает свое детство, будучи тяжело больным и в конце фильма он умирает.

На «Возвращение» можно взглянуть и с позиции социально-когнитивной теории А. Бандуры – научение через наблюдение. Ребята в конце фильма начинают говорить теми же фразами, что и отец: «Ручками! Ручками!» И зритель понимает, что в будущем они вероятнее всего будут так же жестки в отношениях.

Каждый раз, когда вновь просматриваешь эти фильмы, открывается ранее не замеченное, я думаю, что в данной работе раскрыта лишь малая часть того, что в себе несут эти два фильма. Возможно, новое видение будет приходить с новым опытом.



**Сравнительный анализ кинофильмов «Солярис»  
реж.А.Тарковский и «Солярис» реж. С.Содерберга.  
Культурные основания**

*Наливайко Е.*

Снятые по одному научно-фантастическому произведению С.Лема «Солярис» эти два кинофильма являются отражением культурных и национальных особенностей самосознания их режиссеров. Если рассматривать отправной точкой сюжет заложенный С.Лемом, то «Солярис» - это произведение о контакте с «Иным» – с иным разумом, с иной формой жизни. Главный герой вступает в контакт с этим «Иным» через контакт с самим собой, через воскрешенную и материализованную память о погибшей жене. Но как отнесется к этой встрече главный герой Крис Кельвин и к чему она приведет, каждый режиссер решил по-своему.

В отечественной версии А.Тарковский более всего отразил природную, стихийную составляющую человеческой души, а также морально-нравственные аспекты человеческого существования. «Солярис» А.Тарковского более отражает представление русского человека о «душе», как о нравственном и в тоже время иррациональном, эмоционально-стихийном начале в человеке. Социокультурный концепт «душа», являющийся одним из основополагающих в русской культуре, предполагает опору на эмоции, переживания человека, на его внутренний мир и аутентичность этому миру (То к чему душа лежит). Соответствие душевному, родному А.Тарковский показал образами природы и родных людей Криса. Наличие множества знакомых вещей на станции «Солярис», создание уютного беспорядка, где каждая вещь красива и гармонична. Все это создает ощущение понятности обстановки, ее обыденности и «очеловеченности». Если рассматривать станцию «Солярис» как символ сознания над Океаном бессознательного самого Соляриса, то станция А.Тарковского отражает сознание где нет четкого порядка, но где есть место природному и прекрасному. Станция, сознание для русского человека - это дом, где все родное, где нет холодности, а есть теплота и эмоциональная поддержка. Не зря у нас говорят «дома даже стены помогают».

В американской версии «Соляриса» С.Содерберга отразилось представление о самостийности, это отражено в лингвокультурном концепте *self*, который в русском языке именуется как возвратное местоимения – само.... (самостановление, саморегуляция, самоактуализация). Данное основание англо-саксонской, а сейчас и американской культуры отражает представление об активном, деятельностном нача-



ле в природе человека, которое реализуется через его представления, через когнитивные структуры психики. Для человека чье культурное основание выражается концептом self основной акцент ставиться на личный, персональный выбор человека, на его путь и на то одиночество, которое связано с этим лично выбранным путем. И Крис С.Содерберга один, он одинок в своей жизни на Земле и на станции нет для него тех душевных разговоров, которые есть для Криса у Тарковского. Даже сама станция в американской киноверсии более строгая и безликая, она отражает строгость и точность сознания американца, где следование правилам и нормам является обыденностью и основанием культуры. Четкое описание пути следования, куда, как и зачем, а не сами правила – вот что является необходимостью для сознания американца. Он должен четко представлять, *что* он делает в данный момент, *почему* и *что это даст лично ему*. Такая установка на личностные приобретения вырисовывается у всех сотрудников станции, они хотят понять, что происходит, но для себя и о себе. И если космос в русской экранизации практически не ощущается, то здесь в американском фильме чувство космической пустоты, вакуума вокруг и между людьми проявляется достаточно сильно. Здесь люди не связаны друг с другом узами родства Земли. Они люди, но каждый из них прежде всего Человек, сам по себе, со своими интересами, заботами со своим путем, по которому суждено идти только ему одному.

Также и образы «Иного» у Тарковского и Содерберга отражают различные вопросы которые задают «непознанному» две культуры. Для Тарковского Океан и порождаемые им «гости» лишь зеркало самого человека. «Человеку не нужны чужие миры – ему нужен другой Человек». Предел познания – это Другой человек, и вся Инаковость заключена в нем, он другой не такой как ты. Но что бы понять этот предел познания необходимо идти через себя, через свое представление о другом, как Крис пришел к этому через материализацию своего воспоминания-размышления о жене Хари. Для Тарковского все, что вне человека, – все иное и непознаваемое до конца. Возвращение материализовавшейся Хари туда, откуда она прибыла, в небытие, оставляет Криса с ощущением ненужности *иного* больше, чем есть сложный и состоящий из бликов этого *иного* внутренний мир самого человека. Так и материализованная из представлений Криса Хари, «очеловечившаяся» и обретшая способность к самостоятельному существованию, мышлению и чувствованию, оказалась не тем конечным ответом на вопрос к Солярису, она ушла оставив Криса в его видении дома и отца, как островка сознания на поверхности Океана бессознательного.

У Содерберга вопрос о познании сменяется выяснением намерений *иного* – друг он или враг. Хочет ли Солярис завоевать с помощью своих гостей нашу планету или он хочет помочь нам разобраться с самими собой. Встреча с Солярисом это встреча не самим собой, а встреча с силой которая находится вне человека. Эта сила может таить в себе либо скрытую угрозу, либо надежду на осуществление мечты. Если довериться этой силе, если слиться с ней (как Крис упасть в Океан Соляриса), можно исправить то что уже произошло, перестать быть самим собой, перестать быть человеком, стать самому тем *иным*, для которого возможно встреча с *Иной* Реей. Тема перерождения в *Иного* так проработанная в англоязычной фантастике практически отсутствовала в отечественной. Стать *иным* не для того, что бы вернуться к людям в новом качестве, а для того, что бы встретиться с *неизвестным*, с *непознанным* – вот какой ответ дает американская культура на вопрос познания. Отказ от связей с тем что было ранее (а не для этого ли нужен весь психоанализ), устремленность к другому как к объективной силе, преобразующей жизнь человека. В английском языке есть соответствующий концепт для обозначения этого стремления – *challenge* (вызов). Стремление бросить вызов силам большим, чем сам человек, для того чтобы самому стать выражением этой силы.

Сравнивая основания культуры, заложенные в ткань этих столь различных экранизаций, можно говорить о различных представлениях о Диалоге с Иным в русской и американской культурах. В русской, как гениально показано А.Тарковским, – это диалог с *иным* другого в самом себе. А в американском фильме С.Содерберга – это диалог с *иным* объективного мира.

**Искренне рассказать о «личном»  
А. Тарковский и С. Содерберг**

*Мальцева А.*

Фильм А. Тарковского очень глубоко трогает душу, сердце. Я вступила с ним в «эмоциональный контакт», как Крис с Океаном. И я не хочу поступать как Старториус, хладнокровно препарирующий «гостей». Насколько удивительно подобраны актеры, как подлинно они живут жизнью своих героев; как искусно выстроена композиция. Весь фильм построен так, что зритель понимает, что хочет сказать, о чем думает, что чувствует каждый герой и сам автор, какие вопросы их тревожат и почему. Зритель вместе с героями успевает прожить эту ситуацию, представляя себя на месте главных героев: Криса и Хэри.

