

Атанас Чупоски

**ХРИСТИЈАНСКИТЕ СЛИКИ И СИМБОЛИ И НАРАЦИЈАТА
ВО ФИЛМОВИТЕ НА А. А. ТАРКОВСКИ**

(Андреј Рубљов, Сталкер, Жертвопринесување)

„Единствено уметноста може да го спознае и да го дефинира апсолутното“

Андреј Тарковски

„Ме привлекува човекот кој сфаќа дека смислата на животот првенствено се состои во борбата против злото кое тој самиот го носи во себе, борба која ќе му овозможи во текот на животот да се качи неколку скалила погоре кон совршената духовност“

Андреј Тарковски

СОДРЖИНА:

Апстракт	5
Вовед	6
1. МЕТОДОЛОШКИ ОДРЕДНИЦИ	11
Митокротика и митоанализа; Симболичка имагинација; Симбол и слика	11
Нарација; Филмска наративна структура во филмската уметност	21
2. ПОЕТИКАТА НА ТАРКОВСКИ	29
Време; Ритам; Монтажа	31
Сценарио; Драматургија; Нарација	34
Мизансцен; Композиција на кадарот	37
Задача на режијата; Филмска слика; Филмски лик (карактер)	39
Филмска музика; Звучна слика; Литература и хаику поезија	41
Сликарски конвенции; Оригинален израз	43
Постојани симболи	45
Иницијационски сценарија	50
3. ТАРКОВСКИ, УМЕТНОСТА И ДУХОВНОСТА	55
4. ФИЛМОВИТЕ НА ТАРКОВСКИ	65
Биографија	67
<i>Парното тркало и виолината</i>	68
<i>Ивановото детство</i>	70
5. АНДРЕЈ РУБЉОВ	72
Преподобен Андреј Рубљов како историска личност	73
<i>Андрей Рублев, Часть первая</i>	79
<i>Скоморох 1400 г.</i>	81
<i>Феофан Грек 1405 г.</i>	84
<i>Страсти по Андрею 1406 г.</i>	90
<i>Праздник 1408 г.</i>	94
<i>Страшный Суд 1408 г.</i>	97
<i>Андрей Рублев, Часть вторая</i>	104
<i>Набег 1408 г.</i>	104

<i>Молчание 1412 г.</i>	119
<i>Колокол 1423 г.</i>	122
<i>Епilog</i>	131
<i>Соларис</i>	142
<i>Огледало</i>	146
6. СТАЛКЕР	149
<i>Сталкер, Первая серия</i>	154
<i>Сталкер, Вторая серия</i>	162
<i>Носталгија</i>	190
7. ЖЕРТВОПРИНЕСУВАЊЕ	194
<i>Offret Sacrificatio - I rollerna</i>	199
<i>Offret Sacrificatio - II rollerna</i>	214
<i>До човекот кој го виде ангелот</i>	237
ПРЕГЛЕД НА КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА	244
<i>На латиница</i>	244
<i>На кирилица</i>	246
ИНТЕРНЕТ-СТРАНИЦИ	249
ТВ-ЕМИСИИ	250
ФИЛМОВИ	250

**Христијанските слики и симболи и нарацијата во филмовите
на А. А. Тарковски (*Андреј Рубљов, Сталкер, Жертвопринесување*)**

Атанас Чупоски

Апстракт

Основен предмет на ова истражување, преку компаративно, интердисциплинарно вкрстување на методите на митокритиката, наратологијата, филмската теорија и православната христијанска аскетика, се христијанските слики и симболи актуелизирани во филмовите на Андреј Тарковски, и спецификите на неговото филмско раскажување. Во воведниот дел се објаснети методолошките одредници со чија помош е извршена анализа, дескрипција и интерпретација на филмските текстови: методите на митокритика и митоанализа, концептот на симболичка имагинација, термините симбол и слика, основите на теоријата на раскажувањето и спецификите на филмската нарација; елементите на режисерската поетика на Тарковски: времето, ритмот, монтажата, мизансценот, композицијата на кадрите, постојаните симболи, иницијациските сценарија итн.; неговиот однос кон уметноста и духовноста. Во аналитичкиот дел се анализираат филмовите: *Андреј Рубљов, Сталкер* и *Жертвопринесување*. Поентата на овој текст е да допре до сржта на создателниот чин во филмската уметност на Тарковски.

Клучни зборови: филм, Тарковски, христијанство, слика, симбол, нарација.

**Christian images and symbols and narration in the films
of A. A. Tarkovsky (*Andrei Rublev, Stalker, The Sacrifice*)**

Atanas Chuposki

Abstract

The main subject of this research, through comparative, interdisciplinary cross of methods of mythocritics, narratology, film theory and Orthodox Christian ascetisizm are Christian images and symbols actualized in the films of Andrei Tarkovsky alongside with the specifics of his film narration. The introduction part explicates the methodological entries through which analysis, description and interpretation of the film texts is performed: methods of mythocritics and mythoanalysis, the concept of symbolic imagination, the terms 'symbol' and 'image', the basis of narratology and the specifics of film narration; the elements of Tarkovsky's director-like poetics: time, rhythm, editing, mise-en-scène, shot composition, constant symbols, initiation film scripts, etc.; his relation towards art and spirituality. The analytical part analyzes the films *Andrei Rublev, Stalker* and *The Sacrifice*. The punch line of this paper is to touch the essence of the creative act in Tarkovsky's film art.

Key words: film, Tarkovsky, Christianity, image, symbol, narration.

„Кога се запознав со првите дела на Тарковски, тоа за мене беше чудо. Одеднаш се најдов пред вратата на соба чијшто клуч не го поседував – соба во која отсекогаш сакав да влезам, а во која тој се чувствува совршено пријатно. Бев охрабрен и поттикнат: некој штотуку го изразил она што отсекогаш сакав да го кажам, но не знаев како. Тарковски е за мене најголемиот, затоа што на кинематографијата ѝ даде – на свој специфичен начин – нов јазик, кој му овозможува да го опфати животот како призрак, животот како сон“.^{1*}

Со овие зборови големиот филмски маг Ингмар Бергман му ја укажува заслужената чест на Тарковски. На друго место, Бергман додава: „Кога филмот не е документ, тогаш е сон. Затоа Тарковски е поголем од сите. Во просторите на сонот тој се движи со сигурност на месечар, тој не објаснува, а и што, впрочем, би требало да се објаснува? Тој е видовит набљудувач кој е способен да ги обликува своите визији во најтешкиот, но и најблагодарниот од сите медиуми. Сиот свој живот чукав на вратата на просторите во кои тој се движеше како дома“.²

Коментирајќи ја ламентацијата на Бергман, Андреј Михалков – Кончаловски, големиот пријател и колега на Тарковски од Високиот државен институт за кинематографија (ВГИК) од Москва и косценарист на првите филмови на Тарковски, краткометражниот дипломски филм *Парното тркало и виолината* и првите два играни филма: *Ивановото детство* и *Андреј Рубљов*, во својата автобиографска книга ќе забележи: „Според Бергман, Тарковски беше единствениот режисер кој успеал да допре до светот на сновиденијата. Точно оној свет којшто Бергман интуитивно го чувствувал, а Тарковски успеа да го преточи во филм. Поголема пофалба на Андреј не му треба“.³ И навистина, поголема пофалба еден уметник и не може да добие од признанието исказано од друг голем уметник.

Андреј Арсениевич Тарковски (Андрей Арсеньевич Тарковский) не е само еден од најголемите руски режисери од советската ера и еден од најголемите

¹ Ingmar Bergman, “Najveći”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 22; и во Marina Tarkovska (прир.), *Tarkovski* (Beograd: Jugoslovenska kinoteka, Novi Sad: Prometej, 1998) 5.

* Сите преводи од српски, хрватски, англиски и италијански јазик се на авторот.

² Radoslav Lazić (прир.), *Razgovori s Bergmanom – život, režija, teatar, film* (Novi Sad: Prometej, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, 1995) 18; истиот пасус е наведен и кај Marko Babac, *Snoliki film* (Beograd: Institut za film, 2004) 318.

³ Цит. според Илинденка Петрушева, „Икона пред која бескрајно молчам – Андреј Тарковски – поет на надежта, верата и љубовта“, *Премин* 6 (2001), стр. 57; истото и кај Babac, *Snoliki film*, 318.

европски и светски режисери, туку, истовремено, тој е и еден од најголемите и најзначајни уметници на XX век, кој остави трајна трага во „светлописната уметност“.⁴ Светската кинематографија познава повеќемина врвни уметници, режисери кои зад себе оставиле извонредни дела, меѓници на филмската уметност. Сепак, Тарковски е уникатен пример, затоа што неговиот опус се состои од седум долгометражни играни филмски остварувања (*Ивановото детство*, *Андреј Рубљов*, *Соларис*, *Огледало*, *Сталкер*, *Носталгија* и *Жертвопринесување*) и сите седум се ремек-дела на филмската уметност. Значи, неговиот севкупен опус се состои од ремек-дела, што е навистина исклучително редок случај во светската кинематографија.

„Андреј Арсениевич Тарковски во својот исклучителен филмски опус употребува вистинско богатство од разновидни стилски постапки. Иако бескрајно поетичен, тој, сепак, на своите филмови им дава и епска димензија. И не само на ликовите, туку и на историските периоди со кои се занимава. Честопати, со употреба на симболи со архетипска сила, ги третира и сложените односи помеѓу уметникот и општеството. Но, зборовите навистина се излитени за да се дефинира еден Тарковски“,⁵ смета Илинденка Петрушева и навистина, мораме да се согласиме со неа, дека еден текст тешко може да го дефинира еден Тарковски.

Истовремено, мораме да се сложиме и со вдохновената констатација на Јацек Фуксјевич дека неговите филмови тешко можат да се опишат: „Нивната убавина и сила извираат од чистите и интензивни филмски слики. Редуцирани на литерарен опис, на фабулата, ситуацијата, дијалозите, тие не ја откриваат својата суштинска содржина. Впрочем, тоа е пресудно и околу тешкотијата на нивното примање: потребно е сконцентрирано да се препуштите, да бидете на иста бранова должина, за да се примат (не: прочитаат) нивните најдлабоки пораки, за да се

⁴ Отец Стефан Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски – Агиограф на филмот“, *Далги* 3 (1991), стр. 15; истиот текст со одредени корекции, под наслов „Андреј Арсениевич Тарковски – Хагиограф на филмот“ е преобјавен во *Кинопис* 7 (1992):65-70; истиот текст под наслов „Агиограф на филмот Андреј Арсениевич Тарковски“ е преобјавен во книгата на отец Стефан Санџакоски, *Богомислие* (Скопје: Метафорум, 1993).

⁵ Петрушева, „Икона...“, 58.

доживее возбуждавање, за да се почувствува дека стоите лице в лице со длабока тајна“.⁶

И самиот Тарковски можеме да го консултираме на истава тема: обид за анализа, дескрипција и интерпретација на неговите филмови! На едно место во неговите *Лекции по филмска режија**, кога зборува за сценариото, Тарковски нагласува дека не е можно со зборови да се запише филмскиот израз, додавајќи дека тоа би било исто како музиката да се опишува со помош на сликарството или обратно.⁷ На друго место, Тарковски е дециден: „Во суштина, јас се плашам мојот филм да не ја изгуби сета своја смисла во обидот да биде дешифриран до крај! Не треба да се настојува сè да се одгатне“.⁸

Но, сè да се одгатне и не е можно, а ова особено се однесува на автор како Тарковски, чии филмови се работени надвор од сите општоприфатени филмски конвенции, особено жанровски. Покрај тоа, да се пишува за визуелен медиум како што е филмот е тешка и комплицирана работа, а да се пишува за филмовите на Андреј Тарковски е дополнително посложена задача, затоа што филмовите на Тарковски се секогаш повеќезначни и полифоници и како и секоја вистинска уметност, во себе содржат неограничени можности за интерпретација. Со еден збор: тешко е да се пишува за филмската уметност, за филмовите на Тарковски – уште потешко, но тоа нема да биде алиби за (не)квалитетот на овој текст.

Овој текст ќе претставува обид за синтеза на размислувањата за поетиката на Тарковски и за неговата уметност и нема ни да се обидува да го скрие, низ призмата на научниот јазик, личниот афинитет кон делото на Тарковски.

Ниту еден автор, па ниту Тарковски, нема право на последен збор за сопствените дела и неговиот став во однос на нив не е секогаш валиден. Сепак, текстов ќе се потпира на пишуваните естетски сведоштва на Тарковски, на неговите режисерски рефлексии, содржани во неговите многубројни белешки, есеи,

⁶ Jacek Fuksjevič, “Sudbina umetnika u tuđini”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 54-55.

* „Лекциите по филмска режија“ на Андреј Тарковски претставуваат скрипта од неговите предавања одржани на Вишите курсеви за сценаристи и режисери Госкино во Москва. Стенограмот е запишан од дипломците К. Лопушански и М. Чугунова. Тарковски нивното објавување го одобрил во 1981 г., но за првпат се објавени по неговата смрт, во 1990 г., во списанието *Искусство кино* 7-8, 9, 10, во Москва.

⁷ R. Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije iz filmske režije* (Novi Sad: Prometej, 1992) 19.

⁸ Цит. според Franoaz Navaj, “Filmovi Tarkovskog”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 41.

огледи, дневнички записи и интервјуа. Секако, тука ќе бидат вклучени бројни релевантни филмолошки и филмско-теориски текстови, а од друга страна, текстов ќе се крепи и на научните поставки на митокритиката и на наратологијата, се разбира, не слепо следејќи ги нивните интерпретативни норми, туку напротив, следејќи ги пред сè нивните лекции по слобода во интерпретацијата. И, бидејќи главна тема на ова интердискурзивно и интердисциплинарно проучување се христијанските слики и симболи, вткаени во филмовите на Тарковски, ќе консултираме и дел од најголемите егзегети на православното христијанство, кои особено ќе ни помогнат во исчитувањето на душевните состојби на јунаците на Тарковски, што секако, кај еден уметник како Тарковски, на многу начини кореспондира со визуелните рефлексии во неговите филмови. И на крај, затоа што филмовите на Тарковски претставуваат специфични текстови на културата, овој текст, колку што е тоа можно, ќе се позанимава и со нивните интертекстуални и интеркултурни референци.

Иако во текстот ќе бидат допрени сите филмови на авторот, сепак, заради природата на самиот текст – ќе се ограничимо на разгледување, анализа и опис на три филмови, *Андреј Рубљов*, *Сталкер* и *Жертвопринесување*, филмови кои релевантно ги манифестираат различните развојни етапи од творештвото на Тарковски. Преку хронологијата на филмовите, на некој начин се отсликува и личната драма на авторот и човекот Тарковски. Така, *Андреј Рубљов* е филмот кој го направи Тарковски славен на меѓународна сцена, но истовремено, беше забранет во тогашниот Советски Сојуз. *Сталкер* е последниот филм на Тарковски снимен во неговата татковина, каде што повеќе не му беше дозволено да работи, а *Жертвопринесување* е неговиот последен, манифестен филм, снимен во туѓина, во Шведска.

Непосредна цел на овој текст е да се интерпретираат два различни аспекта на споменатите три филма, кои сепак се поврзани меѓу себе - првиот аспект: христијанските слики и симболи актуализирани во филмовите; и вториот аспект: наративната структура на трите филмови на Тарковски, колку тоа и да е специфична задача кај автор како Тарковски. Оттаму, овој текст ќе ги поврзе во една специфична интермедијална релација древните сакрални наративи

карактеристични за православната христијанска традиција и култура, со уметноста на раскажување во слики, со филмската уметност. Притоа, се разбира, ќе се води сметка за специфичната христијанска митопоетика на Тарковски, за митокритичките аспекти во актуализирањето на споменатите христијански митолошки обрасци и симболи во филмовите, но, истовремено ќе биде интересно да се проследи како тие влијаат на наративната постапка која ја применува режисерот во споменатите филмови. Така, може да се каже дека целта на овој текст, изразена преку неговиот наслов – *Христијанските слики и симболи...*, означува дека текстов, всушност, ќе биде потрага по христијанските свети приказни, по христијанските митови⁹, изразени преку симболите и сликите невидливо вткаени во филмовите на големиот уметник. Од искуствата на литературата и филмот познато е дека митовите имаат некој свој внатрешен код, кој им овозможува лесно да се преобразуваат, да метаморфозираат од едно до друго дело, сè до граница на непознавање, а нивната суштина сепак да остане присутна. Оттаму, умешноста на толкувачот и се состои токму во нивното откривање и препознавање онаму каде што не се експлицитно јасни и препознатливи. Симболите пак, се длабоко закопани во самите дела, така што не е лесно да се разоткријат, а Тарковски, како и секој голем уметник, се согласува со начелото дека одредено уметничко дело е дотолку поголемо доколку идејата која ја изразува е затскриена и закопана длабоко во неговата внатрешност. А, дека во внатрешноста на филмовите на Тарковски е скриено вистинско богатство на значења од секаков вид, ќе се увериме понатаму во текстов.

Пред да преминеме на аналитичкиот дел, на разгледување на специфичната поетика на Тарковски и на неговиот однос кон духовноста и уметноста, следствено и на интерпретација на споменатите филмови, во воведниот дел ќе се задржиме на методолошките одредници, односно на интерпретативните алатки кои ќе бидат употребени во расчитувањето на филмските, т.е. културните текстови на Тарковски.

⁹ Терминот мит овде се употребува во неговото изворно значење, како „света приказна“, а не во неговото современо толкување, како „лажна приказна“.

1. МЕТОДОЛОШКИ ОДРЕДНИЦИ

Митокротика и митоанализа; Симболичка имагинација; Симбол и слика

Во ова поглавје нема да се задржуваме на разните теориски интерпретации на митот, симболот и сликата во уметноста, туку накусо ќе наведеме неколку интерпретации на она што е релевантно за нашата тема за да стасаме до перцепцијата на симболот во филмската уметност и, поодделно, во филмовите на Тарковски.¹⁰

Францускиот антрополог Жилбер Диран во своите книги *Антрополошките структури на имагинарното* (1960), *Митски фигури и лица на делото* (1979) и *Увод во митодологијата* (1996), поаѓајќи од комплексниот статус на односот мит-литература (мит-роман), ги дава методолошките поставки на еден систем на имагинарното - митокритика и митоанализа.¹¹ Според Диран, сродството на секој литерарен текст со митот е очигледно, а митокритиката овозможува да се проучат многубројните варијации кои се вградени во различните реализации на одреден мит низ епохите, истовремено следејќи го субјектот што го пренесува и начинот на кој се транспонира митот. За него митот е симболичка целина, динамичка и амбигвитетна појава, составена од најмали единици на значење, т.н. митеми, која се карактеризира со нагласена редундантност, која пак е клучна за дефинирање на митокритичкиот пристап. Една можна дефиниција на митокритиката гласи дека таа е „интерпретативен модел кој интердисциплинарно ги проучува митските инскрипции во литературите и културите воопшто“.¹²

Македонскиот митокритичар Маја Бојациевска, интерпретирајќи ја хевристичката вредност на методите на Диран, нагласува дека е нужно тие претходно да се ситуираат во контекстот на антагонистичките книжевно-критички модели на шеесеттите и седумдесеттите години на минатиот век, на психо-

¹⁰ За митовите и симболите види повеќе во референтната литература наведена на крајот на текстот.

¹¹ За методите на митокритика и митоанализа види поопширно во Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog - Uvod u opću arhetipologiju* (Zagreb: Biblioteka August Cesarec, 1991); и во Жилбер Диран, *Симболичка имагинација*. Превод од француски јазик: Маја Бојациевска (Скопје: Сигмапрес, 2005).

¹² М. Бојациевска, *Митокритика. Поимник на книжевната теорија* (Прир. Ката Ќулавакова, Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2007) 337.

критиката на Бодуен и Шарл Морон, егзистенцијалната психоанализа на Серж Дубровски и формалниот структурализам на Роман Јакобсон и Алжирадес Греимас. „Наведените три пола на книжевна интерпретација ја повторуваат во основа истата грешка, имено, истакнувајќи еден доминантен фактор на интерпретација, стануваат редуктивни во однос на делото што, од своја страна, му допушта на Диран да го формулира својот метод на тој начин што ќе ги „впери“ интересите на секој од овие интерпретативни модели на „центрипетален“ начин врз митот во книжевното дело. Според тоа, и структурите, и психичкиот апарат, како и социо-историските услови, за Диран ќе бидат неодвоиви едни од други и само заедно ќе го творат комплексот на значења на литературниот говор“.¹³ Бојациевска нагласува дека „митокритичкиот пристап врз еден текст би се занимавал првично со синхроничкото читање на митемичките содржини, а потоа и со одредувањето на „вербалниот динамизам“ кој го условува/владее нивното групирање во една „митска фраза“. Тие семантички единици распоредени во митската фраза по дијалектичките закони на симболичките протоколи на имагинацијата нужно повикуваат на еден т.н. 'mythe de référence'“.¹⁴ На тој начин, смета Бојациевска, со помош на митокритиката би се покажало како во едно конкретно дело или кај еден автор, па дури и во една одредена епоха, дејствуваат некои од фундаменталните митови, но и на кој начин и во кој правец се трансформираат нивните значења.

Од друга страна, Жилбер Диран во неговата мала по обем, но многу значајна книга, *Симболичка имагинација* (прво издание 1964), која со право ја нарекува „иницијациска книга“, недвосмислено го одредува доменот на симболизмот: несетилното и сите негови форми: несвесното, метафизиката, натприродното и надреалното. „Овие „отсутни работи кои е невозможно да се перцепираат“, по дефиниција ќе бидат, на привилегиран начин, и предмети на метафизиката, уметноста, религијата, на магијата: прва причина, последен крај, „конечност без крај“, душа, духови, богови, итн.“.¹⁵

Диран симболот го дефинира како знак којшто упатува на едно неискажливо и невидливо означено и којшто е обврзан конкретно да ја отелотвори таа

¹³ Маја Бојациевска, *Андрогин - Утопија на совршениот пол* (Скопје: Сигмапрес, 1999) 21-22.

¹⁴ Исто, 24.

¹⁵ Диран, *Симболичка имагинација*, 9.

соодветност која му бега и тоа со игра на митски, ритуални, иконографски редунации коишто ја поправаат и непрестајно ја пополнуваат таа несоодветност. Следниов, подолг цитат на најдобар можен начин ја отсликува концепцијата на Диран во однос на симболот, неговиот, колку аналитички, толку и длабоко респективен, дури мистичен однос кон симболот: „Симболот е претстава која прави да се појави една скриена (тајна) смисла, тој е епифанија на една мистерија. Видливата половина на симболот, „означеното“, ќе биде секогаш оптоварено со максимум конкретност, и, како што одлично вели Пол Рикер, секој автентичен симбол поседува три конкретни димензии: тој е, во исто време, „космички“ (што значи, со полни раце ја црпи својата фигурација од видливиот свет којшто не опкружува), „ониричен“ (што значи дека се вкоренува во секавањата, гестовите коишто се појавуваат во нашите соништа и го востановуваат, како што Фројд добро ни покажа, многу конкретното тесто на нашата најинтимна биографија) и конечно, „поетски“, што значи дека симболот, исто така, се повикува на говорот, и тоа на говорот кој најмногу блика, на најконкретниот говор. Но подеднакво и другата половина на симболот, оној дел од невидливото и неискажливото кој од тоа прави еден свет на индиректни претставувања, на алегориски знаци - засекогаш неадекватни, востановува еден посебен вид логика. Додека во еден едноставен знак означеното е ограничено и означителот, преку самата арбитрарност, неограничен; додека едноставна алегорија преведува едно означено кое завршува преку еден означител - не помалку ограничен, двата термина на *symbolon* се бесконечно отворени. Терминот означител, единствениот конкретно познат, упатува, ако може така да се рече, на „екстензија“, на сите видови особини на кои не може да им се даде облик, и тоа сè до антиномија... Овој двоен империјализам - и на означителот и на означеното - во симболичката имагинација специфично го обележува симболичкиот знак и ја востановува „флексибилноста“ на симболот. Империјализмот на означителот кој, повторувајќи се, доаѓа до тоа во една единствена фигура да интегрира и најконтрадикторни особини, како и империјализмот на означеното кој успева да се прелее врз сиот опиплив свет за да се манифестира, повторувајќи го неуморно „епифанискиот“ чин, го поседуваат заедничкиот карактер на редунацијата. Токму преку моќта да се повторува,

симболот ја совладува непрестајно неговата фундаментална несоодветност. Но повторувањето не е тавтолошко: тоа е усовршувачко преку натрупаните приближувања¹⁶, вдахновено заклучува Диран.

Од погоре изнесеното може да се заклучи дека и за митот и за симболот е карактеристично повторувањето, редувантноста, затоа што и во двата случаја се работи за отворени, динамични системи, неисцрпни извори, но и рецептори на значења. Жилбер Диран и алегоријата и симболот ги карактеризира како неарбитрарни начини на индиректно спознание, наспроти знакот како арбитрарен, со тоа што алегоријата ја одредува како конвенционална илустрација, превод на означеното, а симболот како неконвенционален и „параболичен“, кој никогаш не може да се долови со директно мислење. „Симболот е како и алегоријата, обновување, продолжување на сетилното, од фигурата до означеното, но, уште повеќе, тој е, по самата природа на недостапното означено, епифанија, значи, објава - преку и во означеното - на неискажливото“¹⁷, вели Диран. Тој дава неколку инспиративни дефиниции на симболот, кои ќе ги наведеме во продолжение. Така, инспириран од Лаланд, Диран симболот го дефинира како „секој конкретен знак којшто евоцира, преку еден природен однос, нешто што е отсутно или невозможно за перципирање“¹⁸, а на друго место потенцира дека „двојноста, двосмисленоста на симболот (на која ѝ одговараше и двојноста на херменевтиките) ја презицира и, дури, ја активира неговата првична смисла на гласник на трансцендентноста во светот на отелотворувањето и на смртта“¹⁹.

Диран, повикувајќи се на францускиот структуралист и антрополог, Клод Леви-Строс, дава и една интересна и полезна дефиниција за тоа како сликите се организираат во приказна: „Сликите, на кој било режим/систем и да му припаѓаат, во контакт со прагматичното траење и со настаните, се организираат во времето или, подобро, ги организираат психичките мигови во една ,приказна’. Така, од овие дискурзивни структури на имагинарното се појавуваат извесни реторички навики кои се суштински вкоренети во раскажувањето приказна, како што се хипотопозата

¹⁶ Исто, 10-11.

¹⁷ Исто, 9.

¹⁸ Исто, 8.

¹⁹ Исто, 97.

и извесни принципи, како што е каузалноста, која го поврзува еден след на настани со една последица која, сепак, е „друга“. Приказната, историска или митска, како што забележа Клод Леви-Строс, исто како и каузалното подредување, е „систем“ на антагонистички слики. Токму приказната во митот за Едип е она што допушта да се подредат антагонистичките епизоди како што се непријателството помеѓу сродниците и преценувањето на сродството“.²⁰

Диран, во својата книга *Антрополошките структури на имагинарното*, чиј поднаслов гласи *Вовед во опитата архетипологија*, дава многу исцрпна типологизација на симболите, на која во оваа прилика не можеме да се задржиме.²¹ Овде, само накусо ќе се осврнеме на основната поделба, според која, Диран симболите ги дели на оние што спаѓаат во т.н. *дневен режим на сликата*, и кои тој ги нарекува *шизоморфни (јуначки) структури на имагинарното*, а во нив спаѓаат видовите симболи: *териоморфни, никтоморфни, катаморфни симболи, симболи на искачувањето, спектакуларни, диеретички симболи*; на оние што спаѓаат во т.н. *ноќен режим на сликата*, и кои тој ги дели на *мистички (антифрастички) структури на имагинарното*, во кои спаѓаат видовите симболи: *симболи на инверзија и симболи на интимност*; и *синтетички (драматички) структури на имагинарното*, во кои спаѓаат *цикличките симболи*. На сите овие структури на имагинарното и видови на симболи, Диран уште им спротивставува принципи кои поточно ги објаснуваат, доминантни рефлексии кои им одговараат, „глаголски“ шеми, архетипови „епитети“ и архетипови „именки“ кои им соодветствуваат итн. Но, како што и самиот Диран, еден од најдобрите познавачи на природата на имагинарното, длабоко свесен за многузначноста на симболите, но и за термиолошката конфузија која некогаш настанува при нивната интерпретација, не секогаш ригидно се придржува кон својот принцип на елементарна класификација и често го заменува со посубјективни класификациски аксиоми, така и ние, при нашата анализа на апликативниот материјал, пред сè заради специфичниот начин на кој Тарковски ги употребува симболите, само кога сметаме дека е тоа од корист

²⁰ Исто, 76.

²¹ За ова види повеќе во Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...*

на интерпретацијата, ќе се повикаме на некои од неговите многубројни типологизации.

Марко Бабац, српски филмски монтажер и режисер и теоретичар на филмот, во својата книга *Сновиденски филм* (2004), вели дека во уметноста на подвижните слики симболот е стилска фигура со која на содржината на кадарот ѝ се дава нова, поширока, преносна смисла, без споредување со друг поим во тој или во соседниот кадар, но во споредба со искуството и паметењето на гледачот. „Близок е до метафората, но подискретен е и може полесно „да се скрие“ во драмската содржина на кадарот... Симболите на филмскиот екран најдобро делуваат кога се содржат во визуелно-динамичките односи на филмскиот кадар... Симболите во филмот имаат непосредна естетска вредност. Нивна главна цел е да ги збогатат филмските слики со поетски вредности и да обезбедат нивно подлабоко метафоричко значење“²², пишува Бабац. За него, симболот не е ништо друго освен слика со сложено значење. Како и погоре Диран, и Бабац, повикувајќи се на Јунг, прави јасна разлика помеѓу алегоријата и симболот: „За Карл Јунг, симболот не е ниту алегорија ниту обичен знак, туку слика која може најсликовито да ја означи нејасно почувствуваната природа на духот. Симболот ништо не крие ниту објаснува, тој упатува на значењето кое е сè уште неразбирливо, нејасно почувствувано, кое ниту еден збор од јазикот не може да го изрази“.²³

И Бабац се согласува со Диран дека уметноста го избегнува знакот како арбитрарен и го преферира симболот, како неарбитрарен и отворен за толкување. „Уметноста го избегнува знакот и го негува симболот како сложена форма на комуникација која подразбира толкување. Симболите во уметноста и во религијата немаат литерарно или објективно значење, туку претставуваат субјективен израз на мислењето и чувствувањето. Уметничкото дело не му угодува само на окото, тоа е збогатено со симболи од најразличен вид. Во уметноста, симболот е исполнет со афективност и динамика. Интелектуалното ниво на идеи, симболот го преведува во слики и имагинарно. Но, и тој самиот придвижува интелектуална активност. Симболот предизвикува дисконтинуитет, раскин со едно ниво на значење и премин

²² Babac, *Snoliki film*, 114.

²³ Исто, 109.

на друго ниво... Симболот тешко се дефинира, затоа што никогаш не се открива до крај. Во себе крие повеќезначност, понекогаш двосмислена и противречна“.²⁴

Марко Бабац симболите во филмот ги дели на *микросимболи*, симболи кои имаат локална функција во рамките на една сцена; и *макросимболи*, симболи кои најчесто се проткајуваат низ целиот филм и му даваат повеќезначна смисла. Покрај *визуелните филмски симболи*, Бабац разликува и *звучни симболи*, симболи кои се јавуваат во вид на звучен ефект и чие значење е јасно само по себе или во контекст на делото.

Од друга страна, францускиот семиотичар и проучувач на филмот, Питер Волен, истакнува дека „естетското богатство на филмот произлегува од фактот дека тој ги опфаќа сите три димензии на знакот: индексна, иконишна и симболичка“²⁵. Волен истовремено им забележува на филмските теоретичари што, земајќи само една од овие димензии на знакот и правејќи од неа темел на својата естетика, го осиромашуваат филмот. И за италијанскиот семиотичар, филмологот Џанфранко Бететини, првото читање на филмската слика се состои во откривање на нејзината непосредна знаковна релација со претставената реалност, што, според него - е неопходно за да се дојде до останатите нејзини значења. „На следните нивоа на критичко читање сликата навистина ја разоткрива севкупноста на нејзините значења и се јавува во сета двосмисленост која ѝ ја дава нејзиното поетско потекло. Филмскиот знак го пренесува претставениот поим, неговите значења и значењата кои му ги додава со сопствената сила на творечко деформирање, креирајќи на тој начин непрекинат сплет на показни односи и конотации, интерпретативни сугестии и критички регулации; не може со рационална точност да се потврди прегледната синтеза на значењето на некоја филмска слика, особено не во случаите во кои авторите се потпираат на природната двосмисленост на тоа знаково средство за да го збогатат неговото изразно дејство. Сепак, можеби повеќе би требало да се зборува за знаковна „поливалентност“ отколку за „двосмисленост“, затоа што овој термин во неговото вообичаено значење секогаш подразбира некоја „остроумна и лукава конотација“ која за време на

²⁴ Исто, 113.

²⁵ Peter Volen, *Znaci i značenje u filmu* (Beograd: Institut za film, 1972) 59.

проучувањето на филмскиот проблем не овозможува лесен и среќен пристап на ниту еден критички потенцијал: метафората на „валентност“, преземена од хемиските науки, покрај тоа е и привлечна и поттикнувачка, затоа што упатува на некој вид подготвеност на филмскиот знак (која е типична за секој знак) за различни сознајни дополнувања, кои во разни интерпретации можат да се извршат на различни нивоа“²⁶, нагласува Бететини.

И токму заради дефинираната „поливалентност“ на филмскиот знак, за што зборува Бететини, филмската слика може да биде протолкувана, прочитана, на одреден начин. Во право е македонскиот херменевтичар чие поле на интерес е и филмот, Славица Србиновска, кога вели дека „сликите, всушност се јазик со определени кодови и конвенции и тие се податливи за текстуални анализи“.²⁷ Таа, повикувајќи се на францускиот филмски семиотичар, Кристијан Мец, нагласува на кој начин, всушност, реципиентот ја прима сликата: „Оној којшто ја гледа сликата, настојува да ја суспендира нереалноста на сликата или нејзината фикционалност, особено кога станува збор за филмот и да се идентификува со светот кој се отвора пред неговите очи, а кој низ призмата на дводимензионалната слика предизвикал доживување на стварносен тродимензионален свет“.²⁸

Во филмовите на Тарковски нема банални, веќе вообичаени, силно утврдени симболи кои се во служба единствено на нарацијата (тркала на локомотивата кои симболизираат патување со воз, чеканчето на судијата – судење, брзо менување на датите на календарот – минување на времето итн.), туку напротив, Тарковски има многу посуптилен однос кон филмската слика и неслучајно својот филмски систем го нарекува „ликовен“, а себеси се нарекува „поет“: „Јас секогаш сум се сметал повеќе за поет, отколку за кинематограф“.²⁹ Тој, на едно место во своите *Дневници (Мартиролог)* ќе забележи: „Сликата е импресија на Вистината, која нам Бог ни дозволи да ја видиме со нашите слепи очи“. На друго место, во својата програмска, манифестна книга *Обликување во времето* (прво издание 1986), Тарковски ги

²⁶ Đanfranko Betetini, *Film: jezik i pismo* (Beograd: Institut za film, 1976) 124-125.

²⁷ Славица Србиновска, *Визуелни стратегии* (Скопје: Сигмапрес, 2008) 41.

²⁸ Исто, 41-42. За ова види повеќе во поглавјето „Интерпретација на сликата и определба на значењето“, 41-45.

²⁹ Андреј Тарковски, „За филмот „Жртва““, (Превод од англиски јазик: М. Митревска), *Кинопис* 7 (1992), стр. 89.

дефинира и своите сфаќања за филмската слика: „Сликата не може да биде примена церебрално, ниту да биде адекватно дескрибирана, таа само може да се почувствува на емоционално ниво, да се прифати или да се одбие. Зашто таа подразбира естетичко прифаќање на Убавото. Идејата на вечното, впрочем, не може да се изрази со зборови“.³⁰ За Тарковски вистинската слика е апстракција и не може да се објасни. „Таа само ја пренесува вистината и човек може да ја разбере единствено во сопственото срце. Заради тоа невозможно е да се анализира уметничко дело преку неговото интелектуално значење“.³¹

Во однос на симболите, и Тарковски се согласува со погоре наведените ставови дека тие не се подложни на еднозначно толкување: „Автентичниот уметнички израз не поседува рационално толкување туку емотивни карактеристики, кои не се подложни на еднозначно дешифрирање“.³² Тој смета дека во филмот не смее сè да биде премногу „соцвакано“ и лесно читливо, туку дека треба да биде проткаено со атмосфера на одредена таинственост. Според него, за филмот е лошо кога неговите составни елементи, звукот и сликата, се употребуваат литерарно, „симболички“, како што вели, со цел нешто да се означи. Тој ја преферира необјаснивоста, која не му подлегнува на дешифрирањето.

Интересно е што тој не го преферира терминот „симбол“, кога говори за својата уметност (се чини дека го поистоветува со алегоријата) и му го противпоставува терминот „уметничка слика“. Неговото сфаќање на „симболот“ е мошне редуктивно: „Јас сум непријател на симболите. За мене симболот е премногу ограничена идеја во смисла дека симболите постојат со цел да се дешифрираат. Од друга страна, уметничката слика не служи за дешифрирање, таа е истоветна со светот што нè опкружува. Дождот во *Соларис* не е симбол, тоа е само дожд кој во одреден миг има особено значење за јунакот. Но не симболизира ништо. Само изразува. Овој дожд е уметничка претстава. Симболот за мене е

³⁰ Цит. според Кети Каранфилова, „Во потрага по апсолутната вистина (Андреј Тарковски: Обликување во времето, рефлексии за филмот, Лондон 1989)“, *Кинопис* 7 (1992), стр. 72.

³¹ Цит. според Tarkovsky speaks about... Symbols vs. Metaphors (Risto Mäenpää and Jaakko Pyhälä, Interview “Taiteen on jaloselettava katsojia”, *Filmihullu* 8 (1976):7–11). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html> (на 05.01.2010).

³² Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 32.

нешто премногу сложено“³³; или: „Никогаш не правам алегии. Создавам сопствен свет. Тој свет не означува ништо невообичаено. Само постои, нема друго значење. Сметам дека симболот и алегијата го ограбуваат уметникот. Творецот креира слики кои го изразуваат, го покажуваат животот каков што е. Тоа не се басните на Езоп. Овој начин на работа би бил премногу примитивен не само за современата уметност туку за уметноста од која и да е епоха. Уметничките претстави поседуваат бесконечност на значењата, исто како што и животот носи бесконечност на значењата. Сликата претворена во симбол не може да биде анализирана. Кога ги создавам своите претстави не користам симболизам од ниту еден вид. Сакам да создадам слика, не симбол. Затоа не верувам во интерпретациите на наводните значења на моите филмови. Не сум заинтересиран за тесни политички или социјални прашања. Сакам да создадам слики кои на некое ниво ќе ја допрат душата на гледачот“.³⁴

Во едно свое предавање одржано во Лондон во 1984 г., Тарковски ја толкува последната книга од *Новиот Завет – Откровение (Апокалипсис)* на апостол Јован Богослов. Во тој своевиден програмски манифест, подоцна објавен како *Слово за Апокалипсата*, Тарковски прави многу интересна паралела меѓу симболот и сликата, која е релевантна за нашава тема: „Ако симболот може да се интерпретира, тогаш сликата не може. Симболот може да се дешифрира, поточно, од него може да се извлече одредена смисла, одредена формула, додека сликата не можеме да ја разбереме, туку можеме да ја доживееме и примиме. Затоа што таа има бесконечен број можности за толкување. Таа како да изразува бесконечен број врски со светот, со апсолутното, со бесконечното“.³⁵ Тарковски се сложува со констатацијата за „недофатливоста на симболот“, со рускиот естетичар Вјачеслав Иванов и е воодушевен од неговите коментари за целината на уметничката слика, која Иванов, на чудење на Тарковски, сепак ја нарекува „симбол“: „Симболот е

³³ Цит. според Tarkovsky speaks about... Symbols vs. Metaphors (Irena Brezna, Interview “Ein Feind der Symbolik”, *Tip* 3 (1984):197–205). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html> (на 04.01.2010).

³⁴ Цит. според Tarkovsky speaks about... Symbols vs. Metaphors (Gideon Bachman, “Att resa i sitt inre. Samtal med Tarkovskij”, *Chaplin* 4 (1984):158–163). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html> (на 09.12.2009).

³⁵ Andrej Tarkovski, *Slovo o Apokalipsi* (1984). ‘Internet magazin P.U.L.S.E’. <http://pulse.sm-art.info/andrej-tarkovski-slovo-o-apokalipsi-1984/> (20.05.2010).

вистински симбол само тогаш кога е непресушен и неограничен по своето значење, кога на својот таен (хиероглифски и магичен) јазик на знаци и интимност соопштува нешто што не може да се прикаже, што не им соодветствува на зборовите. Тој има многу лица и многу мисли и во најголемите длабочини останува недофатлив... Се оформува во органски процес, како кристал... Всушност, тој е монада, па според тоа, конституциски различен од комплексните и објасниви алегии, параболи и споредби... Симболите не може да се формулираат или да се објаснат, а соочени со нивното тајно значење во нивниот тоталитет, ние сме немоќни³⁶. На друго место, Тарковски дополнува: „Во однос на постоечкиот свет можеме да се изразуваме поетски или чисто дескриптивно. Јас повеќе сакам да се изразувам метафорично. Го нагласувам тоа: метафорично, а не симболично. Симболот подразбира некое одредено значење, интелектуална формула, додека метафората всушност, е слика. За разлика од симболот, нејзиното значење е неограничено“³⁷.

Сепак, работа на толкувачите на уметничкото дело е да се обидат да ги одгатнат неговите загатки, таинствените хиероглифи вткаени во неговото ткиво. Ние, сега, откако ги направивме овие термилошки дистинкции во однос на симболите, видени низ призмата на литерарните и филмските теоретичари од една страна и уметникот Андреј Тарковски од друга, ќе мораме да се обидеме да продреме во тајната, да го пронајдеме клучот што ги отвора вратите на неговата уметност и барем малку да сирнеме, да допреме до суштината на неговиот филмски дискурс, дури и по цена текстов да се претвори во „брборлива, хаотична и бесмислена дисертација на интересна тема“, како што вели тој во неговите *Лекции по филмска режија*, опишувајќи одредени историографски дела.³⁸

Нарација; Филмска нарација; Наративна структура во филмската уметност

³⁶ Цит. според Андреј Тарковски, „Уметноста – копнеж по идеалот“, (Превод од англиски јазик: М. Митревска), *Кинопис* 7 (1992), стр. 82.

³⁷ Цит. според Navaj, “Filmovi Tarkovskog”, 40-41 (Интервју на А. Тарковски за *Le Monde*, од 13. мај 1983 г.).

³⁸ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 40.

Во филмската уметност, приказната, односно нарацијата ја сочинуваат настаните и нивната хронологија, ликовите и нивните постапки, како впрочем и во книжевноста, но начинот на нејзиното презентирање во едниот и во другиот медиум не е идентичен. Филмот поседува автентичен филмски јазик, филмски израз и филмска форма, а токму преку формата и нејзините изразни средства се обликува приказната која се раскажува. Иако Тарковски најверојатно не би се сложил со нас, мораме да кажеме дека филмот во својата природа ја содржи нарацијата. Тој е приказна, раскажување. „Да се раскажуваат приказни со помош на прикажување на подвижни слики“, гласела формулацијата на патентот за филм на британскиот пронаоѓач и кинематографер, Роберт Вилијам Пол, од крајот на XIX век.

За наративните особености на филмот зборува и семиотичарот Јуриј Лотман: „Додека во неуметничкото комуницирање дискретните и недискретните соопштенија се спротивставени како две спротивни тенденции на пренесување на соопштенијата, дотогаш во уметноста ја забележуваме нивната сложена структурална меѓусебна поврзаност: така, во поезијата вербалниот текст, составен од поединечни зборови - знакови, почнува да се однесува како неделлив знак-текст, а визуелните уметности покажуваат за нив несвојствена, наративна тенденција. Оваа тенденција особено јасно се изразува во филмот“.³⁹ Според Лотман, филмот е синтеза на две раскажувачки тенденции - на сликовната (оттаму „движечки слики“) и вербалната: „Зборот не претставува факултативно, дополнително обележје на филмската нарација, туку негов задолжителен елемент (постоењето на немите филмови без титли или звучни филмови без дијалози само го потврдуваат тоа, затоа што гледачот постојано го чувствува отсуството на говорниот текст; зборот овде е даден како „минус-постапка“)“.⁴⁰ Лотман нагласува дека во основата на секое раскажување лежи актот на комуникација (*адресант, адресат, канал за врска и информација - текст*). За него и писмото и сликата се текст, информација: „И

³⁹ Juri Lotman, *Semiotika filma* (Beograd: Institut za film, 1976) 37.

⁴⁰ Исто.

двете претставуваат појави од знаковен карактер, затоа што не се состојат од предмети, туку од замена на предметите“.⁴¹

Францускиот наратолог, структуралистот Клод Бремон тврди дека секој вид наративна порака може да се транспонира од еден медиум во друг без притоа да се изгубат неговите суштински својства: „Темата на една приказна може да послужи како предлошка за балет, темата од некој роман може да се транспонира за сцена или филмско платно, а можеме и да го прераскажеме филмот некому кој не го гледал... Она што го читаме се зборови; она што го гледаме се слики; она што го дешифрираме се гестови, но низ нив, постои нешто што ние го следиме - приказната... Она што е раскажано (*raconté*) има свои сопствени означителски елементи, свои фабула-елементи (*racontants*): тоа не се ниту зборови, ниту слики, ниту гестови, туку настани, ситуации или однесувања означени со зборови, слики и гестови“.⁴²

Ако за руските формалисти *фабулата* (тоа што навистина се случило) беше основната супстанција на приказната и таа го претставуваше целосниот збир од настани кои треба да се поврзат во раскажувањето, а *сизето* (начинот на кој читателот станува свесен за тоа што се случило) беше повторно самата приказна, но овој пат онака како што е актуелно раскажана, со сврзување на настаните, со одреден ред на појавување на настаните во самото дело, без разлика дали се работи за нормален поредок, *ab ovo* (абв), со флешбек (авб), *in medias res* (бв) или *in ultimas res* (ваб); за структуралистички ориентираната наратологија секое раскажување има два аспекта, два составни делови: *приказна* (*histoire*), односно содржината или серијата од настани (дејства, случки) и егзистенти (ликови, точки на амбиентација); и *дискурс* (*discours*), што всушност го претставува изразот со кој се искажува содржината, начинот на кој читателот/гледачот се запознава со настаните од приказната.

За американскиот наратолог (семиотичар, реторичар) Симор Четмен, чија теориска практика претставува премин од структурализмот кон пост-

⁴¹ Исто, 36.

⁴² Цит. според Seymour Chatman, *Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980) 20; извадокот е преведен и во Симор Четмен, „Приказната и говорот“, (Превод од англиски јазик: Венко Андоновски), *Lettre Internationale* 4 (1996), стр. 91-92.

структурализмот, *приказната* е содржината, она *што* се претставува преку раскажувањето, *дискурсот* е изразот, она *како* се претставува содржината. Тој, во неговото најпознато теориско дело, *Приказната и дискурсот – Наративната структура во прозата и филмот* (прво издание 1980), *приказната* ја дефинира како „континуум од настани кои претпоставуваат тотален систем на сите можни замисливи детали односно на оние кои можат да се претстават со нормалните закони на физичкиот универзум“.⁴³ Според Четмен, расказниот *дискурс* се дели на две компоненти: а) самата форма на раскажувањето - структурата на наративната трансмисија; и б) нејзината манифестација - нејзината појавност во специфичен материјализиран медиум: вербален, кинематичен, балетски, музички, пантомимички и сл. Наративната трансмисија го засега односот меѓу *времето на приказната* и *времето на раскажаната приказна*, потоа прашањето за изворот или авторитетот на приказната: *расказниот глас*, *точката на гледање* и сл. „Природно, медиумот влијае врз трансмисијата“⁴⁴, резимира Четмен.

Според Четмен, главни елементи на приказната се *настаните* и *егзистентите*, кои се делат на уште помали единици: настаните на *дејства* и *случки*, а егзистентите на *ликови* и *простор*. *Просторот*, односно *амбиентацијата* на приказната, го определува времето и местото на случувањата, но служи и како локација за појава на ликовите, обезбедува декор и атмосфера, се поврзува со ликовите на повеќе нивоа, реферира на социјално, политичко и културно поле, создава атмосфера и одредено морално окружување, има и симболичка функција, а просторните параметри се употребуваат и за вклучување на приказната во филмот. Ликовите, според Четмен, во приказната се делат на *главни ликови*: протагонисти и антагонисти и *споредни ликови*: сведоци, лажни ликови, доверливи ликови. Четмен чинот на раскажување го дефинира како целина, затоа што тој се состои од елементи (*настани* и *егзистенти*) кои се разликуваат од она што го конституираат и нагласува дека настаните во раскажувањето, за разлика од случајната компилација, покажуваат интенција да бидат поврзани или повеќекратно условени

⁴³ Chatman, *Story and Discourse...* 19.

⁴⁴ *Исто*, 22; Четмен, „Приказната и говорот“, 93.

еден од друг.⁴⁵ Тој разликува два елемента на нарацијата: *кernels* (kernels), како што тој ги нарекува, односно „срж“ на нарацијата, поточно главните елементи на заплетот неопходни за разбирање на приказната; и *sattelites* (sattelites), помали додатни елементи, важни, но не и пресудни за нарацијата.

Кога зборува за дискурсот, Четмен разликува неколку негови аспекти: *дејство*, *наративни гласови* (кој зборува), *фокализација* (кој гледа), *наративни начини*, *претставување на свеста* и *време на дискурсот*. *Времето на дискурсот* е линеарно време, додека *времето на приказната* е плуридимензионално. Повеќе настани во *приказната* можат да се одвиваат истовремено; меѓутоа, *дискурсот* задолжително мора да ги постави во низа едни со други. Четмен разликува *време на приказната*, кое е след од настани во времетраење на приказната и трае колку и настаните за кои се раскажува и *време на дискурсот*, време кое ја покрива должината на времето потребно за да се раскаже/прочита/види приказната.

Тој издвојува повеќе наративни техники поврзани со времетраењето на приказната и начинот на нејзиното раскажување: *неизвесност* и *изненадување*, *враќање назад* (*флешбек* или *аналепса*) и *одење напред* (*флешфорвард* или *пролепса*), *породок*, *времestraење*, *зачестеност*, *алтернација* (симултано раскажување на две или повеќе приказни при што се прекинува ту едната ту другата) итн. Аспектот на времетраењето на нарацијата ја означува поврзаноста меѓу *времето на приказната* и *времето на дискурсот*. *Сегашното* време ги покажува настаните во времето на нивното случување и тогаш времето на *приказната* и на *дискурсот* се исти. Техниката *забрзување* (speed-up), ги резимира настаните (*телескоп*, *зум*) и тогаш *времето на приказната* е подолго од *времето на дискурсот*, а техниката *забавување* (slow-down, slowmotion) ги шири настаните, односно ги покажува настаните за подолго време од нивното „вистинско“ траење. Тогаш *времето на дискурсот* го надминува *времето на приказната*. *Елипса* е таква наративна фигура која ги запоставува неважните настани и *времето на дискурсот* со прескоци влегува во некој подоцнежен дел на *времето на приказната*. *Пауза* е применета тогаш кога описот на *настаните* е прекинат со опис на

⁴⁵ За настаните и егзистентите види повеќе кај Chatman, *Story and Discourse...*, во поглавјата: 2. “Story: Events”, 43-95; и 3. “Story: Existents”, 96-145.

просторот/ликовите или сеќавањата - внатрешен монолог на ликовите. Тогаш *времето на приказната* застанува, а *времето на дискурсот* продолжува со нарацијата.⁴⁶

Според зачестеноста на соопштување на настаните во *дискурсот*, Четмен разликува *еднократно* (singulative) *соопштување*, кога настанот се случува еднаш и во *приказната* и во *дискурсот*, *репетитивно* (repetitive) *соопштување*, кога настанот во *приказната* се случува еднаш, но во *дискурсот* се повторува повеќе пати и *повеќекратно* (iterative) *соопштување*, кога настанот во *приказната* се случува повеќе пати, но во *дискурсот* е соопштен само еднаш. *Дискурсот*, според Четмен, може да стартува *од почетокот* (ab ovo), *од средината* (in medias res) или *од крајот* (in ultimas res) на *приказната*, а крајот на *дискурсот* може да биде *отворен* или *затворен*. Кога позитивните ликови ги остваруваат целите и се наградени, а негативните ликови се казнети, кога конфликтите се разрешени и ликовите го достигнуваат она што беше сугерирано со *настаните* во *приказната* – тогаш се говори за *затворен крај* на текот на нарацијата. Кога конфликтите остануваат неразрешени – тоа е знак за *отворен крај* на *дискурсот*.