Начало фильма можно назвать *прощанием* с земным миром. Мы видим природу, живую, нетронутую; она кажется очень родной и теплой, как «мать природа». Автором создается впечатление, что герой (Крис) общается с ней, он открыт ей, он созерцает ее. Кажется, он старается уловить и запомнить все ее особенности, все происходящее с ней. Именно так мы часто прощаемся с родными местами, с близкими людьми перед расставанием... навсегда. Возникает ощущение щемящей, но светлой грусти, ведь в памяти навсегда сохранятся образы этих добрых любимых мест и людей, а в сердце будет жить *мечта и надежда на возвращение и встречу*.

В этих эпизодах чувствуется гармония героя с собой и миром; гармония, с которой скоро придется расстаться. Надо отметить, что в романе С. Лема этого эпизода нет; его вводит Тарковский.

Постепенно напряжение нарастает: расставание навсегда все ближе. Очень тяжело прощаться... Крис жжет свои бумаги – *сжигает связь с прошлым*. В костре тлеют фотографии, чертежи, курсовые работы – тлеют ненужные (как ему кажется) воспоминания. Так он символически прощается с домом, матерью, отцом, с этим миром, как будто предчувствуя, что больше он сюда никогда не вернется.

И здесь же хочется отметить важный, на мой взгляд, эпизод. Маленький мальчик пугается лошади в сарае: она смотрит на него из темноты; она видит его и знает, кто он; а он не знает ничего о ней. Так же потом будет «смотреть» на Криса Солярис из тени его собственного бессознательного. И проводником в этот мир тоже будет любящая женщина.

Следующую часть фильма можно назвать *встречей* с Солярисом. Крис, прилетевший с Земли, чтобы установить истину происходящего на станции, «встречается» с Океаном Соляриса, который, по словам Старториуса, является носителем истины.

На космической станции, исследующей необыкновенную планету Солярис живут люди и их «гости», явно нежеланные, от которых всячески стремятся избавиться. Но все усилия оказываются тщетными. Попав на станцию, Крис сразу понимает, что здесь творится что-то странное. Он замечает *других* жителей станции – странных людей, которых здесь не могло быть. А в первое же утро и к самому Крису приходит «гость» – его умершая жена Хэри.

Хэри – порождение Океана. Старториус и Снаут говорят, что она не человек, потому что ее кровь нельзя уничтожить; потому что она не может умереть; потому что она постоянно возвращается; не может спать и быть без Криса. Но все это лишь *формальные* признаки.



В действительности, именно она кажется самой настоящей, искренней, самой человеческой (во всех смыслах) по сравнению с «настоящими людьми». Она – «часть» главного героя (Криса), часть его бессознательного. Она его совесть, его вина перед памятью «настоящей» Хэри, вина за ее смерть. Таким образом, встреча с Солярисом превращается во встречу с самим собой.

Постепенно, по словам самой Хэри, она становится человеком (именно по формальным признакам). Но она остается слишком чуткой к жестокости, неискренности, поскольку по природе своей она есть воплощение совести и человечности. *И получается, что человечность и совесть не могут выдержать человеческого общества, его расчетливости и цинизма. И совесть убивает сама себя, чувствуя, что так будет лучше для всех.*

Хэри говорит, что «Крис единственный в нечеловеческих условиях ведет себя по-человечески». Он, в отличие от Снаута и Старториуса «принимает» свою гостью. Он не прячет ее, не стыдится, не проводит над ней опыты; и главное он принимает ее как человека; он называет ее своей женой, а не гостем, он показывает ей свой мир. Он привязывается к ней так же, как она привязана к нему. С ней он обретает то, чего так долго был лишен на Земле в реальности: любви, заботы, взаимопонимания, честности и открытости. Он не хочет расставаться с ней, решая остаться на станции. Но в то же время его желание остаться во что бы то ни стало, Хэри объясняет не любовью к ней, а скорее желанием защититься от самого себя.

В романе есть небольшой монолог Хэри, которого нет в фильме, и который является одним из смыслообразующих (не только для романа, но и для фильма). Хэри говорит Крису: «Я достаточно услышала, чтобы понять, что я не человек, а лишь *инструмент*... для изучения твоих реакций... У каждого из вас есть такой... такая, как я. Все основано на воспоминаниях или на воображении, подавлено... Впрочем, ты знаешь лучше меня. <...> Я поняла: что бы я ни делала – все едино, потому что, хочу я или нет, для тебя это все пытка. Нет, даже хуже, ведь орудие пытки неживое, оно ни в чем не повинно, как камень, который может упасть и убить. А что оружие пытки может желать добра и любить, этого я себе представить не могла. <...> Я искала в себе... их – что-то совершенно *иное*... Чтобы обмануть тебя. <...> Но если бы я *этим* думала, то должна была бы сразу все знать и не любить тебя, только делать вид и понимать, что делаю вид...»

Таким образом, здесь ставится не только проблема испытания совестью (для Криса), но проблема осознания и понимания себя, своей идентичности и ценности (для Хэри). *Она не смогла смириться с тем,*



что «не знает себя», с осознанием того, что она *не настоящая*, а лишь порождение его памяти. Она (совесть), в отличие от Криса (человека, поддавшегося собственной слабости, но, наверное, обретший в этом свою силу), предпочла красивой сказке, искусственному миру смерть.

Еще я хочу остановиться на двух эпизодах. Во-первых, эпизод невесомости. Когда Крис и Хэри парят в воздухе возникает ощущение, что на самом деле они оба умерли... А это их освободившиеся души, которые теперь всегда будут рядом. Это ощущение, по-моему, автор создает здесь не случайно: следующий эпизод (попытка Хэри «освободить» себя и Криса от страданий) воспринимается еще более трагично и остро.

Второе – это сон (или бред) Криса о его маме. Он знает, что она умерла, умерла давно; но он не знает, реально все это или нет. У меня было ощущение, что я слышу его мысли: «Господи, мама, как же давно я тебя не видел... не уходи... успеешь еще часы подвести, побудь чуть-чуть со мной...» Но осознание встречи, понимание ее подлинности происходит только тогда, когда она оmyвает его руки. Кажется, именно тогда он понимает, что это именно она. Символически в этом эпизоде происходит его *очищение*. После он приходит в себя: многие предметы его сна оказываются реальными... но главное Хэри больше нет и она уже не вернется.

И Крис вдруг понимает, что не сможет больше жить своей обычной жизнью на Земле, что он не сможет «отдаться ей до конца», так как в нем всегда будет жить надежда на чудо, подобное сотворенному Солярисом. Но его миссия все же закончилась и ему пора возвращаться домой... Но такое теперь «его дом» - просто место на Земле? Где его дом – там или здесь? В космосе или на Земле?

Что делать, как быть и что в его силах? Жить прошлым, жить в придуманном мире, в мечте, где ты можешь, или думаешь, что можешь, искупить загладить свою вину? Или отпустить это прошлое?

Что выбрать иллюзорный мир честности, искренности, прощения, в котором человек может вечно быть рядом с любящими и любимыми, в гармонии с миром и собой; или реальный мир людей, познающих, хладнокровных, жестоких, мир в котором он будет вечно чувствовать себя одиноким?

Мне кажется, что именно этот вопрос прочел Океан в мыслях Кельвина. Он «увидел» воспоминания Криса о его родном, столь ценном и любимом земном уголке, и дал свой ответ. Он создал мир специально для Криса по образу и подобию его мыслей-воспоминаний.

Мы видим, что Крис вернулся домой... Как и в начале фильма мы видим заросший водорослями пруд, но теперь уже не лето а сухая осень: все листья облетели, земля припорошена снегом, не слышно щебета птиц. Да и колебания водорослей слишком напоминают Океан Соляриса. А Крис, возвращаясь в «свой» мир, как будто сравнивает увиденное с теми последними воспоминаниями: насколько точно они воспроизведены... Пусть в его доме идет дождь, это не важно, потому что жив его отец и потому что он дома.