Ова се само мал дел од наратолошките поставки на Четмен, изнесени во неговата теориска книга *Приказната и дискурсот – Наративната структура во прозата и филмот*. Наратолошките постулати на Симор Четмен, се разбира дека ќе ни бидат од корист при обидот за компаративно, митокритичко, интердискурзивно и интермедијално, т.е. интердисциплинарно препрочитување на текстовите на филмовите на Тарковски и при испитувањето на митотворечката поетика на авторот. Епистемолошката постапка која притоа ќе биде применета, ќе биде обид за потврдување на дел од погоре наведените наратолошки законитости, но ќе ја има предвид и дисперзираноста и фрагментарноста на секое уметничко дело и неможноста/ненужноста на каква и да е „исцрпна“ интерпретација. Од друга страна, нема да ги забораваме ни предупредувањата толку карактеристични за еден уметник, изречени од самиот Тарковски: „Колку подолго работам на филмот, сè

⁴⁶ За дискурсот види повеќе кај Chatman, *Story and Discourse...*, во поглавјата: 4. “Discourse: Nonnarrated stories”, 146-195; и 5. “Discourse: Covert versus overt narrators”, 196-262.

повеќе сум уверен дека оваа област на уметноста не е раководена од никакви закони. Дури не се обидувам ни да ги пронајдам... Сè е можно“.⁴⁷

Сепак, филмската естетика исто така познава одредени законитости, кои му биле одлично познати и на Тарковски. На пример, *гледната точка* во филмот, заради спецификите на медиумот, секогаш ја претставува позиционираноста на камерата. Ако ја сметаме камерата за наратор, тогаш во најголем број случаи се работи за *објективна гледна точка во трето лице*, односно за *надворешна фокализација* и поретко, за *субјективна гледна точка во трето лице*, односно за *внатрешна фокализација* на некој од ликовите, за т.н. „субјективна“ камера, „камера-око“ (самега-eye) или пак за *субјективна гледна точка во прво лице*, кога покрај камерата постои и наратор кој зборува во *оф-тон* (off-tone) и не се јавува на екранот.⁴⁸ *Гледната точка* во филмот всушност е растојанието кое ја дели камерата од објектите прикажани на сликата (*панорама, опит план (широк тотал), среден план, поширок среден план (американ), средно-крупен план, близок план, крупен план, детал, травелинг, зум* итн.), но и аголот на поставеноста на камерата - *ракурсот* (*од горе, од долу, од косо, од страна, под прав агол, на ниво на очите* итн.).⁴⁹ Камерата на гледачот најчесто му овозможува повеќе гледни точки, во зависност од ликовите кои се јавуваат во филмот и во зависност од нивната гледна точка. Таа може да биде *објективна* (камера која го следи ликот) или *дескриптивна* (камера која се занимава повеќе со описот отколку со дејството).⁵⁰

Француската монтажерка и филмолог Доминик Вилен, кога пишува за *кадарот* како најмала формативна единица на филмот, разликува *форма* (contentant)

⁴⁷ Цит. според ‘Nostalghia.com - An Andrei Tarkovsky Information Site’. <http://www.nostalghia.com> (на 01.06.2010).

⁴⁸ За теоријата на фокализацијата и гледната точка види повеќе кај Славица Србиновска, *Подвижниот посматрач во романот* (Скопје: Сигмапрес, 2000), во поглавјето „Теорија на фокализацијата“, 85-140; кај Џералд Принс, *Речник на нартологија*. Превод од англиски јазик: Славица Србиновска (Скопје: Сигмапрес, 2001), во поглавјата: „Гледна точка (Point of view)“, 29-32; и „Фокализација“, 141-142; и кај Кулавкова (прир.), *Поимник на книжевната теорија*, во поглавјата: „Гледна точка“, 103-105; и „Фокализација“, 582-584.

⁴⁹ За овие термини, но и за останатите елементарни формативни филмски единици (кадар, план, секвенца, композиција на кадарот, мизансцен итн.), види во Žos Rože, *Filmska gramatika* (без место на издавање, име на издавачот и датум на издавање); кај Luis Herman, *Scenarij za film i televiziju* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976); и кај Стефан Сидовски, *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина*, (Скопје: Епоха/Кинотека на Македонија, 1995).

⁵⁰ За ова види повеќе кај Доминик Вилен, *Окото на камерата*. Превод од француски јазик: Слободанка Колемишевска (Скопје: Кинотека на Македонија, 1994); и кај Сидовски, *Филмскиот кадар*....

и *содржина* (contenu) на кадарот. Според неа, *формата* го содржи видот на *планот*, *ракурсот* на камерата и сл., а *содржината* – диспозицијата на декорот, местото на предметите во мизансценот итн. Вилен наведува и еден интересен анаграм, во кој зборот „слика“ (франц. image) се претвора во „магија“ (magie). За неа, елементите кои во процесот на снимањето се составуваат, се разложуваат и потоа повторно се составуваат, се слични како оние во сликарството: светлина, боја, места на фигурите во видното поле, нивна близина или оддалеченост, јасност или нејасност, игра со предниот и со задниот план, декорот и површината (екранот), правецот на гледање, односот кон гледачот итн.⁵¹

„Филмот го моделира светот. Просторот и времето спаѓаат меѓу најважните карактеристики на светот“,⁵² вели Јуриј Лотман, а познато е дека просторните ефекти на филмот не би можеле да се остварат без концепцијата на времето. Времето е димензијата на траењето на приказната, а просторот е димензијата на нејзиното егзистирање. Во филмот просторот е адекватен на реалниот свет. Филмската наратија раскажува за нешто што е определено просторно и во филмот, заради природата на самиот медиум, секоја сцена мора да биде просторно детерминирана. Филмот, за да го изрази времето, се служи со соодветни монтажни техники: *продолжувања*, *скратувања*, *забавувања* или *забрзувања* на кадрите. Иако негов формативен принцип е просторот, сепак, и филмот (како и книжевноста) спаѓа во временските уметности. Филмот својата наратија ја гради во просторот, додека времето го третира како нешто дадено само по себе. Сепак, и филмот, како и книжевноста, создава илузија на преобразени простор и време.

Во следното поглавје ќе проследиме дел од размислувањата, авторефлексиите на Андреј Тарковски, во однос на сопствената филмска уметност, т.е. во однос на неговата филмска поетика. Ова поглавје ќе ни биде од полза затоа што, набележувајќи ги најкарактеристичните точки на поетиката на Тарковски, ќе ни биде олеснето следењето на неговите филмови со кои одделно ќе се занимаваме во следните поглавја, затоа што, режисерската поетика всушност, и е вткаена во самото уметничко дело.

⁵¹ И за ова види повеќе кај Вилен, *Окото на камерата*, во поглавјата: III. „Активитет на кадарот“, 73-111; и VI. „Композиција, декомпозиција“, 149-174.

⁵² Lotman, *Semiotika filma*, 74.

2. ПОЕТИКАТА НА ТАРКОВСКИ

„Имаме уметност за да не умреме од вистина“, гласи прочуената формулација за смислата на уметноста, на германскиот философ Фридрих Ниче. Постмодернистичкиот концепт ова го издигнува за неколку степени погоре, така што, не само што го проблематизира самото толкувањето на уметноста, туку во прашање го доведува и самото постоење на уметноста. „Самата идеја за интерпретација е проблематична. Одамна нештата се она што сè, а не се знаци за нешто друго. Не постои ништо друго освен она што го гледате. Интерпретацијата имплицира скриени значења, криптографија, ребуси, енигми, палимпсести, скриени пораки што се насетуваат како отпечаток на хартија од тајните писма во детективските романи... Но, за постмодерните мислители целиот тој модел на површина/длабочина е како отворен ковчег крај отворен гроб што ја шири околу себе реата на распаднатиот труп на метафизиката. Во ова наше пост-историско, пост-индустриско, пост-апокалиптично, пост-природно, пост-човечко, пост-што-и-да-е општество, во време на „голата вистина“ (Вилијам Бароуз), кога паѓаат сите театарски завеси и ја откриваат вистинската сцена каде се игра човековата драма, миметскиот, митскиот и метафизичкиот начин на мислење и однесување се дисквалификувани, додека просветлениот дух конечно не го осуди сето она што е ирационално. А како што светот исчезнува во сопствените одрази, во катоптричката машина, каде што стварното е заменето со неговите слики (сликата како убиец на сопствениот модел), така и уметноста го испушта последниот здив во огледалото, ставено пред нејзиното лице“.⁵³

Овде нема повеќе да навлегуваме во постхуманистичките, постисториските и постметафизичките концепти на постмодерната теорија,⁵⁴ само ќе укажеме на тоа дека погоре наведените парадигматски зборови, овој постмодернистички концепт за уметност ослободена од метафизика, ослободена од духовност и свртена само

⁵³ Емил Алексиев, *Deus Sex Machina* (Предговор во артист-бук на Atanas Botev, *Deus Sex Machina*. Скопје: Музеј на град Скопје, 2010) 7.

⁵⁴ За ова види повеќе кај Стивен Бест и Даглас Келнер, *Постмодерна теорија*. Превод од англиски јазик: Драган Јакимовски (Скопје: Култура, 1996).

кон себеси, за уметност ослободена од тајната, каде што „миметскиот, митскиот и метафизичкиот начин на мислење и однесување се дисквалификувани“, му е сосема далечен на светогледот на Тарковски и на неговата *ars-poetica*, која ја преферира духовната димензија на уметноста. „Единствено уметноста може да го спознае и да го дефинира апсолутното“, смета Тарковски. Она што ги прави безвремени филмските дела на Тарковски и она што прави тие успешно да ѝ се спротивставуваат на секаква класификација, е тоа што тие во исто време се и длабоко вкоренети во реалистичната поетика, затоа што Тарковски знае дека да се постигне високо ниво на реализам во медиум како што е филмот, е, всушност, задачата на режисерот и дека тоа е исклучително тешка работа; и модернистички, затоа што во нив, иако Тарковски не признава, во голема мерка е вклучена нивната симболичка димензија; и делумно постмодернички, во оние неколку сегменти во кои до израз доаѓа двосмисленоста на приказната што ја раскажуваат тие и нивниот отворен крај, податлив за разни интерпретации, како и изразената цитатност и интертекстуалните референци на многубројни текстови на културата, современи и древни. Неговите филмови во одредени аспекти се држат дури и до класицистичките принципи, како што наведува и самиот Тарковски, за начелото за единство на времето, местото и дејството на филмската приказна, на што ќе се осврнеме понатаму во текстот.

Отец Стефан Санџакоски како медиум во кој се изразува филмската уметност ја одредува светлината и оттаму, уметноста на филмот ја нарекува „светлописна уметност“⁵⁵. Согласно на ова, за него, уметноста на Андреј Тарковски претставува „Евангелие упатено до светот“⁵⁶, а самиот уметник, Тарковски е „агиограф на филмот“⁵⁷. Ние би додале, „филмописец“. Навистина, метафизичкиот дискурс кој просто извира од филмовите на Тарковски е факт кој се забележува при првата средба со неговата уметност, на што ќе се задржиме понатаму во текстот, во главата 3. „Тарковски, уметноста и духовноста“, но, да видиме прво на кој начин „светлопишува“ Тарковски.

⁵⁵ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 65).

⁵⁶ Исто, 16; (*Кинопис* 7 (1992), стр. 69).

⁵⁷ Исто, 15; (*Кинопис* 7 (1992), стр. 66).

Време; Ритам; Монтажа

„Во текот на сите овие години не е пронајдена ниту една обврзувачка дефиниција за посебниот карактер на филмот. Постојат многу видувања, секое во препирка со она другото, или, уште полошо, оние кои се слеваат во еклектичка збрка“,⁵⁸ смета Тарковски. Неговите теориски концепти во однос на филмската естетика, се содржат во многубројните пишувани естетски сведоштва, рефлексии и саморефлексии, во писмените или усни искази, во режисерските белешки, есеите, студиите, дневниците итн., во кои тој исцрпно ја проучува естетиката на режијата и ги студира уметничките, естетските, но и техничките процеси во остварувањето на режисерското уметничко дело. Сепак, синтетизирани се во неговата теориска книга *Обликување во времето*, објавена во 1986 г., на руски како *Запечатено време* (*Запечатленное время*), а истата година и на англиски, под наслов *Обликување во времето, рефлексии за филмот* (*Sculpting in time, Reflections on the cinema*).

Таму, но и во неговите претходни текстови, Тарковски наведува една идеја која станува најважна карактеристика на неговата теориска концепција на филмот, а неа, се разбира, тој има можност да ја спроведе и во практика, а тоа е теоријата за филмот како уметност на времето, а не како монтажна уметност. Наместо монтажата, Тарковски го одредува ритамот, и времето кое преку тој ритам се изразува, како главен формативен елемент на филмот. Како што тврди Тарковски, филмот е уметност која устроила сосема ново естетско начело содржано во можноста непосредно да се зграпчи времето и така запечатено, да му се навраќаме кога ќе посакаме. Според Тарковски, на тој начин се добива матрица на реалното време. Тарковски смета дека филмската слика според својата суштина е опсервација на текот на времето и дека не смее да биде расчленета и противречна со нејзиното природно време, не смее да ѝ биде скусен текот на времето, затоа што таа е само тогаш вистински кинематографска, кога времето живее во неа, како што таа живее во времето и тоа од самиот почеток и во секој нејзин кадар. Тарковски одбива суштината на филмот да ја поистовети со т.н. филмски јазик кој ги комбинира елементарните единици на филмот, како што се кадрите, плановите,

⁵⁸ Андреј Тарковски, *Вајање у времену* (Београд: Уметничка дружина Аноним, 1999) 60.

монтажата, сликите, звуците итн. „Како и секое друго уметничко изразување, филмското изразување е пред сè целосно. Затоа разговорот за неговата синтетичка суштина претставува чиста бесмислица. Иако за синтетичката суштина на филмот и најмногу се зборува. Најсилна доминанта на филмското изразување претставува ритамот, кој го покажува течењето на времето во кадарот. А, дека текот на времето се искажува, се гледа и од однесувањето на протагонистите, и од визуелните решенија и од интонацијата – тоа се само дополнителни компоненти кои, теориски гледано, може да бидат присутни, а може и да отсутствуваат... Можно е да се замисли филм и без глумци и без музика и без декорација и без монтажа – само со чувствување на течењето на времето во кадарот. И тоа би бил вистински филм... Во филмот ниту една од компонентите не може да има самостојна смисла или значење. Само филмот како целина претставува уметничко дело. А за неговите компоненти можеме да зборуваме само условно, кога ќе почнеме вештачки да го расчленуваме на елементи. Ете зошто јас сметам дека синтетичката природа на филмот е релативна“.⁵⁹

Тарковски ги негира теориите коишто ја сметаат монтажата за главен формативен елемент на филмот, затоа што, според него, филмската слика се обликува при самото снимање и таа егзистира во кадарот, додека монтажата само ги организира тие кадри, претходно исполнети со време, во една жива структура. Со други зборови, филмската структура ја добива својата форма при монтажата единствено заради дистинктивните обележја што му се дадени на материјалот уште при процесот на снимање. „Ритамот не е детерминиран од должината на монтираните парчиња, туку од притисокот на времето создаден во нив. Така, времето станува основа на кинестетскиот израз, како што се тоа звукот во музиката, бојата во сликарството, карактерот во драмата. Ритамот, а не монтажата, како што се мисли, е главниот формативен елемент; токму ритмичкиот дизајн го овозможува новоформиранит ентитет“,⁶⁰ дециден е Тарковски.

Тој, на друго место, не ѝ ја одрекува големата улога на монтажата, која таа ја има во обликувањето на филмското дело, потцртувајќи притоа дека монтажа

⁵⁹ Andrej Tarkovski, “O filmskom izrazu”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 34.

⁶⁰ Цит. според Каранфилова, „Во потрага...“, 74.

постои и во другите уметности. „Што се однесува до монтажата, тешко е човек да се сложи со распространетата заблуда, според која монтажата е основниот формативен елемент на филмот. Дека филмот, наводно, се создава на монтажна маса. На секоја уметност ѝ е нужна монтажа, составување, поврзување на елементите, деловите... Монтажата ги спојува кадрите, кои се исполнети со време... Монтажата – во крајна линија е само идеална варијанта на спојувањето на кадрите. Но таа идеална варијанта веќе се содржи во снимениот материјал... Што, сепак, се поврзува во монтажата? Времето кое тече низ кадарот... А филмското изразување се создава за време на снимањето и постои само во кадарот“.⁶¹

Тарковски нагласува дека монтажните резони, во нивната спонтаност и иманентна логика ја формираат структурата на филмот, но не го создаваат ритмот на филмот, кој, според него, се јавува во согласност со времето кое протекува низ кадарот и не произлегува од должината на монтажните делови, туку од степенот на напнатоста на времето кое протекува. „Монтажниот рез не може да го одредува ритмот, овде монтажата, во најдобар случај, не е ништо друго освен стилска карактеристика. Уште повеќе – времето во филмот не протекува со помош на резоните туку наспроти нив... Токму времето, кое е забележано во кадарот, му го диктира на режисерот овој или оној принцип на монтажа“.⁶²

Интересна е една негова забелешка во однос на „таткото“ на монтажната школа во советскиот филм, Сергеј Ејзенштејн: „Јас го негирам сфаќањето за филмот како уметност на монтажата уште и затоа што тоа не му дозволува на филмот да излезе од рамките на екранот, односно не смета на правото на гледачот да го приклучи своето сопствено искуство на она што го гледа на белото платно. Монтажниот филм поставува пред гледачот енигми и крстозборки, терајќи го да дешифрира симболи, да се насладува со алегии, апелирајќи на неговото интелектуално искуство. Но, секоја од тие загатки, има, за жал, своја прецизно формулирана одгатка. Кога Ејзенштејн во *Октомври* споредува паун со Керенски, тогаш неговото средство се изедначува со целта. Режисерот го оневозможува гледачот да изгради свој чувствен однос кон виденото. А тоа значи дека начинот на

⁶¹ Tarkovski, “O filmskom izrazu”, 34-35.

⁶² Исто, 35-36.

конструирање на ликот станува цел самиот за себе и авторот почнува да води тотална офанзива врз гледачот, наметнувајќи му го сопствениот однос кон настаните“,⁶³ што за Тарковски е сосема погрешна авторска позиција. „Никогаш не треба да се заборави дека постапката на уметникот не треба да се забележува во неговото дело. Во секој случај, таквото барање во однос на себеси го сметам за задолжително“.⁶⁴ Тарковски смета дека токму преку ритамот на филмот, режисерот ја покажува својата личност преку чувствување на времето, затоа што, според него, ритамот му дава на делото одредени стилски карактеристики. „Смислата на монтажата е материјалот да се воедначи, при што најдобро е тоа да оди однатре, низ некаков режисерски ‚филтер‘, интуиција“.⁶⁵ „Мене, да речеме, ми се чини дека времето во кадарот треба да тече независно и делумно самосвесно, тогаш во него идеите се распоредуваат без брзање, врева и реторика. За мене чувствувањето на ритмичноста во кадарот... како да речам?... е еднакво на чувствувањето на вистинитоста на зборовите во литературата. Непрецизен збор во литературата, непрецизен ритам во филмот, подеднакво ја подриваат вистинитоста на делото“.⁶⁶

Сценарио; Драматургија; Нарација

Тарковски честопати бил напаѓан за пренагласена литераризираност на неговите филмски дела. Одговорот лежи сепак во неговиот афинитет кон поетското и кон логиката на поезијата, која тој ја смета за сообразна на природата на филмската уметност. Поетскиот, лирскиот елемент во неговите дела, содржи голема визуелна сила концентрирана во сликата, која предизвикува толку нагласени чувства. И, со право заклучува Кети Каранфилова, дека преку поетските врски се засилуваат чувствата и гледачот се активира, така што многу повеќе партиципира во откривањето на животот, отколку кога се во прашање готови дедукции изведени од заплетот или поентирани од авторот. „Комплексноста на

⁶³ *Исмо*, 36; истото и кај Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 81.

⁶⁴ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 61.

⁶⁵ *Исмо*, 98.

⁶⁶ Цит. според Radoslav Lazić, “Rediteljska poetika Tarkovskog”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 21-22; истиот текст е преобјавен како предговор во книгата Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...*; види и кај Tarkovski, “O filmskom izrazu”, 37.

мислата и поетските визии на светот, на тој начин, стануваат поочигледни. Вообичаената логика на линеарната последователност како метод нуди неспоредливо помалку можности отколку што се отвораат при асоцијативните врски. Кога говори за поезијата, Тарковски ја одредува како жанр, а потоа и како свест за светот и како модус на однесување спрема тој свет. Поетското, впрочем, не се врзува само за литературата и претставува многу поширока одредба, па неслучајно овој режисер повеќе се смета себеси за поет отколку за кинематограф. Во секој нов филм, тој сè помалку и помалку се интересираше за развојот на заплетот кој, речиси, и не му беше потребен. Неговиот интерес секогаш се однесува на внатрешниот свет на индивидуалната душа како доказ на едно уникатно човечко искуство⁶⁷.

Што се однесува до сценариото, според Тарковски, во филмот сценариото, всушност, умира, иако тоа не значи дека филмот и литературата немаат заеднички врски. „Дијалогот е секако еден од тие врзни елементи, кој во филмот игра строго функционална улога, а заедничка е и онаа оригинална слобода да се земе она што се сака од понуденото во реалниот свет и да се комбинира во секвенци во времето“⁶⁸.

Во однос на можноста за превод на книжевно во филмско дело, Тарковски нагласува дека филмското дело не смее да биде илустрација на книжевната предлошка и дека тоа неминовно ќе се претвори во производ на уметничка сликовност, туѓа за литературата. Во врска со веќе наведеното негово сфаќање, за класицистичкиот принцип на единство на времето, местото и дејството, Тарковски смета дека тој израз најмногу му одговара на филмот како медиум. „Според моите сегашни сфаќања за можностите и особините на филмот како уметност, за мене е важно сижето во сценариото да одговара на барањата за единство на времето, местото и дејството, што е принцип на класицистите. Порано ми се чинеше интересно што е можно поцелосно да ги употребам сеопфатните можности на монтажата, наизменично, нешто архивски материјал, нешто други временски слоеви, врева од случувања која им наметнува на протагонистите неочекувани

⁶⁷ Каранфилова, „Во потрага...“, 75.

⁶⁸ Цит. според истиот извор.

искушенија и проблеми. Сега би сакал меѓу монтажните резони да не доаѓа до временски прекин. Сакам времето, неговиот тек, да се пробива од внатрешноста на кадарот, а монтажниот спој да означува само продолжување на дејството и ништо повеќе, да не претставува временски прекин, да не ја презема функцијата на селекција и драматуршка организација на времето“.⁶⁹

При креирањето на автентична филмска драматургија, Тарковски препорачува угледување на структурата на музичките дела. „За создавање на автентична филмска драматургија потребно е добро да се познава формата на музичките дела: fuga, соната, симфонија итн., затоа што филмот како израз е најблиску до музичкото градење на материјалот. Овде не е важна логиката на текот на настаните, туку начинот на текот на тие настани, начинот на нивното постоење во филмскиот материјал... Времето – тоа е веќе форма. Во општиот облик на делото многу е важен крајот, како што во музичкото дело е важен кодот. При такво разбирање на формата не е важен континуитетот на епизодите, карактерите, настаните, важна е логиката на музичките закони: теми, антитеми, аранжмани итн... Во својата основа филмската драматургија во развојот на материјалот е најблизу до музичката форма, каде не е важна логиката, туку трансформацијата на чувствата. Да се предизвика емоција е можно само со помош на нарушување на логичките континуитети. Тоа би била филмската драматургија, игра со континуитетот, а не самиот континуитет. Не треба да се бара логика, ни приказна, туку развој на емоцијата“.⁷⁰ Токму во овде наведените поенти, Тарковски и ја гледа автохтоноста на филмот како уметнички медиум, кој треба да излезе од сенката на своите предци – книжевноста и театарот. „Структурата на филмот нужно произлегува од неговата цел: би сакале да ја претставиме дијалектиката на човечкиот карактер и да го истражиме неговиот духовен живот. Мислам дека книжевното и театарското начело на организација на материјалот како фабула нема ништо заедничко со особената природа на филмот. Секој режисер знае колку многу делови од филмот се емоционално празни. Тие постојат само за да му го дообјаснат на гледачот текот на дејството. Ние ја потценуваме моќта на емоционалниот напон на филмската

⁶⁹ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 24-25.

⁷⁰ Исто, 32.

слика. Во филмот е неопходно не да се објасни, туку да се делува на чувствата на гледачот и токму разбуденото чувство е тоа што предизвикува мисла. Целта на нашиот филм нè принудува да го истражime начинот на монтажа кој ќе ни помогне да се задржиме не на логиката на фабулата, туку на субјективната логика (мисла, сон, секавање)⁷¹.

Во поглед на поврзаноста на филмската драматургија со музичките дела, Тарковски стои на исто стојалиште со Жилбер Диран, кој, исто така тврди дека контрастната форма на музиката е основа и на драмската и на литературната (прозната) и на филмската уметност. „Ако музиката првенствено е хармонија, таа не е ништо помалку драмски контраст, валоризација еднаква и реципрочна на антитезите во времето... Можеме да речеме дека таа контрастна форма која ја нагласивме, во повеќе или помалку чистата музика на Западот, го сочинува костурот на театарската драма, во вистинската смисла на тој збор: на класичната трагедија, комедијата, како и на шекспировската или драмата на романтизмот, а можеби дури и на сета уметност на романот и филмот“⁷².

Мизансцен; Композиција на кадарот

Според Тарковски, функцијата на сликата е да го изрази животот сам по себе, а не идеите или пак аргументите во врска со него. Ваквата констатација тој ја применува и при организацијата на мизансценот во сопствените филмови, каде што мизансценот не ја илустрира идејата туку го следи животот. „Уметничкото изразување е повикано да го искаже самиот живот, а не авторските поими, толкувања на животот. Тоа не го означува, не го симболизира животот туку го искажува. Уметничкото изразување го одразува животот, бележејќи ја неговата уникатност“⁷³. За Тарковски, штом мизансценот се претвора во знак, клише, концепт, тогаш ликовите и ситуациите стануваат шематски и лажни. Тој смета дека вистинската филмска слика се гради врз деконструкција на жанрот, односно врз

⁷¹ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Gideon Bachman, “Begegnung mit Andrej Tarkowskij”, *Filmkritik* 12 (1962):548–552). ‘Nostalghia.com’.
<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 14.12.2009).

⁷² Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 296-297.

⁷³ Tarkovski, “O filmskom izrazu”, 33.

конфликт со него. „Јас сум против мизансцен кој ја изразува идејата на сцената преку неговата пластичност, во чии рамки режисерот го вметнува актерот, правејќи на тој начин неговото однесување да изгледа неприродно. Јас сум за мизансцен кој е резултат на ситуацијата и на душевната состојба на човекот, т.е. на настаните кои влијаат на човечките дејства на реален начин. Ова е првиот услов за претставување на психолошката вистина. Современиот филм мора да биде до крајни граници близок до животот за да може да го опфати неговиот природен тек“.⁷⁴

Тарковски, можеби токму заради ставовите дека основна задача на филмот е колку што е можно повеќе да му се приближи на животот, не му препушта ништо на случајот кога се работи за сценографијата во неговите филмови. Тоа го забележува и Питер Грин: „Ударот на громот или сончевиот зрак кој се пробива низ маглата, иако делуваат како сосема спонтани појави, подеднакво се резултат на сценографската поставка како и белиот коњ во заднината“.⁷⁵

Иако изразената ликовност на мизансценот претставува едно од најзабележителните карактеристики на филмовите на Тарковски, и тие се „полни со прустовски впечатоци, „мртви природи“ во движење“,⁷⁶ тој е противник на илустративноста на мизансценот. „Никогаш не сум можел да сфатам, како е можно да се гради мизансценот тргнувајќи од какво и да е сликарско дело. Тоа значи да се создава анимирано сликарство, а преку тоа, да се уништува филмот.“⁷⁷

Во контекст на кадрирањето и на оформувањето на композицијата на кадарот, што е специфична задача на секој режисер, интересни се неколку согледби на прочуениот шведски снимател Свен Никвист, кој со Тарковски го сними филмот *Жертвопринесување*. Никвист нагласува дека концептот на кадарот според Тарковски е сосема различен од поголемиот дел на концепциите на другите режисери. „Тој не ги дели своите планови на општи, средни и крупни. Неговите композиции се во спротивност со конвенционалните. Неговата камера се движи, неговите глумци се движат и во неговите сцени има многу акција... Неговиот стил на режирање е различен од сите со коишто досега сум се сретнал. Тој не може или

⁷⁴ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Bachman, “Begegnung...”). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 14.12.2009).

⁷⁵ Peter Grin, “Stalkerova nostalgija”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 48.

⁷⁶ Mišel Šion, “Kuća u kojoj pada kiša”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 50.

⁷⁷ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 60.

не сака да ги изрази своите желби во врска со некој план или со некоја секвенца пред да ги истражи самиот со камерата – со мојата камера! Тој своите филмови ги создава со камера. Во почетокот тоа многу ме збунуваше, мислев дека се поставува на моето место. Отворено разговаравме и ми објасни дека на тој начин ги прави своите сцени. Се разбира, ми даде целосна доверба што се однесува на самата слика. Со помош на камерата тој ја организираше кореографијата“.⁷⁸

Тарковски, во своите филмови, исто така, многу ја продлабочил и употребата на т.н. „продолжен кадар“, кој често го користел и Акира Куросава. Минимализмот во неговите филмови му го должи на „учителот“, Робер Бресон, а *Жертвопринесување*, не само заради заедничкиот снимател – Свен Никвист, заради местото во кое се случува дејството на филмот и заради јазикот на кој се зборува, шведски, туку заради самата атмосфера – има нешто заедничко и со Ингмар Бергман. Од европските режисери овде е неопходно да се споменат уште неколку имиња – Александар Довженко, Луис Буњуел и Микеланџело Антониони, и особено – уште еден јапонски режисер, за кого Тарковски не крие дека му бил неопходна лектира: Кенџи Мицогучи.

Задача на режијата; Филмска слика; Филмски лик (карактер)

Задачата на режисерот Тарковски ја споредува со работата на една скулптура, при што, овде материјалот со кој се работи – е времето. „Суштината на режирањето се состои во обликувањето на фактичкиот материјал во времето, онака како што тоа го прави скулпторот, односно режисерот го фиксира времето, го „фаќа“ во неговите манифестации, и тоа е основната идеја на филмот како уметност“.⁷⁹ Според Тарковски, сликата станува автентично филмска не само кога живее во времето туку тогаш кога времето живее во неа. За него, филмската слика претставува опсервација на животот и инкарнација на вистината. „Уметничката слика е секогаш метонимија, при што едното се заменува за друго, помалото за поголемото. За да каже од што живее, уметникот користи нешто мртво; кога говори

⁷⁸ Sven Nikvist, “Radeći sa Tarkovskim”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 29-30; истиот текст е преобјавен во Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 103-104.

⁷⁹ Цит. според Каранфилова, „Во потрага...“, 73.

за бесконечното, тој го покажува конечното. Супституција... бесконечното не може да се претвори во материја, но може да се создаде илузија за бесконечното: слика“.⁸⁰

Тарковски предупредува дека т.н. професионално владеење со формата честопати претставува само вид занаетчиство и дека стои многу далеку од вистинското творештво. „Тежнеењето кон совршенство го поттикнува уметникот да прави духовни откритија, постојано да си наметнува себеси максимален морален напор“,⁸¹ смета Тарковски. За Тарковски основниот проблем на режисерската уметност е разликување на вистината од лагата. Тој, својот филмски систем ќе го нарече ликовен, а режијата ќе ја смета како специфично доживување на светот и негова вистинита артикулација во уметничкото режисерско дело. „Во уметноста убавината на животната вистина е во самата вистина. Во вистинитоста која ја забележува дури и необразувано, лаичко око. Повеќе или помалку чувствителен човек секогаш ќе ја разликува вистината од лагата, спонтаноста од маниризмот“.⁸²

Во однос на ликовите на Тарковски, постои мислење дека тие се премногу општи, и дека изразуваат пред сè поими, а вклучуваат многу малку индивидуални карактеристики. „Кај него превладува апстракција. Неговите ликови се попрво подвижни поими отколку живи суштества. Анегдотата со времето се стесни до исчезнување, оставајќи ги само идеите“,⁸³ смета француската филмска критичарка Франсоаз Навај. И, ова е делумно точно. Но, Тарковски има друг став. Тој смета дека бескрајот е иманентна категорија на уметничкиот лик и дека тој не треба да предизвикува никакви асоцијации туку дека единствено треба гледачот да го враќа на вистината. „Се јавува парадоксална ситуација: ликот навистина е најцелосно изразување на типичното, но, тежнеејќи да го изрази што поцелосно, тој станува сè повеќе индивидуален и уникатен. Фантастична работа е – ликот! Во извесна смисла тој е побогат и од самиот живот – можеби во таа смисла, што тој ја искажува апсолутната вистина“,⁸⁴ нагласува Тарковски.

⁸⁰ Тарковски, „Уметноста...“, 78.

⁸¹ Tarkovski, „O filmskom izrazu“, 34.

⁸² Исто, 31.

⁸³ Navaj, „Filmovi Tarkovskog“, 41.

⁸⁴ Tarkovski, „O filmskom izrazu“, 34.

Филмска музика; Звучна слика; Литература и хаику поезија

Тарковски многу ретко користи оригинална музика напишана специјално за неговите филмови и секогаш, како одличен познавач на класичната музика, преферира внимателно одбрани фрагменти од познати композиции. Во неговите филмови музиката никогаш не се употребува само како заднина на дејството, како илустрација, туку секогаш придонесува за значењето на сцената. „Теориски во филмот не треба да постои музика, ако таа не е составен дел од тонската реалност, забележена во кадарот. Меѓутоа, сепак, во повеќето филмови се употребува музика. Јас мислам дека музиката на филмот, во принцип, може да се употребува, но не е задолжителна. Најважно е како се употребува таа... Музиката – тоа е начин да се изрази состојбата на душата. Еден од аспектите на духовната култура. Во таа смисла, очигледно, музиката може да се употреби како составен дел на внатрешниот мир на авторот, како некој вид цитат, слично на сликарското дело, ако тоа влегува во кадарот“.⁸⁵ Внимателно одбраните музички фрагменти, најчесто го вклучуваат Јохан Себастијан Бах, во *Соларис*, *Страданија според Јован*, воведниот хор и рецитатив, во *Огледало*, а *Жертвопринесување* почнува и завршува со *Erbarne dich* (Господи помилуј) од *Страданија според Матеј*; Перголези и Персел во *Огледало*; Вјечеслав Овчиников, во *Парното тркало и виолината*, *Ивановото детство* и *Андреј Рубљов*; Едуард Артемиев во *Соларис*, *Огледало* и *Сталкер*; *Носталија* почнува и завршува со *Requiem aeternam* од *Missa da Requiem* на Ѓузепе Верди, а со фрагменти се застапени и Клод Дебиси, Рихард Вагнер и Лудвиг ван Бетовен; *Сталкер* почнува и завршува со звуците на *Ода на радоста*, од четвртиот дел на *IX симфонија* на Бетовен, а се слуша фрагмент и од *Болеро* на Морис Равел; традиционална јапонска музика, отсвирена од Ватазумидо Шусо на флејтата „хочику“, како и *Шведски пастирски песни* на Далекарл и Хејредален, се слушаат во *Жертвопринесување* итн.

Како голем мајстор на филмската уметност, Андреј Тарковски внимава на секој детаљ во своите филмови, на филмската слика, на брзината на движењето на камерата со кое ја создава атмосферата, на секој детаљ во мизансценот и се разбира

⁸⁵ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 71.

– на секој збор во дијалозите на ликовите. Но, Тарковски не би бил тоа што е ако не внимава и на звуците кои ги употребува во своите филмови, кои уште повеќе ја потенцираат атмосферата на филмската реалност. Звучната слика во неговите филмови претставува грижливо осмислена композиција на звуци кои се слушаат одблизу или оддалеку, кои стигнуваат од минатото или од сегашноста. Овие звучни елементи во филмовите на Тарковски ги покриваат и ги поврзуваат минатото и сегашноста во наративот, реалноста на дејството и реалноста на сонот или сеќавањата. Дури и на прв поглед безначајните звуци оставаат силен впечаток на гледачот, исто така силен како и визуелниот. „Учи се да слушаш и да ги слушаш звуците. Гледаш, млекото има свој звук, водата – свој. Но, ние на тоа не обрнуваме внимание. А во филмот тоа е важно. И пак, земи ја водата. Каква неисцрпна гама на звуци има водата. Тоа е, едноставно – музика“,⁸⁶ подучува Тарковски. Тој е мајстор за употребата на звукот, а овде ќе наведеме само неколку примери на звучни слики со кои обилуваат неговите филмови: свечкање на кристални чаши, тркалање на паричка по подот, паѓање на празно стаклено шише, крцкање на стакло под нозете, жуборење на вода што тече, капе или силно бучи, кукање на кукумјавка, итн.

Во филмовите на Тарковски се среќаваат и безбројни интертекстуални референци, кои упатуваат на многубројни текстови на културата и кои е невозможно да се набројат. Во однос на поезијата, најчесто се работи за рецитирање на стихови од татко му, Арсениј Тарковски, во *Огледало*, *Сталкер*, *Носталгија*; во однос на литературата, се реферира на *Последниот Мохиканец*, на Џејмс Фенимор Купер, во *Сталкер*; на *Ричард Трети* на Шекспир и на *Идиот* на Достоевски во *Жертвопринесување*, а во *Огледало* се цитира фрагмент од писмото на Алексеј Сергеевич Пушкин до Чадаев, во врска со спорот меѓу прозападните Руси и словенофилите; итн.

Тарковски бил голем вљубеник во традиционалната јапонска поетска форма – хаику поезијата. Неговата фасцинираност од Истокот и од јапонската хаику поезија може да се забележи и низ следниов цитат, кој, на некој начин, одлично ја илустрира поетиката на Тарковски: „Во јапонската средновековна поезија секогаш најмногу ме фасцинираше принципиелното негирање дури и на најмалото

⁸⁶ Цит. според Babas, *Snoliki film*, 313.

присуство на она дефинитивно значење на уметничкиот лик, кое може, како кај крстозборките, да се одгатне дури на самиот крај. Јапонските „хоку“ и „танки“ ги негуваат своите ликовни претстави на таков начин што тие ја губат својата дефинитивна смисла. Тие ништо не значат освен самите себеси и истовремено значат толку многу, така што, по долго патување со цел да се допрат нивните суштини, стануваме свесни за неможноста да го разбереме нивното дефинитивно значење. Со други зборови – колку што е потешко да се втисне креативното изразување во некоја значенска, теориска форма, дотолку поцелосно тоа одговара на својата намена. Оној што чита „хоку“, треба да се растопи во него, да нурне во него, да исчезне во неговата длабочина, да потоне во него како во космос кој нема ни врв ни дно. Уметничкото изразување во „хоку“ е толку длабоко, така што неговата длабочина е невозможно да се измери. Такво изразување се создава само во состојба на непосредно, директно животно забележување... Јапонците умеа во три реченици да го искажат својот однос кон светот. Тие не само што ја набљудуваа стварноста туку, набљудувајќи ја, ја искажуваа нејзината смисла. Колку е поточно забележувањето, колку е поконкретно, толку е поуникатно. И колку што е поуникатно, толку е поблизу до уметничкиот лик“.⁸⁷ Очигледно, својата фасцинираност од јапонската поезија, Тарковски успева, се разбира, низ сосема различен израз, да ја пренесе и во својата уметност.

Сликарски конвенции; Оригинален израз

Начинот на нарацијата, атмосферата во филмовите, третирањето на ликовите, изборот на темите, го прават Андреј Тарковски автор со свој карактеристичен стил, иако тој предупредува дека секој уметник треба да внимава да не навлезе во маниризам. Вадим Иванович Јусов, директорот на фотографија (кинематографер, снимател) на првите три филмови на Тарковски, *Ивановото детство*, *Андреј Рубљов* и *Соларис* (но и на повеќе филмови на Кулицанов, Бондарчук и Михалков), вака го опишува Тарковски: „Тарковски е нешто сосем друго, тој е темпераментен, наивен, се разбира во музика еднакво како што чита

⁸⁷ Tarkovski, “O filmskom izrazu”, 31.

книги, философија, тој е многу емотивен, има друг свет, сосем поинаков стил... Тој имаше талент, тој беше сеобразован, свој и си имаше свој свет на фантазија“.⁸⁸ Запрашан дали Тарковски е верник, Вадим Јусов кусо одговара: „Верува во човекот, ама со голема почетна буква Ч“.⁸⁹

Тарковски, дефинирајќи го својот специфичен стил, во неговите филмови понекогаш се повикува на стилските елементи од техниките на старите мајстори на сликарството: играта на светлината и сенките, бојата, значењето на грижливо композираните мртви природи, итн. Кај Тарковски се забележува ефектот на монохроматизмот, карактеристичен за ренесансните графички техники, контрастното осветлување карактеристично за Караваџо, запалена свеќа – реквизит позајмен од Жорж де ла Тур, тематски мотиви, групирање на ликовите или планирање на површината на сликата – карактеристично за Питер Бројгел Постариот, итн. Но, во неговиот случај не се работи за инспирација или ликовна стилизација туку режисерот ги воведува и се повикува на готовите уметнички дела во вид на културни објекти, со цел тие, со своето присуство во филмот, да ги внесат сопствените значења формирани надвор од филмот и често да упатуваат на своите првични контексти. Токму така ги употребува фреските на Фра Анџелико и сликата *Мадона* на Пјеро дела Франческа во *Носталгија*, *Враќањето на ловците* на Питер Бројгел Постариот во *Соларис*, и особено *Поклонение на мудреците*, на Леонардо да Винчи, во *Жертвопринесување*, како наративна алатка, не како илустрација, затоа што употребата на уметнички дела во функција на драмскиот развој исто така претставува една од карактеристиките на стилот на Тарковски.

Францускиот филмски критичар, Мишел Шион, изнесува свое мислење за спецификите на секогаш недоречениот, отворен, двосмислен стил на поетиката на Тарковски: „Неговите филмови, всушност, се засноваат на рушењето на законите и навиките кои одредуваат што е во некоја слика фигура, а што содржина: сликата трепери од самата подвижност на односите фигура/содржина – која не е ниту запоставена ниту негирана, дури напротив: не е работата во тоа тие да се израмнат, туку прашањето да остане отворено. На ова може да се надоврзе одреден број

⁸⁸ Сунчица Уневска, „Интервју со Вадим Иванович Јусов, добитник на „Златна камера 300“ за животното дело - Филмот не е успешен ако не верувате во него“, *Утрински весник* (16 октомври 2006).

⁸⁹ Цит. според Петрушева, „Икона...“, 56.

ефекти ,кои нервираат’, во особено голем број кај Тарковски (заматувања, лапсуси, ефекти на избегнување) кои и во најочигледниот кадар го оставаат отворено прашањето што всушност треба да се види, да се разбере, во што да се проникне“.⁹⁰

Еден друг француски филмски критичар, Жоел Мањи, при одредувањето на авторскиот стил на Тарковски, акцентот го става на доследноста и бескомпромисноста на авторот: „Тарковски нè води до границите на филмската мистерија, не заради модернистичкото самозадоволство туку затоа што сериозноста и веродостојноста на еден филмски автор се состојат во неговиот основен став кон универзумот: само одејќи до крај на својата уметност еден уметник има можност да го покаже своето знаење за работите и суштествата“.⁹¹

Сепак, одличниот познавач на уметноста на Тарковски, српската филмска критичарка и режисерка од руско потекло, Ангелија Поликарпова, која, патем, дипломирала режија на Високиот државен институт за кинематографија (ВГИК) во Москва и лично го познавала Тарковски, ја дава, најверојатно најпрецизната куса дефиниција на неговата авторска поетика: „Филмовите на Андреј Тарковски се темелат на еден специфичен однос кон времето – тоа не е кондензирано низ настаните (дејство и противдејство), туку слободно тече додека тензијата се постигнува низ композицијата на кадарот, мизансценот, движењето на камерата, однесувањето на глумците. Таквата драматуршка постапка претпоставува дека сите компоненти му се подредени на ритмот: тие создаваат образец исклучиво на поетски структури и како такви подразбираат дека ритмот е основниот елемент на уметничката перцепција“.⁹²

Постојани симболи

Сите филмови на Тарковски покажуваат афинитет кон имагинарното: сони, сновиденија, фантастика, секавања. Покрај тоа, сите негови филмови содржат и цитати на четирите основни елементи кои имаат особена асоцијативна сила.

⁹⁰ Šion, “Kuća u kojoj pada kiša”, 52.

⁹¹ Žoel Manji, “‘Žrtvovanje’ Andreja Tarkovskog”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 25.

⁹² Anđelija Polikarpova, “Odredište smrti – ‘Žrtvovanje’ Andreja Tarkovskog”, *Sineast* 73/74 (1987), стр. 92.

„Своето слободно време го минувам на село и ми се чини дека ветрот, огнот, водата, се елементи кои во нашиот живот се поприсутни отколку музиката“,⁹³ нагласува Тарковски. Водата и огнот се особено застапени, при што водата секогаш е нагласена на различен начин. Формата и контекстот на појавувањето на овие елементи, не остава место за сомнеж дека се работи за свесно приклонување кон наследството на сликарската традиција.

Водата, која е течен елемент и симбол на мајката (матка), и која го претставува движењето на животот е омилената филмска метафора на Тарковски. Одредени состојби на водата, која истекува, се бранува, прави кругови, се излива или капе ќе бидат искористени за да се создаде впечаток на течење на времето или за да се потенцира душевната состојба на јунакот. „Ја сакам водата, како и другите елементарни сили, огнот на пример. Таа е многу ‚филмогенична‘, фотогенична, таа е мобилна, промена на светот и претставува, во светот во кој работите се затворени во интелектуални концепции, одредена појава која не е метафизичка“,⁹⁴ нагласува Тарковски. Водата, во разни облици (невреме, дожд, снег, локва, река, море итн.), се јавува во сите негови филмови без исклучок: слика на кука во која паѓа дожд во *Соларис* или црква во која вее снег во *Андреј Рубљов* и *Носталгија*; крупен план на црвени лисја кои пливаат по водата во *Соларис*; невреме во *Огледало*; силен дожд кој привремено се смирува, а потоа повторно се засилува во *Сталкер* и во *Носталгија*; итн.

Ако овде го консултираме Жилбер Диран и неговата типологизација на структурите на имагинарното и на симболите, кој водата ја класифицира како *никтоморфен симбол*, заедно со него, би можеле да речеме дека „водата што тече е горка покана на пат без враќање: никогаш двапати не се капе во иста река, реките не се враќаат кон изворот. Водата што тече претставува нешто неповратно... Водата е... дефинитивна клепсидра“.⁹⁵ На друго место, Диран пишува за феминизација на водата: „Она што на водата ѝ дава непоправлива женскост, тоа е течната состојба, самиот елемент на менструацијата. Може да се каже дека менструалната крв е

⁹³ Andrej Tarkovski, „Jedino umjetnost može definisati apsolutno“, *Sineast* 40/41 (1978), стр. 120.

⁹⁴ Andrej Tarkovski, „Umetnik ne bi trebalo da se dopada po svaku cenu“, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр.57.

⁹⁵ Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 81.

архетип на воден и неповторлив елемент. Тоа го потврдува честата врска, иако необична на прв поглед, помеѓу водата и месечината“.⁹⁶

Огнот, кој е многу филмичен во својата подвижност и е во постојано динамично менување, е, исто така, една од омилените метафори на Тарковски, кој покажал исклучителна способност за снимање на огнот. Огнот се јавува и во *Носталгија*, свеќата што поетот Андреј Горчаков ја носи низ базенот на бањата и во сцената на самозапалувањето на Доменико; во *Андреј Рубљов*, огнот е симбол на рушењето кога го проголтува градот Владимир и црквата со фреските на Андреј Рубљов. Истовремено, во секвенцата со лиењето на своното, огнот е симбол на креативна сила која го топи металот кој добива форма по желба на младиот мајстор, кој, иако не го знае начинот за лиење на своното, интуитивно, според сопствените внатрешни чувства, ја открива големата тајна на креацијата; во *Жертвопринесување*, огнот ја исполнува финалната сцена, кога гори куќата во пожар подметнат од главниот лик – Александер, една куќа гори и во *Огледало*; итн.

Во однос на огнот, кого Диран го класифицира меѓу *диеретичките симболи*, тој нагласува дека огнот е амбивалентен симбол, пламенен елемент, кој содржи светлост. Во поглед на неговата прочистувачка улога, Диран вели дека огнот претставува „крштевање *par excellence* според одредена традиција која се среќава во христијанството“.⁹⁷ На друго место, тој ја разгледува апотропејската моќ на огнот: „Од таа спиритуалистичка причина, огнот е речиси секогаш „дар Божји“, секогаш е надарен со апотропејска моќ... Во христијанството огнот и денес има значајна улога: велигденски оган, оган што се чува во текот на целата година... Сепак, во христијанството, како и на други места, огнот е симбол збогатен со амбивалентни значења“,⁹⁸ пишува Диран, потенцирајќи дека огнот е тесно поврзан со митовите за воскресението, но и со силата на зборот.

Ветрот е нешто помалку застапен во филмовите на Тарковски, но, и тогаш кога го има, како во *Огледало* и *Соларис*, секвенците се мајсторски реализирани, затоа што дувањето на ветрот е исклучително тешко да се претстави на филм. „Ветрот кој нагло ќе дувне бранувајќи ја тревата или шуштејќи во лисјата на дрвата

⁹⁶ Исто, 88.

⁹⁷ Исто, 142.

⁹⁸ Исто, 144.

ќе се користи за создавање на ефект на неочекувана душевна вознемиреност или премин во нова состојба“,⁹⁹ нагласува Ангелија Поликарпова.

Диран, повикувајќи се на Гастон Башлар, нагласува дека воздухот во индиската традиција, исто така е поврзан со зборот: „Воздухот ги сумира сите катарзички својства на елементарните епитети кои ги проучивме: просирност, светлост, приемливост на топлина, приемливост на студенило. Тоа е една од причините зашто Башлар, во една од своите плодотворни студии, од воздухот како елемент ја конструира основната супстанција на шемата на искачувањето“.¹⁰⁰ Диран, воздухот, исто како и огнот, го класифицира меѓу *диеретичките симболи*, а она што ги поврзува овие три елемента: водата, огнот и воздухот, според Диран, е тоа што тие претставуваат средства со помош на кои се остваруваат симболичките техники на прочистувањето и ја опфаќаат метафизиката на чистотата.

Земјата, најчесто во вид на кал, е исто така една од константите во творештвото на Тарковски и камерата често, од горен ракурс, е свртена кон долу и го прикажува плото: во *Ивановото детство* сцените на движење на Иван низ калта; во *Андреј Рубљов*, секвенцата кога младиот мајстор свонолеец бара глина за своето своно; во финалната секвенца на *Жертвопринесување*, трчањето на Александер низ калта, додека во заднината гори неговата кука; итн.

За Диран, „водата му претходи на секое создавање и на секоја форма, земјата создава живи форми. Водата, имено, би била мајка на светот, а земјата мајка на сè живо и на луѓето... Во почетокот земјата е, како и водата, првична материја на таинственото, онаа кон која се продира, која се пробива и која е поразлична единствено заради поголемиот отпор при продирањето“.¹⁰¹ Диран ја класифицира земјата како *симбол на инверзија*.

Питер Грин смета дека причината за вака нагласената употреба на четирите елементи од страна на Тарковски, треба да се бара во неговиот исклучителен интерес кон сликарството: „Присуството на таквите предмети како и на четирите основни природни елементи често е во непосредна врска со сликарските конвенции. Виното и лебот и маслото носат очигледни верски призвучи.

⁹⁹ Angelija Polikarpova, “‘Solaris’ - Prototip za određivanje stilistike”, Sineast 71/72 (1986/87), стр. 43.

¹⁰⁰ Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 145.

¹⁰¹ Исто, 204.

Останатите предмети (бокал со вода, свеќи, чинии, книги, пцовисани животни, риби, птици итн.) потекнуваат од митолошките односно библиските претстави или некогаш, како симболи на одредени идеални својства, биле во основата на секоја мртва природа. Чинијата, крпата или рибата, на пример, се симболи на водата; свеќата или пожарот – на огнот. Четирите основни елементи, од своја страна, означуваат некои други карактеристики: водата претставува прочистување; огнот – светлина и (божествено) просветление¹⁰².

Во филмовите на Тарковски, исто така, речиси редовно се појавуваат и ликови на дете и на мајка. Децата се редовно метафора за невиност и поседуваат способности кои се недостапни за возрасните: малиот виолинист во *Парното тркало и виолината*; Иван во *Ивановото детство*; свонолеецот Бориска во *Андреј Рубљов*, Мартишка, ќерката-инвалид на Сталкерот, со способност за телекинеза, во *Сталкер*, Малиот човек во *Жертвопринесување*. Мајките пак, најчесто се жртви: Во *Ивановото детство* мајката на Иван е убиена од нацистите и таа му се јавува на синот само на сон; во *Огледало* ја напушта мажот; во *Сталкер* се жртвува заради љубовта кон својот специфичен сопруг – Сталкерот; а *Носталгија* е посветен на мајка му на режисерот. Единствен исклучок од ова правило е *Жертвопринесување*, каде што мајката е претставена како себична жена, егоист, а жртва е таткото Александер. „Овде само ќе го нагласиме целосниот изоморфизам на симболот и на иконографијата на возвишената Мајка, каде што се мешаат водените сили и земјините особини“, пишува Диран, наведувајќи бројни примери од разни традиционални и древни култури, во однос на разните форми на обожување на мајката. Според него, мајката е *симбол на интимноста*.

Филмовите на Тарковски секогаш содржат и претстави на животни, особено омилените животни на Тарковски, коњи и кучиња. Така, коњи се јавуваат и во *Соларис*, *Андреј Рубљов* завршува со претстава на коњи како лежат крај реката, а *Носталгија* почнува со панорамски кадар на магловит предел, падинка над езеро и бел коњ во далечината. Кучињата се уште почести „гости“ во филмовите на Тарковски. Така, кучето во *Носталгија* е волчјакот кој во сонот на поетот Андреј Горчаков истрчува од тоалетот на неговата хотелска соба и се сместува покрај

¹⁰² Grin, “Stalkerova nostalgija”, 48.

неговиот кревет како верен животен сопатник, а во реалноста тоа е всушност, кучето на Доменико, алтер-егото на Андреј. По протестното самоубиство на Доменико, додека него го голта пламенот, кучето е врзано за столб и претставува единствено суштество кое се вознемирува заради смртта на Доменико. Но, истиот пес е постојано во соништата на Андреј, а присутен е и во завршната сцена од филмот, во срушената црква, кога тие двајца остануваат сами, во вештачки создаден предел „како дома“, додека постојано вејат снегулки. Волчјакот во *Носталгија* е жител и на двата света – светот на „реалноста“ на филмот и светот на соништата на Андреј и ги поврзува двата главни ликови – Андреј и Доменико, кои ги следи во моментите на нивната физичка смрт. Слична улога има и црниот пес од *Сталкер*, кој се појавува одненадеж и на подеднакво таинствен начин живее и во сонот на Сталкерот, и на јаве, во *сегашното време* на нарацијата. Жилбер Диран би можел да каже дека „покрај своето архетипско и општо значење, животното е подложно на наддетерминација, посебни карактеристики кои не се поврзани директно со анималноста“.¹⁰³ Според Диран, симболите на животни спаѓаат во *териоморфни симболи*. Во поглед на коњот како симбол, Диран дава интересни согледувања на коњот како хтонски, инфернален, а едновременно и соларен симбол. Во однос на кучето како симбол, наведувајќи повеќе примери од древните култури, Диран пишува дека „навистина, помалку и повеќе домашен двојник на волкот е песот, исто така симбол на смртта“.¹⁰⁴ Ако побараме аналогија со употребата на овие симболи кај Тарковски, тогаш, можеме да речеме дека коњот во неговите филмови дефинитивно има соларен предзнак, а песот е психопомп кој ги населува просторите и на сонот и на јавето.

Иницијациски сценарија

„Проблемот на реактуализацијата и епистемолошката ревалоризација на митот е можеби една од најпарадигматичните појави во духовната ориентација на модерниот човек. Мирча Елијаде е првиот кој ги формулира тезите за „дифузната

¹⁰³ Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 66.

¹⁰⁴ Исто, 77.

митологија’ на човекот на модерната епоха и ја нагласува потребата за нејзина адекватна анализа. Митовите и митските слики, смета Елијаде, се среќаваат насекаде во приказните, во ,текстовите’ на нашата култура, па тие треба едноставно само да се ,препознаат’¹⁰⁵. Религиологот од романско потекло, Мирча Елијаде, смета дека длабоко во свеста на современиот човек сценаријата на иницијацијата се уште ја чуваат својата тежина, дека и натаму ја пренесуваат својата порака и вршат промени низ своите „магични посветувања“: „Денес почнуваме да водиме сметка за тоа дека она што го нарекуваме ,иницијација’, ,посветување’, е дел на човечкото битие, дека секој живот, сето постоење е една непрекинлива низа од ,искушенија’, ,смрти’ и ,воскреснувања’, сèдно какви и да се изразите со кои современиот јазик се служи за да ги изрази тие (според изворот религиозни) искуства“¹⁰⁶, заклучува Елијаде.

Сите филмови на Тарковски кријат во себе симболика на воведување во тајната, иницијација, посветување. „Зборовите мистицизам и мистерија се поврзани со грчкиот збор *musteion*, ,да се затворат очите или устата’. И двете се однесуваат на искуства кои се замаглени и неопишливи, затоа што се надвор од моќта на говорот и попрво се однесуваат на внатрешниот отколку на надворешниот свет. Мистиците заминуваат на патување во длабочината на душата со помош на дисциплини на концентрација кои се развивани во сите религиски традиции и кои станаа своевидна верзија на митската потрага на јунакот. Затоа што митологијата ја разоткрива таа скриена, внатрешна димензија, природно е мистиците своите искуства да ги опишуваат со помош на митовите кои, на прв поглед можат да изгледаат неприфатливи од аспект на правOVERјето на нивната традиција“¹⁰⁷, објаснува религиологот Карен Армстронг, и нејзините зборови се сосема употребливи во однос на митотворечката поетика на Тарковски. Тарковски, но и ликовите/јунаците во неговите филмови, се мистици на постојано патување во внатрешноста на сопствената душа, а неговите/нивните приказни се делумно неприфатливи од аспект на традицијата.

¹⁰⁵ Бојациевска, *Андрогин...* 13.

¹⁰⁶ Мирча Елијаде, *Аспекти на митот*. Превод од француски јазик: Елена Никодиновска (Скопје: Култура, 1992) 207-208.

¹⁰⁷ Karen Armstrong, *Kratka istorija mita* (Beograd: Geopoetika, 2005) 88.

Жилбер Диран, повторно низ многу примери, пишува дека иницијацијата опфаќа цел ритуал на сукцесивни откровенија. „Таа се одвива пополека, во етапи и изгледа дека одблизу ја следи, како ритуалот на Митра, агро-лунарната шема: жртвување, смрт, гроб, воскресение. Иницијацијата секогаш вклучува некакво искуство или на казна или на жртва, што, на друго ниво, симболизира божествена страст“.¹⁰⁸

Полскиот филмолог Леслав Чаплински прави една многу интересна анализа на *фабулите*, *приказните* во филмовите на Тарковски, за кои вели дека не се ни ефектни ниту лесни за восприемање. „Тие од гледачот бараат волја да го прифати дијалогот предложен од нивниот автор“,¹⁰⁹ нагласува тој. Со оваа констатација се согласува и шведскиот мајстор на фотографијата, Свен Никвист: „Андреј нè охрабрува да прифатиме нови впечатоци и да ги преминеме сопствените граници. Тоа важи не само за нас кои со него го работевме филмот (се мисли на филмот *Жертвопринесување*, з. м.), туку и за вас кои тој филм ќе го гледате“.¹¹⁰

Така, од анализата на Чаплински можат да издвојат неколку важни карактеристики на филмските приказни на Тарковски, кои тој ги смета за клучни при обидот за дешифрирање на *фабулите*: заменливоста на улогите меѓу ликовите, симболика на воведување во тајната, талкање, трагање на јунаците, јунаците се ставени пред тест, бегство на ликовите во болест или слабост, кризни мигови, совладување на тешкотиите, изнаоѓање на вистината што се случува преку друга личност, знак дека судбината е исполнета – пронаоѓање и враќање на верата и смислата на постоењето итн. Ние сега нема да навлегуваме подлабоко во полемика со некои негови делумно воопштени ставови, туку, онаму каде што се согласуваме, следејќи го неговиот урнек, ќе се обидеме да направиме кус попис на одредени мотивациски шеми, карактеристични за филмовите на Тарковски.

Најчесто, мотив за почеток на текот на настаните во филмовите на Тарковски е некој таинствен настан, кој функционира како придвижувач на дејството: убиството на мајката која се појавува во сонот на Иван, во *Ивановото детство*; метафизичкото космичко искуство на астронаутот Бентон и таинствените

¹⁰⁸ Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 265.

¹⁰⁹ Leslav Čapljinski, *Ključevi filmskog stvaralaštva Andreja Tarkovskog. Andrej Tarkovski, Lekcije...* 137.

¹¹⁰ Nikvist, “Radeći sa Tarkovskim”, 30.

снимки кои тој ги прикажува на мониторот, во *Соларис*; икаровскиот лет со балон во прологот на *Андреј Рубљов*; вклучувањето на телевизорот од Игнат, синот на нараторот, со што ја придвижува реката од спомени на татко му, во *Огледало*; треперењето на чашата на масичката покрај креветот на Сталкерот и одекот на возот во минување, во *Сталкер*; пердувот кој паѓа и кој го дофаќа поетот Горчаков додека сè уште се наоѓа во просторот на кој подоцна ќе се навраќа во своите спомени, во *Носталгија*; телевизиското известување за можниот почеток на нуклеарна војна во *Жертвопринесување*; итн.

Внатрешниот немир на протагонистите се претвора во талкање, постојано трагање, кое може да биде физичко, во просторот - Иван ја преминува линијата на фронтот која се протега преку мочуриштето, во *Ивановото детство*; Андреј Рубљов го напушта манастирот Андроников и заминува во Москва, во *Андреј Рубљов*; бескрајно долгата прошетка на Келвин низ ходниците на вселенската станица, во *Соларис*; влегувањето во Зоната на Сталкерот и неговите сопатници, каде трагаат по „собата“ во која се исполнуваат сите желби, во *Сталкер*; патувањето во Италија на поетот Андреј Горчаков и посетата на разни локалитети: црква, терми, уништено гратче, во *Носталгија*; и имагинарно, во времето – враќањето во куќата од детството, во *Огледало*; спомените од родното село сместено крај речниот насип, во *Носталгија*; свртувањето кон себеси и кон Бога, низ молитвата на Александер, во *Жертвопринесување*; итн.

Покрај ова, сите јунаци, главните ликови во филмовите на Тарковски се наоѓаат пред некој вид на иницијациско искушение, своевиден тест, којшто, најчесто, во првата фаза завршува со неуспех, што предизвикува потиштеност и губење на волјата кај јунакот: затворањето на Рубљов во себе и заветот на молчење кога се соочува со свирепоста на светот што го окружува во *Андреј Рубљов*; повлекување пред „собата“ во која се исполнуваат сите желби и разочараноста на Сталкерот од таквиот чин во *Сталкер* итн. Совладувањето на тешкотиите и спознавањето на вистината најчесто се случува преку некоја друга личност, низ нејзината волја: Бориска, кој со својата вера му ја враќа на Андреј Рубљов желбата за создавање, во *Андреј Рубљов*; Мартишка, ќерката-инвалид на Сталкерот, која не може да се движи, но има моќ на телекинеза, во *Сталкер*; покорноста на мајката на

нараторот во *Огледало*; самоубиството на Доменико во *Носталгија*, што претставува поттик за колебливиот поет Андреј Горчаков да ја изврши претходно договорената „задача“; кроткоста на слугинката-вештерка Марија и нејзината согласност за сексуален чин со Александер, во *Жертвопринесување* итн. Знак дека судбината е исполнета, а тоа е пронаоѓање на верата – смислата на постоењето, е повторното појавување на личноста од која сè почнало: појава на мајката во финалната секвенца на сонот во *Ивановото детство*; или на настаните со кои почнало дејството: одекот на воз во минување и чаша која паѓа од масата во последната секвенца од *Сталкер*; сувото јапонско дрво, од почетокот на филмот, кое, со постојана грижа и љубов може да раззелени, во последниот кадар на *Жертвопринесување*; итн. Состојбата на измирување со светот и пронаоѓање на внатрешниот мир кај главните ликови, најчесто е претставено со кадри во кои вее снег или врне дожд, во *Андреј Рубљов*, *Сталкер* и *Носталгија* или зајдисонце во *Огледало*.

„Со сферата на митот филмовите на Тарковски ги поврзува појавувањето на одредени симболички елементи. Вториот, германски брег, чуван од два трупа на убиени заробеници (*Ивановото детство*), ледина со семејни куќи (*Соларис*, *Огледало*) или пејзаж потонат во магла (*Носталгија*) – тоа се од митологијата познатите маѓепсани кругови кои јунакот се обидува да ги пречекори или го бара тајниот премин до нив, а талкањето во лавиринтот на Зоната (*Сталкер*) повеќе потсетува на експедиција во Ел Дорадо, при што материјалното злато е заменето со духовно. Возилата кои го олеснуваат пристапот до таму се обични предмети: чамец (*Ивановото детство*), телевизор (*Огледало*), дресина (*Сталкер*), а на вистинскиот пат можат да укажуваат одекнувањата кои упорно се повторуваат: кукање на кукумјавката и клукање на клукајдрвецот, чкрипење на старо дрво и отворање на врата, брмчење на кружна пила и свиркање на улица, шум од капките дожд што паѓаат на тлото. Нивната магиска функција сепак се открива единствено пред избраниот и упатениот во тајната. Просторот кој се појавува за останатите ќе биде само она што е: уништен индустриски пејзаж, елементи на деградирана стварност, обични пароли. Понатаму, во сферата на временските искуства, различни од

секојдневните, гледачот го воведуваат долги кадри со акција сведена на минимум или речиси без неа“, ¹¹¹ нагласува Леслав Чаплински.

3. ТАРКОВСКИ, УМЕТНОСТА И ДУХОВНОСТА

„Уметник без верба е како сликар што е слеп од раѓање“

Андреј Тарковски

„Една ноќ, во 1953 г., Тарковски лежел сам во ловечка колиба. Ветар, чкрипење на дрва, се подготвува невреме. Оеднаш, слуша јасен, тивок глас: „Излегувај одовде!“. Андреј не се помрдува, а гласот повторно се слуша: „Излегувај одовде!“. Истрчал од колибата од страв или од нему непозната причина. Во тој миг, под силниот налет на ветрот, огромно стебло паднало на колибата, точно на местото каде што пред малку лежел“.¹¹²

Тарковски сакал сè што е таинствено и необјасниво. Уште од детството собирал разни приказни за претскажувања и пророштва, семејни и селски преданија од тајгата. И подоцна сериозно се интересирал за непознатата, таинствена страна на животот. Со текот на времето, тајната стана една од најважните компоненти на неговото творештво и воопшто нема да згрешиме ако го разбереме неговиот филмски опус како трагање по тајните на животот. „Уметникот е секогаш слуга на сопствената дарба и единствениот услов на неговата борба за правото на креација се наоѓа во неговата подготвеност да му служи на талентот и во верата во сопствената вокација, што подразбира одбивање на какви и да е компромиси. Меѓутоа, модерниот човек одбива да се жртвува себеси, тој е духовно импотентен, па затоа Убавото најчесто останува скриено за сите оние што не трагаат по Вистината“, ¹¹³ вели Тарковски во својата книга *Обликување во времето*. За него верата во уметноста претставува субјективно искуство на себеспознанието и секогаш подразбира потенцијална духовност која е неопходна во уметноста исто онака како што претставува услов и за верата во Господ. Копнежот по идеалот е

¹¹¹ Čapljinski, *Ključevi filmskog stvaralaštva.... Andrej Tarkovski, Lekcije...* 142.

¹¹² Цит. според Babac, *Snoliki film*, 305.

¹¹³ Цит. според Каранфилова, „Во потрага...“, 72.

она што Тарковски им го припишува и на уметноста и на религијата: „Што и да изразува, дури и деструкција и ништожност, уметничката слика е олицетворение на надежта и е инспирирана од верата“.¹¹⁴

Тарковски, инспириран од новозаветната парабола за талантите, смета дека талентот не е само дар, туку уште повеќе обврска за уметникот. Имено, во *Новиот Завет*, на едно место Христос ги поучува своите ученици и преку параболата за талантите,¹¹⁵ раскажува за благородникот, кој кога заминувал на пат во далечна земја, на своите слуги им го оставил имотот, на едниот пет таланти, на другиот два, на третиот еден талант. Првиот слуга ги употребил талантите во работа и спечалил други пет таланти. Вториот слуга исто така спечалил два таланта, а само оној што зел еден талант го закопал в земја и не спечалил ништо. Кога се вратил господарот од пат, побарал од слугите да му поднесат сметка и ги пофалил двајцата слуги што ги умножиле талантите, а на третиот, мрзлив слуга, кој не спечачалил ништо, му го одзел и тој талант што го имал и му го предал на вредниот слуга кој имал десет таланти. Инспириран од оваа парабола, во својот своевиден програмски манифест, веќе споменатото *Слово за Апокалипсата*, во кое Тарковски ја толкува последната книга од *Новиот Завет*, *Откровението на апостол Јован*, тој нагласува дека секој уметник треба да е свесен за долгот што го има кон својот талент, т.е., талант, за дарот даден од Бога: „Уметникот почна да се однесува кон талентот што му е даден како кон своја сопственост, што му даде право да смета дека талентот на ништо не го обврзува. Со ова се објаснува таа обездуховеност која владее во современата уметност. Уметноста се претвора или во некакви формалистички трагања или во стока за пазар. Не треба да ви објаснувам дека кинематографијата се наоѓа во самиот центар на ваквата состојба – всушност, како што е познато, таа се родила на крајот на минатиот век (се однесува на XIX век, з.м.) на панаѓурите со цел за чиста заработувачка“,¹¹⁶ нагласува Тарковски, разбирливо, најострата забелешка упатувајќи ја токму кон филмската уметност. Според него, преку филмската уметност, за првпат во историјата на уметностите и на културата воопшто, човекот

¹¹⁴ Цит. според Babac, *Snoliki film*, 315.

¹¹⁵ Мт 25, 14-30 и Лк 19, 12-27, *Новиот Завет* (Скопје: Библиско здружение на Република Македонија, 2006) 37-38 и 101-102.

¹¹⁶ Tarkovski, *Slovo o Apokalipsi* (1984). ‘Internet magazin P.U.L.S.E’. <http://pulse.sm-art.info/andrej-tarkovski-slovo-o-apokalipsi-1984/> (на 20.05.2010).

пронашол начин да даде отпечаток на времето, т.е. да го репродуцира актуелното време. Меѓутоа, Тарковски смета дека новиот естетички принцип, промовиран уште во филмовите на браќата Лимиер, многу брзо бил напуштен за сметка на профитот и забавата, па филмот тргнува во погрешна насока, претворајќи се во проста илустрација и своевиден перформанс. „Речиси сиот свет на литературата, театарот и историјата, се екранизира, филмува, што просто го претвори филмот во амалгам од принципите на преостанатите контингентни уметнички форми. Додека филмот, наспроти ова, е вистински способен да оперира со кој било факт втиснат во времето, со други зборови, филмската слика е опсервација на животните факти во времето... Развојот на филмската уметност треба да тече така што таа да се оддалечува од другите уметнички форми, станувајќи сè повеќе автономна. Нејзината врзаност за тие позајмени творечки принципи претставува пречка во реализацијата на нејзиниот специфичен, оригинален и незаменлив карактер“.¹¹⁷

Една негова изјава, дадена неколку месеци пред упокојувањето, јасно го изразува ставот на Тарковски во однос на религиозноста: „Ако сега, во ова наше време не се разбуди религиозното чувство, тоа значи крај“.¹¹⁸ Оваа куса изјава, како да го изразува ставот на Тарковски во однос на целта на неговата уметност – кај луѓето, гледачите, да го разбуди религиозното чувство. Но, Тарковски не би бил голем уметник ако експлицитно пропагира во својата уметност каква и да е идеја, па дури да се работи и за благородна идеја како што е религиозноста, т.е. вербата во Бога, поврзувањето на човекот со Бога (лат. *religare* - поврзува). Тарковски не е ничиј апологет. Неговите филмови се филмови за искушенијата, неверието и недостатокот од љубов и истовремено тоа се филмови за верата, надежта и љубовта, изразени во различни облици, но, во нив ретко се споменуваат Бог и религијата. Неговите филмови ја испитуваат душата на човекот и секогаш, колку и да изгледа трагичен нивниот крај, завршуваат со зрак на надеж, со враќање на нешто што изгледало засекогаш изгубено.

Тарковски е дециден дека целта на уметноста не е да го научи човекот како да живее, туку зошто живее. „Целта на уметноста не е да не научи како да живееме

¹¹⁷ Цит. според Каранфилова, „Во потрага...“, 72-73, 75.

¹¹⁸ Boleslav Edelhajt, „Nema povratka – Razgovor sa Tarkovskim“, *Sineast* 73/74 (1987), стр. 88.

(Зарем не учи Леонардо со своите *Мадони* или Рубљов со својата *Троица*?). Уметноста никогаш не ги решавала проблемите, туку само ги поставувала. Уметноста го менува човекот, го прави подготвен за доживување на доброто, ја ослободува духовната енергија¹¹⁹, нагласува Тарковски. На друго место додава: „Најголемите дела на уметноста егзистираат како дел од вистината, независно од нивните автори или консументи. Вистинскиот уметник секогаш ѝ служи на вечноста и тој треба да го препознае духовниот вакуум на своето време за во него да интервенира со специфични вредности“.¹²⁰ За него е сосема јасно дека целта на уметноста, доколку не е трговски производ наменет за „потрошувачот“, е да го постави прашањето зошто живее човекот, која е смислата на неговото постоење? Тарковски уметноста ја одредува како медиум за пренесување на знаење, знаење што се изразува како своевиден шок и како своевидно прочистување. Тој ја одредува уметноста како симбол на космосот и за него таа е во врска со целосната духовна вистина која нам ни е скриена заради нашите секојдневни практични активности. Тарковски прави јасна дистинкција помеѓу научното и уметничкото поимање на светот, нагласувајќи дека за да почне некој да се занимава со одреден научен систем, претходно треба по пат на логично размислување да стигне до стадиум на разбирање, што бара посебно предзнаење, додека уметноста им се обраќа на сите, со надеж дека ќе остави трага, ќе стане перцептивна, ќе вознемири и ќе стане барана, ќе привлече луѓе - не преку лични аргументи туку со духовната енергија со која уметникот го исполнува своето дело. За Тарковски, единственото претходно знаење што го бара уметноста не е научното, туку духовното образование: „Ако уметноста во себе го носи хиероглифот на апсолутната вистина, тој секогаш ќе биде слика на светот кој се манифестира во делото еднаш засекогаш. Ако студеното, позитивистичко, научно спознавање на светот, е како искачување по бескрајни скали, неговиот уметнички контрапункт сугерира бесконечен систем на сфери, секоја од нив совршена и содржана во себе. Една може да надополнува или да ѝ противречи на друга, но во никој случај тие не може да се исклучат една со друга; напротив, тие се збогатуваат една со друга и се акумулираат за да

¹¹⁹ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 33.

¹²⁰ Цит. според Каранфилова, „Во потрага...“, 75.

формираат сеопфатна сфера која прераснува во бесконечност. Овие поетски откровенија, секое од нив валидно и вечно, се доказ за човековата способност да препознае по чија слика и прилика е создаден и да го изрази ова препознавање“.¹²¹ За Тарковски, да се создава уметност е идентично со она да се живее, тој уметноста ја изедначува со животот. „Никого не можеш да го научиш да живее подобро, но можеш да го упатиш како да не живее лошо. Ова е прекрасно опишано во *Библијата*. Читај ја *Библијата*, таму е сета мудрост. А филмот – е тајна. Дури и за режисерот. Инаку не би било провокативно. Филмот е како животот, како љубовта. Ние не можеме да објасниме зошто живееме, зошто љубиме. Понекогаш може да објасниме зошто мразиме, но зошто, на пример, љубиме – тоа не го знаеме. А без тоа, без љубовта, би било невозможно да се живее. Љубовта во нас е испрограмирана одозгора, од Бога“.¹²²

Ако се погледне творештвото на Андреј Тарковски во целина, може да се забележи дека тоа е континуиран процес на размислување за суштината на Божјиот свет, оправдување за неговата неопходност. И, како што правилно заклучува Методиј Смолников, Тарковски најмногу го интересира проблемот на постоењето на Злото во светот и претпоставката за негово допуштање од страна на Господ, границите на неговото простирање и начинот на неговото совладување.¹²³ „Ме привлекува човекот кој сфаќа дека смислата на животот првенствено се состои во борбата против злото кое тој самиот го носи во себе, борба која ќе му овозможи во текот на животот да се качи неколку скалила погоре кон совршената духовност. За жал, постои само една алтернатива на тој пат, а тоа е духовна деградација на која нè предодредува егзистенцијата и секојдневните притисоци“¹²⁴, заклучува Тарковски. Во своите *Дневници*, подоцна објавени под наслов *Мартиролог*, на 23 мај 1983 г., во Рим, Тарковски ќе запише: „Во последно време размислувам колку се во право сите оние што го поддржуваат мислењето дека уметничкото творештво претставува една состојба на духот. Зошто? Можеби затоа што човекот се обидува да го имитира Господ. Но дали такво нешто е логично? Зарем не е смешно некој да

¹²¹ Тарковски, „Уметноста...“, 78.

¹²² Цит. според Петрушева, „Икона...“, 56.

¹²³ За ова види повеќе кај Mefodij Smolnjikov, *Andrej Tarkovski kao religiozni mislilac. Andrej Tarkovski, Lekcije...* 131.

¹²⁴ Andrej Tarkovski, „U pohvalu slabog čovjeka“, *Sineast* 73/74 (1987), стр. 85.

го имитира својот Творец, оној кому всушност треба да му служи? Ја отплаќаме нашата вина пред нашиот Творец, користејќи ја слободата што ни ја дава за да се бориме против лошото што е во нас, за да ги надминеме сите пречки на кои наидуваме чекорејќи кон Него, за да се воздигнеме духовно бришејќи сè што е ниско во нас. Доколку го правиме тоа, тогаш не треба од ништо да се плашиме. Госпoде, помогни ми, прати ми еден учител, се изморив од тоа да го чекам”.

На друго место, повторно во своите *Дневници*, Тарковски прави јасна разлика меѓу материјалниот и духовниот свет, како парадигми на Западот и на Истокот: „Толку би сакал понекогаш да се одморам, да се свртам кон некое друго гледање на смислата на човековото постоење. Истокот секогаш беше поблизу до вечната вистина отколку Западот. Но, западната цивилизација го заплисна Истокот со своите материјални барања спрема животот. Западот вреска: „Ваму, еве ме! Погледнете ме! Слушнете како можам и јас да страдам и да љубам! Колку несреќен и среќен можам да бидам! Јас! Јас! Јас!’. А Истокот ништо не зборува за себе. Тој наполно се втопува во Господа и во природата на времето. И во сето тоа повторно се наоѓа себеси. Истокот е способен да открие сè во себеси!“.¹²⁵

Интересен е еден опис на Тарковски, на неговата средба со прочуениот советски физичар, нобеловецот Лав Давидович Ландау, средба во која младиот студент сакал да го открие ставот на големиот научник по прашањето за постоењето на Бога. „Нашиот човечки свет е конструиран и моделиран според материјалните закони зашто човекот на општеството му ги дал формите на мртва материја, а неговите закони ги презел врз себе. Затоа тој не верува во духот и се одрекнува од Господ. Тој се храни само со леб. Како може тој да го види Духот, Чудото, Бога, ако од негово гледиште тие немаат место во неговата структура, ако се одвишни. А сепак се случуваат ненадејни чудесни настани во рамките на емпирискиот поредок: во физиката, на пример. А како што знаеме, големото мнозинство истакнати современи физичари, од некаква причина веруваат во Бога. Еднаш разговарав со покојниот советски физичар Ландау на оваа тема. Тоа се случи на една плажа на Крим. „Што мислиш’, го прашав, „постои ли Господ или не?’. Настана пауза од некои три минути. Потоа ме погледна беспомошно. „Мислам

¹²⁵ Цит. според Петрушева, „Икона...“, 58.

дека постои'. Во тоа време бев само исончан младич, сосема непознат, син на познатиот поет Арсениј Тарковски: никој и ништо, само син. Тоа беше прв и последен пат да го видам Ландау, случајна средба; затоа и таква искреност од страна на советскиот нобеловец¹²⁶, се сеќава Тарковски.

Љубопитното момче и подоцна, низ своето творештво ќе продолжи да поставува безброј прашања, кои, како што вели Смолников, „слично на камен на сопнување, стојат на патот на верата кон Божјата праведност и можноста за искупување на луѓето во иднина и им ја враќаат надежта во можноста за среќа, повторно ги враќаат кон црквата и Господ“.¹²⁷ Смолников го наведува мислењето на Тарковски, одразено во неговите филмови, дека човек не може нешто вистински да засака, ако претходно не го изгуби. „Не може да ја засака татковината, а да не ја изгуби, не може да го довикува Рајот, а да не го изгуби, не може да го засака Доброто, да стане чувствителен за Убавината, а да не го спознае Злото, да не ја допре грдотијата“.¹²⁸ Тоа е сосема во согласност со учењето на Светите Отци на Православната Црква. Св. Теофан Затворник посочува дека на земјата има повеќе неволји од радости: „И едното и другото ги испраќа Бог, час да разбуди од духовна заспаност, час да ги пресече неправдите и гревовите, час заради покајно очистување, час заради воздигнување покорност кон Бога, Кој сè уредува за да даде можност да се покаже храброст, трпение во слава Божја и други возвишени добродетели“.

Ставовите на Тарковски, делумно се во согласност со православното учење за трпението и храброста во неволите, но, делумно се разликуваат. Така, тој, во неговото *Слово за Апокалипсата*, наведува дека само ретки луѓе можат да се потпрат на благодатта Божја, оние кои ја имаат таа среќа да бидат допрени од Божјата рака, а на останатите им останува храброста: „Во *Откровението Јованово* е речено: „Ги знам делата твои: ти не си ни студен ни жежок; о, да беше студен или жежок! Така, бидејќи си млак, а не жежок, или студен, ќе те изблујам од устата Своја!“. ¹²⁹ Така рамнодушната, неучеството, се изедначува со гревот, со престап

¹²⁶ Тарковски, „За филмот „Жртва““, 92; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 226-227.

¹²⁷ Smolnjikov, *Andrej Tarkovski.... Andrej Tarkovski, Lekcije...* 136.

¹²⁸ *Исто*, 134-135.

¹²⁹ Откр 3, 15-16, *Новиот Завет*, 302.

пред Творецот. Од друга страна: „Оние што Јас ги сакам, нив ги карам и воспитувам. И така, биди искрен и покај се”.¹³⁰ Накусо, ова е чувство на човекот кој се кае, ова е, всушност – почеток на патот. Такви чувства имаат различни луѓе на разни начини и во различни времиња. Да речеме, Достоевски. Постои верзија дека тој е религиозен, православен писател кој раскажувал за своите трагања и за карактеристиките на верата. Мене ми се чини дека не е сосема така. Достоевски ги направил своите големи откритија само затоа што бил првиот кој ги почувствувал и ги изразил проблемите на обездуховеноста. Неговите јунаци патат, затоа што не можат да веруваат. Совеа атрофирала. Од година во година, Достоевски стана некако сè повеќе и повеќе разбирлив, дури модерен. Токму на сметка на тоа што овој проблем сè повеќе и повеќе се шири. Затоа што најтешко е – да се верува. Затоа што, да се потпре на благодатта, воопштено земено, е невозможно. Се разбира дека е среќен човекот кого го посетила ваквата состојба. Но, тешко дека секој човек може со тоа да се пофали. Најважната работа за некој да се почувствува слободен и среќен е – храброста“.¹³¹

Може да се рече дека токму она што Тарковски го наведува за творештвото на Достоевски, „проблемите на обездуховеноста, неверието, атрофија на совеста“, повеќе отколку дека тој е „религиозен, православен писател кој раскажувал за карактеристиките на верата“, може сосема адекватно да се примени и на филмското творештво на Тарковски. Тарковски не „православен филмски уметник“ во смисла на некаков апологет на религијата, но, истовремено, Тарковски е „православен филмски уметник“ во смисла на трагање по верата, трагање по Бога, нешто со што ги соочува повеќето од ликовите во сите негови филмови. Тој ја наведува токму уметноста како алатка, медиум за спознавање на Бога: „Ако го поистоветувате Бога со апсолутното, би можеле да започнеме доста долга философска дискусија, но можам веднаш да кажам дека јас го немам тој орган преку кој се чувствува Бог. Подготвен сум да разговарам за проблемот на апсолутното во философска смисла, тоа многу ме возбудува, но многу ми е тешко да зборувам за Бога, затоа што за мене, Бог молчи и не сум јас првиот кој го забележува тоа. Убеден сум дека

¹³⁰ Откр 3, 19, *Новиот Завет*, 302.

¹³¹ Tarkovski, *Slovo o Apokalipsi* (1984). ‘Internet magazin P.U.L.S.E’. <http://pulse.sm-art.info/andrej-tarkovski-slovo-o-apokalipsi-1984/> (на 20.05.2010).

единствено уметноста може да го спознае и да го дефинира апсолутното“,¹³² дециден е Тарковски.

Најверојатно, токму ваквите ставови на Тарковски го натерале филмскиот зналец Никола Стојановиќ да се согласи со нечија одредница за Тарковски како „повеќе пантеист отколку христијанин“: „Неговото религиозно чувствување не е насочено во мачно трагање по скриениот Бог, трагање толку присутно во руската литература во XIX век, туку во трагање за апсолутното во нас, кои сме само честици од универзумот. Во таа смисла Тарковски е, како што рече некој, сепак повеќе пантеист отколку христијанин“.¹³³

Ние не се сложуваме со оваа „пантеистичка“ теорија околу творештвото на Тарковски, затоа што во сите сегменти, тоа извира од православната христијанска духовност и се разбира, од нејзината руска специфичност. Покрај тоа, Тарковски бил многу самосвесен човек и уметник, и сепак, можеби може да се рече дека тој е „православен филмски уметник“, затоа што духот на православната христијанска традиција, со која, особено во детството поминато на село, во Русија се среќавал насекаде, како да извира од сите негови дела, а за тоа сведочи и неговата голема посветеност, што се огледува низ неговото творештво, на христијанските идеали – Вистината, Убавината и Љубовта.

Отец Стаматис Склирис, добар познавач на делото на Тарковски, има делумно поинаков став: „Православието повеќе претставува трагање кое се провлекува низ сите негови дела, отколку некое конкретно решение!“.¹³⁴ За отец Стефан Санџакоски нема дилеми: „Тарковски е уметник и православен Христоносец“.¹³⁵

Сепак, како илустрација за ставот дека Тарковски бил слободен човек и мислител, уметник кој не признава никакви граници, може да послужи и фактот што тој сакал да сними филм за протопопот¹³⁶ Авакум Петрович Кондратев (1620-1682), значаен духовник и лидер на староверците кои ги одбиле

¹³² Tarkovski, “Jedino umjetnost...”, 120.

¹³³ Nikola Stojanović, “Blistajuće krhotine – ‘Ogledalo’ Andreja Tarkovskog”, *Sineast* 40/41 (1978), стр. 118.

¹³⁴ Тарковски у огледалу (Нови Сад: Простор, 1994) 46.

¹³⁵ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 66).

¹³⁶ Протопоп е термин кој денес не се користи. Наместо него се употребува протојереј или протопрезвитер.

црковнослужбените реформи на Рускиот Патријарх Никон од средината на XVII век, за што бил јавно спален во 1682 г. Протопопот Авакум самиот го напишал своето *Житие*, неговото најпознато дело, кое истовремено е и првата официјална автобиографија во руската книжевност: „Би сакал да го снимам *Животот на протопопот Авакум*. Тој е колосална фигура. Восхитувачка. Уште повеќе, не морам ниту да пишувам сценарио. Доволно е да се земе *Житието* и да се снимат филм според него. Тој е исклучителна личност, длабоко руска, неуништлива личност. Приказна за победата на човекот. Трагедија според својата сила еднаква на трагедиите на Есхил. Смртта на главниот лик буди во нас чувство, ја разбираме големината на оваа личност, колку величествена може да биде силата на човечкиот дух“.^{137*}

Како втора илустрација на слободоумниот дух на Тарковски, кој ја претпочита уметноста пред религијата како алатка на верата, како медиум со кој може да се стаса до Бога, ќе ги наведе неговите коментари во врска со филмот на италијанскиот режисер Пјер-Паоло Пазолини, *Евангелие според Матеј* (1964): „Ми се допаѓа филмот токму затоа што режисерот не потклекнува на искушението да ја толкува *Библијата*. *Библијата* се толкува веќе две илјади години и досега не е постигната согласност. Така, Пазолини не си ја поставува себеси оваа задача, тој ја остава во онаа форма во која била создадена. Многумина сметаат дека сликата на воинствениот и немилосрден Христос е креирана од авторот на филмот. Тоа не е точно! Прочитајте ги *Евангелијата* и ќе видите дека тој бил строг, избувлив, темпераментен човек. Уште повеќе, на каков генијален начин е опишано сето тоа. Од една страна тој е Бог и Црквата се крепи на него веќе две илјади години, но тој потклекнува и во Гетсиманската градина го опфаќа сомнеж. Што би можело да биде поедноставно отколку да побара помош од неговиот Отец и да ја избегне смртта на крстот, но тој не го прави тоа...“.¹³⁸

¹³⁷ Aleksandr Lipkov, *The Passion According to Andrei: An Unpublished Interview with Andrei Tarkovsky* (February 1, 1967, *Literaturnoe obozrenie* (1988):74–80). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/PassionacctoAndrei.html> (16.12.2009).

* Интересно е што и еден од омилените писатели на Тарковски, Толстој, со чии книги се дружел уште од младоста и кој, според зборовите на самиот Тарковски, заедно со Достоевски и Гогољ оставил голема трага во душата на младото момче, исто така негувал големи симпатии за староверците, радикална апокалиптичка руска религиозна еретичка секта од XVII век.

¹³⁸ Исто.

По сето наведено, можеме да заклучиме дека со право се прашува полскиот филмски критичар Леслав Чаплински, во однос на филмските ремек-дела на Тарковски: „Кој беше нивниот автор? Философ, моралист, поет? Да живееше во XIV век можеби за област на своето дејствување би ја одбрал литературата, а во неа романот, но за наша среќа, на крајот на минатиот век (се однесува на XIX век, з.м.) браќата Лимиер го пронајдоа кинематографот“.¹³⁹

Да, за наша среќа, Тарковски реализира седум долгометражни филмски остварувања, многу проекти останаа нереализирани (еден од нив е *Хамлет*, според драмскиот текст на Шекспир). Иако на него делувале исклучително инспиративно, и претставуваат своевидни „митски“ обрасци за сите негови филмови, во што ќе се увериме во понатамошниот дел од текстов, во делот на анализата на филмовите, Тарковски никогаш не се решил да се обиде филмски да ги реализира евангелските настани. Сметал дека е тоа невозможно. Покрај тоа, заради неиздржливиот притисок на примитивната средина, често посакувал да го напушти занимавањето со филм и уште почесто велел дека не знае што е тоа филм. Сепак, на едно место ќе каже: „За мене филмот не е само професија, тоа е мојот живот и секој филм за мене е – чин“.¹⁴⁰

4. ФИЛМОВИТЕ НА ТАРКОВСКИ

Ако го консултираме Симор Четмен и основните поставки на неговата наратолошка теорија, тогаш би можеле да кажеме дека она за *што* зборуваат филмовите на Тарковски, нивната содржина, нивната приказна, се душите на луѓето, длабокото чувствување на животот, борбата против злото во себе, нивното иницирање во некој вид повисоки духовни суштества, сето тоа во согласност со одредени архетипски обрасци, кои кај Тарковски, веќе рековме, свесно или несвесно, во најголема мерка произлегуваат од православната христијанска традиција.

¹³⁹ Čapljinski, *Ključevi filmskog stvaralaštva.... Andrej Tarkovski, Lekcije...* 145.

¹⁴⁰ Georgij Vladimov, *Pismo Andreja Tarkovskog. Andrej Tarkovski, Lekcije...* 126.

Она пак, *како* зборуваат филмовите на Тарковски, т.е. нивниот *дискурс* преку кој е претставена содржината, е една визуелна поезија изведена до совршенство, со зачестена употреба на долги и крупни кадри, полни со симболика, со дијалози кои претставуваат своевидни философски трактати за животот, уметноста, верата, надежта, љубовта и останатите теми на Тарковски, со ликови кои, иако често претставуваат типизирани субјекти, сепак исклучително успешно успеваат да ја доловат онаа илузија на реалноста, која ги карактеризира сите врвни остварувања на филмската уметност. Или, кажано со други зборови, протагонистите во филмовите на Тарковски зборуваат за сериозни, длабоки, животни важни теми, а филмските слики на Тарковски се далеку од илустрација на говорот на неговите ликови, туку претставуваат своевиден врв на специфичната филмска поезија. А, веќе нагласивме дека Тарковски себеси се одредува пред сè како поет.

Во својот извонреден текст, веќе неколку пати наведениот, *Андреј Арсениевич Тарковски – Агиограф на филмот*, отец Стефан Санџакоски, низ призмата на православната аскетика и догматика, ги толкува содржините на филмовите на Андреј Тарковски: „Во *Ивановото детство* ја продлабочил темата за доброто и злото; во *Андреј Рубљов* темата за метаноја, т.е. за преумното покајание и за добродетелите; во *Огледало* темата за идентитетот и вочовечувањето; во *Соларис* темата за соборнизираниот стил на живеење на личностите; т.е. темата за заедничарењето, отуѓеноста и апокалипсисот; во *Сталкер* христолошката и сотириолошката тема; во *Носталгија* темата за ортодоксијата и ренесансното творештво; во *Жертвопринесување* темата за логосологијата и распнатиот ерос“.¹⁴¹

Се разбира дека наведените одредници не можеме да ги категоризираме како „референцијални митови“, т.н. “mythe de référence”, кои се провлекуваат низ наративното ткиво на филмската приказна, но, тие во секој случај ќе ни послужат како патоказ, како своевиден светилник во разгатнувањето на хиероглифите на „светлописната уметност“ на Тарковски. Но, прво накусо да се позанимаваме со

¹⁴¹ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15. (*Кипотис* 7 (1992), стр. 66); истиот пасус е цитиран и кај Петрушева, „Икона...“, 58.

дел од неговиот животопис, сè до мигот додека почнал да снима филмови, затоа што од тој миг филмовите и реалниот живот толку се испреплетуваат, што стануваат составен дел од неговиот живот, или, според веќе наведените негови зборови, филмот станува негов живот.

Биографија

Андреј Тарковски е роден на 4. април 1932 г. во селцето Заворожје, во областа Кострома, на левиот брег на реката Волга, во денешна Белорусија. Во селската петкуполна црква е крстен првородениот син на Марусја, Маја Иванова Вишњакова, дипломиран филолог на Институтот за литература „Максим Горки“ во Москва и на познатиот руски поет Арсениј Александрович Тарковски, потомок на древното руско аристократско семејство Тарковски, кое потекнува од Дагестан. Три години подоцна, големиот поет и преведувач го напушта семејството, не прекинувајќи да ѝ пишува прекрасни стихови на оставената сопруга, која сама, во тешки материјални услови ги подигнува Андреј и неговата две години помала сестра Марина. „Мојот татко никогаш не се занимаваше со мене. Нè напушти кога имав три години“¹⁴², си спомнува Тарковски за своето детство, кое го минува во селото Јурјевец, во областа Иваново, во кое живее неговата баба, од која научил многу приказни. Тарковски во текот на детството бил постојано окружен со делата на класичната уметност и на руските класици. Подоцна мајка му, со двете деца заминува во Москва, каде работи како коректор и новинар. Додека се школувал, Тарковски научил да свира пијано во музичко училиште, а посетувал и ликовно-уметничко училиште. Подоцна, како младо момче, многу време минувал со татко му, слушајќи го Бах и проучувајќи книги со руска православна религиозна уметност, од кои не се делел и подоцна. Тие влијанија, како и љубовта кон руското село, ќе бидат темели на сите негови идни дела.

Интересите на Тарковски во младоста се разнообразни. Го интересираат театарот, музиката и сликарството, но и арапскиот јазик, па запишува студии по ориенталистика, ама набргу ги напушта. Како соработник на Научниот институт по

¹⁴² Edelhajt, “Nema povratka...”, 90.

геологија, заминува во Сибир, близу Туруканск, во Краснојарската област, каде учествува во едногодишна научно-истражувачка геолошка експедиција на реката Куреикје, како истражувач за злато и неметали. Инспириран од ова патување во тајгите, каде и му се јавува желбата да студира филм, во 1956 г. се запишува на отсекот за филмска режија на Високиот државен институт за кинематографија (ВГИК) во Москва, во класата на професорот Михаил Ром, кој го завршува во 1960 г. „Режијата не е професија, туку судбина, но на неа многу мора да се работи. Тарковски работеше сесрдно, несебично, исцрпувачки. Не, тој не се појави како готов пророк на филмот. Мораше да учи кај Михаил Илич Ром, прво уметност, а потоа и занает“¹⁴³, вели веќе споменатиот Вадим Јусов, снимателот на првите три играни филмови на Тарковски.

Кога веќе ги споменуваме овие биографски детали, интересно би било да наведеме едно сеќавање на таткото на режисерот, Арсениј Тарковски. Во едно тв-интервју, Арсениј Тарковски вака си спомнува за својот син Андреј: „Беше многу живо и немирно дете. По завршувањето на гимназија се запиша на Театарска академија која бргу ја напушти. Потоа се запиша на Ликовна академија, која исто така, бргу ја напушти. И по третпат се запиша на факултет, овој пат на Филолошки, на ориенталистика. Ништо не учеше, па го исфрлија. Следна на ред беше Музичката академија, но и тој обид се заврши со неуспех. Кога го исфрлија од Филолошкиот факултет, морав да ги закачам сите мои ордени¹⁴⁴ и да отидам кај министерот со молба да го примат назад. Повторно го примија, но, по извесно време сам ги напушти студиите и тогаш си реков дека веќе нигде нема да одам да молам за него, па како ќе му даде Господ. Кога го снимил својот дипломски филм *Парното тркало и виолината*, помислив: Фала Богу, се надевам дека сепак ќе биде нешто од него...“¹⁴⁵.

Парното тркало и виолината

¹⁴³ Vadim Jusov, *Reč o drugu. Tarkovski*, 52.

¹⁴⁴ Арсениј Тарковски е познат руски поет, пријател на прочуените „акмеисти“, поетите Ана Ахматова и Осип Манделштам, кој за учеството во Втората светска војна, во која е ранет, а подоцна му е ампутирана и ногата, бил награден со високо советско одликување – „орден на црвената петокрака“.

¹⁴⁵ Ksenija Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim* (Moskva, 1981, Beograd: JRT, 1981).

На Високиот државен институт за кинематографија (ВГИК) во Москва, Андреј Тарковски во 1956 г. го снима краткометражниот студентски филм *Убијци* (*Убийцы*), според расказ на Ернест Хемингвеј, а во 1958 г. и *Нема да има отпуштање денеска* (*Сегодня увольнения не будет*). На ВГИК се запознава со колегата - режисер Андреј Михалков-Кончаловски, со кого заедно ги пишуваат сценаријата за среднометражниот дипломски филм *Парното тркало и виолината*, а подоцна и за *Ивановото детство* и *Андреј Рубљов*.

Парното тркало и виолината (*Каток и скрипка*) е снимен во 1960 г., и веќе со овој филм Тарковски го навестува својот голем талент. Филмот е награден со прва награда на Студентскиот филмски фестивал во Њујорк. Се работи за 55-минутен филм во боја, во кој се раскажува симпатичната приказна за пријателството помеѓу седумгодишното детенце виолинист - Саша и младичот Серјожа, возач на парно тркало за асфалтирање. Ова е филм за растењето на Саша, за неговите судири со околината, со поголемите деца, за неговата своевидна иницијација кога храбро и чесно го брани момчето на кое му треба помош, дури и по цена да биде натепан. Овој филм, каде директор на фотографија е споменатиот Вадим Јусов, обилува со кадри снимени од долен или горен ракурс, кои ја потенцираат гледната точка на детето, т.е. на возрасните во однос на детето. На тој начин Тарковски го користи т.н. „психолошко кадрирање“, во кое наизменично се менуваат планот и контрапланот, кое, за наша голема среќа, го напушта веќе во следниот филм и никогаш повеќе не му се враќа.

Христијанската симболика во овој филм е присутна само во еден кадар, кога при разурнувањето на старата зграда, во првиот план на кадарот, тешкиот метален тег со кој се урива зградата бргу минува низ кадарот, додека во заден план се гледа црква. Иако Тарковски не сака алегии, а уште помалку политички алузии, сепак, толкувањето на смислата на овој кадар речиси и да не остава друг избор. Тој може да биде протолкуван на два начина: ако уривањето на старото и изградбата на новото се разберат како карактеристика на социјалистичкиот поредок, тогаш мавтањето на тешкиот метален тег пред црквата, бездруго, може да се разбере како закана за црквата и верата; или, што можеби е поверојатно, присуството на црквата

и крстот на нејзината купола во сцена на уривањето на зградата, можеби би можеле да ја симболизираат сеприсутноста Божја, пред која разурнувањата не можат да останат скриени. Покрај тоа, во филмот е ставен особен нагласок и на претставувањето на чистата детска душа на главниот протагонист на наративјата, Саша, особено во секвенците кога го вози парното тркало на Серјожа, објаснувајќи му за важноста на резонанцата на звукот при свирењето виолина или пак чувството на грижа на совеста во секвенцата кога мајка му не му дозволува да појде на веќе договорениот состанок со Серјожа, за да го гледаат *Чапалев* на кино итн.

Ивановото детство

Ивановото детство (*Иваново детство*) е дебитантскиот долгометражен игран филм на Тарковски, снимен во 1962 г. и истата година беше награден со „Златен лав“ на Филмскиот фестивал во Венеција. Снимен е според новелата *Иван*, на Владимир Осипович Богомолов, кој, заедно со Михаил Папава е косценарист на филмот (иако не се потпишани на шпицата, на сценариото работеле и Андреј Михалков-Кончаловски и Андреј Тарковски). Според мислењето на Тарковски, *Ивановото детство* е ВГИК-овски филм, направен за да покаже што научил во текот на школувањето. Сепак, *Ивановото детство* е многу, многу повеќе од добро сработена училишна задача. Тоа е извонредна, трагична поема за детската душа согорена во војната.

Приказната на овој 95-минутен филм снимен во црно/бела техника се плете околу дванаесетгодишното момче Иван, чии родители се загинати во војната, кое, за да им се освети на убијците на неговото семејство, за советската Црвена армија извршува разузнавачки задачи во непријателската позадина, ги извидува позициите на германската војска за време на германскиот напад на Русија во текот на Втората светска војна. Татко му, мајка му и помладата сестра се убиени од Германците и Иван останува сам. Офицерите му го заменуваат таткото, а мајката и сестрата ги сонува (Иван во филмот сонува четири сони и еден кошмар и сите се претставени визуелно). Но, иако дејството се случува во воен амбиент, во воено милје, во овој филм отсутствуют елементи на акција. Приказната во филмот не се гради преку

описите на воените херојства за време на извидничките операции, туку преку внатрешните случувања во душите на протагонистите за време на две извидувања. Иако, на некој начин, го велича јунаштвото на советските војници за време на Втората светска војна и одбраната на земјата, филмот расчистува со постулатите на апологетската советска соц-реалистичка филмска школа и покажува ретко чувство за медитативно, повеќеслојно расчленување на ранливиот поединец во време на воена катаклизма. Тој е сведоштво за буђењето на еден нов, продуктивен сензибилитет на прикажување на човечката единка во фатално окружување на воени страдања. Повторно преку камерата на Вадим Јусов, овде се среќаваме со мрачните мочуришни пејзажи низ кои суверно се движи Иван, за да навлезе во непријателската територија, пејзажи кои, заедно со кадрите од срушена црква, запалено пусто село крај Дњепар и сл., низ кои постојано во филмот се чувствува напната воена атмосфера, ја симболизираат пеколната, демонска природа на војната, но и состојбата на човечката душа исправена пред големи искушенија.

Овој филм се одликува со извонредна инвентивност во поглед на формата, со долги кадри во кои камерата ги стигнува и ги напушта, ги избегнува и одново ги пронаоѓа човечките субјекти сместени во природен декор. Истовремено Тарковски користи и телеобјектив¹⁴⁶ со кој ја „израмнува“ перспетивата, па се добива впечаток дека протагонистите, кои инаку се распоредени во дното на декорот, се наоѓаат во ист план со сè останато што се гледа во кадарот. Сепак, во поглед на „испрекршената“ монтажа, Тарковски овде сè уште не ги применува принципите за единство на времето, местото и дејството, карактеристични за неговите подоцнежни остварувања, и во основната наративна нишка вметнува секвенци на соништа и сеќавања, што остава впечаток дека филмот е под силно влијание на советската монтажна школа.