Потом зрителю открывается фантастический вид: кусочек Земли, маленький, родной мир одного человека омывается бескрайним Океаном чужой планеты. Понимаешь, что это страшно... но это чудо. Это исполнение желания одного человека, внутренний мир которого был готов к контакту с неизвестным... Но который в то же время обратил этот таинственный мир в свое воспоминание и остался жить в прошлом. Здесь также, на мой взгляд, можно обозначить проблему необходимости выбора между развитием и кристаллизацией.

В заключение анализа фильма А. Тарковского «Солярис» коротко обозначу повторяющиеся в нем символические смысловые серии – игровые структуры: 1. встреча со скрытым, таинственным, неизвестным (внутри и вне человека); 2. испытание совестью; 3. осознание, понимание своего Я / поиск себя; 4. дилемма, выбор между гармоничным, «своим», понятным, но иллюзорным миром и миром реальным, но отчужденным, чужим для человека.

«Солярис» С. Содерберга безусловно сильно отличается от «Соляриса» Тарковского. Сходство их лишь в том, что оба режиссера привнесли в сценарий нечто личное, то, чего нет в романе С.Лема.

С. Содерберг делает большой акцент на личной истории взаимоотношений героев. С самого начала фильма мы видим, что главный герой Крис Кельвин постоянно думает о своей жене. Он живет обычной жизнью, работает консультантом-психологом. И вдруг на него возлагают «невыполнимую миссию», с которой, видимо, может справиться только он.

На станции главные герои (Крис и Хэри) противопоставляются относительно своих взглядов на происходящее. Хэри занимает позицию «обреченности» и смирения, а Крис – необходимости изменений и «вызова».

Бросается в глаза и противопоставление технического, совершенства и человеческих эмоций; *противопоставление рационального и иррационального*. Изначально Крис – психолог – прилетает на станцию, чтобы понять, что происходит с людьми. А на станции работают

ученые исследователи с прекрасно развитой логикой, занимающиеся определением экономического ресурса планеты Солярис. Т.е. в отличие от романа и от фильма Тарковского ученые-американцы исследуют не особенности «поведения» и «природу» океана, а его экономические ресурсы.

С другой стороны в фильме рассказывается история любви двух людей. Благодаря определенным техническим приемам съемки у зрителя создается впечатление реагирования Океана на сны главного героя. Так, например, когда Крису снится первая встреча с Хэри (в американском варианте – Рея) в океане соединяются две светящиеся линии и т.п. Лейтмотивом развития их взаимоотношений, как в реальности, так и на станции, является фраза из любимого стихотворения главного героя: «Возлюбленные будут утрачены, а любовь нет. И смерть над ними не властна». Она перед смертью говорит, что поняла, что это значит: что, возможно, есть место, где возможны вечные чувства, но только не на Земле и не на станции. И значит, их воссоединение не будет и не может быть настоящим, искренним, вечным в настоящем. И в результате в неизвестном времени и пространстве они оказываются вместе навечно. И уже не имеет значения, живы они или нет, люди они или нет. Главное – *воссоединения вопреки всеобщим законам*. Это стало возможным благодаря тому выбору, который совершил Крис.

В репликах героев часто поднимается тема необходимости совершения выбора, в том числе самоопределения. На вопрос, вернется ли Хэри, Снаут (Сноу) отвечает: «а ты этого хочешь?». В другой сцене Крис говорит, что не верит в обреченность на необходимость проживать свое прошлое, что у них обязательно должен быть выбор. Старториус (Гордон – женщина, афро-американка) заявляет Крису, что ему сначала надо самому определиться, кто он такой и на чьей он стороне.

Интересно, что психолог Кельвин, в работе старающийся вернуть людей в реальность, сам выбирает мир, в котором непонятно даже то жив он или мертв, настоящий он или чья-то фантазия.

Проблема выбора между иллюзией и реальностью оказывается общей для фильмов Тарковского и Содерберга. Однако, если реальность представлена более или менее сходно, то иллюзия, ее содержание (заложенное разными режиссерами) кардинально отличаются. Крис Тарковского, выбирая иллюзию, оказывается *дома*, на *Земле* (пусть даже Земля на самом деле – остров на Солярисе). А для Криса Содерберга важно, что он оказывается с Хэри и не важно где.

Таким образом С. Содербергу оказываются близки иные смысловые структуры. А именно: 1.воссоединение вопреки;



2.противопоставление рациональность – иррациональность; обреченность – вызов; 3.необходимость решать кто ты и на чьей ты стороне? Делать выбор между иллюзией и реальностью?

**Игровые и смысловые структуры в фильмах  
«Солярис» А.Тарковского и С.Соденберга**

*Мишунина О.*

Анализ воздействия рассматриваемых фильмов на структуру сверхсознания мне бы хотелось построить в соответствии с концепцией Ж. Делеза, который рассматривает игровую и смысловую организацию произведения через понятия «серия»–«структура»–«событие»–«смысл».

Серийное мышление направлено на создание новых форм из исходных элементов и представляет собой производство открытых поливалентных структур. Исходя из этого, в «Солярисе» А.Тарковского мы можем выделить следующие «серии». Это, во-первых, главный герой – Крис Кельвин, столкнувшийся с проблемой нравственного выбора и испытанием «совестью»; во-вторых, Хари, пытающаяся понять и почувствовать, что такое «человек», в-третьих, доктор Сарториус, олицетворяющий бесстрастность научных знаний перед лицом неизведанного; и, наконец, «земная» составляющая сюжета в сопоставлении с безграничным пространством космоса и могуществом, непостижимостью Мыслящего Океана.

Действительно, выделенные серии поливалентны, они содержат напряжение уже в себе. По мере развития сюжета напряжение постоянно усиливается, вовлекая тем самым зрителя в игру, исход которой непредсказуем. Игровая структура «оживляет» серии, у произведения появляется структура. Вот как, на мой взгляд, данная идея реализуется в «Солярисе» Тарковского.

Хари, попав в центр столкновения характеров и точек зрения на станции сначала в качестве «гостя»-пришельца, постепенно становится человеком. Она материализуется сначала лишь как внешняя оболочка, все, что ей нужно – быть с тем, кто ее «породил». Но в мучительном стремлении понять Криса, заполнить пробелы своего «земного опыта», взглянуть снаружи, из космоса, что же такое человек, сама начинает испытывать тяготы нравственного выбора и становится человеком. Символичен итог ее выбора – сознательная смерть как принятие того, что она – «создание», чувствующее как люди и осознающее себя человеком, таковой не является...



Крис, оказавшись перед лицом непостижимого, сталкивается с проблемой нравственного выбора, перед ним любимая женщина, в смерти которой он чувствует себя виноватым... Но зритель, как и герой, понимает, что она не человек, а лишь материализовавшееся острое чувство. Крис оказывается наедине со своей совестью; чувство вины и любовь, желание искупления и беспомощность перед неизвестным Разумом приводят его к внутренней катастрофе, итогом которой становится рождение нового смысла.

Доктор Сарториус демонстрирует бесстрашие познающего разума, столкнувшись с необъяснимым, он бессилен, поэтому поведение Криса, его чувства по отношению к «пришельцу», вызывают в душе доктора непонимание; его картина мира, которая зиждилась на научных знаниях, начинает рушиться.