Иако се сложуваме со отец Стефан Санџакоски, дека во овој филм Тарковски „ја продлабочил темата за доброто и злото“, сепак, овде христијанските слики и симболи се јавуваат подзатскриено, не толку експлицитно, како што ќе биде случај со неговите следни остварувања. Овде, христијанските слики се

¹⁴⁶ Кај Сидовски, *Филмскиот кадар...* 148, стои: „со овој објектив реалноста се видоизменува: просторноста се губи, рамката е помала, а со тоа и зафатнината, со што се добива особена вредност за гледачот, бидејќи за него кадарот делува наполнето, згуснато и нема усет за пространост“.

застапени во секвенцата при бомбардирањето на германските авиони, кога Иван се крие во црквата и кога се гледаат куси кадри од фреските и од црковното своно. По бомбардирањето настапува тишина, а во кадарот се гледа накривениот крст од црквата, кој симболизира дека злото (бомбардирањето, разурнувањето) не може да го победи доброто - Крстот. Во последните секвенци од филмот, откако низ дијалогот дознаваме дека Иван е стрелан во германските затвори, христијанската симболика е особено јасна во кадрите на сонот на мртвиот Иван, во кои е претставен како покрај речниот брег спокојно пие вода од ведрото кое му го принесува мајка му, а потоа, заедно со сестричката, радосно трча крај брегот, низ водата. Овде е очигледна симболиката на рајот и на животот по животот, што, на крајот, на целиот филм му дава една особена доза на мистичност и го претвора во уникатна метафизичка парабола за победата на доброто над злото.

По успехот на *Ивановото детство* во Венеција, Тарковски добива понуда за работа во САД, но ја одбива. Русија е неговиот дом, таму се неговите корени.

5. АНДРЕЈ РУБЉОВ

Андреј Рубљов (*Андрей Рублев*) е завршен во 1966 г., но неколку години не му е дозволено да биде прикажан во странство и на меѓународни фестивали, под изговор на Министерството за филм дека режисерот работи на корекција на монтажата. Неколку официјални критики откриваат дел од причините за забраната: „насилство, суровост, историска непрецизност, мистични тенденции, голотија, искривено претставување на односот меѓу уметноста и власта“.¹⁴⁷ Откако Тарковски самоиницијативно го скратува филмот за неколку минути, *Андреј Рубљов* конечно добива дозвола за прикажување во странство. Прикажан е прво на Филмскиот фестивал во Кан, во 1969 г., каде Андреј Тарковски ја добива наградата на критиката „Фипресци“, а во реномираното француско списание за филм, *Имаж е сон* (*Image et son*, *Слика и звук*), критичарите ќе наведат: „Силата на делото е толкава, така што сето она што Рубљов го чувствува станува наша сопственост, речиси ништо не нè дели од неговото време, од неговите проблеми... Филмот е

¹⁴⁷ Цит. според Radoslav Lazić, *Beleška o Tarkovskom. Andrej Tarkovski, Lekcije...* 155-156.

порака на универзалната надеж“.¹⁴⁸ *Андреј Рубљов* во СССР првпат е прикажан во 1971 г.

Овој тричасовен филм (181 минута), снимен на повеќе локации: Владимир, Суздал, на реката Нерл, во П’сков, Изборск, Печери..., во црно/бела техника и завршна секвенца во колор, ги третира односите меѓу човекот и Бог, уметникот и општеството, Русинот и неговата земја. Филмот ја следи душевната состојба на уметникот за време на творечкиот чин и неговите односи со средината во која живее. „Филмот *Андреј Рубљов* е студија за процесот на создавање и процесот на прочистување низ лавиринтите на страдањата“.¹⁴⁹ Тематски, филмот е многу богат, но, сепак, мајсторската филмска икона на Тарковски не е направена од идеи, туку од светлина и темнина, бучава и тишина, од човечки ликови. Тоа е филм за душата на иконописецот Андреј Рубљов, кој низ терор и очајание, стигнува до вечната светлина на *Троица*. „Сакам да направам филм за Андреј Рубљов, големиот руски сликар од XV век. Ме интересираат врските помеѓу личноста на авторот и неговото време. Благодарение на вродената остроумност, сликарот има можност да го разбере најдлабокото значење на времето во кое живее и целосно да го претстави тоа значење. Ова нема да биде ниту историски ниту биографски филм. Фасциниран сум од процесот на уметничкото созревање на сликарот и од процесот на проучување на неговиот талент. Делото на Андреј Рубљов го претставува врвот на руската ренесанса. Рубљов е еден од најзначајните ликови во историјата на нашата култура. Неговиот живот и дело содржат невообичаено богат материјал“¹⁵⁰, ќе рече Тарковски во едно интервју, дадено пред почетокот на снимањето на филмот.

Преподобен Андреј Рубљов како историска личност

Преподобен Андреј Рубљов (околу 1360 – 29. јануари 1430) е еден од најголемите живописци на Источната Православна Црква. За неговото житие многу малку се знае. Не се познати потеклото и местото на раѓање, но традицијата дава

¹⁴⁸ Цит. според Петрушева, „Икона...“, 56.

¹⁴⁹ Илинденка Петрушева, „Волшепство – „Андреј Рубљов“ на Андреј Тарковски“, *Премин* 9 (2002), стр. 50.

¹⁵⁰ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Bachman, “Begegnung...”). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 14.12.2009).

општ опис на неговиот живот. Се претпоставува дека е роден помеѓу 1360 и 1370 година. Првите податоци за неговиот живот се поврзани со Троицко-Сергиевата лавра¹⁵¹, која најверојатно била неговото прво животно, монашко и живописно училиште. Фрескописот во манастирската црква Св. Троица, Рубљов го живописал заедно со Данило Чорни. Не е познато неговото световно име, монашкото име му е Андреј, а во *Преданието за светите иконописци* е наречен отец Андреј Радонежски Рубљов: „Преподобен отец Андреј Радонежски, иконописец, наречен Рубљов, насликал многу свети икони, сите чудотворни“. Неговото име првпат се споменува во летописот од 1405 г., по повод живописувањето на Благовештенската црква на Царскиот двор во Кремљ, каде како мајстор ѝ припаѓа на тајфата на славниот иконописец Теофан Грк. За жал, старата Благовештенска црква не е сочувана, изгорела во пожар во 1547 г., а заедно со неа пропаднал и живописот на големите мајстори. Долго време од својот живот преподобен Андреј поминал во Спасо-Андрониковиот манастир во Москва, чиј основач бил свети Алексеј, митрополит Московски. Таму и се упокоил на 29 јануари 1430 г., а веднаш по него се упокоил и неговиот собрат и соподвижник Данило Чорни. Денес местото на погребението на скромниот монах не е познато, иако, според анонимниот автор на книгата *Житија на руските светители*, составена во раниот XVIII век, Андреј Рубљов умрел на 29 јануари 1430 г. и бил погребен во Спасо-Андрониковиот манастир. Заветот на молчание е еден од малкуте познати факти од животот на преподобен Андреј Рубљов кои стасале до нашето време. Набргу по упокојувањето, почнале да се појавуваат легенди поврзани со неговото име, а уште во XV век се сметало дека неговите икони вредат онолку злато колку што тежат. Влијанието на Рубљов врз следните генерации фрескописци било огромно сè до XVII век. Неговото име се споменува и во иконописните прирачници, а славата му била толку голема што на т.н. „Собор на стоте глави“ или „Стоглав црковен собор“, одржан во Москва, во 1551 г., Рубљов, заедно со византиските иконописци, се зема

¹⁵¹ Лаврата била основана од св. Сергеј Радонежски (1322-1392), чиј богоугоден живот бил идеал за современите на Рубљов. Св. Сергеј бил голем духовник и молитвеник, но и поддржувач на рускиот кнез Дмитриј Донски, кој се залагал за обединување на завојуваните руски провинции во единствена држава. Под водство на кнезот Дмитриј, руската војска по првпат ги победила долгогодишните завојувачи - Татарите и Монголите, во битката на Куликово Поле, крај Дон, во септември 1380 г., по што и кнезот бил наречен Донски. Неговите синови, Великиот кнез Василиј I и Малиот кнез Јуриј Звенигородски, биле нарачателни на делата на Рубљов.

како репер за живописците. Во правилата на Соборот, кои се однесуваат на прашањата на иконопишувањето, вака е опишан службениот канон за правилно претставување на Света Троица: „Сликарите треба да ги живописуваат иконите според старите мостри; како што ги сликале грчките сликари, како Андреј Рубљов и другите прочуени сликари. Натписот треба да биде *Света Троица*. Сликарите не треба во ништо да ја следат нивната фантазија“.¹⁵² На Запад Рубљов е најпознат токму како автор на славната икона *Света Троица - Гостопримство Авраамово*, највисокото достигнување во руската ликовна уметност, чија реставрација е завршена во 1918-19 г. Преподобен Андреј Рубљов од Православната Црква е прославен во 1988 г. и неговиот спомен се празнува на 4 јули според стариот, односно на 17 јули според новиот стил. Тропарот на празникот гласи: „Осветлен со зраците на божествената светлина, преподобен Андреј, Го позна Христа - Божјата Мудрост и Сила и со иконата на *Света Троица* на светот го проповедаше Единството во Света Троица. Ние пак, со восхит и радост ти воспеваме: ти што имаш смелост пред Пресвета Троица, моли да Ги просвети душите наши!“.

Најпознатата икона на овој созерцател, Рубљов, *Света Троица*, која денес се чува во Третјаковската галерија во Москва, ја изобразува старозаветната библиска приказна за трите ангела кои ги посетиле пророкот Авраам и неговата жена Сára. Според теолошките интерпретации, трите ангела се сметаат за старозаветен праобраз на Пресвета Троица, на Бог Отецот, Синот Божји и Светиот Дух. Според православните канони, овој настан е единствен мотив каде што е дозволено да се изобрази Бог Отецот. Оваа икона е насликана во слава на преподобниот Сергеј Радонежски, за неговиот храм во Троицко-Сергиевата лавра, по покана на неговиот ученик и наследник во игуменството – св. Никон Радонежски¹⁵³. Останатите прочуени дела на Рубљов се иконите: *Пресвета Богородица Владимирска* (околу 1405 г.), *Вознесение Христово* (околу 1408 г.), *Христос Спасител* (околу 1410 г.), од црквата во Звенигород, *Св. апостол Павле* (околу 1410 г.) и *Св. Архангел Михаил* (околу 1410 г.), од Успенската соборна црква, т.е. Успенскиот Сабор во градот

¹⁵² Цит. според Леонид Успенски, *Теологија на иконата*. Превод од француски јазик: Душанка Волканова (Скопје: Табернакул, 1994) 249.

¹⁵³ Преподобен Никон Радонежски ја обновува Троицко-Сергиевата лавра и со своето подвижништво служи како пример за многумина. Кога Татарите ја напаѓаат Русија, тој упатува силни молитви кон Бога да ја избави Русија од бедата. Се упокоил на 17 ноември (стар стил) 1426 г.

Владимир. Денес некои од неговите дела можат да се видат во Третјаковската галерија во Москва.

А еве како го опишува времето на Рубљов, Леонид Успенски, современ иконописец и одличен познавач на православната теологија на иконата: „Потресувана од нечуената катастрофа на татарската наезда, Русија на крајот почнува да излегува од тоа ‚огнено искушение‘, да се издига малку по малку и да собира сили да се ослободи од странскиот јарем. Во тоа време таа живеела со добрата вест на *Евангелието* со таква силина за каква што никогаш дотогаш не знаела, ниту повеќе ќе знае. Во Христовите страдања таа ја гледала својата сопствена голгота. Веста за Христовото воскреснување ја примала со радост достапна само на души излезени од пеколот. Истовремено, генерацијата на светии кои живееле во нејзината средина и ги лечеле нејзините рани, чинела таа во секој миг да ја распознава делотворната моќ на Христовото ветување: ‚Ете Јас сум со вас преку сите дни до свршетокот на светот‘.¹⁵⁴ Тоа сознание за делувањето на Христос во животот на човекот и народот целосно е изразено во руската уметност на таа епоха... Делата што во поголем број пристигнувале во Русија од Византија, од Гората Атос и од земјите на Јужните Словени, а кои влијаеле на руското монаштво, биле проткаени со исихастичка доктрина и практика. Духовната ‚практика‘ се протегала на широк круг ученици, пријатели или дописници на св. Сергеј. Неговиот манастир Св. Троица станал духовно средиште на Русија и главно огниште на исихастичката озареност“.¹⁵⁵

Описот на времето на Рубљов, на Андреј Тарковски, делумно се согласува со погоре наведените зборови. „Воспитуван во манастирите Света Троица и Свети Сергеј, под менторство на Сергеј Радонежски, Андреј, недопрен до животот, ги впил во себе основните аксиоми на постоењето: љубов, заедништво и братство. Во време на меѓусебни судири и братоубиствени борби, и со земја прегазена од чизмата на Татарите, мотото на Сергеј, вдохновен од стварноста и од личното политичко учество, ја сумира потребата за единство и централизација на власта, и во околностите на соочување со монголско-татарската стега се покажува како

¹⁵⁴ Мт. 28, 20, *Новиот Завет*, 44.

¹⁵⁵ Успенски, *Теологија на иконата*, 216-217.

единствен начин да се обезбеди опстанокот и да се сочуваат националното и религиското достоинство и независност. Младиот Андреј ги прифатил овие идеи; бил устроен според нив, тие татнеле во него. Кога еднаш излегол надвор од манастирските сидини, Андреј бил соочен со стварност која му била не само непозната и неочекувана, туку и застрашувачка... Лесно се воочува колку малку бил подготвен Андреј за ова соочување со животот“.¹⁵⁶

* * *

„Мислам дека нашата задача да направиме филм за Рубљов беше олеснета токму заради недостатокот од цврсти информации за нашиот главен лик. Неговиот карактер, неговата личност се толку таинствени, непознати и скриени, така што имавме можност нашата приказна слободно да ја изградиме, да ја замислиме биографијата на Рубљов без страв од влошување на нашиот однос со историчарите и историчарите на уметност. Тие не можат да ни приговорат за нашето видување на Андреј. И, наспроти тоа, ако фактите од неговиот живот беа познати до детали, никој немаше да ни го прости искривувањето на историската вистина“¹⁵⁷, ќе рече Тарковски во едно интервју.

Тој и Андреј Михалков-Кончаловски, пред да почнат да работат на сценариото за филмот, ги проучиле пишаните историски документи и студии, архитектурата и иконографијата за да стекнат одредени знаења за епохата која е предмет на нивниот интерес и истовремено за да одлучат што ќе покажат, а што нема да можат да покажат во филмот. Идејата не била да се реконструира сликарската традиција од XV век и на тој начин да се добие стилизирано-конвенционална стварност, туку, црпејќи од материјалот од XV век, да се прозбори за денешните проблеми: „Нè интересираше стилот на епохата само до одреден степен: костимите, декорот, јазикот. Историските детали не би требало да го одвлекуваат вниманието на гледачот само за да го убедат дека дејството на филмот навистина се случува во XV век. Неодредената внатрешна декорација,

¹⁵⁶ Тарковски, *Вајање у времену*, 88.

¹⁵⁷ Lipkov, *The Passion According to Andrei...* 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/PassionacctoAndrei.html> (16.12.2009).

неодредените (иако својствени) костими, пејзажи, современ јазик – сето тоа ќе ни помогне да зборуваме само за тоа што е најважно¹⁵⁸, се сеќава Тарковски. Тој и на друго место наведува дека немал намера да го реконструира животот на Рубљов и да прави „историски филм“: „Заинтересиран сум пред сè за човечкото постоење и за атмосферата на изминатите времиња. Но, тоа не значи дека ова е историски филм. Според моето мислење историската точност не значи и историска реконструкција на настаните; важна работа за она што сакаме да го покажеме е тоа да ги има сите својства на веродостојност. Т.н. „историски филмови“ се често премногу декоративни и театрални. Моја свесна одлука беше да се избегне сиот егзотизам“.¹⁵⁹ За да ја избегне театралноста, Тарковски предлага свртување кон поезијата и нејзините изразни средства: сликите и фигурите: „Со години филмот зависи од драматургијата на театарот, сега филмската уметност се приближува до поезијата. Можам да пронајдам многу тесни врски меѓу истражувањата во поезијата и оние во современиот филм. Сакам да употребувам алегии, метафори и компарации. Ми се допаѓаат наизглед невозможни спротивставувања. Да се спротивставуваат нешта кои изгледа дека му бегаат на спознанието поттикнува во мене најдлабоки мисли исполнети со слики. Се прават сè повеќе и повеќе филмови кои се потпираат на логиката на поетските слики. Во мојот нов филм обилно ќе го употребам фигуративниот систем на класичната руска поезија“¹⁶⁰, вели режисерот во едно интервју дадено пред почетокот на снимањето.

Во однос на наративната структура на филмската приказна, Тарковски наведува дека првичната идеја била таа да се состои од 15 епизоди, наместо конечните осум: „Филмот ќе го сочинуваат 15 епизоди. Акцијата е сконцентрирана околу три лика: Рубљов, Данило Чорни и Кирил. Си дозволивме неколку пати да го прекинеме наративниот ланец, иако поетската структура ќе биде целосно

¹⁵⁸ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Bachman, “Begegnung...”). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ualgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 14.12.2009).

¹⁵⁹ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Jozsef Veress, “Hűség a vállalt eszméhez”, *Filmvilág* 10 (1969):12–14). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ualgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 17.12.2009).

¹⁶⁰ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Galina Bakhkistrova, “Projets d'Andre Tarkowski”, *Oeuvres et opinions* 3 (1963):157–159). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ualgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html>.

сочувана“.¹⁶¹ На друго место тој нагласува дека филмот ќе се состои од неколку епизоди кои нема да бидат непосредно логички поврзани, но, ќе бидат внатрешно поврзани преку заедничка низа од мисли: „Сè уште не знаеме дали епизодите ќе бидат хронолошки распоредени. Сакаме драматургијата на епизодите да биде во согласност со нивните внатрешни импликации за развојот на личноста на Рубљов за време на раѓањето на идејата за величенствената икона на *Троица*. Истовремено сакаме да ја избегнеме сета традиционална драматургија со нејзините утврдени ограничувања и нејзиниот логичен и официјален образец. Тоа се вообичаените пречки кои го прават невозможно изразувањето на севкупноста и сложеноста на животот“.¹⁶² Тој се обидува да им избега на сите традиционални клишеа, без разлика дали се работи за историски, биографски или филмови за уметници: „Филмовите за уметници понекогаш се направени на следниов начин: јунакот набљудува некој настан, потоа публиката го гледа како размислува, и конечно тој ги изразува своите мисли во делата. Во ниту една сцена од нашиот филм нема да го видиме Рубљов како слика икони. Тој едноставно ќе го живее својот живот, дури нема ни да биде присутен во сите епизоди. Последниот дел од филмот – кој имаме намера да го снимиме во боја - ќе им го посветиме на иконите на Рубљов. Ќе ги прикажеме во многу детали, како во документарен филм...“.¹⁶³

Реализираната филмска верзија на *Андреј Рубљов* опфаќа 23 години од животот на најголемиот средновековен руски живописец Андреј Рубљов, од 1400-1423 г. и тоа, според терминологијата на Четмен, е време на *приказната*. Филмот е поделен е на два дела (*Часть первая* и *Часть вторая*), кои се составени од пролог и епилог (во колор) и вкупно осум, нееднакви според времетраењето, меѓусебно поврзани, хронолошки подредени епизоди од животот на Рубљов, кои се одделени со телопи, и тоа, повторно според Четмен, е време на *дискурсот*: Прв дел (*Часть первая*): *Скомрах* (*Скоморох*) 1400 г., *Теофан Грк* (*Феофан Грек*) 1405 г., *Страданијата според Андреј* (*Страсти по Андрею*) 1406 г., *Празник* (*Праздник*)

¹⁶¹ Исто.

¹⁶² Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Bachman, “Begegnung...”). ‘Nostalgia.com’. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 14.12.2009).

¹⁶³ Исто.

1408 г. и *Страшният Суд (Страшный Суд)* 1408 г.; и Втор дел (*Часть вторая*): *Наезда (Набег)* 1408 г., *Молчење (Молчание)* 1412 г. и *Своно (Колокол)* 1423 г.

Андрей Рублев, Часть первая

Насловот на првичната верзија на филмот бил *Страданијата според Андреј (Страсти по Андрею)*. Подоцна од сценариото е изоставена секвенцата од битката на Куликово Поле, многу значајна битка која претставува симбол на руската победа над освојувачите, битка која според првичниот концепт на сценариото требало да послужи како пролог. „Во сценариото за *Рубљов* постоеше епизода која се викаше *Куликово Поле*. Тоа требаше да биде некој вид на пролог за вистинската серија на *Рубљов*. Битката на Куликово Поле, спасувањето на Дмитриј – кнезот, кој сиротиот, речиси се удави под мноштвото трупови итн. Шефовите ми ја исфрлија оваа епизода од филмот, затоа што беше премногу скапа. Подоцна долго ми префрлуваа дека сум направил филм во кој нема ниту една отворено патриотска епизода. Јас се обидував да ги потсетам дека тие ми ја исфрлија таа епизода од сценариото. Но, добро. Покрај тоа, пред да биде исфрлена, оваа епизода беше изменета и не беше веќе битка на Куликовото Поле, туку утро по Куликовската битка. На тоа ме натераа чисто материјални причини. Ја препишав таа епизода и можам да ви речам дека сè уште ми се допаѓа“¹⁶⁴, се сеќава Тарковски.

Тарковски, како што наведовме погоре, очигледно успеал да ја избегне традиционалната драматургија и нејзините ограничувања, така што целиот прв дел на *Андреј Рубљов*, составен од пролог и пет епизоди, претставува своевидна бесконечно долга експозиција, вовед во главните случувања на приказната. Така, дури на почетокот на вториот дел на филмот ќе се појави некаков рудиментиран заплет. Но, да почнеме од почетокот. По воведната шпица, на која се наведени имињата на авторите, започнува првиот дел, со пролог кој нема никакво влијание на понатамошниот тек на наративот. Неговата функција е воведна и покрај улогата на амбиентација, на ориентација во просторот и времето во кое ќе се одигрува приказната, тој има и симболична улога. Имено, во прологот е опишан лет на еден

¹⁶⁴ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 36-37.

човек, Русин, со воздушен балон, додека преку реката се наближуваат чамците на Татарите. „Господе, те молам да успееме!“, вели човекот и качен во балонот, се одвојува од земјата и полетува. Особено внимание предизвикуваат извонредните панорамски кадри снимени од горен ракурс, од птичја перспектива, со т.н. субјективна камера, која ја покажува гледната точка на човекот во балонот, додека самиот тој не се гледа во кадарот. Камерата не е статична и таа се движи заедно со балонот. Во кадарот се гледаат црква, река, чамците на Татарите, вчудоневидени луѓе, преплашено стадо крави, потоа град и неговите цркви, додека во заднината се слуша радосниот глас на човекот во балонот, кој не може да поверува дека лета и дека им избегал на прогонителите. Но, неговиот лет не трае долго. Балонот се издишува и залетан, со сета сила треска на земја, додека човекот, повторно отсутен од кадарот, исплашено вреска. Следува кадар од коњ, даден во општ план, кој безгрижно се прпелка на земјата, крај брегот на реката. Во последниот кадар од прологот го гледаме издишаниот балон, на самиот брег на реката, во статичен полутотал. Настанот опишан во оваа секвенца веднаш асоцира на архетипската слика и исконската желба на човекот за летање, на летот како метафора на слободата. Кон ова веднаш се надоврзува и асоцијацијата на митот за Икар, небесниот летач од древнобалканскиот мит, која заради непослушноста, премногу се приближил до сонцето, си ги изгорел крилјата и паднал во морето и се удавил.¹⁶⁵ На ум ни доаѓаат и зборовите на св. Максим Исповедник: „Човекот има две крилја, слободата и благодатта“,¹⁶⁶ т.е. содејството на слободната човечка и спасителната Божја волја во човекот. Од друга страна, Тарковски уште во прологот се држи до поставките за употребата на поетски слики и фигури во кадрите, акцентирајќи ја убавината на земјата погледната од високо, од горе, од небото и истовремено компарирајќи ги амбицијата и неможноста за летање на човекот и безгрижната состојба на животните, во овој случај коњот.

Скоморох 1400 г.

¹⁶⁵ Види повеќе кај Роберт Грејвс, *Грчки митови*. Превод од англиски јазик: Катица Гароска-Ацевска и Маја Стојкова (Скопје: Табернакул, 2002), „Дајдал и Тал“, 292-299.

¹⁶⁶ Цит. според Павле Евдокимов, *Светата тајна на љубовта – Брачната тајна во светлината на Православната традиција*. Превод од англиски јазик: Катерина Велјановска (Скопје: Икона, 2008) 71.

По прологот, следува првата со телоп најавена епизода, *Скомрах (Скоморох)* 1400 г. На почетокот на оваа секвенца се запознаваме со тројцата главни протагонисти на филмската наратија, живописците монаси, главниот лик, Андреј Рубљов и споредните ликови, Данило Чорни, кој исто како и Рубљов е историска фигура, и ликот на Кирил, кој, ќе видиме набргу, ќе добие третман на негативен лик, но не, се разбира, во апсолутна смисла на тој збор, затоа што кај Тарковски сè е во функција на разбивање на клишеата.

Во екстериер, во тотал, гледаме тројца монаси како се движат низ едно поле и од овој миг драматуршката структура на филмот почнува да се гради врз патувањето, кое ја презема улогата на наративна алатка, која го движи дејството на наратијата низ времето, што е чест случај во филмовите на Тарковски. Од разговорот на тројцата монаси дознаваме дека се упатиле кон Москва, дека се иконописци и дека Рубљов веќе девет години се занимава со таа дејност. Дождот ги тера да побараат засолниште во блиската меана. Уште пред да влезат монасите во меаната, низ еден долг кадар, прикажан е ентериерот на меаната, каде еден скомрах, еден шут, удирајќи на дајре и рецитирајќи безобразни, „бесовски песни“ во кои ги исмејува богатите, болјарите, но и свештенството, ги забавува и засмејува сиромашните селани, жените и децата. Кога тројцата монаси влегуваат во меаната, скомрахот се обидува да ги исмее и нив, а потоа, кукурикајќи како петел, излегува гол до појас надвор, на дождот. Од очите на Рубљов се чита сожалување кон тој човек. Следуваат неколку многу интересни кадри, во кои со швенкови во средно-крупен план, се прави споредба на лицето на скомрахот со лицата на невини дечиња, од кои едното гризе јаболко на детски начин, како и со лицата на тројцата монаси. „Монах е Божја волја, а скомрах е ѓаволска работа“, му вели Кирил на Андреј. Потоа, преку еден извонреден швенк во средно-крупен план, кој тргнува од Рубљов, камерата полека се движи низ просторијата прикажувајќи повеќе живописни ликови на руските селани, прави круг од 360° и повторно застанува на ликот на Рубљов, Тарковски прави поместување во текот на наратијата на приказната. Кирил веќе не седи до него, како на почетокот на кадарот, туку Андреј низ прозорчето на меаната, го гледа него во далечината, во задниот план од

кадарот, како разговара со војниците на кнезот. Дождот повеќе не врне. Војниците, кои ја претставуваат власта, го приведуваат скомрахот, му ја удираат главата од едно дрво и така онесвестен, го префрлаат преку самарот на коњот, додека еден од војниците го крши неговиот инструмент. Го гледаме Кирил како се враќа во меаната, обсрнувајќи се наоколу. На прашањето на Андреј каде бил, одговара дека малку прошетал. Го будат заспаниот Данило и ја напуштаат меаната. На излегување, Данило, благо поклонувајќи се, им вели на селаните: „Христос да ве спаси“. Во последниот, преубав кадар снимен во општ план, во предниот план од кадарот ги гледаме монасите кои полека се движат крај реката, крај чиј брег се извишуваат дрва и додека едниот излегува од рамките на кадарот, другиот монах влегува во него, додека во задниот план на кадарот, од другата страна на реката се гледа движењето на војниците качени на коњи, како полека се движат крај реката која мирно тече. Во финалето на кадарот, дождот кој надоаѓа ја заматува сликата, пред таа сосема да исечезне во затемнување (fade-out).

При толкувањето на оваа секвенца, повторно ќе побараме помош од отец Стефан Санџакоски: „Не заради некој конкретен морален став, туку заради грозоморното чувствување на монструозноста, народот ги презирал скомрасите, а Црквата ги изопштувала од својот богочовечки организам. Зашто смислата на грубоста и монструозноста доаѓа од фактот дека под привидниот лик се крие човечко битие за кое се има знаење дека не е глуменото битие. Глумецот на Седмата уметност го изобразува човечкиот лик. Токму затоа, Тарковски како уметник и православен Христоносец, го расветлува судирот со артистот ‚скомрах‘, односно со оној што е во стална потрага по идентитетот. Тарковски, во артистичкиот мимесис, т.е. во подражувањето на туѓите движења насетува жед за присносоединување и поистоветување со инните битија, што ќе се реализира на рамништето од добродетелите преку уподобувањето кон Богочовекот“.¹⁶⁷ Разработувајќи го текот на настаните во оваа секвенца, би требало да се спомене и проблемот со клеветата, но, бидејќи овде таа само се навестува, а не е вистински разоткриена низ наративниот тек, нејзиното толкување ќе остане за подолу во текстот, тогаш кога таа ќе ја добие и својата разрешница. Овде само ќе ги наведеме

¹⁶⁷ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 66).

зборовите на рускиот светител Игнатиј Брјанчанинов, кој вели дека „злобата на лукавите измислува клеветата и им ја предава на наивните и глупавите, за тие да ја посеат во човечкото општество“.¹⁶⁸ Клеветата, се разбира, е во целосна спротивност на деветтата Божја заповед, која гласи: „Не сведочи лажно против својот ближен“.¹⁶⁹

Феофан Грк 1405 г.

Следната епизода најавена со телоп е *Теофан Грк (Феофан Грк) 1405 г.* и може да се подели на неколку секвенци. Првата секвенца почнува со кадар во кој во првиот план го гледаме монахот Кирил како се движи низ плоштадот на некој град, за кој претпоставуваме дека е Москва, затоа што матичниот манастир на Рубљов и на Кирил – Андрониковиот манастир се наоѓа во близината на Москва. Кирил е претставен во средно-крупен план, а во задниот план на кадарот се гледа толпа народ и војници кои носат осуденик на мачење. Осуденикот гласно вика: „Ве молам, имајте милост, невин сум. Ме наклеветија подлеците“, а Тарковски уште еднаш ја поврзува клеветата со монахот Кирил. Кирил потоа полека влегува во ентериерот на една црква, каде, кога камерата го отвора кадарот, го гледаме легнат на една клупа славниот фрескописец од епохата - Теофан Грк.¹⁷⁰ Целата прва секвенца од оваа епизода се состои од дијалог меѓу Теофан Грк и монахот Кирил, кој се води во тивкиот амбиент на црквата. Еве неколку интересни фрагменти од дијалогот: Кирил: „Значи ти си Теофан Грк?“. Теофан Грк: „Од каде си?“. Кирил: „Од манастирот Андроников“. Теофан Грк: „Ти мора да си Андреј Рубљов... Слушнав дека Рубљов сите го фалат...“. Кирил: „Тој е добар мајстор. Но никогаш нема да биде во состојба да го направи ова (покажува на иконите на Теофан)

¹⁶⁸ Свети Игнатиј Брјанчанинов, *Енциклопедија на православниот духовен живот*. Прир. свештеник Сергеј Молотков. Превод од руски јазик: Жаклина Трајчев (Скопје: Ѓаконија, 2006) 206.

¹⁶⁹ Види „Деветтата Божја заповед“, кај Протоѓакон м-р Ратомир Грозданоски, *Декалог – Десетте Божји заповеди* (Скопје: Матица македонска, 1996) 107-116.

¹⁷⁰ Теофан Грк (околу 1340 – околу 1410) исто така е историска личност. Византиски фрескописец и иконописец, роден во Цариград, голем ерудит, кој живеел и работел во Русија, во Новгород, околу 1370 г. и во Москва, околу 1395 г. Му бил учител на Андреј Рубљов. Неговите фрески и икони се сметаат за ремек-дела на православната уметност. Епифан Премудриот пишува дека Теофан Грк бил „премудар философ... кој преку својот дух го сфаќал далечното и духовното бидејќи, со своите просветлени телесни очи, ја гледал духовната убавина“.

Неверојатно е со тие нагласени бои... А Андреј. Подготвен сум тоа и в лице да му го кажам. Тој ми е како брат. Сите го фалат. Тоа е точно. Бојата ја нанесува навистина нежно, деликатно и вешто. Но, нешто недостасува. Страв недостасува и вера. Вера која доаѓа од длабочините на срцето. И едноставност...". Откако Теофан Грк давајќи му комплимент на Кирил дека е многу учен, го опоменува дека „премногу мудрост донесува и премногу жалост“, жалејќи се на своите помошници, кои, како што вели „ни *Светото Писмо* не знаат да го читаат“, го кани Кирил да му биде помошник во осликувањето на црквата на Св. Благовештение во Москва.¹⁷¹ Кирил прво одбива, а потоа прифаќа, но, му поставува еден услов на Теофан Грк. „Што сакаш, пари? Ќе делиме напола“, му вели Теофан Грк, но одговорот на Кирил е: „Не, ќе работам без пари. Но, само ако ти лично дојдеш во манастирот Андроник и пред целото братство и нашиот старешина да ме поканиш да ти помогнам, во присуството на сите браќа и на Андреј Рубљов. Во тој случај ќе ти станам роб. Ќе ти служам како пес сè додека не умрам“. „Како се викаш?“, прашува Теофан Грк. „Кирил“, одговара Кирил. Секвенцата завршува во екстериер, на плоштадот, со зборовите на Теофан Грк упатени до војниците кои на направа за мачење го мачат осуденикот од почетокот на секвенцата: „Православен народе. Вистинољупци и христијани. Колку долго ќе ги мачите злодејците. Има ли крај на тоа? Сите вие сте грешници, но ја земате правдата во свои раце. Зарем воопшто не се плашите од Бога?“. Додека Теофан Грк зборува, Кирил се загледува во иконата на Христос Спасителот, дело на Теофан Грк, восхитувајќи се на совршенството во нејзината изведба.

Секвенцата завршува со опомената на Теофан Грк, човек мирјанин, до оние кои себеси се нарекуваат христијани, со што, се разбира, реферира на зборовите на Христос искажани во *Евангелијата*: „Не судете, за да не бидете судени; зашто со каков суд судите со таков ќе бидете судени; со каква мерка мерите, со таква и ќе ви се мери“.¹⁷²

Но, прво, зошто ни беше потребно да неведуваме цитати од дијалозите? Затоа што во филмовите на Тарковски многу се зборува. Иако тој е мајстор на

¹⁷¹ На Царскиот двор во Кремљ.

¹⁷² Мт 7, 1-2 и Лк 6, 37-38, *Новиот Завет*, 12 и 80.

режијата и кај него секој кадар е на вистинското место, иако кај него нема непотребни дијалози и секој збор е на своето место, сепак, во филмовите на Тарковски многу се зборува. Се зборува со силни зборови кои обврзуваат, но и со конкретни слики кои им одговараат на тие сериозно сфатени зборови. И правилно размислува Мишел Шион кога вели дека „филмовите на Тарковски сигурно не би биле толку исклучително возбудливи и прекрасни без таа дијалектика помеѓу обилните и сериозни зборови кои тука се изговараат и сликите коишто прават тие зборови да се губат во еден конкретен и жив простор“.¹⁷³ Претходнава секвенца беше очигледен пример за тоа, каде изобилството на планови само го потенцираше расположението и чувствата на двајцата соговорници за време на нивниот сериозен дијалог. Покрај тоа, еден голем руски учен, Михаил Бахтин, иако никогаш експлицитно не го именувал дијалогизмот како своја автолегитиматиска методолошка определба, сепак, дијалогскиот принцип, кој подеднакво ги опфаќа и субјектот, и исказот и текстот, во доменот на книжевната наука и култура, се поистоветува и се врзува со неговиот богат и разновиден опус. „Животот е по својата природа дијалогичен. Да се живее, значи да се учествува во дијалог: да се прашува, да се одговара, да се согласува итн. Во тој дијалог, човекот учествува секогаш и цел живот: со очи, раце, душа, дух, тело, постапки. Тој целиот се претопува во збор, а тој влегува во дијалогскиот строеж на човечкиот живот, во светскиот симпозиум“.¹⁷⁴ Оттаму, бидејќи првиот дел од филмот *Андреј Рубљов* се потпира на говорот и на аудитивниот код, покрај визуелниот, за разлика од вториот дел на филмот, кому му е поблиско молчењето (минус постапка во однос на говорот), во нашава херменевтичка интерпретација на филмската нарација, ќе се обидеме да направиме баланс помеѓу „обилните и сериозни зборови“ и „сликите кои прават тие зборови да се изгубат во еден конкретен и жив простор“.

Второ, што можеме да видиме/прочитае од оваа секвенца? На наративен план таа служи како своевиден заплет во дејството, или, ако го употребиме речникот на Симор Четмен, овде се работи за т.н. *кернел*, т.е. „срж“ на нарацијата, еден од главните елементи на заплетот неопходен за разбирање на приказната во

¹⁷³ Šion, „Kuća u kojoj pada kiša“, 50.

¹⁷⁴ Цит. според Елизабета Шелева, *Од дијалогизам до интертекстуалност* (Скопје: Магор, 2000) 31.

нејзиниот понатамошен тек. Значи, имаме *настани*: *дејство* важно за приказната, има и *случка* – средбата меѓу Теофан Грк и Кирил, но имаме и *егзистенти*: *ликови* и *простор* на приказната. Во анализираната секвенца, веднаш паѓаат в очи неколку работи поврзани со ликот на монахот Кирил: неговата завист во однос на мајсторството на Рубљов како живописец и неговото славољубие, што е истакнато во барањето лично Теофан Грк да дојде во неговиот манастир и пред сите браќа и пред Андреј Рубљов да го покани да му биде помошник.

Православната аскетска литература одредува осум „страсти“, како што ги нарекува св. Ефрем Сирин, на кои им робува човекот: „постојат осум страсти, од кои произлегува сето лошо по земјата: угодување на стомакот, блудство, среброљубие, гнев, гордост, очајност, славољубие и суета – тие се во војна со секој човечки дух“.¹⁷⁵ Понатаму тој го дава и лекот за совладување на страстите, од кои нас нè интересира славољубието: „Кој се стреми да не робува на славољубието – нека ги одбегнува фалбите, почестите, нападните облеку, првите места, излишните вниманија, човечката угодливост; и наместо нив нека бара кроткост, смирение, покајание, непознатост, и да се мисли, дека е најгрешен од сите луѓе“.¹⁷⁶ Еве што пишува пак св. Јован Златоуст за славољубието: „Нема страст што не е штетна за човечката душа. Како што бурните ветрови го напаѓаат тивкото море, го разматуваат до дно, така и различните страсти, откако ќе се втурнат во душата, разматуваат сè во неа и ја парализираат нејзината мисловна способност: тоа особено се однесува за страста славољубие. Да презреш богатство и блага – не е нешто тешко: меѓутоа, да ја презреш честа од луѓето и славата на земјата – потребни се многу усилби, голема мудрост, високо благочестие, ангелска душа! Зашто нема, навистина нема друга страст толку силна и насекаде полна со власт, макар и во различни степени, како страста за овоземска слава“.¹⁷⁷ Св. Василиј Велики пак, вака ја одредува зависта: „Друга страст, погубна од зависта не се раѓа во душата на човекот. Таа му штети повеќе на оној, кој ја има, отколку на другите. Како што ’рѓата го разјадува железото, така и зависта душата, во која

¹⁷⁵ Свети Ефрем Сирин, *Осумте страсти. Духовни бисери од Светите Отци* (Прир. протоѓакон Г. Ибришимов, превод од бугарски јазик: свештеник Миле Љ. Штрбеvски, Скопје: Ѓаконија, 2001) 271.

¹⁷⁶ *Исто*, 272.

¹⁷⁷ Свети Јован Златоуст, *Славољубието. Духовни бисери...* 66-67.

живее... Зависта е мака за успехот на ближниот. Ако кај ближниот има плодородие на неговиот живот; ако неговиот дом изобилува со сите житејски потреби; ако радоста му е целосна и постојана – сето ова ја потхранува болеста и го мачи завидливиот... Тој чека само една утеха во својата беда – да го види паѓањето на кого и да било од оние, кои ја предизвикуваат неговата завист! Еден е крајот на неговата болест – да го види оној, кој му влева завист, дека од среќен станал несреќен...“.¹⁷⁸

Кај монахот Кирил, кој, очигледно, сè уште им робува на страстите, покрај зависта, славољубието е доминантна страст, многу посилен страст од среброљубието, заради што тој е подготвен да работи и без пари, дури и да го загуби достоинството и да се понижи како пес од една страна, само за да го задоволи своето славољубие од друга, т.е. јавно, пред сите да биде поканет и пофален од славниот Теофан Грк.

Но, не излегува сè според планот на Кирил. Во продолжение на оваа епизода под наслов *Теофан Грк 1405 г.*, во нејзината втора секвенца, амбиентацијата е поставена во Андрониковиот манастир, во близината на Москва, зимно време, снег. Тука повторно се среќаваме со ликовите на тројцата монаси од воведната епизода *Скомрах 1400 г.*: Андреј Рубљов, Данило Чорни и Кирил. Во манастирот доаѓа гласник кој пред сето братство порачува дека Великиот кнез му заповеда на Андреј Рубљов да појде во Москва, да го сликаат заедно со Теофан Грк храмот на Св. Благовештение. Скромниот Рубљов со скромни зборови ја прифаќа поканата. Кирил е разочаран, што се гледа од неговиот поглед, а кога Рубљов ќе го праша Данило Чорни дали тргнуваат дента, од него добива неочекуван одговор дека тој не оди, затоа што не е повикан. Следува повторно интересен дијалог, додека Данило ги мести дрвата во камара: Рубљов: „Мислев дека ќе одиме заедно“. Данило: „Зошто си мислел во мое име? Јас не сум повикан“. Рубљов: „Не можам да одам без тебе“. Данило: „Можеш. Прифати, а мене не ме ни праша. Пребргу прифати. Теофан само климна со главата...“ итн., по што Рубљов ги повикува своите чираци, Фома, Алексеј и Пјотр да се подготват.

¹⁷⁸ Свети Василиј Велики, *Природата на зависта. Духовни бисери...* 143-144.

Следната секвенца се случува наредното утро, овој пат во ентериер. Го гледаме Кирил во неговата ќелија, како стои со четка в рака пред иконата која ја слика, а низ главата резигнирано му се вртат зборовите од *Светото Писмо*, од *Книгата Проповедник (Еклизијаст)*, кои всушност тој му ги упатува на Рубљов: „Весели се во младоста своја момче и срцето твое да вкусува радост во дните на твојата младост... само знај дека за сето тоа Бог ќе те изведе на суд... И ќе се врати правот во земјата, како што си бил; а духот ќе се врати кај Бога, Кој го дал. Суета над суетите, вели проповедникот, сè е суета!“.¹⁷⁹ Од неговиот разговор со Фома дознаваме дека ја пробдеал ноќта. Дејството сега се префрлува во ќелијата на Данило, во која влегува Рубљов. Следува продолжение на нивниот вчерашен разговор. Данило се труди да изгледа незаинтересесирано и не ги одвојува очите од страниците на *Светото Писмо*. Но, искрената исповед на Рубљов го погодува неговото срце: „Дојдов да се простам, но... И без тоа се чувствував многу лошо. А за сè да биде полошо, ѓаволот го внесе тоа непријателство меѓу нас. Не можам така да заминам. Морам да се исповедам. Ќе ме сослушаш ли? Нема да бидам во состојба ништо да направам Данило. Живеевме заедно во иста ќелија со години. Немам никого освен тебе. На светот гледам со твоите очи. Слушам со твоите уши. Со твоето срце... Данило“. Од оваа исповед на Рубљов дознаваме дека Данило нему е духовен отец, кој го оформил како личност. И, се разбира, како вистински татко, Данило не може да остане рамнодушен на искрената исповед. Со солзи во очите, тој проговара, признавајќи дека претходниот ден го обзела зависта: „Среќен сум за тебе. Не можеш ни да замислиш колку. Оди во Москва и живописувај, а јас ќе се гордеам со тебе. И мене вчера ме обзеде ѓаволот. И ти прости ми“. Оваа секвенца е првиот миг во кој во филмот *Андреј Рубљов* се среќаваме со покајанието и простувањето и тоа од двете страни – и од Рубљов и од Данило.

Како контрапункт на помирувањето меѓу двајцата монаси, во продолжение ја следиме судбината на учениот Кирил. Тој, избекумен од завист, решава да го напушти манастирот и да се врати во светот, притоа осудувајќи ги монасите дека манастирот го претвориле во пазар, алудирајќи на Рубљов. Додека останатите од

¹⁷⁹ Проп. 11, 9; 12, 7-8, *Свето Писмо (Библија)* (Скопје: Библиско здружение на Република Македонија, 2002) 828-829.

братството зачудено го гледаат, Кирил вели дека тој е чесен и чист пред Бога. По многу тешки осуди изречени на сметка на братството, игуменот на манастирот го брка Кирил со зборовите: „Бегај одовде, змијо отровнице. Ќе успееш во светот?! Богохулниче!“. Кирил заминува, гневен, упорно цитирајќи ги *Евангелијата* со цел да се оправда, а другите да ги осуди. Но, за неговата душевна состојба доволно зборува последниот кадар од оваа секвенца, импресивната сцена кога Кирил плука на монасите и тргнува низ снегот, а неговото куче радосно тргнува по него. Тој, со стапот го убива животното, додека во задниот план се гледаат темните дебели дабови стебла како изникнуваат од белата снежна површина.

Страсти по Андрею 1406 г.

Следната епизода е насловена како *Страданијата според Андреј (Страсти по Андрею) 1406 г.*, и во нејзината структура повторно доминира дијалогот меѓу двајцата иконописци, Андреј Рубљов и Теофан Грк, кои, сега можеме да претпоставиме, веќе работат на фрескоживописот на храмот на Св. Благовештение во Москва. Сепак, оваа епизода почнува со воведниот дијалог меѓу Андреј Рубљов и неговиот помошник Фома, кои се движат низ шумата. Дејството на целата епизода, освен сцената на *Распетието*, се случува во шумата. Нема да ја анализираме овде многузначната симболика на шумата.¹⁸⁰ Ќе споменеме само дека шумата во келтските, но и во јапонските преданија се изедначува со природно светилиште, но шумата исто така се поврзува и со лавиринт, во кој човек лесно може да се загуби. Андреј Рубљов и Фома се движат низ тој лавиринт од брезови дрвја и во еден миг, кога ќе застанат, во прекрасна композиција на кадарот во кој во преден план се гледа падната бреза и веднаш зад неа Андреј и Фома, а во заден план густата шума од брезови дрвја, Андреј го советува Фома да престане со лажењето, означувајќи го како болест. Во мигот кога го споменува зборот болест, во кадарот гледаме една змија како се движи низ водата во потокот, веднаш крај коренот на една бреза. Симболиката е сосема јасна: змијата е слика на ѓаволот, а

¹⁸⁰ За симболиката на шумата види повеќе кај Жан Шевалие и Ален Гербран, *Речник на симболите*. Превод од француски јазик: Ирина Бабамова и др. (Скопје: Табернакул, 2005) 1141-1142.

лагата е едно од неговите оружја, или, според зборовите на Христос во *Евангелието според Јован*: „Вашиот татко е ѓаволот... тој е човекоубиец и не стои во вистината, зашто во него нема вистина. Кога зборува лага, говори од себе, зашто е лажливец и татко на лагата“.¹⁸¹ „Тоа мора да е болест, кога човек не може да престане да лаже“, му вели Андреј на Фома, во еден прекрасен кадар, во кој камерата полека се движи со швенк на лево, тргнувајќи од лицето на Андреј во средно-крупен план, полека го заобиколува дрвото кое во еден миг го исполнува кадарот и тогаш не го гледаме ликот на монахот, за повторно да запре на неговото лице, сега излегувајќи од левата страна на дрвото, а за сето време Рубљов зборува со својот помошник. Двајцата зографи продолжуваат да се движат низ шумата и да разговараат. Андреј го критикува Фома дека не се труди доволно и дека многу сака да јаде. „Не знам како можеш да сликаш по јадење?“, го прашува и тука се допираме до првата од веќе наведените страсти, „угодувањето на стомакот“, стомакот, кого св. Јован Лествичник, во неговата прочуена *Лествица*, го нарекува „лош господар когошто сепак сите го сакаат“.¹⁸² На одговорот на Фома дека човекот не може да мисли на ништо друго додека му крчат цревата, Андреј го упатува на молитвата: „Само преку молитвата нашите души можат да го разликуваат видливото од невидливото“. Прашањето за молитвата е опширно разработено во многу теолошки дела на Светите Отци и сите без исклучок ја нагласуваат нејзината сила. Овде ќе наведеме само што вели св. Ефрем Сириј за молитвата: „Молитвата – е големо оружје, неоскудно богатство, неисцрпна ризница, мирно пристаниште, корен на мирот, мајка на илјада добрини: молитвата е нешто посилно и од царството!“.¹⁸³ Потоа и двајцата го здогледуваат симпатичниот старец Теофан Грк, кој ги ставил нозете во мравјалник заради подобра циркулација на крвта.

Следува потоа нова секвенца, сега покрај реката во која Фома ги мие четките и заради изгледот на Фома, кој веќе не е отечен од убодите на пчели, како во претходната секвенца, разбираме дека има временски прескок во нарацијата и

¹⁸¹ Јн 8, 44, *Новиот Завет*, 124.

¹⁸² За ова види во „Слово четиринаесетто: За стомакот, лошиот господар когошто сепак сите го сакаат“, кај Св. Јован Лествичник, *Лествица*. Превод од англиски јазик: монахиња Елисеја (Скопје: Табернакул, 2003) 141-147.

¹⁸³ Свети Ефрем Сириј, *Молитвата. Духовни бисери...* 251.

дека таа продолжува следното утро. Овој созерцателен, контемплативен разговор помеѓу Рубљов и Теофан Грк, којшто следува, на некој начин претставува кулминативна точка во првиот дел од филмот. И ако досега дијалозите имаа функција на претставување на душевната состојба на протагонистите, овде се работи за судир на мислења, судир на идеи. Теофан Грк инсистира на тоа дека народот е неупатен во верата и дека секој себично мисли само за себе. Тој смета дела луѓето се виновни, одговорни за својата сопствена глупост. Го прашува Андреј дали никогаш не направил грев заради незнаење, барајќи истовремено прошка од Бога за своите гревови. „Судниот ден се ближи и сите ќе изгорат како свеќи. Запамети ги моите зборови. Овде ќе настане пекол. Луѓето ќе платат за своите прегрешенија и гревови. Еден на друг ќе си ги префрлаат гревовите пред Севишниот“, резигнирано смета Теофан, како човек искусен, кој добро ја запознал човечката природа. Рубљов има спротивно мислење и го прашува Теофан како може да слика со тие мисли во главата, на што Теофан одговара: „Јас му служам на Бога, а не на луѓето. Денеска те фалат, утре те тормозат, а потоа сè забораваат. И тебе и мене. Сè е суета. Човечкиот род веќе ја прифатил сета глупост и подлост и сега само ги повторува. Сè се враќа и се врти во круг. Кога Исус би се вратил, повторно би бил распнат“. Визуелното решение на оваа секвенца на Тарковски е навистина мајсторско. Додека двајцата големи живописци се препираат, камерата, постојано движејќи се, ги следи нивните лица во преден план, а во заднината се гледаат реката и големи дрва. Кога нивното идејно разидување ја достигнува кулминативната точка, двајцата зографи се поставени грб со грб еден спроти друг. Кога Рубљов вели дека човек не треба да мисли само на злото, Теофан со висок, патетичен тон нагласува: „Зарем го заборава *Новиот Завет*? Исус ги собирал луѓето во храмовите и таму ги учел. И тогаш тие самите се собраа за да го убијат. „Распи го!“, викаа. А неговите ученици? – Јуда го предаде. Петар се одрече од него. Сите го напуштија. А тој правеше сè најдобро“. Рубљов, загледан во реката одговара: „Но се покајаа“, и во тој миг почнува нова секвенца, која, според терминологијата на Четмен функционира како *пауза*, затоа што се работи за своевиден внатрешен монолог на Рубљов, со кој е прекинат описот на настаните што следуваат во филмската нарација и е заменет со опис на просторот/ликовите од

неговите размислувања. Во овој миг времето на филмската приказната застанува покрај реката, каде што разговараат Рубљов и Теофан, а времето на дискурсот продолжува со наратијата. Оваа секвенца претставува визуелизирана сцена на Распетието Христово, видена низ очите на Рубљов, низ неговото созерцание и оттаму и целата епизода и го добила името *Страданијата според Андреј (Страсти по Андрею) 1406 г.* Тоа е и единствен миг во наратијата во кој Тарковски се оддалечува од претставувањето на „реалниот живот“ на филмската приказна и визуелизира едно размислување. Сепак, тој останува доследен на својата преферирана класицистичка поставка за единство на времето, дејството и местото на наратијата, затоа што сцената се одигрува само во главата на Рубљов. Но, наместо во Палестина, страданијата, според Рубљов, се случуваат во Русија, во амбиент на снег, што исто има своја симболика – Русија страда под власта на Монголите и Татарите, а вистинските следбеници Христови, според зборовите на самиот Христос, упатени до неговите ученици пред Распетието, се прогонувани насекаде: „Ако Мене Ме гонеа, и вас ќе ве гонат; ако Моите зборови ги запазија, и вашите ќе ги запазат“.¹⁸⁴

За сето време додека трае секвенцата ги слушаеме зборовите на Рубљов, неговиот монолог. Секвенцата почнува со претставата на Исус како пие вода од реката, на чиј брег, во снегот лежи крстот. Потоа, со крстот на рамо се движи низ една снежна стрмнина, низ руската Голгота, а го следи мноштво народ облечен во руски народни носии. Композицијата на кадарот делува како да е извлечена од сликите на Бројгел, омилениот сликар на Тарковски, кого повеќе пати, на разни начини го цитира во своите филмови. На самиот врв Исус застанува, со погледот се простува од мајка му и од Марија Магдалина, која неутешно плаче, и, отфрлајќи ја наметката, пристапува кон крстот и самиот легнува на него. Секвенцата завршува со еден широк, „бројгеловски“ тотал во кој се гледа крстот на врвот на снежниот рид, а во подножјето клечи народот.