И, наконец, Земля, Родина, отчий дом, полный воспоминаний, любящая мать, шум дождя, водоросли, мягкий снег, живой огонь костра, семейные фотографии. Все то, что не замечается, когда оно есть, и становится мучительно необходимым и важным, когда его нет. Это то, что в критической ситуации приобретает важный смысл, придает «жизнь» человеческому духу. Космический корабль в фильме заполнен воспоминаниями о Земле, плодами ее культуры. Символичны и шуршащие полоски на вентиляторе, и обстановка, и картины в гостиной. И именно через постижение таких «земных» моментов Хари, родившаяся из ничего, становится человеком.

Говоря о «Солярисе» С.Содерберга, трудно выделить героев: Криса, Рею, Гордон и Сноу в самостоятельные серии в понимании Ж.Делеза, функционирование и взаимодействие которых, создает игровую структуру. Они скорее представляют собой переплетенные сюжетные линии. Конечно, как и у Тарковского характеры поливалентны и противоречивы, но зритель не улавливает игровой основы. Здесь мы видим не «серийное», а «художественное» мышление, форма уже предзадана, мы не восходим к смыслу, он не открывается с помощью структуры, а просто транслируется. Кроме того, здесь зритель не чувствует внутреннего напряжения структуры, на котором строится фильм Тарковского, это проявляется даже на уровне игры героев в некоторых сходных эпизодах. Например, появление Хари у Тарковского и появление Реи у Содеберга. Во втором случае Крис демонстрирует бурю охвативших его чувств через движение – мечется от одной стены к другой. У Тарковского мы чувствуем именно напряжение: статика лучшим образом помогает нам понять и ощутить объем захлестнувших Криса чувств. Кроме того, у Тарковского зритель не готов к встрече с Хари – он еще не знает, кто она, тем самым на-

пряжение структуры возрастает. В американском варианте в момент появления Реи зритель уже знает, что ее и Криса связывают любовные отношения.

По Ж. Делезу, смысл появляется как результат функционирования структуры, в оживлении составляющих ее серий. И здесь мы подходим к следующему составляющему игровой структуры – событию. «Событие – это не то, что происходит (происшествие). Скорее оно внутри того, что происходит. Событие – это то, что должно быть понято». Через понимание события, нам открывается смысл.

В «Солярисе» Тарковского я хочу выделить два «события», открывающие смысл произведения: первое – эпизод в гостиной во время «празднования» дня рождения, который воспринимается как катастрофа; второе – «возвращение» героя в отчий дом, как гармония. Спор в гостиной является апофеозом напряжения неустойчивой структуры, здесь мы видим катастрофичность. Все точки зрения, личности, а также нравственные проблемы, чувства, переживаемые каждым героем, сталкиваются в одной точке, и здесь нам открывается смысл. Человек ищет, строит планы, пытается добиваться своих целей, исследует мир, пытается покорить космос, но забывает главное – Человеку нужен только Человек. Символична в этом плане сцена, где Крис встает на колени перед Хари: человек не может жить без «земного», без любви, без совести – все это он видит в ней. Кроме того, Человек всегда должен оставаться Человеком, храня нравственную стойкость и чистоту, как бы далеко от Земли он не находился. Стоящего на коленях Криса, но уже перед отцом мы видим в финальной сцене фильма – втором рассматриваемом событии. Оно гармонизирует структуру, хотя остается непонятным предлагаемый зеркальный мир – контакт ли это с Живым Океаном или смерть героя. Но здесь вновь воплощается смысл: пытаюсь найти иное в других мирах, мы ищем в них себя.

В отличие от «Соляриса» Тарковского, фильм Содерберга не затрагивает глубокую проблематику личностного выбора. Не присутствуют в фильме и «события» в понимании Делеза. По сути, мы видим не игровую структуру, а рассуждения героев, которые сосредотачиваются вокруг идеи о «втором шансе». Сны и воспоминания героев дают понимание, что это фильм о любви (так он рекламировался в американском прокате: «it is a story about love...»). Таким образом, этот фильм отличается от фильма Тарковского тем, что он передает историю скорее любви, нежели покаяния.

**«Солярис» А. Тарковского и «Солярис» С Содерберга**

*Кайда Н.*

Хочется отметить, что две постановки схожи только по своим сюжетам, и отличаются направленностью, акцентами и расстановкой смыслов. «Солярис» А. Тарковского поражает своей глубиной. Зрителя с самого начала захватывает музыка, которая звучит практически на протяжении всего фильма. Погружая в состояние предвкушения чего-то очень глубокого и пронзительного, грустного и безысходного, она заставляет насторожиться. Режиссер, погружает зрителя в мир природы, вечной загадки для человека. Режиссер показывает зрителю мир контрастов, мир живого на Земле и мертвого, искусственного на исследовательском корабле. Крис, главный герой, гуляет каждое утро, он любит природу. На него обрушивается ливень, и он не пытается укрыться. Это наводит на мысли о некоем очищении души и тела перед полетом. Герой осознает всю ответственность предстоящей поездки, он как будто уже предчувствует беду, тем не менее, отрицая факты о которых ему говорит Бертон.

Режиссер делает акцент на последнем дне перед полетом, как будто он является той гранью, которая будет отделять Криса «прежнего» от Криса «нового». Крис заходит на борт, делает первый шаг и спотыкается, наступив на собственные шнурки. Первый шаг и... неудача. Корабль наводит на мысли об одиночестве, заброшенности и неопределенности.... Криса никто не ждал. Он выбирает себе комнату с белыми стенами, которые символизирует пустоту, холод... «Это не безумие, здесь скорее что-то с совестью», говорит покойный Гибарян Крису, готовя его ко встрече с тайным. Засыпая, Крис уже боится, он уже паникует, заставляя дверь своей комнаты чемоданами, думая, что это его спасет. Появляется Хари, жена, которая умерла 10 лет назад... Крис как будто ее уже ожидал, но больше всего не хотел верить в нее. Он отворачивает голову, его глаза полны безысходности. Он не знает, как спросить, откуда она пришла, и спрашивает, как она его нашла. По мере просмотра фильма, зритель понимает, что Хари ему явилась такой, какая она осталась в его памяти. Хари любящая, заботливая, всепрощающая, не может прожить ни минуты без Криса... Крис затевает разговор со своей совестью, в какой-то момент он даже хочет забрать ее с собой на Землю, зная, что это невозможно. И он уже готов бежать от этого кошмара, но не готов бросить ее.

Обитатели корабля скучают по Земле, Гибарян придумал полоски бумаги, символизирующие шелест листьев. Все в душе хотят на Землю, но не могут бросить служение истине, хотя понятие истины у них расходится – у каждого истина своя. Интересен и информативен момент,



в котором Крис и Хари смотрят видеопленку из детства Криса. В глаза бросается удивительное сходство между Хари и мамой Криса.

В фильме четко и жестко подчеркивается разграничение человека и не... Сарториус, поднимая бокал, произносит тост не просто за Гибаряна, а Гибаряна – человека. Хари протестует, она захлебывается в собственных слезах, заставляя зрителя переживать и жалеть ее.

Состояние невесомости. Они парят, есть в этом особая легкость, возвышенность, как будто реальность уплывает. Крис не выдерживает, его организм сдается, он заболевает, его знобит, он уже видит не одну Хари, а несколько, к нему приходит его мать. Вернее, это он спешит к ней, опаздывает на два часа и признается, что не помнит ее лица. Признается, что несчастлив, одинок. Он рассказывает маме, которая давно умерла о своей жизни, и из его уст вырывается тихий крик, призыв, стон: «Мама!» Он приходит в себя и видит кувшин с водой, из которого мама водой мыла его руки. Крис возвращаясь в страшную реальность, опять четко осознает связь между жизнью «там» и «здесь». «Когда человек счастлив, смысл жизни его мало интересует. Его интересуют тайны счастья и любви. Незнание дня смерти делает нас бессмертными», говорит он. Крис возвращается домой. Он смотрит на мир уже другими глазами, за несколько месяцев, он постарел на несколько лет. На улице осень, природа замирает. Он подходит к своему дому и прижимается лбом к окну. В доме, с потолка льется вода, на улице сухо. Крис ошибался, его прежний мир убеждений рухнул, а с крыши этого мира течет вода... Он падает на колени, тем самым, раскаяваясь и прося прощение.

Американский же «Солярис» построен на чувствах главных героев, основная цель – показать зрителю всю гамму чувств между ними. На экране мы видим встречу, чувственные отношения, любовь и разочарование. Режиссер оставляет право жить и быть счастливой главной героине даже на Земле. Хотя, в этом моменте, зритель может усомниться в рассудке Криса. Что, если психика главного героя не выдержала, и он сошел с ума? Может быть, появление Хари на Земле лишь последствия «больного» рассудка? Режиссер противопоставляет отношения главного героя с Хари и женщиной-ученым Сорториус, с которой он в конфликте. Она бесчувственна и холодна, Хари, наоборот, женственна и очень чувствительна. И в этой схватке выигрывает Хари, как олицетворение добра и чуда.

### **История покаяния и история любви**

*Евплова К.*



Фильм С. Содерберга произвел на меня менее глубокое и сильное впечатление и эмоциональное воздействие, чем фильм А. Тарковского. Фильм А. Тарковского полностью погружал меня в завораживающую атмосферу таинственности, напряженности событий на станции, которая противостоит атмосфере гармонии и красоты Земного мира. В фильме С. Содерберга, на мой взгляд, атмосфера таинственности и неизвестности отсутствует.

Я считаю, что фильмы «Солярис» этих двух режиссеров – абсолютно разные фильмы, каждый из которых обладает своей проблематикой. Хотя сходство между ними все равно есть. Например, Океан показан как мыслящая, живая субстанция, призывающая человека понять, прежде всего, самого себя, свою душу, чувства, а не Космос. Он вычитывает из человеческого подсознания глубокие переживания, то, что отягощает совесть – грехи, соблазны, подавляемой чувство вины – и материализует все это в моделях-копиях тех людей, с которыми эти переживания непосредственно связаны. И затем создает для человека, осознавшего свою вину и искренне в ней раскаявшегося, иллюзию родного дома.

Причем Океан у А. Тарковского, на мой взгляд – нечто враждебное, жуткое. Его изображение уже создает атмосферу напряженности. Тогда как у Содерберга Океан – просто очень красивое, зрелищное явление, хороший спецэффект.

Фильм А. Тарковского – произведение, наполненное глубоким смыслом, с проблемами нравственной стойкости и чистоты, нравственного преображения, проблемами совести, вины и ее искупления, обретения человеком самого себя. «Солярис» С. Содерберга – драма, любовная история о взаимоотношениях между мужчиной и женщиной на фоне научно-фантастической обстановки космической станции. Это драма о любви Криса Кельвина и его бывшей жены Реи и о взаимоотношениях Криса с его женой-«моделью», постепенно осознающей, что она не человек, а лишь материализованное воспоминание о ней.

«Солярис» А. Тарковского наполнен различными символами, иносказаниями, которые совсем не являются в нем лишними, неуместными. Прежде всего, это необыкновенно красивые изображения природы – гармония красоты Земного мира, по которому так скучали обитатели станции; изображение дождя, обозначающее как гармонию земной природы, так и являющееся символом очищения и раскаяния. В фильме С. Содерберга отсутствует описание родной природы, родного дома. Видимо, для него не столь важной, в отличие от Тарков-

ского, является ностальгия по утраченному – родному дому, родной Земле

Также я заметила отличие в реакции Криса на появление жены-матрицы. У Тарковского Крис более сдержан, он кажется более замкнутым в себе, в своих переживаниях. Как ни странно, это придает сцене более трагический оттенок, большую напряженность. У Содерберга Крис проявляет более эмоциональную реакцию – это целая гамма эмоциональных состояний: страх, испуг, рассеянность, непонимание, сильное потрясение. Но этот взрыв эмоций как бы убивает сильное напряжение, в котором скрыты боль и страдание при столкновении со своей совестью.

У Тарковского Хари изображена более мягкой и пассивной, она жертвенна, ее образ более трагичен. У Содерберга Рея показана более активной и энергичной. Она кажется обыкновенной женой с провалами в памяти. С этим связано и то, что процессу очеловечивания бывшей жены Криса А. Тарковский уделит большее значение, чем Содерберг, который изобразил это вскользь.

Однако американский фильм, на мой взгляд, более четко передает момент тяжелого выбора, перед которым стоял Крис Кельвин – жизнь на Земле, полная одиночества, с огромным грузом вины, или счастливая жизнь в другом мире с любимой женщиной. И Крис С. Содерберга понимает, что жизнь на Земле без любимого человека не имеет для него никакого смысла.

Фильм С. Содерберга, таким образом, передает скорее историю любви, чем покаяния, как у А. Тарковского.

Крис и у С. Содерберга, и у А. Тарковского получает в итоге то, к чему стремился больше всего. Мыслящий океан создает иллюзию дома – только у А. Тарковского это возвращение к отцу, а у С. Содерберга – уход в параллельный мир, где он может соединиться с любимой женщиной, утраченной в Земной жизни.

---

**«ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ»  
ПСИХОДРАМАТИЧЕСКАЯ СЕССИЯ ПО МОТИВАМ ФИЛЬМА  
А. ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР»**

---

**«Зона» такая, какие мы**

*Мальцева А.*

24 апреля 2007 года на факультете психологии Южно-Уральского государственного университета в рамках студенческой научно-практической конференции состоялась психодраматическая сессия.

Нас много раз спрашивали, что нам больше нравится в этих сессиях: выявление игровой структуры авторского произведения и очень творческий процесс планирования будущего действия; сам процесс «игры» или результат, который становится ее завершением?

Ответить однозначно – невозможно!

Для меня самым удивительным является то, что в процессе развертывания действия в какой-то момент вдруг рождается нечто гораздо большее, чем задумывалось нами. Когда наше творение как будто перерастает нас и начинает жить по своим законам, играя нами.

**«ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ»**

*«Обочина»* - неизвестная, непредсказуемая, неизученная ЗОНА, дающая возможность... и требующая взамен уважения к себе и своим правилам. Физически «Зона» представляла собой «пустое» пространство, не имеющее входа, огороженное нагромождением столов, стульев и различных предметов, не имеющих определенного функционального назначения.

*На «Пикнике» можно было встретить:*

Три воплощения «Зоны»:

|                                            |                                    |
|--------------------------------------------|------------------------------------|
| Голос                                      | Наливайко Екатерина                |
| Зеркальные сущности                        | Бегунова Наталья<br>Мальцева Алиса |
| Наблюдающие за<br>происходящим со стороны: | Мишунина Ольга<br>Кайда Наталья    |

И еще 13 человек по тем или иным причинам оказавшихся в то время в том месте.

*Что же происходило с теми, кто попал на «Пикник»?..*

*Действие 1. Вход в пространство, не имеющее видимого входа.*

*Эпизод 1.* В котором «Зона» задает каждому пришедшему вопрос: «Кто ты есть?»

Хотя выбор был невелик. «Зеркальные сущности» предлагали прислушаться к себе, своим ощущениям и услышать, кто им ближе художественный, полагающийся скорее на свою интуицию, переживания *Писатель* или рациональный, полагающийся скорее на объективные факты и логику *Ученый*.

*Эпизод 2.* В котором «Зона» создает иллюзию выбора.