Додека ги следиме овие кадри, во оф-тон го слушаеме монологот на Рубљов, не сосема типичен за еден православен монах, но во кој тој искажува големо милосрдие кон грешниците: „Вистина е дека луѓето прават зло. И тоа е многу

¹⁸⁴ Јн 15, 20, *Новиот Завет*, 134.

тажно. Јуда го продаде Христос. Но дали се секаваш кој го купи? Народот? Фарисеите и книжниците не успеаја да најдат ниту еден сведок колку и да се трудеа. А кој го клеветеше? Фарисеите беа многу учени, писмени, многу умни. Знаеја да читаат и да пишуваат со цел да стекнат предност над неукоста на народот. Луѓето треба постојано да се потсетуваат дека од нивните почетоци во Русија биле една крв и една земја. Злото може насекаде да се пронајде. Секогаш ќе се најде некој подготвен да те продаде за 30 сребреници. А на руските мужики сè нови беди се нафрлуваат. Или се под опсада на Татарите, или глад, или чума. А тие продолжуваат да работат и работат, носејќи го смилено својот крст, не очајувајќи, туку молчејќи и трпејќи. Само Бога го молат да можат да продолжат понатаму. Може ли Севишниот да им ја прости неукоста? И самиот знаеш дека кога нешто ќе тргне наопаку, кога си исцрпен и очаен, однадеж ќе се појават милосливи човечки очи кои делуваат врз тебе. Ќе се причестиш и ќе отпустиш голем терет од своето срце. Зарем не е така? Зборувааш за Исус. Тој можеби и се роди и беше распнат од една единствена причина – да го смири Бога со човекот. Исус е од Бога, значи дека е Семоќен. Тогаш неговата смрт на крстот мора да била предодредена. Неговото Распятие и смртта се Божјо дело чија цел била да предизвика омраза не кај оние кои го распнаа, туку кај оние кои го сакаат, а не беа со Него во тие мигови. Да го сакаат како човек. Но Тој ги напушти по својата слободна волја, покажувајќи несправедливост, дури и жестокост...“.

„Дали сфаќаш што зборувааш? Заради овие зборови ќе бидеш испратен на север да обновувааш икони“, ја прекинува Теофан Грк контемплацијата на Рубљов и во тој миг напацијата се враќа во „реалното време“ на дејството на приказната, покрај реката. „Зарем не сум во право? Секогаш го говориш она што го мислиш!“, одговара Рубљов.

Праздник 1408 г.

Следната, претпоследна епизода од првиот дел на филмот е насловена како *Празник (Праздник) 1408 г.* и според својата содржина – прославата на пагански празник, функционира како контрапункт на христолошката тема од претходната и

следната епизода - *Страшният Суд (Страшнѣй Суд) 1408 г.*, но, и како делумна потврда на зборовите на Теофан Грк за неукоста на народот. Од дијалогот на Андреј и Фома дознаваме дека е месец мај, а дејството на оваа епизода е лоцирано повторно покрај речниот брег, во близината на градот Владимир, затоа што покрај помошниците на Рубљов, на почетокот на епизодата се појавува и Данило Чорни, што ни кажува дека Рубљов завршил со сликањето на храмот на Св. Благовештение во Москва со Теофан Грк, и сега, две години подоцна, 1408 г., заедно со Данило, работи на фрескоживописот на Успенската соборна црква во градот Владимир, како што споменува и Фома.

Рубљов, привлечен од запалените факели што ги гледа во ноќта и од чудните звуци, се упатува во нивни правец и наидува на прослава на пагански празник на плодноста.¹⁸⁵ Голи мажи и жени со запалени факели во рацете, насмеани, трчајќи излегуваат од шумата и влегуваат во реката на ритуално капење. Други им се препуштаат на сексуалните страсти во шумата, а трети изведуваат ритуали со магиски вртења во круг и други слични пагански обреди. Монахот Рубљов го набљудува сето тоа, но, кога и тој ќе биде забележан, обвинет е дека ги шпионира. „Вие, Божји слуги, морате сè да знаете“, му велат иронично паганите и го носат во една колиба, а кога тој им вели да го пуштат, тие му велат дека ќе го пуштат, но, со камен околу вратот, за побргу да доплива таму каде што тргнал, се разбира, иронично алудирајќи на христијанското Царство Небесно. „Ќе те приковеме за овој крст. Како Исус Христос“, го врзуваат за еден столб со рацете како да е положен на крст и си заминуваат. Рубљов ги моли барем да го врзат со нозете нагоре, а главата надолу, затоа што за него е голем грев да стои на крст во положбата на Спасителот.¹⁸⁶ Еден од нив иронично се прекрстува и се поклонува доземи пред Рубљов.

Секвенцата продолжува со разговорот на Рубљов со една жена паганка, која останува во колибата и нивниот дијалог ги отсликува спротивставеностите помеѓу православното христијанство и верата во Единиот Троичен Бог и ритуалното

¹⁸⁵ Паганскиот празник Купале, посветен на истоимениот старословенски бог, се славел на денот на летната рамноденица со обреди поврзани со вода, оган и билки.

¹⁸⁶ Многу христијански светители својот земен живот го завршиле на тој начин, распнати на крст со главата надолу, од почит кон Спасителот, а меѓу нив е и светиот апостол Петар, кој на истиот начин, маченички пострадал во Рим, во 64 г. од н.е.

многубоштво, проследено со многу суеверија и пагански ритуали. „Зошто бараше да те обесат со нозете нагоре? Така ќе ти беше уште потешко. И зошто нè колнеше? Ни се закануваше со оган од небесата?“, го прашува жената. Рубљов на тоа одговара дека е грев да се трча гол наоколу и да се прават такви работи, а жената возвраќа со прашање: „Ова е ноќ кога треба сите да се сакаат. Љубовта е грев?“. Рубљов вели дека тие воопшто немаат љубов. „Или љубите бесрамно и животински, а не со срцето. Љубовта треба да биде братска“, вели Рубљов, мислејќи на љубовта кон сите луѓе. Жената, додека под наметката се сирка нејзиното голо тело, одговара: „Дали има некоја разлика. Сепак тоа е љубов“, и му се приближува на врзаниот монах во обид да го бакне, отфрлајќи ја наметката. За сето време додека ја следиме оваа секвенца, во позадината се слуша ритуална музика која уште повеќе ја доближува атмосферата на ноќниот амбиент во шумата и на паганскиот ритуал кој е во тек. По бакнежот, Рубљов бара од жената да го одврзе и таа го прави тоа. Вознемирениот монах без збор си заминува од колибата, оставајќи ја таму голата жена која го следи со погледот.

Симболиката на оваа секвенца е сосема јасна – вистинскиот христијанин често е ставен пред разни искушенија и соблазни, но, тој, со силата на својата волја се справува со нив. Секвенцата ја потцртува и разликата помеѓу христијанското и паганското сфаќање на љубовта. За христијаните Бог е љубов, и е милостив и ги љуби своите созданија, а тие треба да му вратат исто така со љубов, кон Него и кон своите ближни, или, како што вели Христос, одговарајќи на искушувачкото прашање на фарисејот, која заповед е најголемата во Законот: „Возљуби го Господа, својот Бог, со сето свое срце, и со сета своја душа, и со сиот свој разум“; тоа е прва и најголема заповед; а втората е слична на неа: „возљуби го својот ближен како себеси!“¹⁸⁷ Од друга страна, како што убаво забележува христијанскиот философ од XX век, Павле Евдокимов, „христијанството ја подигнало брачната заедница на достоинство на тајна“¹⁸⁸, а жената во „духовен инструмент на човечката природа“¹⁸⁹ и „место на средба меѓу Бога и човекот“¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Мт 22, 37-39, Мр 12, 30-31, Лк 10, 27, *Новиот Завет*, 34, 62 и 88.

¹⁸⁸ Евдокимов, *Светата тајна на љубовта*... 5.

¹⁸⁹ *Исто*, 25.

¹⁹⁰ *Исто*, 28.

Наспроти ова, паганската, незнабожечката љубов, во сите нејзини многубројни варијации, се идентификува со сексуалниот акт, а жената ја сведува на инструмент за краткотрајно задоволство.

Во продолжение на секвенцата следиме кадри од паганскиот ритуал во реката, во која стојат луѓе со факели во рацете, додека во заднината сè уште одекнува ритуалната музика. Андреј Рубљов ноќта ја минува во шумата.

Следува прескок во нарацијата и во новата секвенца, чие дејство се случува во тишината на следното утро, го гледаме Рубљов како поминува низ колибата во која беше врзан, која сега е исполнета со „бројгеловски“ ликови на мажи и жени, деца и старци, руски селани, исполегнати на сите страни, по што се враќа кај своите собраќа монаси кои го чекаат крај речниот брег. Данило само му вели: „Твој грев, твоја совест, твоја молитва“. Потоа влегуваат во чамците, со цел да преминат на другиот брег на реката и оттогаш немаат веќе активно учество во дејството, туку само ја следиме нарацијата од нивна гледна точка. А приказната продолжува со бркање на паганите од страна на војниците на кнезот. Кога малиот Сергеј, еден од помошниците на Рубљов исплашен прашува: „Зошто ги бркаат?“, од жената христијанка која седи до него во чамецот добива одговор: „Затоа што не сакаат да поверуваат во Бога. Проклети пагани“. Но Рубљов му забранува да го гледа насилството, со тоа, на некој начин искажувајќи го својот став дека верата во Бога не може да се наметне на сила. Секвенцата завршува така што токму жената која ја запозна Рубљов во колибата, сега го дознаваме и нејзиното име – Марфа, успева да им избега на војниците и пливајќи гола низ реката, поминува покрај чамецот на Рубљов, оддалечувајќи се кон речните длабочини, во неизвесност дали ќе успее да ја преплива реката.

Страшнѝй Суд 1408 г.

Последната епизода во првиот дел на *Андреј Рубљов* е наречена *Страшниот Суд (Страшнѝй Суд) 1408 г.* и во неа за првпат вистински се среќаваме со Рубљов како уметник. Досега го запознавме како монах и мислител, а сега и како зограф и

живописец. И оваа епизода повторно се потпира на дијалогот, повторно меѓу двајцата монаси живописци, Андреј Рубљов и Данило Чорни.

Првата секвенца почнува во ентериерот на црквата Успенски Сабор во градот Владимир, каде работи тајфата на Андреј Рубљов и Данило Чорни. Од разговорот на помошниците на Рубљов со црквениот клисар дознаваме дека е лето и дека работата не почнала веќе два месеца и дека ако наскоро црквата не биде живописана, за тоа ќе разбере Великиот кнез на Владимир. Андреј Рубљов не е присутен во оваа секвенца. Клисарот ги убедува помошниците на Рубљов да ја почнат работата и без него, ако тој не сака да слика.

Следната секвенца преку кадар во тотал нè префрлува на еден летен пејзаж, каде во предниот план го гледаме Данило Чорни, а зад него, во задниот план на кадарот поле со високи узреани класје жито и пат кој го разделува полето на две, што само ја навестува разликата во мислењата во дијалогот што следува. Иако не го гледаме Андреј Рубљов во кадарот, од обраќањето на Данило кон него дознаваме дека и тој е присутен во сцената: „Ех, Андреј, Андреј... Само кажи да или не? Да или не? Зарем не решивме сè уште во Москва? Сè договоривме до последниот детаљ. Великиот кнез сè лично одобри. Што тогаш останува нејасно?.. *Страшниот Суд*. Оди и насликај го. Или, едноставно, да се откажеме од работата?“. Од обраќањето на Данило, дознаваме зошто работата на осликувањето на црквата не е ни почната. Сега во кадарот ги гледаме двајцата живописци свртени со грб еден кон друг, секој застанат на својата страна од полето, а меѓу нив патот и песната на скакулците. „Губиме драгоценото време. Топло и суво. Можевме веќе да ги завршиме куполата и носечкиот столб... Можевме да ги насликаме грешниците како се варат во катран, тоа би ги натерало луѓето да се наежат. Знам како да насликам ѓавол кому од ноздрите му излегува чад, а очите...“, продолжува Данило, а одговорот на Андреј ги растерува сите сомнежи: „Не е поентата во чадот... Не можам тоа да го сликам, тоа е спротивно на мене. Разбираш ли? Не сакам да ги плашам луѓето. Разбери ме, Данило!“.

По ова има временски прескок во наративот и следи секвенца која повторно не враќа во ентериерот на црквата, каде Фома, во присуство на Рубљов и другите зографи, го објавува своето заминување од тајфата. Тој не може веќе да

чека. Понудена му е работа во мала црква во Пафнутијево, каде треба да го слика *Страшниот Суд* и Фома ја прифаќа. Неговиот лик е овде даден како спротивност на ликот на Рубљов и е претставен како живописец, уметник кого го интересира само материјалната димензија, не и духовната.

Следува нова секвенца, во која го слушаме гласот на Андреј Рубљов во оф-тон, како ги рецитира прочуените стихови од *Првото Послание на апостол Павле до Коринтјаните*: „Да зборувам на сите човечки јазици, па дури и на ангелски, штом љубов немам, ќе бидам бакар, што свони, или кимвал, што свечи. Да имам пророчки дар и да ги знам сите тајни, да го имам сето знаење, а и така силна вера, што и планини да преместувам, - ако љубов немам, ништо не сум. И да го раздадам целиот свој имот, да го предадам телото да ми изгори, - штом љубов немам, ништо не ми користи. Љубовта е великодушна, полна со добрина, љубовта не завидува, љубовта не се превознесува, не е горделива, не е непристојна, не бара свое, не се срти, не памти зло, не се радува на неправда, туку се радува на вистина, сè покрива, во сè верува, на сè се надева, сè поднесува. Љубовта никогаш не пропаѓа. А пророкувањата? Ќе минат. Јазиците? Ќе замолкнат. Знаењето? Ќе исчезне. Зашто само делумно спознаваме...“,¹⁹¹ вдохновено рецитира Рубљов додека во кадарот го гледаме како си игра со веселата ќеркичка на Великиот кнез, кој е дојден да ја види работата на црквата. Символиката на секвенцата, ставена во контекст со претходните случувања, е повеќе од очигледна: наспроти Страшниот Суд стои милоста и љубовта Божја, а невиноста на малата радосна кнегиња, дополнително потцртана со нејзината бела облека и со белиот гулаб кој слетува до неа во неосликаната, бела црква, стои како контраст на визиите на Данило за Страшниот Суд. Зашто, знаеме дека Христос ги благословува децата положувајќи ги рацете над нив и велејќи дека ним им припаѓа Царството Небесно: „На таквите е Царството Божјо! Вистина ви велам: кој нема да го прими Царството Божјо како дете, тој нема да влезе во него“.¹⁹²

Интересно ќе биде овде да наведеме неколку теолошки толкувања на Страшниот Суд, современи и древни, кои се во согласност со одбивањето на

¹⁹¹ 1 Кор 13, 1-9, *Новиот Завет*, 230-231.

¹⁹² Мт 19, 13-15, Мр 10, 13-16, Лк 18, 15-17, *Новиот Завет*, 29, 58 и 100.

Рубљов да ја насликата таа фреска. Св. Исаак Сириски пишува дека оние кои страдаат во пеколот, страдаат казнети од љубовта Божја: „Сосема неточно е да се мисли дека грешните во пеколот се лишени од Божјата љубов. Љубовта е рожба од познавањето на вистината, и им се дава општо на сите. Но силата на љубовта дејствува на два начина: ги мачи грешниците, додека, пак, истовремено ги просветлува оние кои живееле согласно со неа“.¹⁹³ И современиот христијански писател од XX век, Александар Каломирос, смета дека Бог е љубовен оган за сите, и за добрите и за лошите, но, нагласува дека има голема разлика во начинот на кој луѓето го примаат љубовниот оган Божји: „Истиот љубовен оган ги просветлува оние кои на љубовта одговараат со љубов, а ги гори оние кои на љубовта одговараат со омраза. Рајот и пеколот се една и иста Река Божја, љубовен оган кој опфаќа и покрива сè со истата благотворна волја, без каква и да е разлика или дискриминација. Истата животворна вода е вечен живот за верните, а вечна смрт за неверните; за првите таа е извор на животот, за другите е средство за нивно вечно гушење; за еден е рај, но за друг пекол... Бог е љубов. Ако навистина веруваме во оваа вистина, знаеме дека Бог никогаш не мрази, никогаш не казнува, никогаш не се одмаздува“.¹⁹⁴ Уште поексплицитен е авва Амон, кој вели: „Љубовта никогаш никого не мрази, никогаш никого не укорува, никогаш никого не осудува, никогаш никого не нажалува, никогаш од никого не се згнасува; ниту верник, ни неверник, ни странец, ни грешник, ни блудник, ниту некој нечист, туку напротив, токму грешните, слабите и немарните души ги сака повеќе, и чувствува болка за нив, ги жали и ги оплакува, и сострадува за злостите и грешните, повеќе отколку за добрите, подражавајќи Го Христа, Кој ги повика грешните, и јадеше и пиеше со нив. Поради ова, покажувајќи што е вистинска љубов, Он нè научи велејќи: „Бидете добри и милостиви како вашиот Отец Небесен“, и како што Он им дава дожд на лошите и добрите, и прави сонцето да грее врз праведните како и врз неправедните, па така, ист таков е и оној, кој има вистинска љубов, и има сострадание, и се моли за сите“.¹⁹⁵

¹⁹³ Цит. според Александар Каломирос, *Огнената река*. Превод од англиски јазик: Јани Мулев (Скопје: МПЦ – Европска Епархија, 2007) 33.

¹⁹⁴ *Исто*.

¹⁹⁵ *Исто*, 33-34.

Отец Стефан Санџакоски исто така се осврнува на одбивањето на Рубљов да го наслика *Страшниот Суд*, но, исто и на одбивањето на Тарковски да го сними: „Оркестрацијата на стравот неблагоговеен, визуелните и застрашувачки проповеди, средновековниот пекол и атомската катастрофа на модерното време, се жертвопринесувања, реторички фигури, справи за истјазавање. Од нивната употреба Тарковски се гнаси. Тарковски, како и преподобен Андреј Рубљов, одбива да го наслика или да го сними *Страшниот Суд*“.¹⁹⁶

Следните неколку секвенци од епизодата функционираат како *сателити* во наратијата, според терминологијата на наратологот Симор Четмен, помали додатни елементи, важни, но не и пресудни за наратијата. Епизодата продолжува со секвенца во која го следиме Великиот кнез како ја разгледува внатрешноста на црквата, а стариот протомајстор резбар му ја покажува мајсторски изведената резба во бел мермер. Попатно напоменува дека него и неговата тајфа ги очекува нова работа во Звенигород, кај брат му на Великиот кнез, каде што веќе се донесени мермерните блокови. Замислениот кнез вели: „Звенигород, тогаш нека биде Звенигород“, и го повикува својот човек од доверба, сатникот Степан.

Во следната, куса секвенца која служи како уште една алка во наративната низа на приказната, ги следиме резбарската и живописната тајфа како заедно јадат. Андреј Рубљов и Данило Чорни разговараат со резбарите дека Великиот кнез веднаш занемел кога бил споменат Звенигород, седиштето на брат му - Малиот кнез. Потоа следува прескок во времето на *приказната*, но и на *дискурсот*. Гледаме коњаници како набрзина го напуштаат Владимир, а од прашањето на кнезот дознаваме дека тоа е Степан кој се упатил кон Звенигород со уште неколкумина вооружени чувари.

Следува нова секвенца, импресивната сцена во шумата, чии почетни кадри се снимени од горен ракурс, од т.н. птичја перспектива, а од таа позиција камерата полека се спушта надолу и го лоцира местото каде што ќе се случи дејството. Сатникот Степан и неговата придружба на коњи ги дочекуваат членовите на резбарската тајфа кои пешки се упатиле кон Звенигород. Изненадените резбари се опколени од коњаниците кои ги напаѓаат и бркајќи ги меѓу дрвјата со ножеви им ги

¹⁹⁶ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 16. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 68).

прободуваат очите. Особено импресивно делуваат неколкуте последни кадри во кои немоќните, ослепени уметници крварат и лежат на тревата, довикувајќи се еден со друг, а за тоа време Степан, качен на коњ, надмоќно трчка наоколу неколку пати заповеднички прашувајќи дали некој го видел неговиот камшик.

Иако Тарковски не е љубител на алегии, оваа секвенца, покрај тоа што има и наративна функција, речиси самата се наметнува да биде протолкувана како алегија на односот на власта и на политиката кон уметноста и уметниците, кои често се искористени, а потоа отфрлени од моќниците. Од друга страна, тука повторно се наметнува и прашањето на зависта, овој пат изразена на уште повисоко ниво, од брат кон својот роден брат, од Великиот кнез, кој не сака неговиот помал брат да добие поубава резба од неговата.

Последната секвенца од последната епизода од првиот дел на филмот започнува со кадар во средно-крупен план во кој една рака фрла боја на белиот сид од внатрешноста на црквата. Набргу кадарот се отвора со зум-аут, така што го гледаме Рубљов кој е во грч и не може да почне со осликувањето на црквата. Го слушаме гласот на Данило Чорни кој му вели на помошникот, малиот Сергеј, да чита од *Светото Писмо* додека тие работат. „Кој дел?“, прашува Сергеј. „Кој сакаш!“, одговара Данило. И Сергеј почнува да чита: „Ве пофалувам, браќа, зашто во сè си спомнувате за мене и ги држите преданијата така како што сум ви ги предал. Сакам уште да знаете дека глава на секој маж е Христос; а на жената мажот е глава; на Христос, пак, глава е Бог. Секој маж, кој се моли или пророкува со покриена глава, ја срамоти својата глава; а, пак, секоја жена, која се моли или пророкува гологлава, ја срамоти главата своја, зашто тоа е исто како да е истрижена. Ако жената не сака да се покрива, тогаш нека се стриже; ако, пак, е грдо за жена да се стриже или бричи, тогаш нека се покрива. И така, мажот не треба да ја покрива главата своја, зашто е образ и слава Божја, а жената е слава на мажот. Зашто не е мажот од жената, туку жената од мажот; и мажот не е создаден за жената, туку жената за мажот. Затоа жената треба да има на главата своја знак од власта на мажот над неа поради ангелите. Па сепак, ниту жена е без маж, ниту маж е без жена во Господ. Зашто, како што е жената од мажот, така е и мажот преку жената; а сè е од Бога. Просудете сами во себе: доликува ли жена да Му се моли на

Бога гологлава? Нели и самата природа ве учи дека е срамно за мажот да има долга коса? Но, ако жената си ја остави косата, тоа е украс за неа, бидејќи косата ѝ е дадена место превез“.¹⁹⁷ Додека Сергеј чита, во црквата, за да се скрие од дождот влегува гологлава глувонема јуродива девојка и камерата го следи нејзиното движење. Таа се загледува во момчето што чита, му се приближува и сака да сирне во големата отворена книга, со што го прекинува Сергеј во читањето. Потоа, испуштајќи вознемирени гласови, се допира до боите кои Рубљов во својата немоќ ги расфрла по сидот и почнува најискрено да плаче, галејќи ги боите. Рубљов, инспириран од искреноста на девојката, влегува во полемика со зборовите на апостолот од *Светото Писмо*: „Како може таа да биде грешница, дури и ако не носи шамија? Каква грешница?“, се прашува иконописецот и излегува од црквата на дождот, а камерата го следи кон излезната порта. Потоа следува контраплан, во кој од гледна точка поставена во црквената порта гледаме групен портрет на сите личности кои во тој миг се наоѓаат во црквата, распоредени меѓу столбовите и зографските скелиња: во преден план ги гледаме гологлавата јуродива како клечи и Данило како седи, а во задниот план стојат помошниците на Рубљов, една жена забрадена со шамија и црковниот клисар. Кога Алексеј тргнува по Андреј, Данило го запира со зборовите: „Остави го. Пушти го слугата Божји да се покае“. Секвенцата завршува со тоа што јуродивата излегува надвор по Рубљов на дождот, а сите останати, во една прекрасна групна композиција на кадарот која личи на статична фотографија, гледаат по нив.

Околу несогласувањето на Андреј Рубљов со зборовите на светиот апостол Павле, кои на глас ги читаше Сергеј, ќе наведеме едно слично толкување на Павле Едокимов, кој констатира дека „човек може да жали што апостол Петар не бил тој кој пишувал на темата од седмата глава од Првото Послание до Коринтјаните“,¹⁹⁸ алудирајќи на тоа дека за разлика од апостолот Павле кој бил безбрачен и не ги познавал одблизу тајните на бракот, апостолот Петар бил женет човек. Според Евдокимов, „не е соодветно за оженетите да дискутираат за монашкиот живот,

¹⁹⁷ 1 Кор 11, 2-15, *Новиот Завет*, 228-229.

¹⁹⁸ Евдокимов, *Светата тајна на љубовта...* 9.

ниту на неомженетите им доликува да градат феноменологија на Еросот“.¹⁹⁹ Тој со право го поставува прашањето: „Може ли некој, освен во случај на особено откровение, да напише нешто точно за својата спротивност, а во тоа да не биде вмешана ни забелешка, ни огорченост, ни илузија, ни теорија?“.²⁰⁰

Андреј Рублев, Часть вторая

Вториот дел на филмот *Андреј Рубљов* е составен од три подолги епизоди: *Наезда (Набег) 1408 г.*, *Молчење (Молчание) 1412 г.* и *Своно (Колокол) 1423 г.* Доколку првиот дел функционираше како своевиден трактат и го карактеризираа дијалози низ кои се кристализираа ставовите на протагонистите, а, се разбира, тука може да стане збор и за *авторскиот глас*, во случајов на Тарковски, тогаш карактеристично за вториот дел е отсуството на такви целини. Исклучок е повторениот разговор на Андреј Рубљов со Теофан Грк, но тој функционира само како редунданција, како повторување или надополнување или ревидирање на одредени постулати од нивниот прв разговор. Целиот втор дел го карактеризира поголема акција низ која се изразува дејството, вклучување на повеќе микро-сегменти во големите наративни целини, обид за хиперверистичко претставување на стварноста и давање на предност на мимиката и на гестот пред говорот, кој беше најкарактеристичен елемент во првиот дел. Покрај тоа, уште еден елемент е карактеристичен за наративот во вториот дел, од аспект на дискурсот на филмската приказна. Овде ликот на Андреј Рубљов не е повеќе субјект на/во наративот туку повеќе е нем набљудувач, сведок, своевиден фокализатор, преку кого се соопштуваат настаните, најчесто видени низ неговата гледна точка.

Набег 1408 г.

Наезда (Набег) 1408 г. е епизодата која го отвара вториот дел на филмот. Првата секвенца почнува со кадар во тотал во кој во долната половина од сликата

¹⁹⁹ Исто.

²⁰⁰ Исто.

се гледа река, а во горната половина воен логор. Утро е, се слуша глас: „Доаѓаат кнезу, Татарите доаѓаат“. Руските војници се качуваат на коњите и полека се групираат околу речниот брег, додека од другата страна пристигнува татарската орда. Сите заедно тргнуваат низводно, во еден импресивен општ план во кој ги гледаме руските и татарските сојузници како јаваат на двата речни брега. Кога Русите се среќаваат со Татарите, во кадарот по првпат го гледаме Малиот кнез од Звенигород – братот на Великиот кнез од Владимир.²⁰¹ Од разговорот со татарскиот хан дознаваме дека се подготвуваат заедно да го нападнат Владимир, додека Великиот кнез е отсутен, отпатувал во Литванија, заедно со свитата, така што нема да биде тешко да се заземе градот. Причина за тоа, како што соопштува главарот на Татарите е што Великиот кнез има син – наследник, а Малиот кнез фрлил око на круната. „Можам да те замислам на тронот. Го разбираам јас тоа“, вели Татаринот. Следуваат импресивни кадри на преминување на реката од страна на Татарите, кадри во кои Тарковски повторно си поигрува со својот омилен елемент – водата и кадри од неформалниот натпревар, трката со коњи помеѓу Малиот кнез качен на бел коњ и ханот на Татарите, кој јава црн коњ, придружени од извиците на останатите коњаници. „Кнезу, ти го љубиш ли брат ти?... Кога последен пат се миревте?“, потсмешливо го поставува Татаринот клучното прашање, на што Малиот кнез одговара: „Јас не се мирев. Митрополитот нè повика да се заколнеме пред Бога дека ќе живееме во мир и согласност“.

По овие зборови на Малиот кнез, почнува нова секвенца, која повторно функционира како *пауза*, според Четмен, во која времето на *приказната* застанува, а времето на *дискурсот* продолжува со нарацијата, при што е прекинат описот на *настаните* кои се случуваат во тој миг, во *сегашното време* на приказната и е заменет со *сеќавање*, т.е. со своевиден *внатрешен монолог* на Малиот кнез. Оваа секвенца, од аспект на наративната техника поврзана со времетраењето на приказната и начинот на нејзиното раскажување, истовремено функционира и како *враќање назад*, т.е. *флешбек* или *аналепса*, во времето на приказната, односно

²⁰¹ Актерот Јуриј Назаров ги толкува ролјите и на Великиот и на Малиот кнез. На тој начин Тарковски само ја потенцира сличноста на двајцата браќа близнаци, физичка, но и карактерна, личосна. Според руски историски извори, историските прототипови кои на Тарковски му послужиле за креирање на неговите ликови, биле: Великиот кнез Василиј I и Малиот кнез – Јуриј Звенигородски, синовите на рускиот кнез Дмитриј Донски, и татарскиот хан Едигеј.

опишува дејство кое е важно за разбирање на *сегашното време* од приказната. Тоа што е придружена со музика само ја нагласува нејзината функција на *сеќавање*.

Во оваа куса секвенца е прикажан обидот за помирување на двајцата браќа – кнезови. Една зимска ноќ, во црквата во Владимир пристигнуваат двајцата кнезови со своите свити и заедно со митрополитот и останатите архијереи влегуваат во црквата.

По ова, дискурсот се враќа во *сегашното време* на приказната, со кадар во кој во општ план се гледа тврдината на градот Владимир. Здружените војски на Малиот кнез и на Татарите во галоп се упатуваат кон неговите порти. Следуваат импресивни кадри од заземањето на Владимир, со илјадници детали кои е невозможно да се набројат, *сателити* кои се во функција на хиперверистичкото претставување на стварноста, т.е. во обид на филмската лента да се забележи самиот живот, како што би рекол Тарковски. Сцените на убиства, силувања, палења, грабежи и слични манифестации на злото што го носи војната се потребни за да го верификуваат времето на епохата, но, истовремено и општочовечката состојба на заслепеност од амбицијата, заради која се жртвува сè. Во случајов, Малиот кнез ги жртвува своите сонародници Руси и на одреден начин и својот брат, заслепен од желбата за власт и за моќ. Во оваа секвенца особено импресивно делуваат кадрите во кои е претставен огнот, што е, како што напомниме погоре во текстот, една од спецификите на режисерското мајсторство на Тарковски, но и сцените во кои покрај луѓето, во безумното насилство страдаат и животните. Познатата сцена со коњот кој паѓа од тремот на куќата за да се набие на колец во дворот е само потврда на тоа.

Кога Татарите и нивните руски сојузници од Звенигород, заедно со Малиот кнез стигнуваат до црквата и се обидуваат насилно да ги разбијат нејзините порти, слушаеме дека во внатрешноста се служи литургија. „Што е кнезу? Да не ти е жал за црквата?“, повторно со иронија прашува татарскиот главар.

Следува нова секвенца снимена во ентериерот на црквата, а низ еден брз, мајсторски изведен, т.н. *филаш*, камерата, без да се задржува на лицата на луѓето, туку само нејасно навестувајќи го нивното присуство, покажува дека во црквата на молитва се собрани многу луѓе. Додека низ црквата одекнува „Господи помилуј“,

од следните неколку кадри разбираме дека тука се присутни и Рубљов и јуродивата девојка. Кога Татарите ја пробиваат портата и влегуваат со коњи и со запалени факли во црквата, меѓу луѓето настанува паника. И додека низ целата црква настапува вистински хаос, еден од Русите, војник на Малиот кнез, се обидува да ја силува јуродивата, по што Андреј Рубљов, за да ја заштити, е принуден да го удри со секира. Оваа точка претставува кулминација во конструкцијата на дискурсот на оваа епизода.

Следува мал временски прескок во наративот. Сега во црквата е помирно, се слуша офкањето на оние кои ги измачуваат, а ханот татарски, качен на коњ, загледан во фреската со претставата на *Рождеството Христово*, го прашува Малиот кнез кој стои простум, со што е навестена неговата потчинетост во однос на Татаринот, која е таа жена што лежи? „Тоа не е жена. Тоа е Девица Марија. Тоа е Рождеството Христово“, одговара кнезот. „А во јаслите?“, продолжува ханот со прашањата. „Христос, нејзиниот син“, одговара кнезот. „Па како може жената да биде девица, ако родила син?“, потсмешливо прашува Татаринот, додавајќи дека во Русија чудни работи се случуваат. По ова следува измачувањето на црковниот клисар, кој, врзан, знаејќи дека му се наближува крајот на животот, изнемоштено, во паузите на мачењето, му се обраќа на Малиот кнез: „Погледни како Русин, православен, невин човек го мачат овие разбојници. Погледни Јудо, татарска муцко... Те препознав. Личиш на братот. Ја предаде Русија. Те препознав“.

Додека човекот зборува, Малиот кнез се замислува, како по малку неговата совест да се разбудила и тој повторно со мислите се враќа на сцената во која со брат му пред владиката се измируваа во истата таа црква која сега е претворена во разбојнички плен. Повторно следува *пауза*, во која ја следиме братската преградка и братскиот целив на двајцата кнезови, но и еден детаљ кој многу соопштува, обидот, додека го целива во црквата, на Великиот кнез со стапалото да ја подгази ногата на Малиот кнез и со тоа да му ја соопшти неговата надмоќ, по што гледаме како Малиот кнез неволно го бакнува крстот во рацете на владиката.

Зборовите на клисарот ја прекинуваат замисленоста на Малиот кнез и истовремено го враќаат *сегашното време* на наративот: „Запамети ги моите зборови, никогаш татарска нога нема да стапне на руската земја. Ви се колнам во

Господа. Никогаш. Ќе го бакнам крстот. Дајте му крст на православниот... Ако сум грешел, Господи, прости ми. Господ е милостив. Ќе ми прости. Господи, прости ми. А вие ќе горите во пеколот“. Кога ја изговара клисарот последната реченица, камерата ја покажува фреската на *Христос Спасител* и полака спуштајќи се надолу, заповедникот на Татарите, качен на црн коњ, во преден план, а во задниот план пламените јазици кои веќе ја зафаќаат црквата, што, се разбира, може да се протолкува како алузија на Христовата сеприсутност и навестување на идната судбина на Татаринот. Следува извонреден кадар снимен од горен ракурс, од птичја перспектива, во кој низ општ план е покажан пустошот кој во меѓувреме се случил во црквата и маченичката смрт на клисарот, кому му туруваат зовриено масло в уста. Следните неколку кадри, интензивната музичка подлога и пискотниците кои доаѓаат однадвор, ја потенцираат душевната состојба на Малиот кнез, кому совеста веќе не му дава мир. Следуваат забавени панорамски кадри на Владимир потонат во чад и масовни сцени во кои го гледаме прогонот на мирното население. Крупните планови од Малиот кнез и изразот на неговото лице навестуваат жалење и каење за она што гледа дека се случува со луѓето и градот, додека во задниот план на кадарот Татарите ја симнуваат позлатата од црковните куполи. Низ мајсторски изведената техника на *забавување* (slow-down, slowmotion), која се употребува за да ги рашири настаните, односно да ги покаже настаните за подолго време од нивното „вистинско“ траење, во која целосно отсуствува тон, со што само се потенцира визуелниот израз, претставено е убиството на Фома, поранешниот помошник на Рубљов, од една татарска стрела и неговата смрт во реката.

Во овој, условно, прв дел од епизодата *Наезда 1408 г.*, од аскетски аспект се проблематизираат неколку точки: желба за моќ/власт, лажно/лицемерно простување, предавство, убиство, мачеништво, сквернавење на храмот и девството на Пресвета Богородица.

Желбата за моќ од Светите Отци на Православната Црква е оценета како гордост од прв ред, а гордоста тие ја класифицираат во погубните за душата - страсти. „Човекот со гордо срце сака да владее. Се знае: тој поинаку и не може,

подобро кажано - не сака“,²⁰² вели св. Јован Лествичник. За св. Јован Златоуст, „почеток на гревот е гордоста – првата причина и движење кон зло, а можеби и корен, и основа на злото!.. Од гордоста се раѓаат: властољубието и славољубието, страста кон парите и презирот кон бедните. Горделивиот човек секогаш е расположен да се одмаздува за наредата, зашто горделивиот не може рамнодушно да ја претрпи наредата, ниту од видни, ниту од прости луѓе, а кој не може спокојно да преживее наредата, тој не е во состојба да ја преживее и несреќата“.²⁰³

Гордоста св. Јован Лествичник ја нарекува „врата на лицемерието“,²⁰⁴ што во нашиот контекст претставува клуч за толкување на лицемерното помирување меѓу двајцата браќа – кнезови. Кога апостолот Петар го прашува колку пати да му прости на братот кога ќе згреши против него, до седумпати ли?, Христос го советува: „Не ти велам до седум, туку до седумдесетпати по седум“.²⁰⁵ На друго место вели: „Ако згреши против тебе братот твој, укори го, и ако се покае – прости му. И ако седумпати на ден згреши против тебе и седумпати на ден дојде и ти рече: „Се каам“ – прости му“.²⁰⁶ А што да кажеме за предавството? Предавството на апостолот Јуда Искариотски, кој го предава својот Учител, Исус Христос, веќе 2.000 години е парадигма за секое предавство, а многу примери на предавство може да се најдат и во *Стариот Завет*.

Убивањето е смртен грев. Шестата Божја заповед гласи: „Не убивај“, заради тоа што, според толкувањето на Православната Црква, Бог го создава човекот и му дава живот, кој е дар од Бога, а човекот не смее да го одземе она што не може да го даде и она што не му припаѓа нему, а е туѓо – Божјо.²⁰⁷ Пишувајќи за мачеништвото, Св. Кирил Александриски наведува: „Синовите на беззаконието, подобни на диви ѕверови, ги напаѓаат оние, кои сакаат да живеат праведно, зашто сметаат дека, славата на праведниците е укор и осуда за нивниот нечестив живот... Се креваат стрелите на зависта и се распалува огнот на негодувањето во

²⁰² Св. Јован Лествичник, *Лествица*, 192 („Слово дваесет и второ: За безумната гордост“).

²⁰³ Свети Јован Златоуст, *Гордоста. Духовни бисери...* 33-34.

²⁰⁴ Св. Јован Лествичник, *Лествица*, 191 („Слово дваесет и второ: За безумната гордост“).

²⁰⁵ Мт 18, 21-22, *Новиот Завет*, 28.

²⁰⁶ Лк 17, 3-4, *Новиот Завет*, 98.

²⁰⁷ Види повеќе во „Шестата Божја заповед“, кај Грозданоски, *Декалог...* 77-88.

изобличените – тоа е почеток на бес и повод за нечестие против оние кои решиле да живеат, по можност, почесно“.²⁰⁸

Сквернавењето на храмот, на светилиштето, претставува прекршок во сите религии, а ироничното прашање на главатарот на Татарите, кој, гледајќи ја фреската на *Рождеството Христово*, прашува: „Па како може жената да биде девица, ако родила син?“, е прашање кое иронично го поставуваат сите неверни и кривоверни, низ сите епохи, негирајќи го, на тој начин, преку негирањето на Мајката Божја - Богородица, и Христос, и христијанството. Заради комплексноста на ова прашање и неговата важност за христијанската вера, а посредно и за темата на нашата интерпретација, затоа што ова прашање и преку него извршениот обид за негирање на христијанството се особено актуализирани во филмот *Андреј Рубљов* како специфичен текст на културата, ќе биде неопходно да направиме мала дигресија и да се задржиме на него нешто поподробно.

Во својот извонреден, апологетски текст, *Почитувањето на Божјата Мајка*, рускиот протојереј Александар Шмеман, наш современик од XX век, дава одговор на ова прашање. Тој, напоменувајќи дека со ништо друго не е така проникната христијанската уметност, како западната, така и источната, како со образот на Мајката со Божественото Дете на рацете, пишува дека во односот кон религиозните појави постојат два пристапа, два метода, кои тој ги нарекува пристап однадвор и пристап одвнатре. Првиот метод го определува како пристап целосно заснован на докази: „Докажи дека постои Бог, докажи дека Христос е Бог, докажи дека во христијанската тајна Евхаристија лебот станува Тело Христово, докажи дека постои друг свет... Докажи и јас ќе ти поверувам. Но додека не докажеш - нема да ти верувам“. Но, вели отец Шмеман, доволно е човек да се замисли над сите тие „докажи“, и да разбере дека овој пристап не само што не може да доведе до суштината на религиозните појави, туку дека тој не пристапува кон животот воопшто, со исклучок на релативно тесната сфера на природните науки. „Да се докаже дека водата врие на 100° - е можно. Но, да се докаже дека Пушкин е - гениј, тоа не е можно. Како што не е можно да се докаже воопшто ништо што се однесува кон внатрешниот свет, внатрешниот живот на човекот, неговата радост и тага,

²⁰⁸ Свети Кирил Александриски, *Мачеништвото. Духовни бисери...* 404-405.

неговиот восхит и вера. Да обрнеме внимание и на тоа дека Христос ништо не докажувал, а само ги повикувал луѓето да го видат, да го слушнат, да го примат она што не го виделе, не го слушнале, не го примиле, и денес сè уште - во огромен број луѓето - не гледаат, не слушаат, не примаат. Со други зборови, колку што има повеќе вистина, добро, убавина - толку помалку тие можат да се докажат, толку помалку кај нив може да се примени пристап кој се содржи од докази“, дециден е отец Шмеман.

Со вториот метод, кој тој го нарекува метод или пристап одвнатре, отец Шмеман вели дека ние, сами на себе не барајќи си објаснување, се ползуваме во нашиот вистински, а не апстрактен живот, дека преку него и живееме: „Така, на пример, кога љубиме некој човек, на нас во него ни се открива она, што оние кои не љубат, не можат да го видат. Ни се открива неговата внатрешна суштина, која е сокриена од надворешниот поглед, но која се открива на љубовта, на блискоста, непосредното знаење“, пишува отец Шмеман. Тој, правејќи аналогија на погоре наведеното со почитувањето на Пресвета Богородица, вели: „Со други зборови, од љубов и од знаење, само од љубовта дарувано е - целото почитување на Божјата Мајка, целата љубов кон Неа, целото наше знаење за Неа. И навистина пред нас секогаш стои само една можност, само еден избор: пријдете, вкусете и сами решете дали тоа е - измислица и митологија или пак, вистина, живот, убавина, кои сами по себе ни се доказ - преку својата животност, длабочина и убавина“.

Овие зборови на отец Шмеман, на некој начин стојат многу близу до ставовите на прочуениот историчар на религиите, Мирча Елијаде, кој, во неговата студија *Светото и профаното – природата на религијата*, нагласува дека светото, сакралното, толку многу се разликува од световното, профаното, што тоа не се повеќе разлики внатре, во рамките на еден ист свет, туку, според Елијаде, тие се два различни света кои меѓусебно се исклучуваат и помеѓу нив не е можна никаква комуникација. Елијаде смета дека светото може да се доживее единствено како хиерофанија, т.е., според него религиозниот човек не може да воспостави директен контакт со светото, но тој умее да го доживее. Елијаде му посветува особено внимание на доживувањето на светото и на искуството што религиозниот човек го има за светото, кое, според него, за разлика од профаното, се случува наеднаш, во

скокови. На тој начин Елијаде, кој бил напаѓан за неговиот премногу „интуитивен“ научен метод, објаснува зошто во религиите и во религиозниот начин на живеење се среќава идејата за повторување на настаните, вклучително и идејата за вечното враќање, својствена за многу митови.²⁰⁹

На конкретното прашање за тоа како девица може да зачне и да роди син и да се нарекува повторно девица, иако родила, отец Шмеман одговара со иронично противпрашање: „Зарем верните се надеваат, дека луѓето на XX век, луѓето на техничката цивилизација и научната настроеност ќе поверуваат во тоа, зарем верните не сфаќаат колку сето тоа е несериозно, ненаучно, неслично на вистината?“.

Сепак, отец Шмеман, одговара на поставеното прашање. „Приснодевството, т.е. вечното девство на Марија, Црквата го прославува секојдневно повторувајќи ја молитвата упатена кон неа: „Богородице, Дево, радувај се, Благодатна Марија, Господ е со Тебе...“. Треба ли да се докажува дека оваа вера во непорочното зачнување, во девството на Марија за многу луѓе претставува еден вид на „камен на сопнување и соблазна“, предмет на недоумица и неразбирање, предлог за обвинување на христијанството за суеверие итн.“, прашува тој и го дава одговорот: „Од една страна, само по себе се подразбира дека ако, како што веруваат верните, постои Бог - Творец на светот и животот и сите негови закони, тогаш Бог е сесилен тие закони да ги нарушува, т.е. да го прави она што на обичниот човечки јазик се нарекува чудо. Чудото - тоа е нешто кое излегува од границите на законите на природата кои ние ги познаваме, она што е спротивно на „природното“, ние го чувствуваме како натприродно. Ако Бог е - Бог, тогаш Тој, очигледно, бесконечно се издигнува над „законите на природата“, сесилен е, семоќен и апсолутно слободен. Сето тоа е така, и верата која го одрекува чудото, то ест која го потчинува Бога на ограничените закони на природата - веќе, се разбира, не е вера“. За него, чудото на раѓањето на Христос од Дева Марија и Нејзиното приснодевство е единствено чудо по својата суштина, „тајно, само на верата откриено и само преку верата потврдено“, како што вели. Понатаму, отец Шмеман овој став го

²⁰⁹ За ова види повеќе кај Mirča Elijade, *Sveto i profano – Priroda religije* (Beograd: Alnari, Laćarak: Tabernakl, 2004).

допрецизира преку догматиката: „Свој извор во нашата вера има и тоа дека Христос е Бог Кој станал човек, примајќи го на Себе нашето човештво за да го спаси. Да го спаси од што? Од целосното, безизлезно ропство на природата и нејзините неумоливи закони, кои нè прават само дел од природата, само материја, само ‚плот и крв‘. Но, човекот - не е само од природата. Тој, пред сè, е од Бога, од слободната Божја љубов, од Духот. И ете, само ова го тврди нашата вера: Христос е од Бога, Божји, Негов Отец е - самиот Бог, со Неговото раѓање, со Неговото доаѓање во светот започнува новото човештво, кое не е од плот и не е од похота, на кои ние сме се потчиниле себеси, туку од Бога. Бог се свршува со човештвото во лицето на Неговиот најдобар плод: Пречистата Дева Марија, а низ Неа, низ Нејзината вера и послушание, ни го дава Својот Единороден Син. Во светот влегува, со нас се соединува Новиот Адам, и го воспоставува оној - првиот - кој не бил создаден ‚од природата‘, туку од Бога. Ете што - со трепет и радост - познаваме ние, ако веруваме во Христа, ете зошто, примајќи Го како Бог и Спасител, ние во Неговата Мајка го познаваме лачезарното приснодевство, и низ него - победата во светот на Духот и Љубовта над материјата и нејзините закони“.

Но, и покрај тоа што отец Шмеман приснодевството, вечното девство на Пресвета Богородица Марија го одредува како „единствено чудо по својата суштина“, тој нагласува дека *Евангелието* го исклучува сфаќањето на чудото како доказ, како факт, кој го принудува човекот да поверува и нему му го претпоставува образот на Христа. Отец Шмеман смета дека таков доказ, со помош на чудо, го лишува човекот од она што христијанството во него го смета за најдрагоцен, го лишува од неговата слобода. Наведувајќи дека иако Христос правел многубројни чудеса и наведувајќи ги неговите зборови: „Ако Ме љубите, пазете ги Моите заповеди”,²¹⁰ отец Шмеман нагласува дека Христос сака луѓето во Него да веруваат слободно, а не да бидат принудени на вера преку чудо.²¹¹

²¹⁰ Јн 14, 15, *Новиот Завет*, 133.

²¹¹ За ова види повеќе кај Протојереј Александар Шмеман, *Почитувањето на Божјата Мајка*. ‘Премин портал’. <http://preminportal.com.mk/content/view/3032/55/> (на 15.05.2010) и кај Протојереј Александар Шмеман, *Проповеди за Богородица и за Богородичните празници*. Превод: Митрополит Тимотеј (Јованоски). (Охрид: Македонска православна црква – Издавачка установа „Канео“ при Дебарско-кичевската епархија, 2008).

* * *

По оваа дигресија, време е да се вратиме сега на следната, воедно и последна секвенца од епизодата *Наезда 1408 г.*, со која почнува нејзиниот, условно речено, втор дел, според просторните параметри сличен на првиот, но според содржината сосема различен. Застанавме на точката кога градот Владимир беше сиот во чад, освоен од Татарите и војниците на Малиот кнез. Временскиот прескок во наратијата на оваа секвенца е навестен со тоа што во почетниот кадар просторно повторно сме лоцирани во внатрешноста на црквата и го гледаме Рубљов сред црква клекнат на колена на молитва, окружен со мртви човечки тела на сите страни и чад од огнот што догорува, а дури и една мачка се вртка наоколу. Во следниот кадар ја гледаме јуродивата девојка, исто така седната во црквата меѓу мртви тела, како на една убиена жена најневино ѝ плете плетенка, очигледно, не претпоставувајќи дека жената е мртва. Рубљов, со изнемоштен израз на лицето гледа вчудоневидено во еден правец, а од следниот кадар, во кој се гледа како една рака прелистува нагорена света книга, гледачите сè уште не можат да разберат во што гледа живописецот. Камерата од раката полека се искачува кон лицето на човекот што ги врти страниците на нагорената книга и го покажува неговиот лик – Теофан Грк. „Теофан, па зарем ти нè умре?“, го слушаме како прашува Рубљов и со тоа ни ја разоткрива причината за сопствената вчудоневиденост. Следува веќе најавениот дијалог меѓу двајцата зографи, кој, веќе рековме, претставува своевидно надоврзување на нивниот претходен разговор од првиот дел на филмот, но, исто така и исповед на длабоко разочараниот од човечкото зло чиј сведок беше – Рубљов, пред својот постар учител. Дијалогот меѓу двајцата иконописци се одвива во постојано немирно движење на Рубљов пред остатоците од иконостасот кој сè уште чади и остатоците од преостанатите икони на светиите, негови дела, кои, исто така, присуствуваат како неми сведоци на неговата исповед. Како контраст на неговиот немир, Теофан зрачи со смирение и мудрост.

„Што се случува? Убиваат, силуваат, ги горат црквите заедно со Татарите... Половина од животот бев слеп. Половина од животот. Ден и ноќ работев за нив. За луѓето. Но тие не се луѓе. Ти тогаш ја зборувавше вистината. Вистината“, му вели

Рубљов на Теофан, очигледно мислејќи на тезата на Теофан Грк дека луѓето се себични, неодговорни, глупави, на што тој тогаш се спротивставуваше, покажувајќи голема сомилост кон грешниците. „Не е важно што сум зборувал. Ти грешиш сега. Јас грешев тогаш“, кусо му одговара Теофан, но Рубљов како да не го слуша: „Зарем немаме една вера? Една земја, една крв? Еден Татарин ни се смееше... Викаше: „И без нас еден на друг гркланите ќе си ги прегризете’. Каков срам... Сите ги отепаа. И мојот Серјожа. Го најдов еден ден. Само таа кутрата остана“, резигнирано му вели Рубљов на Теофан покажувајќи на јуродивата девојка. „Никогаш повеќе нема да сликам... Тоа никому не му е потребно“, продолжува Рубљов, додека неговиот очај го достигнува врвот. „Зошто... Само затоа што еден иконостас ти е запален. Знаеш ли колку мои дела се запалени? Во П’сков, во Новгород, во Галич. Голем грев е тоа што го зборуваш“, му вели Теофан. „Не ти ја кажав најважната работа. Убив човек. Русин. Кога ја видов како ја влече. Погледни ја. Погледни ја неа“, Рубљов повторно му укажува на невиноста на јуродивата девојка. „Заради нашите гревови и злото поприми човечка форма. Ако се обидеш да го сотреш злото, на човечка плот ќе најдеш. Господ ќе ти прости, но ти сам себеси не си простувај. Продолжи да живееш помеѓу големото Божјо простување и сопствената казна. А за твојот грев, сети се што е напишано во *Светото Писмо*: „Научете се да правите добро, барајте правда, спасувајте угнетен, заштитувајте сирак, застапувајте се за вдовица. Тогаш дојдете и ќе се пресуди, вели Господ. Гревовите ваши да се и како бакам црвени – како снег ќе ги побелам”“,²¹² го цитира Теофан Грк пророкот Исаија, радосен што сè уште се сеќава на зборовите од *Светото Писмо*. „Знам дека Господ е милостив. Ќе ми прости. Јас на Господа ќе му се заветувам со завет на молчење. Ќе молчам. Со луѓето немам што повеќе да разговарам“, соопштува Рубљов, со жалење констатирајќи: „Русија, Русија, сè таа претрпува. Долго ли така ќе биде? А, Теофан?“. „Не знам. Засекогаш, претпоставувам“, одговара Теофан, воодушевувајќи се од убавината на насликаните икони. Во тој миг двајцата зографи го управуваат погледот нагоре, гледаат во снегот кој почнува да паѓа, а Андреј Рубљов го прашува Теофан: „Нема ништо пострашно од тоа снег да паѓа во храмот. Нели?“, по што со погледот го

²¹² Иса. 1, 17-18, *Свето Писмо (Библија)*, 897.

бара Теофан, но тој повеќе не е таму. Секвенцата завршува со крупен кадар од невиното лице на заспаната јуродива девојка, додека снегот продолжува полека да паѓа во црквата.

Оваа, последна секвенца од првата епизода на вториот дел од филмот *Андреј Рубљов*, иако во неа ништо не се случува, нема дејство и е сведена само на настан, сепак, се чини, претставува врв во заплетот на наративната шема на вториот дел од филмот. Според терминологијата на Четмен, таа претставува т.н. *кернел*, т.е. „срж“ на наратијата, затоа што во неа е донесена одлука – заветот на молчење на Рубљов, кој претставува важен елемент, во случајов не на некаков класичен заплет, туку првенствено за развивање на понатамошниот тек на приказната.

И во оваа секвенца се допрени повеќе, ако можеме така да ги наречеме, „христијански“ теми, од кои најважни се: животот по смртта, откажувањето од дарот на сликањето, убиството, покајанието, добродетелите, исповедта, заветот на молчење, верата и простувањето, т.е. Божјата милост.

Животот по земната смрт, за христијаните, но и за многу други религиски и окултни ситеми е реалност, затоа што, погледнато низ христијанска призма, душата е вечна и никогаш не умира, туку по земната смрт се враќа кај својот Создател.²¹³ Оттаму, појавата на умрениот Теофан Грк во владимирската Успенска соборна црква, и не претставува преголемо изненадување, некаков фантастичен пресврт во дотогаш реалистичката приказна, туку, напротив, тоа е само доследна консеквенција на дискурсот, кој ни го претставува светот низ светогледот на главниот протагонист. За Рубљов, низ неговата визија, тоа е можност за контакт со душата за која тој смета дека го населува рајот. Интересна е репликата на Теофан Грк, дека во рајот не е сè така како што замислува Рубљов.

Откажувањето од дарот на сликањето, од својот талент, од талантот што е даруван од Бога како своевиден Божји благослов, Теофан Грк го одредува како грев. За талентот и за одговорноста на уметникот кон него, преку новозаветната парабола на Христос за талантите, но и преку ставот на Тарковски по ова прашање, при што тој нагласува дека уметникот не треба да се однесува кон својот талент

²¹³ За ова види повеќе кај О.(тец) Серафим Роуз, *Душата по смртта*. Превод од англиски јазик: Катерина Велјановска (Скопје: Икона, 2008).

како кон негова сопственост, зборувавме поопширно во главата 3. „Тарковски, уметноста и духовноста“, така што овде нема да се повторуваме.

Убиството, како смртен грев од христијански аспект, беше образложено при анализата на претходните секвенци од истава епизода, а со проблемот на покајанието, стигнуваме до точката во која станува јасно зошто отец Стефан Санцакоски го одреди филмот *Андреј Рубљов* како филм на покајанието, во кој превладува „темата за метаноја, т.е. за преумното покајание и за добродетелите“. Под поимот „метаноја“, Светите Отци подразбираат промена на умот или т.н. „преумување“, обраќање, т.е. преобраќање, кое е своевидно вразумување, пресврт настанат во срцето, свеста и совеста на човекот, негова трансформација, преображение. „Не постои порок, кој не може да се искупи преку покајание; затоа и Христос ни ги посочува крајните степени на нечестието, за да не може никој, со што било, да се извини... Признај дека си згрешил – тоа ќе ти послужи како почеток за поправање“,²¹⁴ пишува св. Јован Златоуст. Покајанието, кое претставува сосема специфичен, личносен вид на иницијација, е ветување на Бог за промена на животот. Тоа произведува смирение, ја поттикнува самоосудата и го упатува човекот кон грижа за внатрешниот, духовен живот. Покајанието ја чисти совеста преку добри постапки. Оттаму, за отец Санцакоски, *Андреј Рубљов* зборува за „преумното покајание и за добродетелите“, а Теофан Грк го советува Андреј Рубљов преку цитатот од пророкот Исаија: „Научете се да правите добро, барајте правда, спасувајте угнетен, заштитувајте сирак, застапувајте се за вдовица...“. Светите Отци наспроти веќе споменатите (седум или осум, во зависност од терминологијата) страсти, разликуваат и исто толку добродетели, кои како спротивставени парови им одговараат на страстите. И, ако страстите го упропастуваат човекот и ја уништуваат неговата душа наведувајќи ја на грев, тогаш добродетелите делуваат сосема обратно, т.е. ја спасуваат човечката душа. Св. Игнатиј Брјанчанинов ја дава следната поделба на добродетелите: воздржување, целомудреност, нестекнување, избегнување на гневни помисли, т.е. трпение,

²¹⁴ Свети Јован Златоуст, *Покајанието. Духовни бисери...* 35-36.

блажен плач, трезвеност, смирение и љубов.²¹⁵ Рускиот лекар-психотерапевт, Николај Александрович Лајша, зборувајќи за „православна психологија“, ја дава следнава поделба на страстите и доблестите: „Склоноста на душата пак, спротивна на страста, се нарекува доблест: на пример, цревоугодието е страст, а воздржувањето доблест, нејзина спротивност. И понатаму: блуд – невиност, користољубие – несебичност, гнев – кротост, тага – радост, потиштеност – надеж, надменост – скромност, гордост – понизност“.²¹⁶

Што се однесува до исповедта, таа во православната христијанска практика е неизоставна придружничка на тајната покајание и се смета за лек на сите рани кои животот му ги нанесува на човекот. Оттаму, Рубљов во црквата се исповедува пред Бога, во присуство на Теофан Грк. Теофан не е свештеник, тој е мирјанин, световен човек, но, неговата нова состојба, тој е веќе умрен и душата му е во рајот, како што му вели и Рубљов, како да му дава право тој да ја извршува исповедта. Тој му вели на Рубљов дека нема право да го советува, но, за да го утеша, како вистински духовник, му предлага: „Господ ќе ти прости, но ти сам себеси не си простувај. Продолжи да живееш помеѓу големото Божјо простување и сопствената казна“, и уште, како одличен познавач на *Светото Писмо*, особено на *Стариот Завет*, затоа што единствено тој во филмот цитира извадоци од *Стариот Завет*, на Рубљов му цитира фрагменти од пророкот Исаија: „Тогаш дојдете и ќе се пресуди, вели Господ. Гревовите ваши да се и како бакам црвени – како снег ќе ги побелам“, по што, Рубљов, длабоко свесен за гревот што го направил, убиство на човек, и уште подлабоко потресен од злото скриено во луѓето, пред Бога се заветува на молчење, на безмолвие. Кај Рубљов, кој е монах, обичното, мирјанско, човечко покајание не е доволно, и тој се чувствува должен да го крене на повисок степен – да се заветува на завет на молчание. Прочуениот руски светител, чудотворецот Серафим Саровски, вели дека „совршеното безмолвие е крст на кој човекот треба да се распне со сите свои страсти и похоти... Оној кој стапнал на безмолвие треба секогаш да се сеќава зошто го сторил тоа, за срцето да не му се врзе за нешто

²¹⁵ За добродетелите види повеќе во главата „Добродетели (Доблести)“, кај Свети Игнатиј Брјанчанинов, *Енциклопедија на православниот духовен живот*, 113-117.

²¹⁶ Николај Александрович Лајша, *Страста како основна категорија на психологијата на мотивацијата*. (Превод од руски јазик: Ирена Кепеска). *Црквата и медицината - на прагот на третото илјадалетие* (Зборник од научни трудови, Струга: Рубљов, 2008) 74.

друго“.²¹⁷ Безмолвието се нарекува уште и тихување, исихија, состојба на молитвено тихување и мирување, со цел да се одржи најголема концентрација на духот, што е предуслов за извршување на умно-срдечната молитва. Од друга страна, преземањето на заветот на безмолвие, на молчење, претставува вид монашки подвиг, чии основни црти се осаменост, одвојување и прекин на речиси сите врски со надворешниот свет и со другите луѓе и постојано извршување на молитвата во умот и срцето.

Така стигнуваме до прашањето на верата и простувањето, т.е. за Божјата милост. За верата повеќе ќе зборуваме во последната епизода - *Своно (Колокол) 1423 г.* Овде само ќе кажеме дека „верата е точно согледување на невидливите нешта“,²¹⁸ а верата на Рубљов е толку силна, што тој воопшто не се сомнева во Божјата милост: „Знам дека Господ е милостив. Ќе ми прости!“.

Молчание 1412 г.

Втората епизода од вториот дел на филмот носи наслов *Молчење (Молчание) 1412 г.* Се случува во целост во Андрониковиот манастир, во зимски амбиент и претставува прв пример во филмот *Андреј Рубљов*, на употреба на т.н. *алтернација*, според терминологијата на Четмен, т.е. на симултано раскажување на две приказни при што се прекинува едната и се заменува со другата.

Од телопот со насловот на епизодата дознаваме дека дејството се случува четири години подоцна од претходната епизода. На почетокот на секвенцата го гледаме Андреј Рубљов како ја набљудува јуродивата девојка во дворот на манастирот, која е толку гладна што почнува да плаче. Разговорот на неколкумина мирјани со еден монах во манастирските конаци, ни потврдува дека во земјата завладеала страшна глад: „Толку долго живеам, а ваква глад не паметам... Селата се испразнија... Во Владимир нема жетва веќе трета година и сите се разбегаа. Оние што останаа ловат стаорци“. Меѓу присутните го препознаваме и веќе подостарениот Кирил. „Бројгеловските“ ликови на руските селани зајадливо го

²¹⁷ Св. Серафим Саровски, *Поуке очинске љубави* (Линц-Аустрија, Православна црквена општина Линц, 2007) 53-54.

²¹⁸ Евдокимов, *Светата тајна на љубовта...* 35.

коментираат заветот на молчење на Рубљов. Слушаме повеќе гласови како разговараат меѓусебе, додека во кадарот е претставен Рубљов: „Дојде уште еден од Владимир... Не проговори ни збор откако дојде. Се заветувал на молчење... Направил грев, па сега се кае... Со себе доведе и една Божја луда. Глувонема... Можат сега заедно да молчат (се смеат)... Ја донесе овде за да го освети својот срам, за неговиот грев сегде да го следи“. На прашањето на Кирил, што станало со дружината на Андреј, монахот одговара: „Се распадна. Неколкумина ги отепаа Татарите. Другите заминаа на разни страни“. „А Данило, дали е сè уште жив?“, прашува Кирил. „Луѓето сешто зборуваат. Или дека заминал на север, или дека умрел“, одговара монахот, во тој миг препознавајќи го Кирил.

Истовремено, во дворот на манастирот се слушаат извици и топот на коњски копита. Од следниот кадар гледаме дека во манастирот влегува мала татарска орда. Татарите се мирољубиво расположени. Тие сега владеат со руската земја. Додека јуродивата девојка јаде скапано јаболко, Татарите со расипано коњско месо ги хранат манастирските кучиња, кои, во неколку извонредно снимени кадри во средно-крупен план, ги гледаме како жестоко се борат за фрлените парчиња месо. Татарите постојано се смеат и се забавуваат. Јуродивата девојка се обидува да им украде малку месо на Татарите, а тие, смеејќи се, наместо расипаното ѝ даваат здраво месо.

Во тој миг почнува алтернативната секвенца, која низ постапката *алтернација*, на ниво на *приказната* се случува истовремено со случувањата во манастирскиот двор, а *дискурсот*, се разбира, ги претставува во низа, наизменично, една по друга. Го гледаме Кирил како клекнат на колена, плачејќи, го моли игуменот, кој своевременно го избрка од манастирот, да се смилува и да го пушти да се врати: „Во име на Бога, не бркај ме, отец. Не можам веќе да живеам грешно. А на друг начин не можам да живеам во светот. Прифати го моето покајание, отец, и ќе ти ги целивам стапалата“. „Отсекогаш те бидуваше за зборување, но, нема веќе да те жалам“, одговара игуменот, чие присуство е само навестено во еден агол од кадарот, се врти и си заминува. На тоа Кирил, кој е постојано во кадарот во средно-крупен план, со плачење продолжува со молењето: „Кога само би знаел, отец, низ какви маки поминав, колку зла претрпев, ти би ми простил, но јас себеси никогаш

нема да си простам“. „Не си виновен пред мене, туку пред Господа“, одговара игуменот, дополнувајќи: „Остани. А за искупување на гревовите, петнаесетпати ќе го препишеш *Светото Писмо*“, на што Кирил му се заблагодарува на Бога.

По ова, дискурсот нè враќа на дејството на приказната кое се одвива во манастирскиот двор. Татарите, разговарајќи на својот јазик и постојано смеејќи се, се шегуваат со јуродивата девојка, а Рубљов ги набљудува. Еден од Татарите, на расипан руски јазик ја прашува: „Сакаш ли да дојдеш со нас, со ордата? Да ми бидеш жена? Имам седум жени, Русинка жена – не. Секој ден ќе јадеш коњско месо, ќе пиеш кумис, ќе носиш злато“. Рубљов се обидува да ја оттргне од Татарите, но јуродивата девојка му бега и, откако Татаринот ѝ ја става на глава неговата татарска капа со козји рогови и ѝ подарува шал, таа, радосно игра низ манастирскиот двор. Рубљов уште еднаш, овој пат порешително, се обидува насила да ја одвлече од Татарите, по што таа, пиштејќи, го плука в лице и заминува со Татарите. Секвенцата завршува со нема средба на Кирил и Андреј, и со кадар во кој Рубљов, кој и на почетокот на секвенцата со маша носеше големи вжарени камења и ги испушташе во едно буре со вода, сега не успева вжарениот камен да го стави во бурето, туку го испушта во снегот, со што, на метафоричен начин е потенциран неговиот неуспех да ја оттргне девојката од лажните ветувања на Татарите, кои ѝ нудат само материјални задоволства, сопружништво - покрај други седум жени, храна - коњско месо, питие - кумис, украс за телото - злато, а за душата не нудат ништо.

На почетокот на секвенцата, очигледно е дека селаните не ја знаат точната причина за мотивите на давање на заветот на молчење на Рубљов. Тие само претпоставуваат и своите претпоставки ги земаат како вистина, што претставува повод за озборување. Св. Јован Лествичник, озборувањето го класифицира како рожба на омразата. „Тоа е суптилна, а крупна болест, скришна и подмолна пијавица што ја ослабнува крвта на љубовта. Озборувањето е лицемерство на љубовта, причинител на осквернување и оптоварување на совеста, уништување на чистотата... Ако навистина го сакаш ближниот така како што велиш, помоли се тајно, а не да го исмеваш човекот. Тоа е начинот што му е угоден на Господа... Злопамтливите и злобни луѓе се препознаваат и по тоа што тие, обземени од духот

на омразата, лесно и со уживање ги унижуваат учењата, дејностите и добродетелите на ближниот“.²¹⁹

Во оваа секвенца присуствуваме и на чинот на покајание на Кирил, кој, искусувајќи големи страдања во светот, повторно се враќа во манастирот за да бара прошка од игуменот. Сведоци сме и на строгоста и на справедливоста на игуменот, но, и на неговата сомилост кон покајаниот брат.

Интересно е што оваа секвенца му била омилена на Тарковски: „Најдрага ми е секвенцата снимена во Андрониковиот манастир, онаа со Татарите и со јуродивата девојка. Мислам дека тоа е најуспешна секвенца и подрага ми е од сите останати!“²²⁰

Колокол 1423 г.

Последната епизода, ако не го сметаме епилогот на филмот, се вика *Своно (Колокол) 1423 г.*, и се случува во непосредна близина на градот Суздал, лоциран на север од Владимир, по единаесетгодишен временски прескок од претходната епизода. Во оваа епизода, главниот протагонист во филмот, Андреј Рубљов, има епизодна улога. Главниот лик во оваа епизода е Бориска, пелтечаво момче кое се појавува за првпат во наративниот тек на приказната. Всушност, оваа епизода, со помош на наративната техника *алтернација*, паралелно раскажува две приказни, онаа на Рубљов и онаа на Бориска, чие дејство на ниво на *приказната* најчесто се случува истовремено, а на ниво на *дискурсот*, се разбира, се претставени во низа, наизменично. Понекогаш приказните на двајцата протагонисти се преплетуваат, за на крајот сосема да се поврзат.

Бориска е сирак, од дијалозите дознаваме дека чумата ги отепала и мајка му, и сестра му, и татко му, мајстор-свонолеец. Кога војниците на Великиот кнез доаѓаат да го побараат татко му и заминуваат разочарани дека не нашле никој кој може да го излие своното за новата камбана, Бориска им кажува дека тој знае како се прави тоа, затоа што татко му пред да умре му ја открил тајната на

²¹⁹ Св. Јован Лествичник, *Лествица*, 127-129 („Слово десетто: За озборувањето“).

²²⁰ Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim*.

свонолиењето. Така Бориска, кој станува главен мајстор, заедно со поранешните соработници на татко му, почнува со процесот на изработка на своното. Низ мајсторски компонирани композиции на кадрите, снимени од разни агли на поставеност на камерата, во кои до совршенство се хармонизирани сликата, говорот на протагонистите и придружните звуци, со многу масовни сцени, хронолошки се претставени повеќе фази од работата: барање и ископување на соодветна глина за правење на калапот за своното, копање на јама, правење на скелиња, изработка на калапот, печење на калапот на силен оган, ложење на печките и топење на металите на многу силен оган за да се добие бронза, лиење на бронзата во калапот, кршење на глинениот калап, поставување на своното на камбанаријата. Постојано соочен со многубројни периипетии и со неверувањето на околината во неговиот метод на работа, Бориска не слуша никого, се расправа со соработниците на татко му, луѓе многу постари и поискусни, но преморен и постојано ненаспан, упорно ја тера работата до крај. Андреј Рубљов одвреме-навреме ќе се појави во некој од кадрите, секогаш молчелив, незабележлив, но, тој е единствениот кој следи сè што се случува со процесот на изработка на своното. Рубљов е единствениот сведок на пронаоѓањето на адекватната глина за калапот, а при една средба, Бориска му вели: „Тргни се, отец, да не те повредат“. Во друга пригода, кога Бориска заради непослушност бара од луѓето на кнезот да го камшикуваат неговиот соработник, малиот Андрејка, Рубљов сето тоа го гледа, а Бориска отсечно му се обраќа: „Што е? Што гледаш? Да не си го голтнал јазикот? Или си глув? Што е, жал ти е за него? Оди пожали го. Само за тоа вие монасите и служите“. Во тој миг, *сегашното време* на наратијата на приказната е прекинато, со една куса реминисценција на Рубљов, една *пауза*, еден внатрешен монолог во кој тој се сеќава на еден исечок од животот, на времето поминато со Данило Чорни и со Кирил, кога при силен дожд трчаат низ едно поле за да се скријат под осаменото дрво. Рубљов се сеќава на шумолењето на лисјата на дрвото. Музиката што притоа се слуша, само ја потцртува атмосферата на сеќавањето. Оваа *пауза*, со којашто времето на приказната застанува, а времето на дискурсот се менува, се враќа назад во времето, продолжувајќи со наратијата, иако е овде поставена без некаква особена наративна причина, многу го засилува наративниот тек и всушност

го докажува мајсторството на Тарковски во „користењето на фигуративниот систем на класичната руска поезија“. Со оваа метафора за осаменото дрво сред поле, изложено на силен ветер и дожд, Тарковски низ само четири кадри, без никаков говор, ја претставува душевната состојба на монахот.

По ова, следиме уште една дигресија од главниот наративен тек на епизодата, која овој пат останува во *сегашното време* на нарацијата, и е релевантна, претставува „срж“ за севкупната нарација на филмската приказна. Скомрахот, шутот од првата епизода на филмот, пред мноштво насобран народ физички се нафрла врз Андреј Рубљов со зборовите: „Го препознав. Ќе го претепа. Уднете го монахот... Тој е. Знам. Беше сиот фин и уреден. Сега е целиот искинат. Десет години поминав в затвор заради него. Заради него ми отсекоа и половина од јазикот. Пуштете ме! Пуштете ме! Ќе го убијам! Ќе го убијам!“, вреска шутот и со крената секира тргнува кон Рубљов. На патот му се испречува Кирил и го запира со зборовите: „Си го заменил со некого. Зошто го нападна?.. Тој е невин. Тој никогаш никого не издал. Те се колнам со овој крст (се прекрстува). Господи, зошто ни ја испраќаш оваа казна? Удри ме мене, но него остави го“, му вели Кирил и неговата храброст е доволна за да го премисли скомрахот од намерата, иако шутот продолжува да зборува: „А овој го препознав. Го препознав. Тој ме продаде“, вели и оди да се напие вотка, повторно засмејувајќи ги луѓето.

Нарацијата потоа повторно се враќа на главниот наративен тек на епизодата: ноќ е, печките за топење на металите засилено се ложат со дрва, се создава многу силен оган, а мноштво граѓани на Суздал се собрани да го гледаат целиот настан. Кога бронзата ќе потече низ каналите и полека ќе почне да се слева во јамата, каде што е поставен калапот од глина, Бориска не може да гледа, туку, свртен со грб, додека во задниот план од кадарот се гледа силниот пламен, тивко се моли: „Господи, помогни. Само да засвони“. И Рубљов присуствува на чинот на леењето на своното.

Следува прескок во нарацијата, која продолжува следното утро, со процесот на разбивање на калапот. Бориска и помошниците, со големи длета го разбиваат глинениот калап за да стигнат до своното. Рубљов, речиси секогаш поставен над јамата, немо го набљудува она што се случува долу, а гледачот, низ неговата гледна

точка, може да види повеќе кадри во средно-крупен план во кои Бориска буквално се бори со огромниот калап, за конечно да стигне до своното. Кога и помошниците ќе го ослободат своното од калапот, може да се види дека на своното, во бронза е изгравирана претстава на светиот великомаченик Георгиј Победоносец, како ја убива многуглавата ламја, симболот на многубоштвото. „Утре ќе биде голем ден“, го најавува поставувањето на своното на камбанаријата Пјотр, еден од старите помошници на Бориска. „Можеме сега малку да поспиеме“, вели, по што преморениот Бориска седнува покрај своното, ја потпира главата на претставата со ликот на св. Георгиј и заспива.

Следната секвенца претставува дијалог меѓу двајцата остарени монаси, Андреј Рубљов и Кирил, иако Андреј постојано молчи, а Кирил се исповеда во многу емотивна, монологска форма: „Слушај, Андреј. Многу размислував и решив да ти кажам. Ти завидував, знаеш и самиот колку. Зависта толку ме разјадуваше што ми беше ужасно. Како отров да ми ја затру утробата. Не можев тоа да го издржам, па затоа си отидов. Бог ми е сведок, заради тебе си отидов. А кога се вратив и дознав дека си прекинал да живописуваш, се успокоив, а потоа заборавив на зависта. Единствено сакам да го завршам препишувањето на *Светото Писмо* пред да умрам. Нашиот игумен е многу строг, па ми наметна тешка епитимија на старост. Се плашам дека нема да успеам да ја извршам. Но, зошто јас ти се исповедам? Не морам. Ти и самиот си голем грешник, поголем од мене. Да, да, поголем. Јас што сум, обичен црв? Што можеш да очекуваш од мене? А ти? Зар со дела си го заслужил својот дар од Бога? Во што е заслугата твоја? Господи... Знам дека Никон²²¹ веќе ти испратил три пораки, обидувајќи се да те убеди да ја насликаш *Троица*. А ти не сакаш ни да разговараш со него. Признавам дека тоа ме прави да чувствувам среќа во длабочината на душата. Но сега, кога ми се ближи крајот, душата ми плаче за вечен мир. Никон не го интересира твојот живот. Нему му е сеедно. Те повикува само затоа што сака својата власт и сила да ги возвеличи преку твојата дарба. Господ нека биде со него. Но, послушај ме. Послушај ме. Оди во Троица²²² и сликај, сликај, сликај. Оди, не земај грев на душата. Голем грев е да

²²¹ Се однесува на Преподобен Никон Радонежски, види фуснота бр. 152.

²²² Се однесува на Троицко-Сергиевата лавра.

се отфрли дарот Божји. Да е Теофан жив, истото би ти го рекол. Што, мислиш дека не е така? Погледни ме, погледни човек кој нема талент. Што мислиш, зошто се вратив? За да имам што да јадам и да проживеам уште малку во мир. Наскоро ќе умрам, а зад мене нема ништо да остане. Знам дека ќе умрам наскоро. Ни тебе не ти останува многу. Сакаш својот талент да го однесеш в гроб? А, Андреј? Зошто молчиш? Кажи макар само еден збор. А, скомрахот... тогаш... јас го пријавив. Но, проколни ме, само немој да молчиш, Андреј!“. Звукот на камбана која бие во далечината, го најавува крајот на исповедта на Кирил. Додека Кирил зборува, Андреј за сето време работи, собира лисја и ги гори, и изгледа како воопшто да не го слуша својот некогашен собрат.

Следната, последна секвенца од епизодата, раскажува за поставувањето на своното на камбанаријата и претставува кулминативна точка, а, воедно, и расплет во наративната шема на последната епизода. Низ неколку панорамски кадри, се отвора широкиот простор на кој се гледаат многубројни јажиња, со помош на кои треба да се постави своното на камбанаријата. Особено се импресивни оние кадри снимени од врвот на камбанаријата. Мноштво народ доаѓа од сите страни. На сигнал на Бориска, почнува долготрајниот процес на поставување на своното. Стотици луѓе со помош на лостови и јажиња се обидуваат да го мрднат тешкото своно. Кога своното конечно е поткренато од земја и поставено на камбанаријата, од портите на тврдината во Суздал качени на коњи излегуваат Великиот кнез со неговата свита и странските амбасадори. Човекот од доверба на Великиот кнез, сатникот Степан, кого веќе го запознавме во епизодата *Страшниот Суд 1408 г.*, им се заканува на мајсторите со зборовите дека би било подобро за нив ако сè успешно функционира. „Се благословува ова своно и се осветува со светена водица, во името на Отецот, и Синот, и Светиот Дух. Амин“, архијереите од сите четири страни го благословуваат и го осветуваат своното. Великиот кнез и неговата свита, заедно со амбасадорите, качени на коњи, се во првиот ред од публиката. Кнезот го повикува главниот мајстор, а кога Бориска застанува пред него, италијанскиот амбасадор, на италијански јазик, знаејќи дека никој не го разбира, гласно коментира, велејќи му на својот помошник: „Но, не ти изгледа малку чуден. Сите се по малку такви“. Бориска е неодлучен, така што Степан мора да го заплаши, но,

ни тоа не помага, па еден од соработниците влегува под своното за да го зацвела клепалото. „Но, кој знае дали ќе излезе некаков звук од ова чудо? Ти што мислиш? Според мене, нема да се чуе ништо... Погледни го сето ова наоколу, што мислиш... Но не, се колнам во Девица Марија дека ова своно нема да зацвела. Не може да зацвела... Дури не би се осмелил ова нешто ни да го наречам своно“, коментира надмено амбасадорот, обраќајќи му се на помошникот, а нив сега веќе можеме да ги видиме во кадарот, облечени се според тогаш актуелната европска мода. „Ваша Екселенцијо, сакате ли да се обложите? Луѓето што го конструираа ова своно совршено разбираат дека Великиот кнез ќе им ги отсече главите ако ова своно не зацвела. Слушнав приказна дека Великиот кнез му ја отсекол главата на својот брат, а биле близнаци“, му одговара помошникот на италијански, дополнувајќи: „Гледајте колку убаво девојка, о мој Боже! (О, Dio mio!)“. Сите се во напнато исчекување каков звук ќе произведе своното, додека во кадарот гледаме крупен план од клепалото и од долниот дел на своното, слушајќи ги нивните ритмички нишања. Кога во кадарот се појавува Рубљов, своното зацвела и низ целата област се пренесува неговиот милозвучен звук. Следуваат неколку кадри од мистериозна руска болјарка, облечена целосно во бела облека, која води црн коњ и која, всушност, го привлече вниманието на Италијанецот. Нејзиното присуство е уште еден доказ на консеквентноста на Тарковски, овојпат изразена преку одлуката во речиси сите епизоди да се појави жена: Марија Магдалина во снежните беспак на средновековна Русија, девојката Марфа од паганскиот ритуал Купале и глувонемата јуродива девојка која Рубљов ја спасува.

Последните неколку кадри од епизодата го донесуваат нејзиниот расплет и, воедно, делумно и расплетот во наративната шема на целата филмска приказна. Покрај тоа што *Андреј Рубљов*, како, впрочем, и сите други филмови на Тарковски, е филм со *отворен крај*, сепак, може да се констатира дека конфликтите се делумно разрешени, а протагонистите ги остваруваат своите цели. Додека камбаната интензивно звони, во последните неколку кадри гледаме како мноштво луѓе се поклонуваат до земја кога на коњи покрај нив поминуваат Великиот кнез со свитата и амбасадорите. Рубљов се приближува до Бориска, кој, легнат на земја, во калта, покрај еден осамен столб, неутешно плаче. Монахот, за да го утеши, го зема

во татковска преградка младото момче, кое му вели: „Татко ми, стариот јарец не ми ја откри тајната. Умре, а никогаш не ми ја кажа“, на што Рубљов му одговара, прекршувајќи го заветот на молчење: „Сè е в ред, затоа престани со плачењето. Од сега ќе работиме заедно. Ти ќе лееш свона, а јас ќе сликам икони. Ќе појдеме во Троица. Каков празник за луѓето, каква радост им приреди, а уште плаче. Успокој се“. Секвенцата завршува со кадар во кој од Андреј и Бориска, камерата со бавен швенк се сели на огнот кој догорува во нивна близина.

И во оваа епизода, доминираат неколку теми или варијации на веќе споменати теми во претходните епизоди, кои, условно, би можеле да ги поделиме во три групи, според ликовите со кои се поврзани: однесувањето и монолот на Кирил, однесувањето на Великиот кнез и амбасадорите, и темите поврзани со дејноста на Рубљов и Бориска.

Од монолот на Кирил конечно дознаваме кој бил клеветникот што го предаде скомрахот во почетната епизода на филмот. Но, Кирил се става себеси пред секирата на скомрахот кога овој се обидува да го удри Андреј Рубљов, убеден дека тој е предавникот. На тој начин Кирил, преку доброто дело, во случајов саможртвата заради својот ближен, всушност, ја признава својата вина и, на некој начин, се искупува за гревот. Низ својот монолог пак, Кирил, свесен дека е на крајот на животот, како да бара прошка за гревовите направени во однос на Андреј. Свесен дека го промашил животот кој во поголем дел го живеел обземен од зависта и злобата и без никаков дар, како што вели, тој, единствено што сака уште е да ја заврши епитимијата наложена од игуменот – да го заврши препишување на *Светото Писмо*. Во однос на Андреј Рубљов, за да се искупи, тој успева да ја победи својата голема суета и повторно да направи добродетел, да го посветува некогашниот ривал, на чија неактивност, според сопственото признание, многу се радувал, повторно да му се врати на живописувањето, зашто, „голем грев е да се отфрли дарот Божји“. Затоа Кирил го советува Андреј: „Оди во Троица и сликај, сликај, сликај. Оди, не земај грев на душата“. Тука повторно се среќаваме со темата за личната одговорност пред дарот Божји, која ја образложивме во главата 3. „Тарковски, уметноста и духовноста“, инаку една од омилените теми на Тарковски.

Однесувањето на Великиот кнез и неговата свита се гледа во надменоста со која, богато облечени, качени на коњи, парадираат пред толпата народ, додека сите други стојат простум, облечени во скромна, сиромашка гардероба, а принудени се уште и понизно да им се поклонуваат на велможите. Се гледа и во суровоста со која Великиот кнез би им ги отсекол главите на мајсторите во случај на неуспех при лиењето на своето, заради тоа што би бил засрамен пред странските амбасадори, исто онака како што безмилосно му ја отсекол главата на брат му, и како што ги осуди мајсторите-резбари во епизодата *Страшниот Суд 1408 г.* Сликата на амбасадорите пак, што е претставена во филмот служи на некој начин за претставување на судирот меѓу две големи култури: надмената западноевропска, ренесансна, италијанска култура, свртена кон материјалните добра и православната, руска култура, свртена кон духовноста, овде изразена преку своето кое на сите им носи радост. Споменувањето на Бога во контекст на убавата девојка, значи во контекст на световна тема, како што прави Италијанецот: „Гледајте колку убава девојка, о мој Боже! (О, Dio mio!)“, само дополнително ја потенцира таа разлика. А, покрај тоа, Италијанецот со тоа ја прекршува и третата Божја заповед, која гласи: „Не го изговарај напразно името на Господа, твојот Бог“.²²³

Рубљов во финалето на оваа епизода ù се враќа на уметноста, на живописувањето. Тој сфаќа дека искушувањето на неговата вера е завршено и дека Бог му простил, го напушта заветот на молчание, кој, според филмската приказна, го држеше петнаесет години, од 1408 г., до 1423 г., конечно го разбира својот повик, односно она за што е избран од Бога - да твори, да живописува фрески и икони. „Монахот Рубљов го гледаше светот со невини, чисти детски очи, проповедаше љубов, добрина и ненасилство. Потоа беше сведок на ужасни насилства кои изгледаа дека превладуваат во светот и кои го доведоа до горко разочарување, но на крајот ја откри вистината, повторно ја откри самиот тој во вредноста на понизната и спонтанa љубов која луѓето можат да си ја дадат едни на други“,²²⁴ го опишува Тарковски иницијацискиот пат на главниот лик. Оттаму, се чини дека констатацијата на отец Санџакоски, дека Тарковски ја обработува во

²²³ Види „Третата Божја заповед“, кај Грозданоски, *Декалог...* 45-54.

²²⁴ Tarkovski, “U pohvalu slabog čovjeka”, 85.

Андреј Рубљов „темата за метаноја, т.е. за преумното покајание и за добродетелите“, би можела да се надополни со премисата дека овој филм, исто така, преку примерот на Рубљов, но и на Бориска, и преку негативниот пример на неталентираниот, но амбициозен Кирил, зборува и за откривањето на својот повик, дека секој човек, всушност, е должен да го открие своето призвание, она за што Бог го избрал на овој свет.

Еден од поттиците кој го вдахнува Рубљов на ваков чекор е Бориска, момчето чиј дар го гледа на дело, кое со својата вера во Бога, со многу мало претходно знаење, успева да излие велелепно своно, кое на сиот народ му причинува голема радост. Бориска го води верата, а св. Игнатиј Брјанчанинов вели дека верата го зема човекот за рака и го поставува пред Бог: „Оние кои се збогатице со жива вера во Христа, како окрилени, прелетуваат преку сите неволји и преку сите тешки околности. Воодушевени со вера во сесилниот Бог, тие во напорот не гледаат напор, во болестите не се чувствуваат болно. За единствен дејственик во вселената тие Го сметаат Бог, Кого Го направиле свој, преку живата вера во Него. На оние кои Го љубат, Он им испраќа неволји, а веднаш по нив – утехи... Таквиот човек се воздигнува над светот: под неговите нозе е мрачниот хаос на сомнежи, неверувања, заблуди, извештачени и воедно суетни умувања, токму како што, под нозете на оној што се искачил на врвот од висока гора има облаци, бездни и водопади што шумолат и скокаат по карпите“.²²⁵

Преку интересна споредба на Ејзенштејн и Тарковски, и отец Стефан Санцакоски, толкувајќи ја последната епизода од филмот *Андреј Рубљов*, доаѓа до слична констатација: „За разлика од Ејзенштејн, кој се беше декларирал како верник и поклоник на крвавата Октомвриска револуција, смртно исплашен „да не скршне“, Тарковски е ригиден „еретик“ во однос на историскиот материјализам. Својата „ерес“ ја впечати врз величествената сцена на свонолиењето во филмот *Андреј Рубљов*. Сè изгледа дека е во согласност со „редот и поредокот“. Гледаме цел еден механизам, инфраструктура, производни сили, обработка на суровини, топење на метал, пот на згрбавените плешки, напор, сомнежи... ги гледаме односите во производството и репродукцијата. Просто речено, едно ликовно видување на

²²⁵ Свети Игнатиј Брјанчанинов, *Енциклопедија на православниот духовен живот*, 59.

нештата изречено со јазикот на социјалистичкиот реализам. Имено, се претпоставува дека младиот Борис е упатен во тајната на претопувањето на металот. Но во еден момент камерата радикално ја поместува рамнотежата. Додека камбаната одекнува на општо задоволство на сите, Борис му исповеда на преподобен Андреј Рубљов дека никогаш не ја знаел тајната формула и дека сè сам смислил, следејќи ја сопствената интуиција или раководството на извесен бестелесен ангел чувар“.²²⁶

Интересно е дека при снимањето на оваа епизода, екипата се соочила со одредени проблеми. Имено, се срушила јамата во која требало да се сними секвенцата со лиењето на своното, која била на работ на амбис, па сè морале да градат одново. А, еве што вели Тарковски за принципот на работа при креирањето на ликот на Бориска: „Играше кај нас во *Рубљов* Николај Бурљаев, кој го глумеше Бориска, синот на свонолеецот. За да може тој да се наоѓа во потребната состојба, морав постојано да им вела на своите асистенти, да го убедуваат дека глуми многу лошо и дека ќе морам и да го преснимувам. Односно нему му требаше постојано да се наоѓа во состојба на некаква катастрофа, кога не е сигурен апсолутно во ништо“,²²⁷ нагласува Тарковски. Интересно е што епизодата *Своно 1423 г.*, која е една од најпознатите епизоди на филмот, не му е омилена на Тарковски: „Најмалку ми се допаѓа *Свонолиењето*. Сите велат дека тоа е најдобриот дел од филмот, но мене не ми се допаѓа. Таа епизода не ми се допаѓа, затоа што однапред беше пресметана да биде успешна. Така е конструирана, што делува на гледачот, го врзува чекор по чекор, постепено го обзема процесот на лиење на своното. Чекор по чекор, етапа по етапа и гледачот го очекува резултатот. На крајот добива заслужена награда за трпението“,²²⁸ нагласува во негов стил Тарковски.

Епилог

²²⁶ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 67).

²²⁷ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 46.

²²⁸ Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim*.

Во епилогот на филмот, кој не е најавен со телоп, додека во заднината се слуша драматичната музика на Вјачеслав Овчиников, низ многу детали и крупни планови кои низ бавни претоци преминуваат еден во друг, гледаме фрагменти во боја од делата на Рубљов кои преживеале до нашите денови, а кои, бидејќи најчесто не се претставени во тотал, тешко се распознаваат: *Благовештение*, *Влегувањето на Исус Христос во Ерусалим*, *Рождество Христово*, *Христос на престол*, *Преображение Христово*, *Дванаесетте Апостоли*, *Света Троица* и *Христос Спасител*. Пред нас дефилира вонредно богат колорит во многу нијанси, во кој доминираат светлите бои, златната и белата, но и црвената, жолтата и тиркизната, преку кои се претставени ликови на мудреци, апостоли, архангели, на Пресвета Богородица, Света Троица и Христос Спасител, но и драперии, претстави на храмови, дрва, на животни, на разни садови. Тоа што општите планови се сосема ретки, покажува всушност дека Тарковски сака да ги претстави фреските и иконите на Андреј Рубљов, низ гледната точка на уметникот. Деталите и крупните планови, се чини, токму за тоа и служат, да ја претстават перспективата на Рубљов додека работел на своите дела. И, како што вели Тарковски, вистина е дека во филмот ниту еднаш не го гледаме Рубљов со четка в рака. Нема ни потреба за тоа. Неговите ремек-дела претставени во последната, документарна секвенца на вистински начин ја надополнуваат празнината која, евентуално, би можело да се почувствува во текот на нарацијата. И не само што ја надополнуваат, туку, на еден поетски начин, и ја дефинираат и заокружуваат целината, претворајќи го сепак, филмот *Андреј Рубљов*, на некој начин, во филм со *затворен крај*, според терминологијата на Четмен.

Освен тоа, оваа документарна секвенца, покрај тоа што има извонредна наратолошка функција, може да послужи и како мотив за студија на сликарскиот стил на Рубљов, кој сликал држејќи се до сликарските прирачници од епохата, т.н. ерминии, сликал икони и фрески, на дрво и на сид, употребувајќи природни пигменти со кои целосно го постигнул очекуваниот сликарски ефект. Тој во своите дела ја употребува обратната, т.н. иконографска перспектива преку која креира илузија на тродимензионалност во самата композиција. Начинот на изразување на оваа перспектива се потпира врз семантичкиот принцип, односно

перспективата е директно поврзана со значењето на претставата. Најважниот лик во претставата се поставува во прв план, како најголем, а потоа се поставуваат другите ликови и форми со помало значење и големина. Ликовниот израз на Рубљов се карактеризира со линеарен систем на драпирање на облеката и едноставен и стилизиран начин на претставување на ликовите. Кај Рубљов секоја боја има свое значење. За сликање на лицата тој употребува светлокафена боја, со стилизирани линии околу образите. Облеката е најчесто во темно-црвена боја, со акценти на златната и белата боја. Белата боја исто така ја користи за акцентирање на рефлексивните делови од ликот.²²⁹ „Како што евангелистите пишувале за Христа со зборови, така на иконите за него може да се пишува со злато“,²³⁰ или, како што тоа убаво го забележува рускиот иконописец и проучувач на иконографијата, Леонид Успенски: „Иконата не е само обична слика, ниту украс, па дури ни илустрација на *Светото Писмо*. Таа е нешто повеќе: таа е еквивалент на евангелската порака, културен предмет кој е составен дел на литургискиот живот. Со тоа се објаснува значењето што Црквата го придава на сликата“.²³¹ Успенски нагласува дека, ако Византија му го дала на богословието неговиот вербален израз, тогаш Русија, главно, му ја дала неговата видлива сликовна форма: „Како и во Византија, иконописните теми во Русија се замрсуваат и се збогатуваат; тогашниот општ интерес за емотивниот свет на човекот и неговата душа, таму посебно се пројавува. Карактеристично е што и житијата на светиите и фигуративната уметност се трудат не само да ја покажат светоста, туку и да ја откријат со најголема можна полнота: да го објават ‚Божјото Царство внатре‘ во човекот во целата сложеност на човечката природа осветлена од несоздадената божествена светлина, да ја покажат целокупноста и полнотата на христијанската наука повторно процветана во исихазмот“.²³² Леонид Успенски со право нагласува дека челните луѓе на уметноста од тој период и самите водеа живот како

²²⁹ За спецификите на православната иконографија може да се види повеќе кај Успенски, *Теологија на иконата*; и особено кај Павел А. (лександровиќ) Флоренски, *Обратна перспектива/Иконостас*. Превод од руски јазик: Оливера Павловиќ (Велјуса: Манастир Пресвета Богородица Елеуса, 2002).

²³⁰ Цит. според Мирча Елијаде, *Историја на верувањата и на религиските идеи III (Од Мухамед до Реформацијата)*. Превод од француски јазик: Климентина Хаџи-Лега. (Скопје: Табернакул, 2005) 55, фуснота бр. 128.

²³¹ Успенски, *Теологија на иконата*, 11.

²³² *Исто*, 225.

исихастите или биле поврзани со нив на еден или на друг начин. Тој ги наведува зборовите на св. Јосиф од Волоколамск, кои се однесуваат на Андреј Рубљов и на луѓето од неговата околина: „Тие прекрасни и славни иконографи, Данило²³³, неговиот ученик Андреј и многу други слични на нив, имаа таква добродетел и таква ревност за постот и манастирскиот живот што можеа да ја добијат Божјата милост; тие постојано го воздигнуваа својот дух и мисла кон бестелесната и божествена светлина, а своите телесни очи кон сликата на Господ Христос, Неговата Пречиста Мајка и сите светии, живописани со материјални бои“.²³⁴ На друго место Успенски наведува дека дури и ако Рубљов не бил образован непосредно во средиштето на рускиот исихазам, во манастирот на Троица – Св. Сергеј, во секој случај тој живеел во средина на непосредните ученици и околината на св. Сергеј. „Оттаму доаѓа исихастичкиот карактер, „продирањето во смислата на појавите“ кои толку релјефно го карактеризираат неговиот живот и творештво. Средината која го окружува Рубљов била, знаеме, на толку возвишено и толку силно ниво што нејзиното влијание мора да било пресудно“.²³⁵

Ќе наведеме овде и едно интересно видување на рускиот философ Николај Берѓаев, во кое тој прави дистинкција во однос на значењето на Света Троица во православното и католичкото предание: „Православието себеси се спознава како религија на Света Троица; не на апстрактен монотеизам, туку на конкретен тринитаризам. Во духовниот живот, во духовното искуство и на духовниот пат се манифестира животот на Света Троица. Православната литургија започнува со зборовите: „Благословено е Царството на Отецот, и Синот, и Светиот Дух“. Сè доаѓа одозгора, од Светата Божествена Троичност, од височините на Суштиот, а не од човекот и од неговата душа. Според православната претстава, се одвива снисходење на самата Божествена Троичност, а не издигнување на човекот. Во западното христијанство неспоредливо помалку е изразена Троичноста, тоа е повеќе христоцентрично и антропоцентрично. Оваа разлика се забележува меѓу

²³³ Се однесува на Данило Чорни.

²³⁴ Цит. според Успенски, *Теологија на иконата*, 217 (Св. Јосиф од Волоколамск, *Одговор на занимливото и кусо раскажување за Светите Отци кои живееле во манастирите на руската земја*, Гранд Мене на митрополитот Макариј, 1-15 септември, С.П.б. 1868).

²³⁵ Цит. според Успенски, *Теологија на иконата*, 240, фуснота бр. 48 (А. Грабар, *Некои забелешки за уметноста на Теофан Гркот*, Тр. От... Москва-Ленинград, 1966, 86).

источната и западната патристика, од кои првата богословува од Божествената Троица, а втората – од човечката душа“.²³⁶

Но, да се вратиме на филмот. Во осумминутното, документарно финале на филмот, разбирливо, најмногу внимание ù е посветено на славната икона со претставата на *Света Троица*, која со минуциозно, префинето движење на камерата на Вадим Јусов, е обработена до најситни детали, за, на крајот, да биде претставена целосно, во општ план. Рубљов, веќе рековме, ја насликал иконата *Света Троица* во слава на преподобниот Сергеј Радонежски, за неговиот храм во Троицко-Сергиевата лавра, по покана на неговиот ученик и наследник во игуменството – свети Никон Радонежски. Рубљов во *Света Троица* го илустрирал расказот од старозаветната *Прва книга Мојсеева (Битие)*,²³⁷ каде тројца таинствени ангели го посетуваат патријархот Авраам, кај Мамрискиот даб. Ова јавување се смета за старозаветна праслика на Света Троица, праслика на едниот Бог во три лица, Кој ќе дозволи да биде отворено познаен дури на реката Јордан, за време крштевањето на Исус Христос. Илустрирајќи библиски текст, каде сепак отсутствуваат ликовите на Авраам и неговата жена Сára, кои, според *Стариот Завет* ги дочекале ангелите, Рубљов не ризикува да ја деформира Божествената тајна со својата лична имажинација бидејќи тој, како упатен иконограф, не ги измислува по волја на својата фантазија презентациите на Бога, туку секогаш се држи до *Светото Писмо*. Сепак, токму на тој начин, преку една често повторувана тема, Андреј Рубљов направил големо дело, и на уметнички план, и како сведоштво на молитвата. И токму молчење и молитва се наложуваат пред оваа икона, како пред тајната на Света Троица, затоа што за Андреј Рубљов, оваа икона е молитва, исповедување на верата и оддавање на почит на Бога. Сликата на иконата е композирана според православниот *Символ на верата*. Оригиналниот текст на т.н. никео-цариградски *Символ на верата*,²³⁸ гласи: „Верувам во Единиот Бог Отец, Седржител, Творец на Небото и на земјата, на сè видливо и невидливо; И во Единиот Господ Исус Христос, Син Божји, Единороден, Кој е роден од Отецот пред сите векови:

²³⁶ Николај Берѓаев, *Вистината за православието*. ‘Премин портал’. <http://preminportal.com.mk/content/view/125/56/> (на 18.05.2010).

²³⁷ 1. Мој. 18, 1-19, *Свето Писмо (Библија)*, 828-829.

²³⁸ На Првиот вселенски собор во Никеја, во 325 г., според апостолските преданија, бил востановен текстот на *Символот на верата*, а бил дополнет на Вториот вселенски собор во Цариград, во 381 г.

Светлина од Светлината, вистински Бог од вистинскиот Бог; роден, нестворен, едносуштен на Отецот, преку Кого сè станало; Кој, заради нас луѓето и заради нашето спасение, слезе од Небото и се воплоти од Светиот Дух и Марија Дева и стана човек; И беше распнат заради нас во времето на Понтиј Пилат, и страдаше, и беше погребен; И воскресна во третиот ден, според Писмото; И се вознесе на Небото и седи оддесно на Отецот; И пак ќе дојде со слава, за да им суди на живите и на мртвите, и Неговото Царство не ќе има крај; И во Светиот Дух, Господ, кој живот твори, Кој исходи од Отецот, Кому му се поклонуваме и Го славиме заедно со Отецот и Синот, и Кој говорел преку пророците; Во едната, света, соборна и апостолска Црква; Исповедувам едно крштение, за простување на гревовите; Го чекам воскресението на мртвите; И животот во идниот век. Амин“.

Сликата на Света Троица е компонирана според истиот план како и исповедувањето на верата. Рубљов, преку сличноста на трите ангели, го изразува истовремено и единството и разликата на трите Божји енергии. Во *Символот на верата* многу кратко се зборува за Отецот, Он е Неспознатлив, па така, и на иконата на Рубљов, првиот ангел, оној кој го симболизира Отецот, е поставен од левата страна и неговата облека е мошне бледа, речиси просирна. Тој е свртен кон третиот ангел, кој го симболизира Светиот Дух. *Символот на верата* најмногу се задржува на Синот Божји, Исус Христос, Оној кој се воплотил и дозволил да биде запознаен и виден. Така, вториот ангел е поставен во центарот на сликата, а неговата облека има чисти и јасно одделени бои, сина и кафена. Со тоа се изразуваат двете природи на Христа Богочовекот – Божјата, небесната и човечката, земната. Вториот ангел, кој го симболизира Христос, е свртен и гледа во првиот ангел, Бог Отец и истовремено со десната рака го благословува путирот со кој се извршува Евхаристијата, Светата Тајна Причест, кога преку телото и крвта Христови, човекот кој ја прима причесната, стапува во заедница со Светиот Дух, со Христа, со Бога. Зад централниот ангел се издигнува дрво, чии корени се насадени во земјата, а гранките се устремени кон небото. Тоа е крсното дрво, на кое пострадал Христос, и кое, преку Христа, се преобразува и станува дрво на животот во Рајот. Кога зборува за Светиот Дух, Символот на верата повторно станува краток и збиен. За третото Божествено Лице од Света Троица, кое дава живот,

малку работи можат да бидат кажани, затоа што неговото дејство е секогаш скриено и таинствено. Бојата на облеката на третиот ангел ја симболизира силата на животот. Сината е боја на Божеството, а светлозелената, која доминира, ја изразува дејствителната животна сила на благодатниот Свет Дух. Третиот ангел, кој го симболизира Светиот Дух, е свртен кон првиот ангел, односно кон Отецот, оној од кого исходи Светиот Дух, а гледа во путирот. Кругот од трите ангели не се затвора, напротив, се отвора кон путирот којшто е поставен на масата. Последниот дел од *Символот на верата* е посветен на Црквата, а тоа е местото каде што се наоѓа путирот за Евхаристијата и сите луѓе, преку Крштението, се повикани на гозбата од Вечниот живот, а Животот вечен е да се влезе и да се живее во прегратките на самата Света Троица. „Ни *Троица* на Преподобен Андреј Рубљов не ја примаме како што ја примија неговите современици. А *Троица* е икона што им одолева на сите векови. И тогаш таа живеела, како што и денес живее. На тој начин се создава линија што ги поврзува луѓето на XV век со луѓето на XX век“,²³⁹ смета отец Стефан Санџакоски и без сомнение сосема е во право, затоа што денес во Третјаковската галерија во Москва, пред иконата *Света Троица* на Андреј Рубљов, да се поклонат и воодушеват од нејзината убавина чекаат многубројни посетители од сите краеве и сите вери на светот.