Участникам предлагают исследовать пространство – отдать себя на волю судьбы и отправиться на поиски «себя». А точнее отправиться вытягивать жребий. Но даже здесь крылось много возможностей, ведь любимое правило «Зоны»: что не запрещено, то разрешено. И значит участники могли искать тот жребий, который они хотели бы получить... Единственный подвох – Писателей и Ученых должно было получиться равное количество, а не столько, сколько, хотят участники. И вообще, на самом деле, жребием была не роль... а пара. (Ученый-Писатель).

*Эпизод 3.* В котором «Зона» проявляется, закрывая глаза участникам.

Пока участники с закрытыми глазами ищут друг друга «Зеркальные сущности» «наполняют» физическое пространство странными предметами, путают и сбивают с пути участников, всячески мешают.

*Действие 2. Наделение «пустого пространства» своим содержанием.*

*Эпизод 1.* В котором «Зона» провоцирует азарт, соперничество противостояние (Создание «Зоны 1»).

Каждая пара участников выбирает того, кто из них отправиться в... «Мясорубку». После чего оказывается, что оставшимся предстоит стать препятствием для их смелых «половин». Игра заключается в создании одними и прохождении другими зоны.

То, что из этого получилось, описано «наблюдающими за происходящим со стороны».

*Эпизод 2.* В котором «Зона» предоставляет возможность создать собственную ответную «Зону» (Создание «Зоны 2»).

*Эпизод 3.* В котором «Зона» предоставляет возможность диалога двух групповых пространств («Зоны 1» и «Зоны 2»). Таким образом здесь происходит создание «Зоны 3».



*Действие 3. Возвращение к себе...*

Участникам предлагается найти в данном физическом пространстве наиболее комфортное для каждого место; побыть в нем; постепенно вернуться в учебную аудиторию...

«Зона» исчезает, растворяется... Напоминание о ней – эмоции участников и нестандартная для занятий расстановка мебели.

«Снова закройте глаза. Постарайтесь найти вашу пару. Найдя ее, попрощайтесь с ней, без слов желательно. И разойдитесь в разные стороны. *Найдите комфортное для вас место. Почувствуйте себя такими, какие вы есть*».

«Когда будете готовы, возвращайтесь в аудиторию... Теперь, разоткровенствите нас (снимите с нас функцию зоны) – ритуал – и аудиторию»

*Действие 4. О зоне, о происходившем в ней и о себе.**То, чем хочется поделиться*

Получился интересный и неожиданный результат. Первая «Зона» была о помощи. Вторая, которую можно считать зеркалом первой, - об искренности и доверии. Но в результате по определенным причинам в процессе установления диалога между ними, единственным конструктивным решением стало разрушение обеих «Зон». В этот момент участники, только что напряженно боровшиеся за интересы своих групп, с легкой радостью и светлым спокойствием разбрелись по углам и были счастливы побыть просто наедине с собой.

Мы не закладывали одну вещь, но она стала одной из центральных в итоге. А именно, если что-то нужно *тебе*, то именно *ты* должен сделать шаг навстречу достижению этого. И как вывод: **МЫ ДОЛЖНЫ ПРАВИТЬ СУДЬБОЙ, А НЕ СУДЬБА НАМИ!**

И еще хочу поделиться мыслью, которую я в полной мере почувствовала после психодраматической сессии: если вы хотите, чтобы доверяли Вам, доверяйте другим. Если хотите чтобы любили Вас, полюбите сами и сделайте шаг навстречу. Если хотите чего-то достичь, не ждите, что оно придет к вам само, создайте это что-то, найдите его, сотворите. **ВСЕ В ВАШИХ РУКАХ!**

**Что же происходило на психодраматической сессии  
по мотивам фильма А.Тарковского «Сталкер»**

*Мишунина О.*

Прежде всего, хотелось бы сказать, что это мой первый опыт участия в психодраматической сессии, в основу которой закладывалась игровая структура авторского произведения. Уже на этапе разработки: вычленения игровой структуры, постановки целей и подбора упражнений – возникло ощущение неопределенности конечного результата. Участие в сессии в качестве наблюдателя дало мне возможность увидеть, как игровая структура захватывает участников, как происходит столкновение процесса игры, процессов групповой динамики и, социальных ролей, характерных каждому члену группы.

При описании сессии, мне бы хотелось обратить внимание на процессы, возникающие по ходу развития игры.

Уже в начале «пути» мы наблюдали степень готовности участников к творческому проживанию отведенного на сессию времени. Каждый участник, столкнувшись с препятствием на пути в «зону» (проход загроможден столами), преодолевал его по-своему: некоторые проявляли энтузиазм и перелезали, другие выражали сомнения и начинали отодвигать препятствия. Можно отметить, что участники повели себя сходным образом и в следующем предложенном упражнении: создании «первой» Зоны, хотя именно в этот момент они получили от ведущих «правила игры». В то время, как некоторые участники с интересом начали брать разбросанные вещи и надевать их на себя и на ведущих, другие просто наблюдали за происходящим, не проявляя активности. Здесь мы услышали слова: «неохота...», «мне и так хорошо...». Но также одной участницей было сделано замечание: «чудесная зона». Зона действительно оказалась чудесной во многих моментах.

Итак, очень интересным и неожиданным оказался первый этап сессии – «определение своей «настоящей роли». Участникам было предложено разделить на две группы: писателей и ученых, в соответствии со своими ощущениями. При этом в инструкции звучали слова о том, что интуитивное и рациональное начала существуют в единстве. Участники довольно быстро разделились, также проявляя разную степень активности в поиске: некоторые участники искали «своих», некоторые ждали, когда найдут их. Жаль, что в процессе рефлексии не был задан вопрос о принципах, по которым участники искали свою группу. На мой взгляд, задание с некоторой долей неопределенности, справедливо вызвало замешательство и желание спра-

виться с ним, поэтому участники ориентировались на уже сложившиеся связи и отношения. В итоге каждая группа в своем ядре представляла компанию друзей. На принцип дополнительности противоположностей участники не обратили внимания.

Изумление участников вызвало то, что обе группы оказались «писателями»; было бы интересно узнать, почему каждый нашел в себе черты художественного типа, действительно ли это так, или участники сделали вывод о себе, ориентируясь на симпатию к герою фильма. Как бы то ни было, тот факт, что все участники определили себя как писателей, на мой взгляд, в некоторой степени определило дальнейшие процессы в сессии, запустив тем самым процесс сплочения группы, создав ощущение определенной общности.

Иллюстрацией моих выводов могут послужить следующие два задания. Когда участники оказались в ситуации жребия, мы наблюдали момент «смирения» с ролью и даже «пассивного бунта». Никто из участников не хотел принимать роль ученого; несколько раз я отмечала, что, найдя записку со словом «ученый», участники отказывались ее брать, продолжая поиск желательной записки. Не найдя нужной, – некоторые участники возвращались к ранее оставленным, смирившись с ситуацией. Но были и такие, которые просто отказались от вынужденного принятия неинтересной роли, и просто не взяли записки, не сказав об этом ведущим.

Еще одним моментом, иллюстрирующим сплочение группы стало создание «помогающей» Зоны. На этом этапе, разделившись на тех, кто пойдет в «Мясорубку» – первопроходцев, со связанными ногами, – и тех, кто эту «мясорубку», т.е. Зону, будет создавать, участники получили однозначную инструкцию: «Оставшиеся становятся зоной, то есть придумывают и создают препятствия для первых». Но препятствия не создавались; наоборот, группа, призванная мешать, оказывала «первопроходцам» помощь и поддержку в прохождении зоны и устранении действий ведущих, которые были вынуждены организовать препятствия и создать сложности участникам. Группа, разделенная по принципу оппонентов, которые не могут найти согласия, действовала, как единое целое, как команда.