„Би сакал само да ја истражам природата на убавото, да го направам гледачот свесен дека убавината никнува од трагедијата, од несреќата, како од семе. Мојот филм сигурно нема да биде приказна за убавата и делумно патријархална Русија, моја желба е да покажам како било можно светлата, восхитувачка уметност да се појави како ‚продолжение‘ на морите на ропството, неукоста, неписменоста. Сакам да ги откријам овие заемни зависности, да го следам раѓањето на оваа уметност и само под овие услови ќе го сметам филмот за успешен“,²⁴⁰ вели Тарковски во едно свое интервју дадено во 1965 г., пред почетокот на снимањето на *Андреј Рубљов*. На друго место, во друго интервју, овојпат дадено по завршувањето на филмот, Тарковски уште еднаш ги објаснува мотивите што го

²³⁹ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15-16. (*Kunonuc* 7 (1992), стр.68).

²⁴⁰ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Artur Ciwilko, “Andrzej Tarkowski - o filmie ‘Rublow’”, *Ekran* 12 (1965):11). ‘Nostalghia.com’.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 23.12.2009).

натерале да ја вклучи во филмот и финалната секвенца во боја: „Во *Рубљов* сакавме да ги поврземе животот и реалноста од една страна со уметноста и сликарството од друга. Врската помеѓу финалната секвенца во боја и црно-белиот филм, за нас беше начин да ја изразиме меѓузависноста на уметноста на Рубљов со неговиот живот. Со други зборови: на една страна секојдневниот живот, претставен рационално и реалистично, а од друга – конвенционален уметнички преглед на неговиот живот, негова следна етапа, негово логично продолжение. Невозможно е да се прикажат величествените икони на Андреј Рубљов за толку кусо време, така што се обидовме да создадеме впечаток на целина на неговото дело, со тоа што прикажавме одбрани детали и го водевме гледачот низ секвенцата преку подробен приказ на фрагменти од врвните остварувања на Рубљов, сè до општиот план на неговата прочуена *Троица*. Сакавме да го доближиме гледачот до неговото дело низ некој вид на драматургија на боите, барајќи од него да се движи од одредени фрагменти кон целината, создавајќи на тој начин впечатлив тек. Финалето во боја, околу 250 м од филмот, беше неопходно за да му овозможи на гледачот малку одмор. Не сакавме да дозволиме гледачот да си замине од киносалата веднаш по последните сцени снимени во црно-бела техника. Требаше да му се даде време да се оддели од животот на Рубљов и да поразмисли... Мислам дека ако *Рубљов* завршеше веднаш по епизодата со своното, тогаш тоа ќе беше неуспешен филм“.²⁴¹

Тарковски и на друго место го потврдува претходно наведеното: „За крајот на филмот, намерно ги снимив во боја делата на Андреј Рубљов. Беше важно тие да бидат во контраст во однос на филмот, кој всушност го прикажува животот на Андреј. Важна е таа дистанца, да се нагласи таа разлика. Сакав филмот за животот на Андреј Рубљов навистина да личи на животот, а делот во боја на крајот на филмот да ја истакне разликата која постои помеѓу уметноста и самиот живот“.²⁴²

Финалната секвенца завршува со брз зум-напред на лицето на Христос Спасител во крупен план, во кој, во долната рамка на кадарот е поставена устата, а во горната - веѓите, така што на фреската до израз најмногу доаѓаат очите, кои се

²⁴¹ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Michel Ciment & Luda & Jean Schnitzer, “L'artiste dans l'ancienne Russe et dans l'URSS nouvelle (Entretien avec Andrei Tarkovsky)”, *Positif* 109 (1969): 1–13). ‘Nostalghia.com’.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 25.12.2009).

²⁴² Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim*.

наоѓаат на истото рамниште на оној што ја гледа сликата на екранот или на платното, што создава неслучаен ефект на заемно набљудување.

Но, тоа, сепак не е крај на филмот. Кога во кадарот е врамен ликот на Христос Спасител, музиката престанува и е заменета со грмотевици и звук на дожд кои се слушаат во заднината, а во истиот миг почнува и многу бавен зум-назад, кој открива поголема површина од фреската со претставата на *Христос Спасител*. Кога камерата запира со движењето, следува неутрален кадар, од кој со претоп сликата повторно се враќа на својата првична, црно-бела експресија. Следува само уште еден единствен црно-бел кадар, последниот кадар во филмот, во кој гледаме четири коњи како мирно пасат на еден мал остров сред река, додека дождот силно врне. Симболиката на овој кадар е речиси очигледна: Христос е вечно присутен („Ете Јас сум со вас преку сите дни до свршетокот на светот“²⁴³) и се грижи за сите свои созданија, кои ги демнат разни опасности – немирната река на животот, а дождот кој се испраќа на земјата ја симболизира вечната, нестворената Божја благодат, дарот на Светиот Дух, „енергијата Божја“, без која, како што велат Светите Отци, е невозможно да се постигне очистување на срцето, што, пак е предуслов за почеток на вистински духовен живот. Еве како рускиот философ од XX век, Николај Александрович Берѓаев ја толкува неопходноста од учеството на Божјата благодат во животот на православните христијани: „Православието е христијанство во кое најмногу се открива Светиот Дух... Природата на Светиот Дух најмалку се открива преку догмите и доктрините, но по своето дејствување Светиот Дух ни е поблизок од сè, Тој му е најиманентен на светот. Светиот Дух непосредно дејствува на тварниот свет и ја преобразува материјата... Божествената енергија дејствува скриено во човекот и во светот... Божествената енергија се излева во природниот свет, дејствува врз него и го просветлува. Тоа, всушност, е православната слика за Светиот Дух... Благодатта не е посредник меѓу натприродното и природното, туку е дејство на Божествената енергија врз материјалниот свет, присуство на Светиот Дух во светот... Како свој врв,

²⁴³ Мт. 28, 20, *Новиот Завет*, 44.

православието ја разбира задачата на животот како стекнување на благодатта на Светиот Дух, како духовна преобразба на тварниот свет“.²⁴⁴

Тарковски, сепак, нешто поразлично ја толкува оваа последна секвенца на филмот, во која го бара изворот на уметноста на Рубљов: „Сакам да подвлечам дека филмот завршува со кадри од коњи на дожд. Тоа е симболичен приказ, затоа што за мене коњот е синоним на животот. Кога гледам коњ имам впечаток дека сум во директен допир со суштината на самиот живот. Тоа можеби доаѓа оттаму што коњот е многу убаво животно, пријател на човекот, а покрај тоа е толку карактеристично за рускиот пејзаж. Има многу сцени со коњи во *Рубљов*. Земете ја сцената во која човекот умира по неуспешниот обид за летање. Коњ кој делува натажено е нем сведок на таа сцена. Присуството на коњите во последната, крајна сцена значи дека самиот живот бил изворот на сета уметност на Рубљов“,²⁴⁵ дециден е Тарковски. А, кога би го консултирале антропологот Жилбер Диран, тој, согласно на неговиот светоглед, на сосема поразличен начин би ги протолкувал последните кадри на *Андреј Рубљов*, во кои коњите се изложени на дожд и грмотевици: „Фолклорот, како и митот, го замислува грмењето токму според аспектот на бучен и немирен коњ“.²⁴⁶

* * *

„Кога сосема јасно ќе сфатите дека тоа што го гледате во кадарот, не се исцрпува со визуелната низа, туку само алудира на нешто што се наоѓа надвор од кадарот, на нешто што дозволува да се излезе од кадарот во животот... Филмот е побогат од она што го дава непосредно, емпириски. Ако е тоа, се разбира, вистински филм. Во него ќе има повеќе и мисли и идеи отколку што тоа била свесна намера на авторот. Како животот, кој постојано тече и се менува, давајќи му секому можност слободно да го чувствува и толкува секој миг, така и вистинскиот

²⁴⁴ Бергаев, *Вистината за православието*. ‘Премин портал’. <http://preminportal.com.mk/content/view/125/56/> (на 18.05.2010).

²⁴⁵ Цит. според Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Ciment & Luda & Schnitzer, “L’artiste...”). ‘Nostalghia.com’. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 25.12.2009).

²⁴⁶ Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 72.

филм, со прецизно забележано време на лентата, простирајќи се надвор од границите на кадарот, живее во времето исто како што и времето живее во него. Специфичноста на филмот, изгледа, треба да се бара токму во специфичноста на овој двонасочен процес. Тогаш филмот станува нешто повеќе од номинално постоечка, снимена и споена лента, повеќе отколку приказна, сиже, поставена во неговата основа. Филмот како да станува независен од волјата на авторот, односно, заличува на самиот живот“,²⁴⁷ вели Тарковски и кон оваа негова констатација навистина нема што многу да се додаде.

Рускиот филмски критичар Методиј Смолников, кој Тарковски го одредува како „религиозен мислител“, анализирајќи го неговото творештво во целина, доаѓа до неколку заклучоци релевантни за нашата тема. Смолников нагласува дека творештвото на Тарковски е „континуиран процес на размислување за суштината на Божјиот свет, оправдување за неговата неопходност“. За него е сосема природно тоа што Тарковски најмногу го интересира проблемот на постоењето на Злото во светот и претпоставката за негово допуштање од страна на Бог, границите на неговото простирање и начинот на неговото совладување. Преку оваа гледна точка, преку овој клуч, Смолников го анализира и филмот *Андреј Рубљов*, и неговиот главен лик, живописецот Андреј Рубљов, што нам ќе ни послужи како своевидно резиме на нашето толкување на филмот. „Во основата на филмот лежи длабоката драма на главниот јунак која се состои од мачни трагања за начинот на востановување на Царството Божјо на земјата, на совладувањето на злото во светот. Според неговата првична замисла, стварноста како да се дели на две сфери: рускиот народ како носител на Божјата вистина, на Доброто, и, притискајќи го од надвор другојазична средина, извор на Злото и страдањето. Затоа, како што се чини, победата над Злото во светот и не е така тешка работа: доволно е само да се даде отпор, да се заштити од надворешниот притисок и веднаш во него ќе завладеат љубовта и богатството. Наскоро, меѓутоа, тој доаѓа до сосема поинаков заклучок. Гледајќи ги стравотиите на братоубиствената војна, Андреј Рубљов доаѓа до идејата за длабоката непресушна грешност на народот, почнува да сфаќа дека не

²⁴⁷ Tarkovski, “O filmskom izrazu”, 36; и кај Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 80.

е бусурманското окружување²⁴⁸ виновно за појавата на Злото во христијанска Русија, туку обратно, Злото, неслогата, личното користољубие, заемната омраза меѓу луѓето, претставуваат потстрек кој овозможува постоење на таа сфера. Во тој момент тој тежнее да го согледа народот како глутница кучиња кои меѓусебно се гризат за парче месо. Дури на крајот на филмот, според Тарковски, Андреј Рубљов ќе прогледа и ќе почне да ја согледува вистинската состојба на работите. Тој е сведок на величественa сцена на радост кога народот доаѓа во допир со Убавината и Доброто. Убавината – тоа и е остварено, односно остварувано Добро. Убавината според тоа претставува христијански морал. На тој начин народот кој реагира на Убавината, во својата душа го носи не само Злото туку и Доброто. И, што е најважно, тој е подготвен да се препушти на неговото влијание, морално да се усовршува. За да се постигне сеопшто добро на земјата, Андреј Рубљов доаѓа до заклучок, дека е неопходно луѓето да се учат на Доброто низ посветеност нему и низ Убавината, и на тој начин низ морален подвиг. И на крајот на филмот ние чувствуваме, до болка ја чувствуваме таа голема спасоносна за светот Убавина, која не ја извел, но ја осмислил Андреј Рубљов во својата икона *Троица*. Овде Андреј Тарковски до срж го допира проблемот на христијанската пожртвуваност. Во филмот *Андреј Рубљов* тој само ја споменува нејзината врвна духовна вредност, прикажувајќи ја идејата на пожртвуваноста како врв во размислувањето на големиот христијански сликар, овоплотена во иконата *Троица*²⁴⁹,²⁴⁹ заклучува Смолников.

На едно место Тарковски нагласува дека да се работи на *Андреј Рубљов*, чиј процес на реализација од идеја до готов филм траел десетина години, било тешко и исцрпувачко искуство: „Тоа беше тежок филм за работа, сега да ми понудат такво нешто да снимам, не би прифатил“.²⁵⁰ Сепак, по овој филм, имињата на двајцата Андреи останаа неповратно поврзани и кога ќе се спомене името на светителот, живописецот Андреј Рубљов, на него неизбежно се надоврзува и името на уметникот, филмописецот Андреј Тарковски.

²⁴⁸ Се однесува на Татарите.

²⁴⁹ Smolnjikov, *Andrej Tarkovski.... Andrej Tarkovski, Lekcije...* 131-132.

²⁵⁰ Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim*.

Соларис

Соларис (*Солярис*) е 165-минутен филм во колор, реализиран во 1972 г. Истата година е прикажан на Филмскиот фестивал во Кан, каде е номиниран за „Златна палма“, а ја добива наградата на меѓународното жири. Филмот е екранизација на истоимениот научно-фантастичен роман на полскиот писател Станислав Лем, а сценариото е дело на Фридрих Горенштајн и Андреј Тарковски.

Соларис е филм за изгубените синови на земјата кои минуваат низ најтешки искушенија, предизвикани од мистериозниот ум на живата планета Соларис, која има моќ да ги рекреира и материјализира сеќавањата на поединците. *Соларис* е повторно филм на патувањето, иницијациски филм, филм на соочување со својата совест, филм на личната исповед. И, во право е отец Стефан Санџакоски кога вели дека меѓупланетарното патување во *Соларис* е првенствено субјективно и внатрешно патешествие на личноста. Според него, „*Соларис* е поскоро движење на свеста отколку логична низалка на науките“.²⁵¹ На истото мислење е и Ангелија Поликарпова, која, веќе рековме, е одличен познавач на творештвото на Тарковски, која вели дека „патувањето на Крис на Соларис не претставува ништо друго освен патување во сферата на Свеста“.²⁵²

Од аспект на нашата тема, *Соларис* е филм во кој се преплетуваат средбата на човекот со интелигенција што му е супериорна и филм за прифаќањето на вината, што, на некој начин, повторно го прави филм за покајанието. Отец Санџакоски како теми на *Соларис* ги одредува „соборнизираниот стил на живеење на личностите; т.е. темата за заедничарењето, отуѓеноста и апокалипсисот“.²⁵³ Секако, во *Соларис* станува збор за сите овие теми, но, на мислење сме дека *Соларис* е пред сè филм за љубовта и за саможртвата, која е вистинска придружничка на секоја вистинска љубов. Тоа е истовремено филм и за верата, каде на спротивставени позиции се наоѓаат членовите на посадата на *Соларис*. За луѓето со рационален, (квази) научнички ум, каков што во филмот е

²⁵¹ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 16. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 68).

²⁵² Polikarpova, “‘Solaris’...”, 42.

²⁵³ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 66); истото е цитирано и кај Петрушева, „Икона...“, 58.

ликтот на Сраториус, појавата на личностите од минатото на главните ликови, на вселенската станица, не претставува ништо повеќе од обична материјализација на нивните замисли и тој се обидува да ги демитологизира на тој начин што ќе ги сведе на „неутрини“. За преостанатите двајца членови на посадата, главниот лик Крис Келвин и Снаут, личностите од нивното минато, кои тие по прво би ги заборавиле, се тука, и тие се принудени на жестока пресметка со својата совест и признавање на својата вина во однос на нив, всушност покајание, барање на прошка и нов почеток, исполнет со нелицемерна љубов.

Од друга страна, во *Соларис* е поставен и проблемот на (не)можноста за комуникација на човекот со повисоката интелигенција и всушност, за обидот на таа повисока интелигенција - Соларис, да воспостави комуникација со луѓето и тоа директно поврзувајќи се со најскриените нивоа на нивната потсвест, т.е. со нивната душа, преку нивната совест или она што отец Санџакоски го нарекува „апокалипсис“, т.е. Откровение.

Приказната која е раскажана во *Соларис*, што е условено со романот на Станислав Лем, е поделена на две реалности кои меѓусебно се разликуваат и според времето и според просторот, кога и каде се одигрува дејството: реалност која се случува на Земјата и реалност која се случува на вселенската станица Соларис. Оваа втората реалност доминира во однос на реалноста која се случува на Земјата и може да се каже дека таа е средиште на драмското дејство на филмската приказна. Почетните долги кадри во *Соларис*, оние чија реалност се случува на Земјата и кои прикажуваат одредени природни состојби (водата, ветрот, коњи во галоп и сл.), би биле само описни ако не се распоредени на сосема одреден начин. Тие, како што снимателот Вадим Јусов ги нарекува, „долги пасажии“, се употребени за да се создаде впечаток на течење на времето и на расположението на јунакот во тој миг. Коњот во галоп го најавува доаѓањето на астронаутот Бартон кој со својата приказна за Соларис ги вознемирува присутните. Крис не верува во неговите зборови и бескрајно долгото возење со кола на Бартон низ сообраќајните лавиринти на велеградот, слободно може да се протолкува како метафора за осамениот човек кому никој не му верува. Од друга страна, секвенцата на возење на колата на Бартон го означува преминот на дејството на нарацијата од Земјата на

космичката станица. Кога Крис Келвин пристигнува на станицата, во првата секвенца тој, во тишина, буквално лута низ нејзините клаустрофобични ходници - лавиринти. На космичката станица и Крис се соочува со појавите кои е дојден да ги испита и кои во прв миг и неговиот рационален ум не ги прифаќа како вистински. Но, тој, со текот на времето е обземен од непосредната сила на љубовта на девојката Хари, девојка која пред десет години на Земјата заради него извршила самоубиство и која одново и одново му се враќа на космичката станица. Крис, губејќи ја довербата во можноста за научно спознание, на нејзината љубов возвраќа со љубов. Кулминација на дејството се случува во секвенцата во библиотеката на космичката станица. Секвенцата почнува со крупен план од сликата на Бројгел, *Враќањето на ловците*, своевидна лирска отстапка од главниот тек на дејството, но сепак во негова функција, потоа продолжува со отвореното спротивставување помеѓу Сраториус и Крис околу вечната тема: што е примарно, материјата или духот, а се завршува со самоубиството на Хари, која сега се жртвува за да го спаси Крис од маѓепсаниот круг на себеобвинувањето. Со тоа Хари покажува дека е вистинска личност, способна вистински да сака, дека е многу повеќе од „неутрино“ халуцинација. Потоа, следува уште еден дел чија реалност се случува на Земјата, по враќањето на Крис на Земјата, при што, на некој начин е конотиран и мотивот за блудниот син, кога Крис, по враќањето, му ја бакнува раката на својот татко. На едно место, Тарковски го коментира ликот на главниот протагонист на нарацијата, Крис Келвин, кој во еден миг наоѓа мир, прифаќајќи ја сопствената вина: „Келвин, главниот лик во *Соларис*, кој во почетокот изгледа како некој малограѓански тип, всушност, во длабочината на душата ги крие своите човечки табуа, кои, во суштина, го попречуваат да работи против својата совест и да се ослободи од товарот на одговорноста, како кон себе, така и кон животот на другите луѓе“.²⁵⁴

Споменатата структура на *Соларис*, изградена од мноштво долги кадри, често снимени во крупни и средно-крупни планови, извонредната употреба на мизансценот во функција на приказната, како и поделбата на дејството на неколку меѓусебно преплетени делови, му даваат на филмот димензија на метафора. „Таквата структура, под која подразбираме центрично движење без крај, го прави

²⁵⁴ Tarkovski, “U pohvalu slabog čovjeka”, 85.

филмот полифониски според формата и метафоричен според значењето. Таа нè наведува да учествуваме во размислувањето на самиот автор и тоа на начин кој исклучува какво и да е дефинитивно одредување. Филмот завршува таму каде што би можел да почне“,²⁵⁵ со право заклучува Ангелија Поликарпова.

Интересно е што Тарковски не бил задоволен од резултатот по снимањето на *Соларис*. „Не мислам дека тоа е добар филм. Најмалку ми се допаѓа од сите мои филмови. Мислам дека не успеав да побегнам од научната фантастика, од тој жанр, покрај тоа што многу го посакував тоа“,²⁵⁶ ќе изјави во едно свое интервју. На најдобар начин го демантира човекот за кого Тарковски не крие дека од него учел, јапонскиот филмски маг Акира Куросава: „Во Москва го гледав *Соларис* и бев среќен што се наоѓам на Земјата. И токму поради таквите чувства што овој филм ги предизвикува кај гледачот, не може толку едноставно да го сместиме во научната фантастика. Тоа е философија“. ²⁵⁷

Огледало

Огледало (Зеркало) е 108-минутен филм снимен во 1974 г., во црно/бела техника, сепија и колор. Заради неговата „херметичност и некомуникативност со масите“, филмот *Огледало* од Цензорната комисија е класифициран како „елитистички“, во третата, најниска категорија, што тогаш автоматски значело ограничен број на копии и проекции и никаква награда за режисерот.

Според Тарковски, тоа е филм кој стои најблиску до неговото теориско сфаќање на филмот. Тоа е филм без конвенционален заплет, во кој отсуствува класична драмска структура и во него доминира сновиденски, таинствен, елиптичен амбиент. *Огледало* е автобиографски филм, филм – исповед, максимално искрена, лична, повеќеслојна визуелна поема, во која Тарковски ја разоткрива сопствената душа и во која се проникнуваат сегашноста и минатото, соништата и секавањата. „*Огледало* го снимив во душевна состојба во која се наоѓа човек кој штотуку се разбудил – на границата меѓу сонот и јавето, кога ниту спие, ниту е

²⁵⁵ Polikarpova, “‘Solaris’...”, 44.

²⁵⁶ Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim*.

²⁵⁷ Цит. според Петрушева, „Икона...“, 56.

буден. Нештата во овој филм навистина им се случија на луѓето околу мене. Зошто луѓето се жалат дека не ги разбираат? Сè е вистина“²⁵⁸, вели на едно место авторот. *Огледало* е истовремено и интимна исповед и потсетување на минатото, на личната и колективната историја и шифрирана поема, во која тенденциозно се мешаат минатото и сегашноста, јавето и сонот, архивските снимки и музичките цитати.

Во *Огледало* Тарковски се присекава на својата младост за време на Втората светска војна, неговиот татко, поетот Арсениј Тарковски во филмот ги рецитира сопствените стихови, кои биле напишани токму во местата кои се споменуваат во филмот, а мајката на Тарковски ја игра мајката во поодминати години на главниот лик во филмот - поетот, нараторот, кој е невидлив, физички неприсутен во кадарот и само одвреме-навреме го слушаме неговиот глас во оф-тон, кога, смртно болен, се секава на своето детство, на разводот на неговите родители, на војната, на адолесценцијата. Во најкуси црти би можело да се рече дека *Огледало* е филм за реминисценциите на човек кој умира и кој низ флешбекови и сцени од филмските журнари, вешто вметнати во филмската наратија, се секава на проживеаното, на детството и младоста. Тоа е филм во кој се истражува текот на свеста на главниот лик, отсутниот наратор и е конципиран како своевиден колаж во кој се вметнати мали епизоди, вињети, кои тенденциозно ги замаглуваат минатото и сегашноста. Сето тоа е надополнето со употреба на архивски снимки од војната, од повеќе земји, и со извонредниот избор на теми од класичната музика (Бах, Перголези и Персел), музика која Тарковски одлично ја познавал, и кои во филмот функционираат не како илустрација, туку како вознемирувачки неповрзани цитати.

Тарковски во едно интервју вели дека сакал да направи филм за историјата на неговото семејство, но не за да раскажува за себеси, туку за некако да се објасни себеси, за да биде појасен. „Целта на филмот беше да ги реконструирам животите на луѓето кои многу ги сакав и добро ги познавав“.²⁵⁹ На друго место нагласува: „Овој филм е исповед. Ние имаме долг кон оние кои ни дале живот, љубов: треба да им возвратиме со љубов“.²⁶⁰

²⁵⁸ Цит. според Babac, *Snoliki film*, 311.

²⁵⁹ Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim*.

²⁶⁰ Tarkovski, „Jedino umjetnost...“, 120.

Отец Стефан Санџакоски смета дека *Огледало* ја обработува темата „за идентитетот и вочовечувањето“. Тој вели дека за Тарковски минатото не е само депо на спомени. „Филмот *Огледало* не е плач заради изгубеното детство, ниту пак замаглен одраз на бедното минато. Тој е доказ и страв на сегашноста одложувана до недоглед“.²⁶¹

И во *Огледало* е присутен проблемот на пресметката со сопствената совест и чувството на вина и покајанието кое произлегува оттаму, а индивидуалното страдање низ кое поминува главниот лик, отсутниот наратор, е сфатено како форма на своевидно иницијациско морално усовршување, т.е. „вочовечување“. „Главниот лик во *Огледало* е човек слаб и егоист, неспособен да им даде, дури ни на своите најблиски, ни најмала љубов без интерес. Негово единствено искупување беа душевните страдања кои ги трпеше пред крајот на животот, затоа што не го врати долгот кој му го должеше на животот“²⁶², го опишува Тарковски главниот лик во *Огледало*.

Огледало е филм на долги кадри, бавно движење на камерата и бавен филмски ритам. „Кога уметникот на некој начин ќе се раствори себеси во уметничкото дело и кога потоа самиот ќе исчезне, тогаш тоа е неверојатна поезија“, ќе рече Тарковски. Низ филмот повторно се провлекува неговата опседнатост со природата, поточно со огнот, со водата и со ветрот, за чија активност знаеме дека е исклучително тешко да се претстави на филм, но за Тарковски претставувањето на дувањето на ветрот, очигледно, не е никаков проблем. Движењето на природните елементи: ветрот, водата и дождот, потоа бескрајните пејзажи на човечките лица и чувството на минливост на времето, низ сето тоа, всушност, самиот живот дише од филмот. До совршенство прецизно одбраните слики и звуци, покажуваат дека авторот на *Огледало* е перфекционист, а економичноста во движењето на камерата и постапното откривање на различни делови од сцените, креираат еден нов свет, низ кој на она што е видливо во кадарот, на материјалната стварност, ѝ се придодава една друга димензија, една мистична аура на неискажливото, која е толку карактеристична за филмовите на Тарковски. Тој ја нагласува и неговата

²⁶¹ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 16. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 68).

²⁶² Tarkovski, „U pohvalu slabog čovjeka“, 85.

постојана инспирираност од големите ликовни дела, кои, на некој начин ги цитира во повеќе свои филмови, за што веќе нешто кажавме во делот кога ги анализираме постојаните симболи во неговите филмови. „Во *Огледало* има два-три кадри очигледно инспирирани од сликите на Бројгел: момчето, тенките фигури на луѓето, снегот, голите дрвја, реката во далечината. Многу свесно ги замислив овие кадри. Речиси намерно. И не со идеја да украдам нешто или да покажам колку сум добро образован, туку за да ја потврдам мојата љубов кон Бројгел, мојата зависност од него, длабокиот белег што тој го остави во мојот живот“,²⁶³ потенцира Тарковски. Во *Огледало* идентитетот на ликовите на мајката во младите години и на жената на нараторот во сегашноста на филмската нарација, кои ги игра иста актерка – Маргарита Терешкова, е сосема замаглен и двата лика меѓусебно се проникнуваат. Оттаму, интересно е размислувањето на Никола Стојановиќ, кој, низ интересна споредба извлекува уште поинтересен заклучок: „Магискиот однос кон мајката и особено кон мајката-природа, го сугерира религиозното чувствување на универзумот кај Тарковски“.²⁶⁴

6. СТАЛКЕР

Сталкер е 161-минутен црно/бел и колор-филм, реализиран во 1979 г., како и сите претходни филмови на Тарковски, во продукција на државната филмска куќа „Мосфилм“. Снимен е во Естонија, што го прави прв филм на Тарковски снимен надвор од Русија, но сепак, сè уште во границите на Советскиот Сојуз. На Филмскиот фестивал во Кан, Андреј Тарковски е награден со специјална награда на жирито за режија. Сценариото на филмот е пишувано според научно-фантастичната новела *Излет крај патот (Пикник на обочине)*, на браќата Аркадиј и Борис Стругацки, кои се автори и на сценариото. На *Сталкер* Тарковски работел две години и заради техничка незгода во која бил уништен голем дел од дотогаш снимениот материјал, бил принуден одново да пресними половина од филмот.

²⁶³ Цит. според A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra (1979), *Tarkovsky at the Mirror* (Transcript of a tape-recorded interview, *Panorama* 676 (1979):160-170). ‘Nostalgia.com’. http://people.ualgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

²⁶⁴ Stojanović, “Blistajuće krhotine...”, 117.

Веднаш по првите проекции, филмот бил оценет како „херметичен до ексклузивност“.

Сталкер, може да се рече, е филм на словото и на водата, ќе видиме подолу зошто, но, еве како самиот Тарковски го одредува својот филм: „*Сталкер* е речиси научно-фантастична приказна за сиромашен несреќник, скитник, кој е нешто помеѓу идеалист и Дон Кихот, кој живее во барака со жената и ќерката и чија ‚работа‘ се состои од водење на секој што ќе му се обрати во забранетата Зона, избегнувајќи го надгледувањето на полицијата и војската. Исто така, изгледа дека и вселенскиот брод кој се приземјил во централната точка на Зоната, а потоа одлетал, оставил зад себе некој вид таинствена енергија, магична сила, способна вистински да ги протолкува желбите коишто сака да ги изрази личноста. Филмот е приказна за едно од овие патувања: ‚водачот‘ придружува писател и научник во Зоната. Тоа е авантура, секогаш ризична, која се претвора во исповед и во тројна расправија, во која секој од ликовите ја открива причината што го натерала да земе учество во патувањето. Тројцата стигнуваат во ‚магичниот простор‘, во волшебната ‚соба‘ и – како во мистериозните филмови, најдобро е да не се открива што се случува таму...“²⁶⁵ вели Тарковски, не откривајќи ни ја тајната.

Филмот, според *времето на приказната*, ако ја употребиме терминологијата на Четмен, опфаќа едно деноноќие од животот на тројцата главни протагонисти, безимените ликови на Сталкерот, Писателот и Професорот. *Дискурсот* пак, сето тоа го прикажува низ неколку наративни целини, кои се јасно одвоени и според бојата на филмската лента, што претставува една од спецификите на режисерската практика на Тарковски. Така, во *Сталкер*, Тарковски повторно ги дели световите, користејќи различни бои за да ги нагласи разликите во филмската наратија, но, овој пат не временските, туку просторните. Долгиот воведен дел од филмот, кој ги содржи подготовките за експедицијата во Зоната и последната секвенца, по враќањето од Зоната, како и соништата на Сталкерот, се црно-бели со силно нагласена кафена нијанса, а кадрите од филмот чие дејство се случува во Зоната, се во боја. Така, дури откако тројцата главни ликови во филмот ќе ги надминат сите

²⁶⁵ Цит. според A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra... ‘Nostalghia.com’. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

тешкотии и ќе продрат во Зоната, бојата одненадеж се појавува и пејзажот се раззеленува. Посакуваниот свет е насликан во боја и Зоната за Сталкерот, во извесна смисла претставува „дом“. Тој самиот тоа јасно го искажува, кога, по пристигнувањето до крајот на железничката линија, знае дека нема враќање назад по истиот пат и затоа со автоматски управувач ја враќа назад дресината по шините. Оттаму, филмот *Сталкер* може да се дефинира како фантастично патување во имагинарната Зона, која содржи повеќезначајна симболика, којашто сугерира дека само избрани поединци, како Сталкерот, можат „да го видат патот“.

Но, да почнеме од почеток. Ќе почнеме со тоа што ќе му дозволиме на самиот Тарковски да го дефинира значењето на зборот „сталкер“. „Тоа е збор кој потекнува од англискиот глагол „да се прикрадува“ ('to stalk'), да се приближува крадешкум, многу тивко. Во филмот тој ја означува професијата на оние кои ги преминуваат границите и навлегуваат во забранетата Зона со специфична цел: делумно како криминалец, или криумчар, шверцер. „Сталкер“ е вид работа која се предава од генерација на генерација. Всушност, мене ми се чини дека гледачите треба да се сомневаат не само во постоењето на други сталкери, туку и во постоењето на забранетата Зона. Можно е дури и местото каде што се остваруваат желбите да е само мит. Или шега. Или можеби е само вообразување на нашиот главен јунак. За публиката ова останува мистерија. Постоењето, во Зоната, на „собата“ во која желбите се остваруваат, служи само како преттекст за да се разоткријат личностите на тројцата главни ликови во филмот“, ²⁶⁶ ќе каже Тарковски во едно интервју. Токму преку „разоткривањето на личностите на тројцата главни ликови во филмот“, Сталкерот, Професорот и Писателот, филмот добива димензија на философски трактат, инспириран од вечните философски прашања, но и од спецификите на руската философија од XIX и XX век, за смислата на постоењето и на животот, за доброто и злото, за слободата и одговорноста и особено за безверието, за верата, надежта и љубовта.

Веќе рековме, додека зборувавме за филмот *Андреј Рубљов*, дека говорот, сериозните, длабоки разговори што ги водат протагонистите во филмовите на Тарковски, се една од спецификите на неговата поетика. На еден англиски новинар

²⁶⁶ Исто.

кој го прашал дали во неговите филмови сликите се поважни од зборовите, Тарковски му одговорил дека и говорот и живиот збор се дел од светот кој нè окружува: „Зошто би го отфрлале тој дел од светот определувајќи се за правење нем филм? Тоа би бил чист формализам“.²⁶⁷ Но, иако филмот има димензија на трактат, се разбира, најмногу заради дијалозите од разговорите што ги водат тројцата главни протагонисти додека се движат низ Зоната, и иако ликовите, кои се означени со псевдоними, со општи, а не со лични имиња, се типизирани и општи ликови, тие, истовремено се многу специфични, единствени, што повторно претставува една од карактеристиките на поетиката на Тарковски. „Не е можно во зборовите кои ги изговараат протагонистите да се сконцентрира смислата на сцената... Само кога прецизно се усогласуваат акциите и изговорениот збор, низ различните насоки на нивното движење може да се роди лик кој јас го нарекувам лик на воочување, апсолутно конкретен лик... Во филмот низ дијалог исто така може да се искаже мисла, затоа што во животот тоа се случува. Но, во филмот принципот на употреба на дијалозите е различен... “,²⁶⁸ ја појаснува Тарковски својата поетичка постапка.

Но, да се вратиме сега на литературната предлошка која послужила за пишување на сценариото за филмот. Во научно-фантастичната новела *Излет крај патот* на браќата Аркадиј и Борис Стругацки, Зоната е непозната област која ја чуваат меѓународните сили на иднината. Местото каде што се собираат извидувачите, т.е. сталкерите и останатите истражувачи се вика Боршч. Извидникот, т.е. сталкерот забележува дека колку подлабоко тројцата главни протагонисти навлегуваат во Зоната, „толку се поблизу до небото“. Оваа изјава е двосмислена, затоа што, во контекст на приказната, секој што ќе навлезе во Зоната е изложен на големи опасности за својот живот. Во новелата цел на забранетите експедиции во Зоната е спасување на материјалните предмети кои ги оставиле можните посетители од вселената. Сталкерот од книгата, на крајот на приказната, во срцето на Зоната го открива таинствениот предмет кој е способен да ги исполни желбите - овде тоа е златна топка. Полскиот писател на научна фантастика,

²⁶⁷ Цит. според Šion, “Kuća u kojoj pada kiša”, 50.

²⁶⁸ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 25.

Станислав Лем, авторот на романот *Соларис*, коментирајќи ја новелата *Излет крај патот*, забележува дека златната топка, т.е. нејзиното својство да исполнува желби е наивно раскажувачко решение, што е сосема точна констатација, затоа што таквите својства на златната топка се во спротивност со физичкиот свет на новелата *Излет крај патот* и отстапуваат од правилата на научната-фигија (science-fiction, кај нас погрешно преведена со веќе стандардизираниот термин научна-фантастика), наклонувајќи се кон жанрот на волшебните приказни, на бајките, во кој чудесните предмети и појави се сосема нормална работа и воопшто не го изместуваат наративниот тек.

Андреј Тарковски во филмот *Сталкер* многу успешно ги избегнува ваквите стапици. Тој ги неутрализира сите можни конкретни докази за наводни посетители од вселената на неговата Зона, која е строго чувана област во која нема физички предмети од други светови, а она што навистина се случило е сосема опскурно, таинствено: „паднал метеорит или летечка чинија или нешто слично“. Додека во книгата златната топка исполнува желби, Тарковски во филмот мудро избегнува какво и да е физичко прикажување на таинствената појава. Во филмот, тројцата луѓе ѝ го вртат грбот на таинствената просторија, на „собата“, и заминуваат без да влезат во неа. „Филмот има само два заеднички збора со книгата *Излет крај патот*: Сталкер и Зона“, ²⁶⁹ ќе рече Тарковски во едно интервју.

Ако ги консултираме овде поставките на американскиот филмски теоретичар Џон Дин, за постоење на три начини на преведување, на адаптација на книжевно дело, на трансфигурација на книжевниот текст во филмско сценарио: *слободна* (loose), *верна* (faithful) и *буквална* (literal) *адаптација*,²⁷⁰ тогаш, според оваа класификација, во случајот со сценариото за филмот *Сталкер* се работи за *слободна адаптација*, слободна транспозиција од јазикот на книжевното дело во

²⁶⁹ Цит. според A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra... 'Nostalghia.com'. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

²⁷⁰ Види повеќе кај Џон Дин, *LitFlicks: Адаптирање на литературата во филм*. (Превод од англиски јазик: Димитар Велков). *Американската литература на филм* (Скопје: Кинотека на Македонија и Амбасада на САД во Скопје, 2007) 5-20; истиот текст (превод од англиски јазик: Методија Велков) е преобјавен во *Кинопис* 35 (2008):103-118; за ова види и кај Мими Ѓоргоска - Илиевска, *Книжевноста во дијалог со филмот* (Скопје: Кинотека на Македонија, 2005), во поглавјето „Адаптација како доминантен тип интермедијален однос меѓу книжевноста и филмот“, 67-74.

јазикот на филмскиот медиум, од книжевна во филмска нарација, токму заради тоа што Тарковски воопшто не се држи до оригиналниот текст, туку, како што вели Дин, „го зема сировиот материјал и наново го соткајува во филм, според желбите на режисерот“.²⁷¹ Затоа можеби Тарковски ќе каже дека „прозата е невозможно адекватно да се екранизира“,²⁷² а на друго место појаснува: „Сценариото за филмот *Сталкер* исто така е инспирирано од еден роман, меѓутоа во конечната верзија нема речиси ништо заедничко со таа приказна. Овде направив сè за да ги уништам елементите на научно-фантастичниот жанр. Ми се чини дека успеав и мислам дека тоа е еден од моите најдобри филмови. Ми се чини дека тој филм е најуспешен - дека овде реализацијата е најблизу до првичната замисла. Можам дека речам дека најмногу го сакам *Сталкер*“,²⁷³ дециден е уметникот.

Сталкер, Первая серия

Филмот *Сталкер*, така да кажеме – физички, е поделен на два дела (первая и вторая серия), кои делумно се разликуваат во атмосферата, а наративната шема која ја развива *дискурсот*, условно, може да се подели во четири, хронолошки подредени наративни целини: подготовка за експедиција во Зоната; патување низ Зоната; пред влезот на таинствената „соба“; и, по враќањето од Зоната. Првата наративна целина е составена од неколку секвенци и според драмското дејство претставува вовед, експозиција на филмската приказна, во кој се претставуваат главните протагонисти. Воведниот телоп, со кој е најавена аурата на мистичност која Тарковски успешно ја проткајува низ целиот филм, недефинирано соопштува: „Што беше тоа? Метеор? Посета на жители од вселената? Како и да е – во нашата мала земја се појави чудо – Зоната! Веднаш испративме војска таму. Не се вратија. Тогаш ја опколихме Зоната со полициски кордон...“, и така го лоцира местото на главното случување на филмската приказна. Првата секвенца, која се случува во станот на Сталкерот, лоциран близу до железничката станица, ни го претставува главниот лик на нарацијата – Сталкерот и споредните ликови – неговата жена и

²⁷¹ Дин, *LitFlicks...*, 8. (Кинопис 35 (2008), стр. 107).

²⁷² Vladimov, *Pismo Andreja Tarkovskog. Andrej Tarkovski, Lekcije...* 126.

²⁷³ Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim*.

ќерката - инвалид. Од дијалогот на жена му и Сталкерот, дознаваме дека Сталкерот веќе поминал пет години в затвор заради „работата“. Незадоволната жена бара од него да престане со таа практика и да си најде „нормална“ работа, затоа што и е смачено постојано да чека во неизвесност. Сталкерот сепак заминува, а жена му неутешно плаче падната на подот. Во следната секвенца се запознаваме со славниот Писател, кој веќе го чека Сталкерот на зборното место, еден бар близу до железничката станица. „Драга моја, нашиот свет е безнадежно досаден. Не може да има телепатија, ниту духови, ни летечки чинии, ниту нешто слично. Светот е управуван од челични закони, а тоа е неописиво досадно... Да се живее во Средниот век било многу поинтересно. Секоја куќа имала свој домашен дух, секоја црква свој Бог...“, поднапиениот Писател се обидува да ја импресионира својата убава придружничка, која Сталкерот одбива да ја поведе во Зоната. Во барот се запознаваме и со молчаливиот Професор, научник, физичар, кој, заради безбедност не сака да го открие личното име и ја нагласува неопходноста од употребата на псевдоними. Циничниот и зборлест Писател, веднаш почнува со конверзација, во која ја исмева научната работа, но и својата, писателска професија: „Додека јас трагам по вистината, нејзе толку работи ѝ се случуваат, што наместо неа ископувам лај..., пардон, подобро да не го именувам тоа“. Уште во барот, и двајцата ги откриваат мотивите што ги натерале да појдат на забранетото патешествие во Зоната: „Јас сум научник, на некој начин“, вели Професорот, а Писателот признава: „Мојата инспирација е загубена. Професоре, јас морам да молам за тоа“.

Во следната секвенца го следиме пробивањето на „тројката“ до Зоната и тоа е единствениот „акциски“ дел од филмот, во кој тројцата главни протагонисти, со цип, по неколку перипетии, ризикувајќи ги животите, успеваат да ѝ избегаат на полицијата која ја чува Зоната и да продрат во забранетиот свет, каде што полицијата се плаши да ги следи. Уште во првите кадри на филмот се соочуваме со апокалиптичната атмосфера на светот во распаѓање која ја наметнува филмската слика и која се проткајува низ целиот филм: грижливо одбрани и распоредени предмети во различни стадиуми на распаѓање, стари автомобили што се распаѓаат и севкупната атмосфера на пропаѓање и рушење што се чувствува во филмот имаат

за цел да создадат метонимиска претстава на минливоста на животот, но и на апсурдноста на индустриската цивилизација.

Во еден миг додека трае обидот за продирање во Зоната, Писателот, во своевиден контрадикторен монолог, кој ја изразува хаотичната состојба на неговата душа, се исповеда и тоа функционира како своевида *пауза* во нарацијата, иако времето на приказната не застанува: „Сè што кажав претходно беше лага. Не ми е гајле за инспирацијата. Како да знам кој е вистинскиот збор за она што го сакам? Како поточно да знам дека го сакам она што го посакувам? Или дека не го сакам она што не го сакам? Тоа се превртливи работи. Кога ќе ги именуваме, значењето им исчезнува, се раствора... Мојата свест сака вегетаријанството да превладее во светот, а потсвеста чезнее за парче сочно месо. Но, што сакам јас? Светска доминација?“.

Втората наративна целина почнува со навлегувањето во Зоната, и, веќе рековме, таа е нагласено различно обоена од воведот. Особено интересна е секвенцата на патување со веќе спомената дресина, со која протагонистите патуваат во неизвесност, додека се слуша едноличниот, репетативен звук на движење по шини, кој е уште позасилен со синтетичките звуци кои по налог на Тарковски, ги вметнал композиторот на музиката за филмот, Едуард Артемиев. И, додека сè уште патуваат со дресината, бојата на пејзажот се менува. Филмската слика сега добива боја и колорит од бои во сите нијанси блика на сите страни. Со тоа е најавено влегувањето во Зоната и тука всушност и почнува вистинското патување на тројцата протагонисти, што го прави *Сталкер*, како и многу други филмови на Тарковски, филм на патувањето, филм на потрагата. Ако би требало да бараме некаков референцијален мит (*mythe de référence*), кој се проткајува низ наративното ткиво на приказната, тогаш би можело да се рече дека во *Сталкер* тоа е митот за херојската потрага (*quest*) и митот за јунакот кој ја изведува таа потрага. Се разбира, овде потрагата има духовна димензија, не херојска, а јунакот – Сталкерот, е всушност анти-јунак, анти-херој. Еве како Тарковски го опишува својот главен лик: „Сталкерот е чуден лик, кој малку тежнее кон хистерија, но кој е непоткуплив и кој одлучно му го спротивставува гласот на својата духовност на

овој свет погоден со сеприсутниот прагматизам кој личи на злокобен тумор“.²⁷⁴ За *Сталкер*, исто така, е карактеристичен и симболот на лавиринтот, затоа што „тројката“, движејќи се низ мистериозната Зона, мора да следи точно утврдени, безбедни патишта, кои ги знае само Сталкерот, за да стигне до фамозната „соба“, каде што се исполнуваат сите човечки желби. Лавиринтот, во некои од своите многубројни симболички толкувања, навестува постоење на нешто скапоцено или свето, но, тој истовремено води и во внатрешноста на себеси, до најскриениот дел на човековата личност.²⁷⁵ На тој начин, симболиката на лавиринтот се поврзува со митот за иницијацијата, затоа што пристигнувањето во средиштето на лавиринтот, означува крај на иницијацијата, а трансформацијата на личноста која се доживува во средиштето на лавиринтот ќе се потврди на крајот на патувањето, со преминот од темнина во светлина. Оттаму, може да се зборува за *Сталкер* како за филм на иницијациска потрага, иницијациско патување. Симболиката на патувањето исто така е исклучително богата и накратко може да се резимира како потрага по вистината, мирот, бесмртноста, духовноста, но, овде повеќе нема да се задржуваме на неа.²⁷⁶

Откако ќе навлезат во Зоната, тројцата протагонисти патот го продолжуваат пеш. „Ова е најтивкото место на светот. Ќе видите и самите“, им вели Сталкерот, а Професорот одговара: „Толку е убаво овде. Нема никого“. Веќе рековме, Зоната за Сталкерот претставува своевиден „дом“ и тоа се гледа по многу елементи, особено по неговото сигурно движење низ нејзиниот лавиринт, но и по стравопочитта кон неа. А, веќе знаеме, од постулатите на Симор Четмен, дека просторот, односно амбиентацијата на приказната, покрај тоа што го определува времето и местото на случувањата, истовремено служи и како локација за појава на ликовите, но обезбедува и декор и атмосфера и се поврзува со ликовите на повеќе нивоа, реферира на социјално, политичко и културно поле, создава атмосфера и одредено морално окружување, а има и симболичка функција.

²⁷⁴ Tarkovski, “U pohvalu slabog čovjeka”, 85.

²⁷⁵ За симболиката на лавиринтот види повеќе кај Шевалие и Гербран, *Речник на симболите*, 569-571.

²⁷⁶ За симболиката на патувањето види повеќе на истото место, стр. 750-752.

Во еден миг, се слуша кучешко завивање и Сталкерот ги напушта своите двајца придружници и се свртува кон сопствениот свет, ги шири рацете и со лицето легнува во високата трева. Откако Сталкерот малку се оддалечува, од дијалогот што следи меѓу Професорот и Писателот, откриваме по некоја тајна за Зоната и за нејзините домаќини - сталкерите. Професорот, кој, очигледно Сталкерот го познава од поодамна, му кажува на Писателот за него, дека неколку пати бил в затвор заради Зоната, дека бил повреден во Зоната, дека има ќерка, мутант без нозе, „жртва на Зоната“, а за некогашниот учител на Сталкерот, чиј псевдоним бил Бодликаво прасе, Професорот му раскажува на Писателот дека еднаш Бодликаво прасе се вратил од Зоната и многу се збогатил преку ноќ, а по една недела се обесил. Тој прави и пресек на историјатот на Зоната: „Се претпоставува дека овде пред дваесет години паднал метеор. Ја запалил населбата. Го бараа тој метеор, но, се разбира, не го најдоа... Тогаш од овде почнаа да исчезнуваат луѓе. Доаѓаа овде и повеќе не се враќаа. Па е заклучено дека тој метеор всушност и не бил метеор. На почетокот го заградија местото со бодликава жица да ги уплашат љубопитните. Сето тоа создаде гласови дека во Зоната постои место каде што желбите стануваат реалност. Се разбира, почнаа да ја чуваат Зоната како зеницата на своето око. Кој знае каква желба некој може да посака?“. Кога Писателот го прашува Професорот, што мисли тој, што било тоа, ако не бил метеор, Професорот одговара: „Ништо. Или сè. Порака до човештвото... или подарок“.

Следуваат повеќе бавни кадри во кои се дефинира новата амбиентација на приказната, во која недопрената природа се меша со остатоци од човечката цивилизација, далноводи, остатоци од стари воени возила и тенкови, но и мртви тела на војници, кои засекогаш останале во Зоната. Впрочем, целиот филм е снимен на тој начин, со многу бавни и долги, одлично компонирани кадри, со движење на луѓето, претставени во кадарот и во комбинација со многу бавни зумови напред и назад и странични травелинзи. Бавното движење на камерата, за која е задолжен директорот на фотографија Александар Књажински, често има *дескриптивна*, описна функција, и камерата често пати повеќе се занимава со опис на пејзажот, отколку со дејството, но, во филмовите на Тарковски и пејзажот, т.е. просторот, амбиентацијата, исто така има наративна функција.

Во еден миг од патувањето се случува првиот судир во драмското дејство – Писателот невнимателно допира некои остатоци покрај патот каде што минуваат, што предизвикува темпераментна реакција од страна на Сталкерот, кој се обидува со една железна шипка да го погоди Писателот. „Не го допирајте тоа... Ова не е место за опуштена прошетка. Зоната бара почит. Инаку, казнува“, му вели налутено Сталкерот. Веднаш потоа, конфликтот продолжува. Кога ќе наближат до целта на нивното патување, таинствената „соба“, Сталкерот им соопштува: „Нема да одиме одовде. Одиме одоколу... Луѓето не одат по овој пат. Во Зоната, колку е патот подолг, ризикот е помал“. Тоа предизвикува нервозна реакција кај Писателот. Тој вади од капутот шише со вотка, кое, на негово жалење, Сталкерот му го одзема и го истура на земја. Тоа е премногу за суетниот Писател и тој, уморен од заобиколните и наводно побезбедни патишта, не ги слуша веќе предупредувањата на Сталкерот, решава да го скуси патот и се упатува директно кон „собата“, тргнувајќи токму онаму каде што Сталкерот му рече дека не треба да оди. „Застанете... Професорот ми е сведок дека не ве испратив таму. Одите по сопствена волја“, му вели Сталкерот. Писателот одговара: „По сопствена волја, како поинаку?“, и тргнува, на што Сталкерот дофрлува: „Господ нека те чува од зло“. Откако Писателот ќе наближи сосем близу до, на прв поглед, напуштената зграда, чиј екстериер го гледаме во кадарот, слуша глас кој му забранува да се приближува понатаму: „Застани, не мрдај“, и исплашено, набрзина се враќа назад, до местото каде што го чекаат сопатниците. Тој настан, тој глас кој го слушнаа сите тројца протагонисти, делува како нешто исклучително, како конкретен доказ за „присуството“ во Зоната, но Професорот се обидува да ја разреши дилемата рационално, објаснувајќи дека Писателот, плашејќи се да продолжи понатаму и од срам да се врати назад, едноставно се обратил самиот на себеси: „Паметен сте, г-дине Шекспир. Да се продолжи напред е застрашувачки, да се врати назад е понижувачки. Па самите себеси си наредивте. Стравот Ви ја врати свеста“. Се разбира, Сталкерот, кој единствен верува во таинствената моќ на „собата“ и на Зоната, одбива да ги слуша овие рационалистички толкувања и, видно растревожен, се обидува да им го објасни на своите сопатници, начинот на функционирање на Зоната: „Зоната има многу сложен систем на стапици, и сите се смртоносни. Не знам што се случува

овде во отсуство на луѓето, но откако некој ќе се појави, сè почнува да се движи. Старите стапици ги снемјува, се појавуваат нови. Сигурните места стануваат непроодни. Патот е час лесен, час безнадежно замрсен. Таква е Зоната. Може да се рече каприциозна. Но, сето тоа го направивме ние, со нашата состојба. Се случувало луѓето да мораат да се вратат од половина пат. Некои умреа на самиот праг на „собата“. Сè што се случува овде не зависи од Зоната, туку од нас!“.