Наблюдая за прохождением участниками данного этапа сессии, я еще раз отметила диагностический момент предложенного мероприятия. Говоря о творческом проживании и структурировании пространства, мы могли наблюдать готовность участников к такого рода активности. Один из моментов, иллюстрирующих мотивацию, заключался в выборе парой того, кто пойдет в «Мясорубку». Полная неясность и неопределенность предстоящего спровоцировала реакции уча-

стников: стремление к достижению или избегание; несколько участников просто указали на «вторую половину», как на того, кто примет участие в испытании. Еще один момент – отношение к границам и правилам. На предшествующем «Мясорубке» этапе, когда участники искали свои «половинки» с завязанными глазами в условиях хаоса, создаваемого ведущими, мы наблюдали интересный момент. Два участника, не являющиеся парой, найдя друг друга, залезли под стол и сидели там какое-то время, не обращая внимания на то, что их пары бродят по пространству в безуспешных поисках. Было ли это выражением протеста против заданной инструкции и всего происходящего, желанием воспользоваться правилом об отсутствии запретов и самовыражением, или просто проявлением дружеских чувств в неструктурированной ситуации, сложно сказать, но данное проявление отличалось некоторой оригинальностью.

Противоположную картину мы наблюдали, на следующем этапе, когда части группы было предложено «поиграть» в отзеркаливание участника. Даже следуя правилам игры, участники были вольны делать все, что угодно. Но... действия ограничились только «переодеваниями»: участники по кругу надевали друг на друга вещи, повязывали бантики, развязывали шнурки, даже не пытаясь провоцировать окружающих на более активные действия. На мой взгляд, данную ситуацию можно было бы объяснить действием сформированных в самой игре стереотипов: в самом начале, создание первой Зоны прошло по схеме «одевания» ведущих и себя в заранее заготовленные одежды, поэтому в новой Зоне участники решили действовать подобным образом, даже не подозревая о том, что можно было делать все, что угодно. Плюс ко всему, продолжали действовать убеждения о доброй и безопасной зоне: в ответ на попытку задушить участник получал объятия, звучали высказывания о стремлении к безопасности. Хотелось бы отметить поведение одного участника, который проявил себя тем, что вовлек в игру, участницу, «выпавшую» из игрового пространства на первоначальном этапе по причине нехватки пары. Об этой незапланированной ситуации, возникшей в ходе сессии, хотелось бы сказать подробнее.

Количество участников оказалось нечетным, поэтому одной участнице просто не хватило пары, и пришлось выйти из игры, причем, как мне показалось, это было ее решение. Данная ситуация исключения произошла в момент эмоционального объединения группы и вызвала у участницы бурную реакцию обиды, которая вылилась в агрессию по отношению к происходящему. Здесь мы увидели поведение, «вне игры»: те вещи и предметы, которые было запрещено брать всем,



полетели в участников. Мы наблюдали переживание тяжелой ситуации, участница выражала негативное отношение к сессии, но данный опыт, несомненно, был полезен.

Кульминацией игры стал последний этап, в котором группа «первопроходцев» создала свою Зону, условием прохождения которой должна была стать искренность. Второй части группы было предложено пройти Зону и объединиться. Данное предложение вызвало негативную реакцию у участников. На мой взгляд здесь может быть два объяснения: во-первых, не совсем корректно было сформулировано обращение Зоны: «мы хотим, чтобы вы...», что само по себе уже могло вызвать протест. Во-вторых, предыдущее упражнение работало на сплочение половинок группы между собой. Участники попытались обмануть Зону, не присоединиться к ней, а «пролезть», на что Зона также негативно отреагировала, отвернувшись спиной. Все последующие предложения Зоны пойти на сотрудничество также не увенчались успехом. В очередной раз образованная участниками Зона получилась «доброй» и готовой к поддержке и кооперации, но процессы, протекающие в тот момент в игровом пространстве, не дали участникам воплотить свои желания. В тот момент на вопрос ведущих о возможности диалога между группами-зонами они сказали, что хотят, чтобы Зона распалась, что они хотят выйти. Однако, в момент предоставления обратной связи многие отметили, что на самом деле хотели объединиться и взяться за руки все вместе. Это позволяет сделать вывод о том, что игра действительно завладела участниками настолько, что они действовали не в соответствии со своими истинными желаниями, а были движимы уже новыми мотивами. Об этом же свидетельствует ситуация произошедшая внутри Зоны, с «умиранием» и «воскрешением» одного из участников, которая мне, как наблюдателю, а не участнику, вообще осталось непонятной.

В заключение хочу сказать несколько слов об обратной связи. Закономерно, что высказывались различные мнения, были и позитивные и негативные отзывы. Были подняты темы равнодушия, доверия, непонимания условий и группы. В целом, можно отметить, что те участники, кто был включен в игру, действительно почувствовали ее, оставили положительные отзывы, и как заявлялось в цели сессии, получили то, что хотели.

---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

### Легенда Андрея Тарковского

Баранова В.

Последний фильм Андрея Тарковского «Жертвоприношение» утверждает общую внутреннюю идею его творчества – эсхатологическую идею спасения мира и человека. Герой «Жертвоприношения» отдал все, что составляло его микрокосм, и это уравнило судьбу всей Земли на каких-то высших весах, где микрокосм равен макрокосму, человек – миру. Жертва решила все. Отказ от земного ради высшего – единственный *путь к спасению*. Эта идея соединяет семь полнометражных фильмов Тарковского в единый цикл, рамки которого трагически совпали с пределами всего его творчества и жизни.

Идея жертвы соединяет все фильмы в один «метафильм». Он развивается во времени и формирует для себя особое, наполненное значениями пространство. Назовем его сюжет *легендой Тарковского*. Этот сюжет шире, чем рассказ о взаимоотношениях людей, он близок к сюжету построения мифологической модели мира, в которой этические координаты связаны с физическими и историческими.

Значима повторяемость некоторых элементов в фильмах Тарковского. Иногда это обычные вещи в бытовых ситуациях, но акцентированные: река, огонь, зеркало, яблоки, лошади, колокол и т.д.. А иногда – это ситуации ирреальные, не имеющие аналогий в действительности: дождь или вода внутри дома (в «Солярисе», «Зеркале», «Сталкере», «Ностальгии») или одинаковые финалы («Соляриса» и «Ностальгии»), где дом героя превращается в островок в условной среде. Есть и другие совпадения: «Жертвоприношение» начинается и кончается кадром с деревом на морском берегу и мальчиком, точно так же, как за двадцать лет до этого кадром с мальчиком и деревом кончалось и начиналось «Иваново детство». Получается, что финал последнего фильма смыкается с началом первого, образуя ассоциативные рамки, открывающие и замыкающие все творчество Тарковского.

Критики замечали внутренние переклички между отдельными деталями или эпизодами фильмов Тарковского. Всего через фильмы Тарковского проходит более двадцати постоянных мотивов (М.Туровская, С.Фрейлих). Принципиально то, что вещам присущи постоянные значения. Именно постоянство значений превращает эти вещи в единицы языка, которыми записана легенда Тарковского. В

сущности, все вещи такого рода – это *символы*; символами их делает *второй, скрытый смысл*, связанный с более широким контекстом всей легенды. Многие из подобных предметов осознавались как символы задолго до того, как попали в фильмы Тарковского. После просмотра последних фильмов Тарковского возврат к его первым работам усиливает их символическое звучание. Последние фильмы разрешают интригу легенды и не оставляют сомнений в том, что она глубоко символична. Они дают ключ, пользуясь которым, можно прочесть спрятанный под фабулой первых фильмов тот же мифологический сюжет и увидеть символы в тех мотивах, которые прежде воспринимались как многозначные и неопределимые образы.

Вот как выглядит сюжет легенды.

*1. Герой уходит в иной мир.* В каждом фильме локализованы зоны, где сосредоточены враждебные человеку или стоящие над человеком силы. Эти зоны отделены границей от зон, где идет нормальная человеческая жизнь. В «Ивановом детстве» иной мир – это немецкий берег. В «Андрее Рублеве» – зона молчания героя (в мифологической традиции обет молчания). В «Солярисе» иной мир – орбита мыслящей планеты. В «Сталкере» – Зона. В «Ностальгии» – дом Доменико, да и, пожалуй, вся Италия, вернее вся «не-Россия». В «Жертвоприношении» – дом служанки-ведьмы, впоследствии в эту зону входит и дом героя. Особняком от других фильмов стоит «Зеркало». Здесь вариантом путешествия в иной мир становится уход отца из семьи.

*2. Цель похода в иной мир – поиск средства для спасения земного мира, то есть бессмертия.* Тарковский акцентирует в фильмах ощущение гармонии или дисгармонии мира. В «Ивановом детстве» спасение мира – победа над немцами. В «Жертвоприношении» – уничтожение самой возможности войны. В «Андрее Рублеве» – очищение совести, обретение духовной мощи, познание истинной сути искусства. Рублев прерывает молчание, когда понимает, что надо, забыв о себе, творить искусство, которое спасет не одного, а всех. В «Солярисе» спасение в том, чтобы идти к высшим ценностям, а не наперекор им. В «Зеркале» – поиск гармонии в отношениях между людьми. «Сталкер» кажется земным вариантом «Соляриса», и здесь тайна Зоны помогает героям разгадать самих себя. Пытается обрести духовную силу герой «Ностальгии», итогом фильма становится его видение – русский деревенский дом в развалинах готического храма.

*3. Контакт героя в ином мире с властителями жизни и смерти.* Фильмы Тарковского остроконфликтны, но конфликт разделяет не отдельных людей, а человечество в целом и противостоящие ему силы. Столкновения персонажей – отголоски этого главного конфликта, спор

между разными формами отношения к внеземным и античеловеческим силам. Иван вместе с нашими солдатами и офицерами в «Ивановом детстве» воюет не с конкретными немецкими солдатами, а со стихией смерти, орудующей на земле руками немцев. Татары и князья с их бесчинствующими стражниками в «Андрее Рублеве» (единое скопище бесов) в своей пестроте тождественны. В «Солярисе» явлен высший внечеловеческий разум. В «Зеркале» зло рассеяно в мире: это и фашисты, и маоисты, и франкисты, и сталинский культ; но больше всего это непонимание людьми друг друга, чувство одиночества, бесприютности. Космический разум в «Сталкере» растворен в пространстве Зоны. В «Ностальгии» связан с идеей господства над жизнью и смертью Доменико. Все его действия – атрибуты «нездешнего персонажа». Доменико связывает людей с высшими силами, он – «посредник», как и почтальон и служанка-ведьма в «Жертвоприношении».

4. *Истинный путь к спасению – принесение жертвы (и катарсис – принятие жертвы)*. Во всех фильмах герои утверждают идею высшего добра, отказываясь ради него от своей жизни или от чего-то самого дорогого в ней. Жертвенна работа Ивана в немецком тылу в «Ивановом детстве», показаны атрибуты казни в тюрьме. В «Андрее Рублеве» процесс жертвы протянулся молчанием Рублева (его «неживым» состоянием) до отливки колокола. Колокол родился в огне. В «Солярисе» жертвой кажется мне передача Солярису энцефалограммы Криса – всего его сознания. В «Зеркале» мотив жертвы раздроблен в композиции фильма и воплощен в огне – костры, пожары, огонь в печи и на лучине, – каждый раз знаменуя переход героев в новое нравственное состояние. В «Сталкере» вся Зона представляет собой нечто вроде жертвенника: человек прозрачен для царящих здесь высших сил. Вступая в последнюю комнату Зоны, где совершается материализация самого сокровенного в душе человека, герои перестают быть хозяевами себе и отдаются во власть высших сил. Единственное, в чем они свободны, – отказаться от желаний. Но человеку, пока он жив, это не под силу. Так что Зона оказывается ловушкой, из которой без жертвы не выйти. В «Ностальгии» жертва главного героя, Андрея Горчакова, сублимируется через самосожжение Доменико, это известный в мифологии обряд «замещения жертвы» (П.Гринцер). В «Жертвоприношении» уже по названию ясно, что жертва есть; но где – надо уточнить. По-моему, это не столько пожар, сколько ночь в доме ведьмы. Пожар происходит утром, когда жертва уже принята и на землю вернулся мир. Накануне вечером герой в молитве обещал отказаться от семьи, дома и всего прочего, если будет выполнена его просьба. Просьба выполнена, и пожар как может показаться, – это отдача дол-



га. Не жертва в чистом смысле, а ее повторение, ритуальная имитация. Однако с идеей жертвы фильм в еще более широком смысле связан уже с первого кадра, где Александр сажает в землю сухое дерево и рассказывает сыну притчу о японском монахе, который всю жизнь поливал водой такое сухое дерево, пока оно не расцвело. Эта притча восходит к покаянному обету, известному во многих вариантах (В.В.Пропп.). В последнем кадре мальчик продолжает дело отца – поливает дерево, продолжает покаяние и жертву.

Пожар тут – *катарсис*. Такой же, как пробег Ивана по речному плесу в финале «Иванова детства»; как цветная иконопись в «Андрее Рублеве»; как странные «экстрасенсорные» способности, открывшиеся в дочке Сталкера; как дом героя на острове в океане Соляриса и в интерьере храма в «Ностальгии». Катарсис (или моменты, более или менее его напоминающие) – неременная часть композиции фильмов Тарковского – тяготеет к жанру античной трагедии, как и конфликт героя с судьбой. В структуру трагедии катарсис вошел из предшествовавшего ей мифа, древних мистерий и религиозных праздников (А.Ф.Лосев). В этом смысле катарсис в фильмах Тарковского является частью мотива жертвы, причем завершающей частью.

Итак, в каждом фильме присутствуют четыре мотива. 1. Герой уходит в «иной мир». 2. Цель ухода – поиск средства для спасения мира или бессмертия. 3. В «ином мире» герой борется с высшими силами. 4. Герою открывается путь к спасению – жертва. Эти мотивы складываются в сюжет, общий для фильмов Тарковского, который глубоко скрыт под их фабулами, под оригинальными, в каждом фильме по-новому выразительными кинематографическими фактурами.

В *легенде Тарковского* очевидны мифологические черты. Это позволяет понять повторяющиеся детали и ситуации в его фильмах как мифологемы и их устойчивые атрибуты. Ничего, кроме самих себя не означающие вне контекста мифа, они наполняются значениями в мифе и раскрываются как единицы мифологического языка. Мифологическая эпоха ушла в прошлое, но навсегда закрепила в архетипических образах древние логические модели. Архетип жертвы как ритуального перехода через смерть к бессмертию стал основой представлений человека об истинном духовном пути.

Фильмы Тарковского показывают, как последовательно режиссер входит в миф. Подобно инок Андрею Рублеву из своего фильма, он углубился в искусство-служение, почти священнодействие, стремясь до первоосновы добра и зла, «абсолютной истины отношений человека и действительности» (А.Тарковский).

Альманах  
психологии искусства  
и арт-коммуникаций

Выпуск 2 – 2007

Тема номера:  
75 лет со дня рождения А. Тарковского. Психологические интерпретации фильмов Мастера