На ироничната констатација на Писателот, дека Зоната ги пропушта добрите, а ги убива лошите, Сталкерот најискрено му одговара: „Не знам. Не верувам. Мислам дека ги пушта оние кои загубиле секаква надеж. Ни добрите ни лошите, туку несреќните. Но и најнесреќните ќе умрат, ако не знаат како да се однесуваат. Вие имавте среќа, Вас само Ве опомена“.

Овој монолог на Сталкерот е придружен со звуци на синтетичка музика, која само ја зголемува мистичната атмосфера на монолот, но и на филмот *Сталкер*, кој, според атмосферата, но и според употребата на наративната техника на *неизвесност*, стои многу близу до *Соларис*. Тарковски е познат по тоа што во своите филмови ја избегнува илустративната, т.н. „филмска музика“, т.е. музичкиот коментар, со кој се потенцира одредена психолошка состојба на јунакот или атмосферата во кадарот. Сепак, овде се решил за такво изразно средство. Истовремено, додека зборува Сталкерот, во позадина, покрај музиката се слуша и ритмично кукање на кукумјавка, кое, одвреме-навреме, го придружува речиси целиот филм. „Сликата на светот се создава, како што е познато, не само со помош на видот туку и на слухот. Затоа, реалноста која звучи, најверојатно, треба да се употребува исто како и визуелната низа во која ние создаваме безброј концепции. По обичај, никој не може да работи со звукот, така што тој ќе стане рамноправен составен дел на филмскиот лик“, ²⁷⁷ вели Тарковски, кој, употребата на звукот во неговите филмови ја доведува речиси до совршенство.

Додека зборува Сталкерот, планот на кадарот најчесто е крупен, при што го гледаме некогаш де неговото лице, де неговиот тил, темето. Таквата поставеност на камерата, која во случајов ја претставува гледната точка на двајцата негови придружници, Професорот и Писателот, може да се протолкува како метафора на

²⁷⁷ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 72.

неможноста на Сталкерот да воспостави комуникација со двајцата луѓе со рационалистички умови (кога е свртен кон нив со грб), колку и да се обидува да го направи тоа (кога е свртен со лицето кон нив). Ако овде ја употребиме терминологијата на францускиот философ, кој попатно се занимавал и со филмот, Жил Делез, кој „движечките слики“ ги дели на три видови: *перцептивна*, *афективна* и *дејствителна*,²⁷⁸ тогаш можеме да речеме дека во оваа секвенца е употребена *афективна слика*. „Афективната слика е крупен план, а крупниот план – е лицето“,²⁷⁹ вели Делез. Според него, „иако крупниот план го извлекува лицето (или неговиот пандан) од секаква просторно-временска координата, тој самиот може да воспостави одредена просторно-временска рамка која му е својствена, еден исечок на погледот, небото, пејзажот“.²⁸⁰ Токму тоа се случува и во секвенцата на *Сталкер*, додека зборува Сталкерот, неговото лице или тилот се во преден план, а во средниот и задниот план на кадарот се гледа пејзажот на Зоната, која и е темата на монолот на Сталкерот.

Истовремено, во оваа секвенца се случува и вториот судир во драмското дејство, овој пат само низ дијалог, судирот на мислење на Професорот и на Сталкерот околу гласот што го слушнаа и околу функционирањето на Зоната. На едната страна Професорот, човек со студен, рационалистички ум, и на другата страна Сталкерот, човек кој длабоко верува, поточно цврсто е убеден во чудесното дејство на Зоната и на „собата“. Покрај тоа, она што досега беше само навестено преку атмосферата, како недефинирано присуство, од оваа секвенца во нарацијата станува реалност, т.е., вклучен е и четвртиот лик – невидливиот лик на суштеството што стои зад Зоната и „собата“. На тој начин Тарковски успева да изгради специфичен метафизички свет во кој никому не му дозволува да го види нематеријалното „присуство“, така што извесноста на Божественото постоење од доменот на емпириското искуство, овде се поместува во доменот на верата.

Во продолжение на секвенцата, Професорот, кому патувањето му досадува, бара да остане на местото каде што се во тој миг и да ги почека Сталкерот и

²⁷⁸ За ова види повеќе кај Жил Делез, *Покретне слики* (Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998).

²⁷⁹ *Исто*, 106.

²⁸⁰ *Исто*, 130.

Писателот, додека не се вратат, „среќни“, како што вели иронично, на што Сталкерот инсистира да се вратат веднаш назад сите тројца, а тој ќе им ги врати парите што му ги дале за да ги однесе до „собата“, по што и Професорот и Писателот решаваат да го продолжат патувањето. Така завршува првиот дел (первая серия) на *Сталкер*, кој има улога на своевидна експозиција, вовед во подоцнежниот заплет и расплет на филмската приказна, ако, воопшто, кај Тарковски можат да се употребат овие термини во вистинската смисла на нивното значење.

Сталкер, Вторая серия

Воведната секвенца од вториот дел (вторая серия) на филмот означува прескок во времето на нарацијата, т.е. на *дискурсот*, кој својата наративна трансмисија секогаш ја извршува во т.н. *линеарно време*, а овде тоа време е хронолошки доследно транспонирано и му одговара на *времето на приказната*. Во оваа секвенца, во која протагонистите навлегуваат подлабоко во Зоната, а и во целиот втор дел, амбиентацијата се менува, тие минуваат низ мочурлив терен, во кој доминира водата, во сите нејзини облици и со сите нејзини звуци. Плановите на кадрите често содржат многу микроскопски ритми од облаци на чад, водена пареа, дожд, истекување на вода и сл. Може да се рече дека Тарковски во *Сталкер*, а особено во неговиот втор дел, своите амбиции од планот на нарацијата непосредно ги префрла на планот на визуелната транспозиција, на која самата приказна и служи како релативно спокоен патоказ, употребувајќи ги притоа разновидните можности кои му ги нуди мизансценот, односно сценографијата, чиј автор е самиот тој и чии исклучително сложени симболички својства тој ги користи како реперни точки за разбирање на темата. Оттаму, заради својата структура, *Сталкер* претставува филм во кој материјалните, сетилните симболи заземаат значајно, па и пресудно место, во кој влагата, мирисите и одредено чувство на распаѓање се среќаваат на секој чекор, а ваквиот пристап кон мизансценот е сосема во согласност со теориските постулати на авторот. „Режисерот, градејќи го мизансценот, задолжително мора да тргнува од психолошката состојба на јунаците,

да го наоѓа продолжението и одразот на таа состојба во севкупната внатрешна динамичка насоченост на ситуацијата и да го врати сето тоа во вистината на единствениот, навидум директно набљудуван факт и на неповторливоста на неговата фактура. Само тогаш мизансценот ќе може да ја хармонизира конкретната и повеќебезначноста на реалната вистина... Мизансценот не ја изразува мислата, тој го изразува животот“,²⁸¹ смета Тарковски. На друго место тој уште појасно ја дефинира својата режисерска постапка во однос на мизансценот, т.е. на амбиентацијата, кога таа е претставена во форма на пејзаж: „Секој пејзаж во филмот мора да биде случаен, треба да се создава и да се одмерува со помош на личниот однос кон секое дрво. Тоа треба да биде не само екстериер, туку продуховен екстериер“.²⁸²

Веќе рековме, во поглавјето „Постојани симболи“, дека водата, која го претставува движењето на животот е омилената филмска метафора на Тарковски. „Ја сакам водата, како и другите елементарни сили, огнот на пример. Таа е многу ‚филмогенична‘, фотогенична, таа е мобилна, промена на светот и претставува, во светот во кој работите се затворени во интелектуални концепции, одредена појава која не е метафизичка“,²⁸³ вели во веќе цитираниот исказ Тарковски, кој одредени состојби на водата (која истекува, блика, се бранува, прави кругови, се излива или капе) ги употребува за да создаде впечаток на течење на времето или за да ја потенцира душевната состојба на јунакот. Водата е течен елемент. Нејзината симболика е исклучително разновидна. Сепак, симболичките значења на водата можат да се сведат на три доминантни теми кои се среќаваат во најдревните преданија и кои создаваат најразлични замислени комбинации: извор на животот (воедно и симбол на мајката - матка); средство за прочистување (нејзината сотириолошка моќ); и средиште на обновувањето.²⁸⁴ „Водата станува симбол на духовниот живот и на Духот, понудени од Бога и честопати одбиени од луѓето. Исус го презема овој симболизам во неговиот разговор со жената од Самарија...

²⁸¹ Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 60.

²⁸² *Исто*, 70.

²⁸³ Tarkovski, „Umetnik...“, 57.

²⁸⁴ За симболиката на водата види повеќе кај Шевалие и Гербран, *Речник на симболите*, 160-167.

Пред сè симбол на животот во *Стариот Завет*, водата стана симбол на Духот во *Новиот Завет*...“.²⁸⁵

Но, да се вратиме на филмската приказна. Сталкерот ги повикува веќе видно заморените сопатници, Професор и Писателот да продолжат со патот, што тие и го прават. „О, Господе, судејќи според неговиот тон повторно ќе ни држи предавање“, вели Писателот и неволно станува, а неговото обраќање до Бога е само пример на непочитување на третата Божја заповед, која гласи: „Не го изговарај напразно името на Господа, твојот Бог“,²⁸⁶ затоа што спомнувањето на името Божјо за Писателот не претставува ништо друго освен говорна навика произлезена од традицијата.

Следната секвенца функционира како *пауза*, иако и времето на *дискурсот* и времето на *приказната* продолжуваат со нарацијата, затоа што филмот како медиум ја поседува таа можност да раскажува на тој начин. Имено, низ неколку кадри го следиме Сталкерот како со напор се пробива низ некои остатоци од градби, низ влажни ходници, во обид да го пронајде најбезбедниот пат низ Зоната, со што и *приказната* и *дискурсот* продолжуваат да течат, а истовремено, во оф-тон го слушаме неговиот глас, кој во форма на внатрешен монолог, на размисла, дури и на молитва, функционира како своевидна *пауза*. Четмен овој внатрешен монолог на ликот, позајмувајќи го речникот на класичната драматургија, го нарекува *солилоквиум* (soliloquy) и го поврзува со термините *тек на свеста* и *внатрешен монолог*.²⁸⁷ Кога зборува за *солилоквиум* во неговата кинематска верзија, Четмен истакнува дека тој на филмот се остварува многу лесно, со помош на технички трик, со кој се постигнува усните на ликот да мируваат, а сепак да се слуша неговиот глас: „Филмот ретко употребува *внатрешен монолог* и *тек на свеста*... затоа што во филмот сè се прикажува, така што оф-тонот на некој начин се смета за досаден и неуметнички“.²⁸⁸ Тарковски сепак се одлучил во оваа техника да го пренесе внатрешниот монолог на неговиот главен лик и тоа во *Сталкер*, пред сè заради функцијата на мизансценот и композицијата на кадрите, одлично

²⁸⁵ Исто, 163.

²⁸⁶ Види „Третата Божја заповед“, кај Грозданоски, *Декалог*... 45-54.

²⁸⁷ Chatman, *Story and Discourse*... 178-179.

²⁸⁸ Исто, 194.

функционира: „Направи да се исполни замисленото. Направи да поверуваат. И направи да се насмеат над своите страсти. Затоа што тоа што тие го нарекуваат страст не е некаква душевна енергија, туку само триење помеѓу нивните души и надворешниот свет. А најважно, направи да поверуваат во себе и да станат беспомошни како деца, затоа што слабоста е голема, а силата ништожна. Кога човекот се раѓа, тој е слаб и кревок. Кога умира тој е силен и цврст. Кога дрвото расне, тоа е нежно и кревко, а кога ќе стане суво и тврдо, умира. Цврстината и силата се сопатници на смртта. Кревкоста и слабоста ја изразуваат свежината на постоењето. Затоа што она што се скаменило, нема да победи“, вака размислува Сталкерот, очигледно мислејќи на своите двајца сопатници. Размислата/молитвата на Сталкерот одговара на веќе наведените зборови на Христос: „Вистина ви велам: кој нема да го прими Царството Божјо како дете, тој нема да влезе во него“,²⁸⁹ што, се разбира, значи дека треба да се исчисти срцето од страстите и да се омекне со добродетелите. Од друга страна, внатрешниот монолог на Сталкерот значи дека животот треба да му се препушти на Бога и човекот да престане да се надева на себеси и да почне да се надева на Бога, од силен да стане слаб, што одговара на зборовите на св. апостол Павле: „Затоа со многу поголема радост ќе се фалам со своите слабости за да се всели во мене силата Христова. Затоа уживам во слабости, во навредување, во маки, во прогонување, во тага за Христос, зашто кога сум слаб, тогаш сум силен“.²⁹⁰ Толкувајќи ги овие зборови на апостолот, св. Николај (Велимировиќ) Охридски и Жички, пишува „За духовниот човек во овие зборови се крие целата наука за спасението. Кога сум слаб, тогаш сум силен, т.е. кога сум свесен за својата ништожност и за семоќта Божја, тогаш сум силен. Кога знам дека самиот од себе не можам да направам никакво добро, ни на себе, ни на друг, и кога целиот ќе се потпрам на моќта и на милоста Божја, тогаш сум силен“.²⁹¹

Кога веќе зборуваме за слабоста и за силата, ќе наведеме едно толкување на Тарковски на оваа тема, во кое тој прави многу интересна паралела помеѓу главните ликови на повеќе негови филмови: „*Сталкер* ми овозможи со голема

²⁸⁹ Мт 19, 13-15, Мр 10, 13-16, Лк 18, 15-17, *Новиот Завет*, 29, 58 и 100.

²⁹⁰ 2 Кор 12, 9-10, *Новиот Завет*, 243.

²⁹¹ Епископ Николај, *Охридски пролог*. Превод од српски јазик: протојереј-ставрофор Ефтим Бетински (Охрид: Македонска православна црква – Издавачка установа „Канео“ при Дебарско-кичевска епархија, 2009), 345.

точност да ја изразам идејата што беше речиси вградена во претходните филмови... Изгледа дека не верувам во силата на т.н. „силни“ луѓе; ниту во слабоста на оние кои по навика ги нарекуваме слаби... Замислата ми беше да раскажам приказна токму за човек од овој вид: слаб, а всушност - силен човек. Но, одеднаш ми стана јасно дека и моите претходни филмови се за такви типови луѓе. *Ивановото детство*, на пример. Филм за момче. Момче кое умира во војна на дванаесетгодишна возраст. Момче, дете, и, според тоа, слабо суштество, жртва. Но, според неговото делување тоа момче мене ми изгледа посилено од многу од ликовите од неговата околина. Или да го земеме Андреј Рубљов. Понизен монах, чиј живот предизвикува смирение, кроткост; во секој случај, не силен човек, во вообичаената смисла на тој збор. Но, се покажува дека тој е најсилен: не само затоа што успева да ја преживее морничавата катаклизма која ја опседнува Русија и неговото доба: туку исто така, затоа што знае да ја понесе со себе, низ неговиот страотен животопис – жедта за творење. Или да го земеме Келвин од *Соларис*. Типичен малограѓанин, делумно слаба личност. На почетокот тој е лик кој помалку од сите други има намера да покаже самостојност, не посакува ништо исклучително, ништо посебно. Токму спротивното, и покрај тоа што е научник, психолог. А сепак, тој се покажува како силна личност, кога се судира со проблемите на сопствената свест и знае да им се спротивстави со неговото човечко достоинство. Исто е и со Сталкерот. Тој изгледа толку слаб, но се открива дека е најсилен во неговиот копнеж да им служи на другите луѓе, во неговата намера да ги усреќи²⁹². И на друго место Тарковски ја потврдува својата теза за неговите анти-херои: „Отсекогаш ги сакав оние кои не успеваат да се приспособат на животот на прагматичен начин. Во моите филмови никогаш нема херои туку само ликови чија сила лежи во духовното убедување дека врз себе треба да се преземе одговорноста на другите. Овие ликови со својот иреален став и со својата незаинтересираност за секојдневните работи, често личат на сериозни деца... Кога велам дека човечката слабост е привлечна, мислам на онаа слабост која е спротивна на експанзионизмот, на агресивноста кон луѓето и кон животот воопшто, која е спротивна на

²⁹² Цит. според A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra... 'Nostalghia.com'. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

тенденцијата другите луѓе да се користат за остварување на лични цели. Со еден збор, она што ме привлекува е силата на човекот кој му се спротивставува на материјалистичкото секојдневие“.²⁹³

По контемплативната *пауза*, дискурсот се враќа во *сегашното време* на нарацијата, во кое Професорот соопштува дека го заборавил ранецот на местото каде што одморале и кога сака да се врати, Сталкерот не му дозволува, повторувајќи: „Зарем не разбираш дека овде никој не се вратил по истиот пат?“. Оваа *случка* функционира како *кERNEL*, „срж“ на нарацијата, како своевиден *подзаплет*. Сталкерот на Писателот му одговара дека „собата“ е на само 200 метри оддалеченост, ако се оди право, додавајќи дека „овде никој не оди право“, по што Писателот го советува Професорот, повторно иронично алудирајќи на *Новиот Завет*: „Откажете се од емпиризмот Професоре. Чудата се надвор од емпиризмот. Се сеќавате како св. Петар за малку не се удави?“, што реферира на настанот опишан во *Евангелијата*, на одењето на Исус по површината на водата на Генисаретското Езеро во Галилеја, кога св. апостол Петар тргнува за да дојде до Исуса, тој верува и отпрвин успешно чекори по водата, но, кога ќе го види силниот ветар, ќе се уплаши и ќе почне да тоне, по што Исус му подава рака, го извлекува и му вели: „МалOVERНИКУ, зошто се посомнева?“.²⁹⁴

Во следната секвенца Сталкерот и Писателот се пробиваат низ т.н. „сув тунел“ од кој блика вода, и, кога гледаат дека Професорот не оди по нив, заклучуваат дека тргнал по ранецот. Не можат да се вратат по него, затоа што, како што вели Сталкерот, „овде работите се менуваат секој час“. Следува кадар во кој во крупен план е прикажана жар како тлее и ритмично се засилува, сместена непосредно покрај водата што тече. На вчудоневиденоста на Писателот, Сталкерот одговара со: „па тоа е Зоната“. Следува кадар во кој низ швенк е прикажана водата низ која се движат Сталкерот и Писателот, со сето „богатство“ што го крие под нејзината површина: шприц, ’рѓосан пушкомитралез, искинат календар. Метафората на времето што минува и на непотребното натрупување на материјални добра, никому ненужни, но смртоносни, е очигледна. По макотрпното

²⁹³ Tarkovski, “U pohvalu slabog čovjeka”, 85.

²⁹⁴ Мт 14, 22-33, Мр 6, 45-54, Јн 6, 16-21, *Новиот Завет*, 23, 53 и 119-120.

и панично пробивање низ тунелот полн со вода, Сталкерот и Писателот излегуваат од другата страна на тунелот, во екстериерот на Зоната, и таму го пронаоѓаат Професорот, откривајќи дека, всушност, се вртат во круг, во лавиринтот на Зоната. „Како не пропушти Зоната? Господе, нема да направам ниеден чекор додека... Не ми се допаѓа ова“, вели видно возбудениот Сталкер, додека Професорот и Писателот спокојно се подготвуваат малку да одморат. Од нивниот зајадлив дијалог, од страстите кои бликаат од него, зависта, суетата, гордоста, омразата, себичноста, се гледа состојбата на нивните души. Сите легнуваат покрај водата, а Писателот зајадливо му се обраќа на Професорот, нарекувајќи го г-дин Ајнштајн. Затоа што, како што веќе рековме, се работи за делумно типизирани ликови, тоа истовремено функционира и како дијалог помеѓу Уметноста и Науката, но, кога тие се базираат врз нивниот суетен принцип. Писателот: „На лош глас сме во нашиот институт. Не ни даваат пари за експедиции, па решаваме да го спакуваме ранецот со манометри и термометри и илегално да навлеземе во Зоната за да ги тестираме сите овие чуда.... Во светот никој не ни слушнал за Зоната, така што ќе направиме сензација. Телевизија, обожаватели... Се појавува нашиот Професор, облечен во бело... Сите се просеваат и викаат: „Заслужува Нобелова награда!““. Професорот: „Вошливо чкртало, домашен психоаналитичару. Добар сте единствено за молерисување на јавните тоалети, бездарнику... Сакате да го благословите човештвото со драгите камења на вашата купена инспирација“. „Плукам јас на човештвото. Од сето ваше човештво ме интересира само еден човек – јас“, вели Писателот, додавајќи дека не сака повеќе да се препира, затоа што „од препирката се раѓа вистината, проклета да е“, што е сосема спротивно на Христовите зборови упатени до неговите ученици: „И ќе ја запознаете вистината, и вистината ќе ве ослободи“.²⁹⁵ Кога Професорот не сака повеќе да слуша, Писателот жестоко ја напаѓа науката, обвинувајќи ги научниците дека не знаат да размислуваат апстрактно: „Сета таа ваша технологија, печките, тркалата и сл. се измислени само за помалку да работиме, а повеќе да јадеме. Тоа се само патерици, протези. А човештвото постои за да создава уметнички дела. Тоа, во секој случај е неплезно, во споредба со останатите човечки активности. Големи илузии. Слики на

²⁹⁵ Јн 8, 32, *Новиот Завет*, 124.

апсолутната вистина“, вели делумно иронично Писателот, кој, во меѓувреме му се обраќа и на Сталкерот, основувајќи го со Чингачгук²⁹⁶ и барајќи од него да му каже дали некогаш не посакал и лично да ја искористи „собата“. „Добро ми е и вака“, одговара Сталкерот. На констатацијата на Писателот дека донесол во Зоната многу луѓе, Сталкерот едноставно одговара: „Не толку многу колку што би сакал“.

Оваа секвенца, во која протагонистите не се движат, туку лежат на тревата, покрај водата или потпрени на карпа, и која се одвива во атмосфера на неврзан дијалог во кој, повеќе или помалку, учествуваат сите тројца, е реализирана мајсторски, затоа што се случува во состојба во која сите ликови се на работ на сонот, тешко и бавно зборуваат, а кога одвреме-навреме Сталкерот задремува, бојата на сликата се менува, станува црно-бела, со нагласена кафена нијанса. Кога Писателот ќе го врати на јаве со некое прашање, сликата повторно е во боја. Јавето и сонот, во стилот на Тарковски, се мешаат со „сериозни зборови кои тука се изговараат и сликите кои прават тие зборови да се губат во еден конкретен и жив простор“.²⁹⁷ Додека го слушаме разговорот на тројцата протагонисти, во кадарот постојано гледаме движење на водата, крупни кадри од водените меури, испарувања, кал. Во еден миг, низ рекичката протрчува црн пес, кој, набргу ќе го сретнеме и во следната секвенца, во сонот на Сталкерот.

Следната кадар-секвенца функционира како вистинска *пауза*, затоа што овој пат времето на *приказната* стои, а времето на *дискурсот* продолжува со нарацијата. Од промената на бојата на сликата, која повторно станува црно-бела, со нагласена кафена нијанса, како на почетокот на филмот, станува јасно дека се работи за дејство кое се случува надвор од *сегашното време* на нарацијата. Набргу, можеме да се увериме дека станува збор за сон на Сталкерот. Многузначната симболика на сонот овде нема да ја толкуваме, само ќе кажеме дека сонот е „пренесувач и творец на симболи“.²⁹⁸ При првата дremка Сталкерот сонува дека лежи на едно островце во средината на каналот, а до него дотрчува црниот пес и легнува покрај него. „Првата митска функција на кучето која насекаде се

²⁹⁶ Чингачгук е името на еден од главните ликови, последниот Мохиканец, извидник, во романот „Последниот Мохиканец“ на Џејмс Фенимор Купер, од 1826 г.

²⁹⁷ Šion, „Kuća u kojoj pada kiša“, 50.

²⁹⁸ За симболиката на сонот види повеќе кај Шевалие и Гербран, *Речник на симболите*, 942-949.

потврдува, е неговата улога како психопомп, односно водич на човекот низ темнината на смртта, откако претходно му било придружник низ светлината на животот“,²⁹⁹ а сонот претставува некој вид смрт за свеста на човекот.

Кога Сталкерот подлабоко потонува во сон, камерата со травелинг се движи по каналот, повторно покажувајќи какво „богатство“ крие водата под својата површина: разни отпадоци, стари машини, монети, пушкотитралез, федер, дури и една икона, кои се мешаат со растенијата и ретките риби кои пливаат низ водата. Додека трае оваа долга кадар-секвенца, во оф-тон женски глас изговара фрагмент од *Откровението на апостол Јован*: „И, ете, настана голем земјотрес, и сонцето стана црно како вреќа од кострет, и месечината стана како крв; ѕвездите, пак, небесни паднаа на земјата, како што смоквата лулана од силен ветар, ги исфрли пупките свои; и небото исчезна како свиткана хартија, и секоја гора и секој остров се поместија од местата свои; и царевите земни, и благородниците, и богатите, и војводите, и силните, и секој роб и слободен се скрија во пештери и горски камењари, велејќи им на планините и на карпите: „Паднете врз нас и скријте нè од лицето на Оној Кој седи на престолот и од гневот на Јагнето, зашто дојде големиот ден на Неговиот гнев, и кој може да опстане?“³⁰⁰ Овие зборови звучат низ сонот на Сталкерот, а, бидејќи се опомена за Страшниот Суд, за кој Сталкерот како постојано да е свесен, нивната наратолошка функција е да ги навестат настаните што следуваат.

Интересно е што во филмската историја и во историјата на филмологијата филмот често е одредуван како „натприродно око“, „спиритистичка уметност“ (Жан Епстен), а особено со клучните реченици: „Филмот е сон“ (Мишел Дар), „Филмот е атифициелен сон“ (Тео Варле), „Зарем и филмот не е сон?“ (Пол Валери), „Одам во кино исто како што му се препуштам на сонот“ (Морис Анри), „Се чини дека ги измислија подвижните слики за нашите соништа да станат видливи“ (Жан Тедеско) итн.³⁰¹ Тоа доаѓа оттаму што, како што убаво забележува Едгар Морен, динамиката на филмот, како и динамиката на сонот, ги руши границите на времето и просторот: „Зголемувањето или ширењето на предметите

²⁹⁹ *Исто*, 560; за симболиката на кучето види стр. 560-566.

³⁰⁰ Откр 6, 12-17, *Новиот Завет*, 303.

³⁰¹ За ова види повеќе кај Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte* (Beograd: Institut za film, 1967) 9.

на платното одговара на макроскопските или микроскопските ефекти на сонот. Во сонот, како и на филмот, предметите се појавуваат, исчезнуваат, делот ја претставува целината (синегдоха). И времето се шири, скратува, преобразува... Би можеле да најдеме и бројни други онирички сличности; во сонот, како и во филмот, сликите изразуваат скриена порака, порака на желба или стравување³⁰². Меѓутоа, и покрај големата формална сличност меѓу филмот и соништата, секој филмски симбол произлезен од наративната структура, нема автоматски и снолик квалитет. Според Марко Бабац, за да се оствари тоа, потребно е да се вклучат и другите специфични квалитети на филмскиот медиум, како што се кинестетичноста, филмските трикови, движењата на камерата и мизансценот, монтажата итн. „Според Тарковски, сон во филмот може да се претстави така што проектираните слики на соништата на екранот имаат целосно иста природна форма како сликите од стварноста. Но, таинствените замаглени слики не се начин за да се постигне вистинско филмско доживување на соништа и сеќавања. Двосмисленоста, необичноста и нереалноста на изменетите состојби на свеста филмот треба да ги претстави на свој начин. Во филмот, замагленоста, неискажливоста и неверојатноста не треба да се изедначуваат со нејасната, замаглена слика. Ефектот на сноликоста се постигнува со логиката на сонот, т.е. со необични и неочекувани комбинации и меѓусебни соочувања на сосема реални елементи. Сите тие мораат да бидат прикажани на екранот со најголема точност“,³⁰³ констатира Бабац. На ваквите тврдења се надоврзува и самиот Тарковски, кој смета дека филмската сноликост е парадоксална: „Од една страна, се појавува како апсолутно реалистична, иако истовремено преку сетилата на гледачите се перципира како неверојатна, неразбирлива, неискажлива, необична и неочекувана. За да се постигне снолико делување, наместо да снима таинствени замаглени слики, камерата со најголема прецизност треба да регистрира апсурдни и необични ситуации“.³⁰⁴ Тарковски се држи до сопствениот рецепт при екранизирањето на сцените на соништата во *Сталкер*.

³⁰² Исто, 61.

³⁰³ Babac, *Snoliki film*, 305.

³⁰⁴ Цит. според истиот извор.

Веднаш по будењето, при што и на сликата и се враќа бојата, Сталкерот почнува да рецитира фрагмент од *Евангелието според Лука*: „Во истиот ден двајца од нив одеа во едно село, по име Емаус, кое беше оддалечено од Ерусалим шеесет стадии. И зборуваа меѓу себе за сите овие настани. И додека расправаа и разговараа еден со друг, Самиот Исус се приближи и одеше со нив; но очите им се замрежија за да не Го познаат. А Тој им рече: „Какви се тие зборови што ги разменуваат меѓу себе одејќи и зошто сте нажалени?“³⁰⁵ Овој фрагмент, кој се однесува на апостолите Клеопа и Лука, искажан гласно, ги разбудува Писателот и Професорот, кои беа заспале еден покрај друг, и тие зачудено го гледаат Сталкерот. Се разбира, евангелските зборови тој ги искажува заради нив и двајцата неименувани апостоли во неговиот исказ, чии очи се замрежени, та не можат да го познаат Бога, се само метафора за нивната состојба, којашто Сталкерот се обидува да ја смени. Неговиот монолог што следува, звучи како задоцнет одговор, како ехо на нивниот претходен разговор, кој не му дозволуваше да заспи: „Зборуваат за смислата на нашиот живот, за бесполезноста на уметноста. Земете ја музиката, на пример. Помалку од сè друго е поврзана со реалноста, но дури и кога е поврзана, тоа е само механички, не преку идеите, само преку обичниот звук, лишен од секаква асоцијација. Сепак, музиката, преку некое чудо, го наоѓа патот до нашите срца. Што е тоа што одекнува во нас како одговор на бучавата доведена до хармонија, правејќи ја извор на чиста благосостојба која нè вчудоневидува и зближува? Зошто е потребно сето тоа? Уште поважно, кому му е потребно сето тоа? Би рекле: „Никому. Нема причина. Бесплезно е“. Не. Не мислам така. На крај, сè има своја смисла. Смисла и причина“, го завршува Сталкерот својот монолог. Додека зборува, во кадарот ги гледаме зачудените, нерасонети лица на Професорот и Писателот, кои директно гледаат во камерата, што ни укажува на употребата на т.н. субјективна камера (камера-око) во овој кадар, односно, овде се работи за кинематски вид на *внатрешна фокализација*, кога кадарот е вииден преку гледната точка на ликот кој зборува во оф-тон, во случајов, ликот на Сталкерот.

³⁰⁵ Лк 24, 13-17, *Новиот Завет*, 110.

Ако досегашниот тек на нарацијата функционираше како рудиментиран „тарковскијански“ заплет, или подобро, како т.н. *внатрешен заплет*,³⁰⁶ кој е фокусиран врз внатрешните чувства и случувања, тогаш, понатамошниот тек на нарацијата можеме да го дефинираме, исто така, како рудиментиран *климакс*, своевиден *антиклимакс*, кулминација во наративната шема на *приказната* и на *дискурсот*. Од следната секвенца, можеме да речеме дека почнува третата наративна целина, која, на почетокот ја одредивме како: пред влезот на таинствената „соба“. Отсега натаму, амбиентацијата од екстериер преминува во ентериер.

Пробивајќи се низ еден мрачен и запуштен тунел, поточно низ голема водоводна цевка, протагонистите се приближуваат кон целта, центарот на Зоната, до мистичната „соба“, до просторијата во која, како што Професорот и Писателот слушнале, а Сталкерот верува – сите желби стануваат реалност. Но, кога ќе наидат на некаква пречка, која само Сталкерот ја знае, никој не се осмелува да помине прв, па, извлекувањето чкорчиња одредува тоа да биде Писателот, кој го извлекува најдолгото чкорче. Писателот храбро минува низ тунелот, газејќи по срчи и други отпадоци, додека од сите страни тече вода која го исполнува кадарот со нејзиното жуборење, а него го следат Професорот и видно возбудениот Сталкер. Мајсторски реализираните кадри, снимени во бетонската водоводна цевка, постојано ја менуваат гледната точка, претставувајќи ја перспективата де на Писателот, де на Сталкерот и Професорот, но, овде, се разбира, не се работи за едноставна техника на замена на план и контраплан, затоа што целата, прилично долга секвенца е реализирана во постојано полукружно движење на протагонистите низ цевката, што само уште повеќе ја зголемува неизвесноста и напнатоста пред доаѓањето во допир со можноста за чудото – „собата“ што ги исполнува желбите. Кога стигнува до една врата, Писателот неочекувано вади револвер од џебот на капутот и го репетира, се разбира, мислејќи дека на тој начин ќе се заштити од можната опасност која демне зад вратата. „Што ви е? Не со оружје овде. Ќе настрадате, а и ние заедно со вас... Фрлете го, ве молам. Не разбирате ли?... Во кого би пукале?“, вцашено реагира Сталкерот, по што Писателот го остава револверот на подот, ја

³⁰⁶ Принс, *Речник на нартологија*, 23.

отвора вратата и зачекорува во следната просторија од „лабиринтот“. „Се надевам дека немате нешто слично?“, Сталкерот го прашува Професорот, на што овој збунето одговара дека за секој случај носи ампула со отров. „Боже мој, зарем сте дошле овде да умрете?“, вели Сталкерот, додека и двајцата влегуваат во следната просторија, а Сталкерот го потопува револверот на Писателот во нечистата вода која ја исполнува просторијата. Следната просторија изгледа како да е исполнета со минијатурни пустински дини, а електронските звуци во позадината на кадарот, само ја потенцираат атмосферата на неизвесност. Писателот, уплашен, без да ги чека останатите двајца, зачекорува во непознатото и го греша патот. „Писател! Вратете се! Вратете се! Сакате да загинете?“, довикува Сталкерот, додека заедно со Професорот се кријат зад една дина, за во следниот кадар да го видиме Писателот како лежи во средината на просторијата, во една локва со нечиста вода. Својот монолог, својата исповед Писателот ја кажува гледајќи директно во камерата која се движи околу него, додека во заднината се слуша постојаното жуборење на водата и се гледаат минијатурните земјени дини: „Експерименти, факти, вистината за повисоките инстанции. Не постојат факти. Особено нè овде. Сево ова е нечиј идиотски изум... Јас немам совест. Имам само живци. Кога ќе ме искритикува некое коpile, тогаш сум ранет. Ако некој вика по мене, пак сум ранет. Би ги дал и срцето и душата за тоа, а ми ги глодаат и срцето и душата... Сите страдаат од недостаток на чувства. Се мотаат наоколу, новинари, уредници, критичари... И сите бараат: „Уште, уште!“ Каков проколнат писател сум јас, ако го мразам пишувањето? Ако е тоа постојано мачење, болна, срамна професија, како цедење хемороиди. Порано мислев дека некому ќе му биде подобро од моите книги. Не, никому не му треба. Два дена по мојата смрт ќе почнат да глодаат некој друг. Сакав да ги променам, но тие мене ме променија. Според нивниот образ и подобие... Ништо не сакаат да знаат! Само како да глодаат“, со солзи и со гнев го завршува Писателот својот монолог, кој само ја потврдува неговата разочараност од луѓето, неговата загубена верба во нив. „Ќе живеете сто години“, радосно му дофрлува Сталкерот, осигуран дека опасноста по животот на Писателот поминала, на што Писателот тивко прошепотува: „Да, а зошто не вечно? Како да се живее вечно?“.

Кога конечно тројцата се состануваат, Сталкерот им го објаснува својот нагласен страв за нивната безбедност, што го покажа при последните случувања: „Цевката е ужасно место! Најужасно во Зоната! Ја викаат „машина за мелење месо’... толку луѓе настрадале овде! Бодликавото прасе го испрати брата си да умре таму. Момчето беше чувствително, многу талентирано...“, вели Сталкерот и рецитира негова песна (во филмот се искористени стихови од песните на Фјодор Иванович Тјутчев и Арсениј Александрович Тарковски). На прашањето на Писателот, зошто е нервозен и постојано зборува, Сталкерот одговара дека е среќен што успеале да поминат, затоа што и двајцата се добри луѓе. На тоа Писателот му вели дека е лицемер и дека му подметнал две долги чкорчиња за да го намести него прв да ја помине опасната цевка. „Какво право имаш ти да решаваш кој ќе живее, а кој ќе оди во „машината за мелење месо’?“, видно возбуден и лут, прашува Писателот. На тоа Сталкерот објаснува дека така постапил заради тоа што Зоната го пропуштила Писателот уште порано, под дрвото, „па јасно беше дека само вие можете да ја поминете „машината за мелење месо’... Некој е должен да биде прв“, вели Сталкерот, со што ги потврдува сомнежите на Писателот.

Додека седат и разговараат, а „собата“ им е на дофат на раката, одненадеж низ просторијата минува црниот пес, а близу до нив звони телефон, со што само уште повеќе се зајакнува надреалната атмосфера на оваа, трета наративна целина. Откако Писателот утврдува дека се работи за погрешен повик, Професорот го зема телефонот и звони на своето работно место, во лабораторијата на неговиот институт. Разговорот, дијалогот меѓу Професорот и неговиот претпоставен, чиј глас го слушаме од другата страна на жицата, ги навестува вистинските мотиви на Професорот за доаѓање во Зоната: „Вие го сокривте. Јас го пронајдов. Старата зграда. Четвртиот бункер... Можете да ме пријавите, да ги испратите моите колеги против мене, но веќе е предочна. Сега сум на дофат на тоа место“, вели Професорот, а од слушалката се слуша: „Веднаш ќе го известам обезбедувањето... Сфаќате дека тоа е Ваш крај како научник?.. Разбирате ли што ќе Ви се случи ако се осмелите?“. „Пак сакате да ме заплашите? Сиот живот од нешто стравувам. Дури и од вас. Но сега од ништо не се плашам, бидете сигурни“, дополнува Професорот, а гласот од телефонот возвраќа: „Боже... отсекогаш посакувавте да ми

го загорчите животот, затоа што пред дваесет години спиев со Вашата жена. А сега сте опседнати со тоа што ми вративте. Па, одете и изведете ја вашата подлост... Затворот не е најлошото што Ве очекува. Најлошото е што не ќе можете да си простите заради ова. Веќе Ве гледам обесен... во затворската ќелија“, и Професорот ја спушта слушалката. На прашањето на Сталкерот што наумил, Професорот одговара: „Сфаќате ли што ќе се случи ако сите поверуваат во „собата“? И сите да тргнат наваму? Тоа е само прашање на време. Ако не денес, утре! Ако не десетици, илјади од нив! Неисполнети императори, големи инквизитори, фирери, самоназначени добротинители на човечката раса. А ќе дојдат, не заради пари или инспирација, туку за да го променат светот“. Кога Сталкерот му вели дека тој не носи во Зоната такви луѓе, Професорот го обвинува: „Ти не си единствениот сталкер на светот. Ниту еден сталкер не знае што носат оние кои го води со себе... Земете ги заговорниците во војската, или мафијашите во власта... или ласерите и супербактериите...“. На тоа Писателот одговара: „Човечкото битие не е способно за толкава омраза или љубов која би го опфатила целото човештво. Пари, жени, можеби желба за одмазда, шефот да го преглази автомобил, тоа можам да го разберам. Но светска власт! Праведно општество! Царството Божјо на земјата! Тоа не се само желби, туку идеологија, делување, концепти“. Додека зборува Писателот, во рацете држи некаква гранка со која незаинтересирано си поигрува и ја плетка. На тоа Сталкерот само кусо додава: „Не може да се има среќа на сметка на некој друг“, а Писателот продолжува, обраќајќи му се на Професорот: „Сега сосема јасно гледам дека вашиот план е да го преплавите човештвото со добри дела. Јас лично, ни малку не сум загрижен за себе, а уште помалку за човештвото. Затоа што Вие нема ништо да постигнете. Во најдобар случај, ќе добиете Нобелова награда“. Потоа, насамо, на Сталкерот надмено му вели: „Инаку, апсолутно ми е јасно дека сето тоа рецитирање и обиколување е само форма на извинување. Можам да Ве разберам. Тешко детство, лошо друштво. Но не негувајте илузии, нема да Ви простам“, и ја става на главата гранката, која во меѓувреме ја сплел во форма на венец, така што таа наликува на глоговиот венец кој го носи Христос на патот до Голгота. Целата секвенца е снимена доста невообичаено, затоа што всушност, се работи за шестминутна кадар-секвенца, во која камерата најчесто е

статична. Во предниот план од кадарот се гледа сид од една просторија, а низ отворот каде што некогаш имало врата, во средниот и од задниот план се движат протагонистите и зборуваат.

Следната секвенца почнува така што Професорот го забележува црниот пес кој постојано ги следи, но и две мртви човечки тела. Во еден широк тотал, потоа ја гледаме новата амбиентација која ги окружува протагонистите: во долната половина од кадарот базен со нечиста, застоена и претпоставуваме - смрдлива вода, во горната половина тројцата протагонисти и песот, како стојат на една платформа, додека од сите страни ги окружуваат руинираните сидови на зградата во која се наоѓаат, а во заднината се слуша песна на славејчиња. Се наоѓаат непосредно пред прагот на „собата“, гледаат во нејзиниот правец, но, камерата не ја открива нејзината внатрешност. Сталкерот, како човек одговорен за ова патување, го искажува неопходниот вовед: „Знам, ќе се лутите. Но, како и да е, должен сум да ви кажам. Сега сме на дофат на ‚собата‘. Ова е најважниот миг во вашиот живот. Мора да знаете дека вашите најинтимни желби овде ќе се исполнат. Најискрените желби! Родени низ страдање! Не е потребно ништо да се зборува. Само треба да се сконцентрирате и да се присетите на сиот ваш живот. Кога човекот размислува за минатото, станува подобар. А најважно... најважно е... – да верувате! Сега можете да влезете. Која сака да биде прв. Вие, можеби?“, му се обраќа на Писателот, на што тој одговара дека не сака. „Се сомневам дека ќе успее. Ако се присетам на сопствениот живот, малку е веројатно дека ќе станам подобар. Покрај тоа, не чувствувате ли колку сето ова е срамно? Да се понижуваш себеси, да се лигавиш, да молиш?“, вели во негов стил Писателот. Сталкерот смилено му возвраќа: „Што има лошо во молитвата? Тоа само Вашата гордост го зборува. Смирете се, сè уште не сте подготвен. Тоа често се случува“, по што го повикува Професорот прв да пристапи кон „собата“. Од ранецот, за кој толку се грижеше по целиот пат, Професорот вади некаква метална направа и пристапува. Писателот, повторно во негов стил, иронизира: „Го гледаме пред себе новиот изум на Професорот! Прилог кон истражувањето на човечките души! Душометарот!“, на што Професорот најсмилено одговара: „Тоа е само бомба“. Сталкерот и Писателот не можат да поверуваат во тоа што го гледаат и слушаат, по што, додека во крупен план ја

гледаме бомбата, Професорот дополнително ги уверува: „Само бомба. 20 килотони... Ја составив заедно со моите пријатели. Со моите поранешни колеги. Ова место никогаш никому нема да му донесе среќа. Ако падне во погрешни раце... Сепак, заклучивме дека не би требало да се уништи Зоната. Ако е тоа некакво чудо, и понатаму е дел од природата, и согласно на тоа, надеж, на некој начин. Тие ја скрија бомбата, но јас ја пронајдов. Старата зграда. Четвртиот бункер. Знам дека постои принципот: не прави нешто што не можеш да го поправиш. Го разбираам јас сето тоа, не сум некаков манијак. Но, сè додека оваа Зона лежи тука на отворено, достапна за секаков цган, не можам да имам мирен сон. Или можеби, она најскриеното внатре не ми дозволува?“.

Во дејството и дијалозите што следуваат *дискурсот* го достигнува својот климакс, или подобро – антиклимакс, а тоа е истовремено и кулминативна точка во наративната шема на *приказната*, по што треба да следува расплетот околу понатамошната судбина на Зоната. Од друга страна, исповедните монолози на тројцата ликови овде исто така доживуваат врв, тука тие го имаат својот момент на вистината, во кој ги разоткриваат најтајните делови на сопствените души, наоѓајќи се во центарот на „лабиринтот“. Сето тоа е снимено во повеќе мајсторски реализирани, долги кадар-секвенци, кои уште повеќе го забавуваат и онака бавното темпо на нарацијата.

По исповедта на Професорот, Сталкерот се втурнува да му ја одземе бомбата. Се борат во калта, по што Писателот пристапува и неколку пати го оттурнува Сталкерот во нечистата вода, обвинувајќи го за лицемерство, на што тој, видно вознемирен, му возвраќа: „Зошто? Што сум ти направил тебе? Тој сака да ги уништи сите твои надежи. Тоа е сè што им останало на луѓето на светот. Тоа е единственото место на кое можат да дојдат ако за нив повеќе нема надеж. Вие лично дојдовте овде! Зошто да се уништи надежта?“. Овие зборови на Сталкерот дополнително го раздражуваат Писателот и тој, во својата јарост, најжестоко му се обраќа: „Замолкни! Можам да те прочитам. Не ти е гајле за луѓето! Само пари заработуваш искористувајќи ја нашата мака! Не се дури ни парите во прашање. Ти уживаш овде. Ти со овде цар и Бог. Ти, дволична гнидо, решаваш кој ќе живее, а кој ќе умре... Сега разбираам зошто вие сталкерите самите не влегувате во „собата“.

Се пронаоѓате себеси во сета таа моќ, тајната, авторитетот! Што уште би посакале?“. На тоа Сталкерот, со солзи на очите, плачејќи, во најемотивната исповед во филмот, се брани себеси. Во предниот план од кадарот, во крупен план е претставено лицето на Сталкерот, а во задниот план се гледа нечистата вода од базенот, додека постојано се слуша нејзиното жуборење. „Не е вистина. Грешите. Сталкерот не смее да влезе во ‚собата‘. Сталкерот не смее да влезе во Зоната со скриен мотив... Да, во право сте. Јас сум гнида. Никакво добро не сум направил на светот, ниту пак можам да направам. Ништо не сум ѝ подарил дури ни на својата жена. Дури ни пријатели не можам да имам. Но не одземајте ми го тоа што е мое! Тие ми одзедоа сè, таму, зад бодликавата жица. Сè што е мое е овде. Сфакате ли? Овде, во Зоната! Мојата среќа, мојата слобода, достоинството, сè е овде! Носам овде луѓе како мене, очајни и страдни. Луѓе кои немаат на што да се надеваат. И можам да им помогнам! Никој друг не може да им помогне, само јас, гнида, можам! Толку се радувам што можам да им помогнам што често плачам. И тоа е сè. Ништо повеќе не ми треба“, завршува Сталкерот со својата емотивна исповед. Таа предизвикува толкав ефект на присутните, што Писателот се повлекува и делумно го менува својот став: „Не знам. Можеби. Како и да е, извини ме, но, ти си само ‚благословен‘. Не разбираш што се случува овде. Зошто мислиш дека се обесил Бодликаво прасе?.. Зошто не дошол повторно овде, не заради пари, туку заради братот? Во смисла на покајание?.. Затоа што сфатил дека овде не се исполнуваат едноставните желби, туку само најскриените... Се остварува само она што е во склад со твојата природа, со твојата суштина, а за што не знаеш ништо. Но, тоа е тука, во тебе, те управува сиот живот. Ништо не си разбрал, Кожена чорапо.³⁰⁷ Не е алчноста тоа што го суредило Бодликаво прасе. Тој ползел низ оваа кал, обидувајќи се да го врати братот. Но добил само пари, не добил ништо друго, затоа што му се исполнило она што тој всушност бил! А работите како совест и страдање, тоа се само измислици. Го сфатил тоа и се обесил. Јас не влегувам во твојата ‚соба‘. Не сакам својата нечистотија да му ја истурам некому на глава. Дури ни на твојата. А потоа да се обесам, како Бодликаво прасе. Попрво ќе се опивам до смрт, во мојот

³⁰⁷ Кожениот чорап е прекар на главниот лик, белиот извидник, во романот „Последниот Мохиканец“ на Џемс Фенимор Купер, од 1826 г.

писателски стан, на мир и во тишина. Не разбираш ти ништо за човечките суштества, Чингачгук, ако во Зоната водиш луѓе како што сум јас“, завршува покајнички Писателот, но веднаш продолжува со сомничав тон: „Уште нешто. Зошто мислиш дека тоа чудо навистина постои? Кој ти кажа дека желбите навистина се остваруваат овде? Дали си видел барем еден човек кој овде се усреќил?“, му вели на Сталкерот и додава, обраќајќи му се на Професорот: „Кој всушност, ви кажа за Зоната, за Бодликаво прасе, за „собата“?“. Професорот кусо одговара: „Тој“ и покажува со главата во насока на Сталкерот. По ова Професорот, молчејќи, ја расклопува бомбата и нејзините делови ги фрла во водата, а тие со силен звук пропаѓаат на дното на базенот. „Тогаш ништо не разбирам. Каква беше ползата од доаѓањето овде?“, вели Професорот и седнува на подот, веднаш до Писателот и Сталкерот, пред влезот, на самиот праг на „собата“. Камерата со зум-назад се извлекува и го шири кадарот, прикажувајќи дел од таинствената „соба“. Погледнато по длабочина, во предниот план на долгиот, петминутен кадар, и истовремено композициски во долниот дел на сликата, повторно се гледа нечиста вода која ја исполнува и „собата“, во средниот план на кадарот, односно во централниот дел на сликата се гледаат тројцата замолчени луѓе седнати на прагот на „собата“, окружени со руинираните сидови во горниот дел на сликата и во задниот план на кадарот, а столбовите на градбата, служат како рамка за филмската слика. Тишината ја нарушува Сталкерот, со својата интроспекција: „Толку е тивко. Чувствувате ли? А зошто човек да не остави сè, да ги доведе жената и ќерката, и да се насели овде? Засекогаш. Никого нема овде. Никој не може да им наштети“. Кога завршува Сталкерот, во „собата“ почнува да врне. Дождот, со неговиот звук и визуелно го исполнува кадарот, и сега, во првиот план ја гледаме дождовната мрежа, а во средниот план - тројцата луѓе како неподвижно седат, додека во задниот план се назираат сидовите на бункерот, на просторијата во која се наоѓаат. Кога преврнува, во кадарот сè уште се гледаат тројцата протагонисти, се слуша капењето на водата, а професорот во потопената „соба“ фрла остатоци од бомбата. Секвенцата завршува со средно-крупен план во кој се гледа запалката на бомбата, потопена во водата, а покрај неа плива риба, која го симболизира животот, но е и

христијански симбол од првите векови на христијанството.³⁰⁸ Тоа автоматски го означува и крајот на третата наративна целина на *Сталкер*, во која главните ликови беа во непосредна близина на „собата“, во која човечката среќа им беше на дофат на раката, но, тие не се осмелија да влезат. Суптилното прашањето што Тарковски им остава на гледачите да си го постават е дали може да се достигне среќата и да се премине прагот на „собата“, без вера, без покајание, без преумување, доколку луѓето и понатаму остануваат онакви какви што се, доколку не продрат длабоко во „таинствените зони“ на сопствената душа, доколку не се трансформираат, не се преобразат?

Четвртата, последна наративна целина на *Сталкер*, која ја означивме како – по враќањето од Зоната, која има функција на своевиден расплет во драмското дејство, ја враќа црно-белата слика со кафена нијанса, што означува дека се случил временски прескок во нарацијата и дека дејството не се случува повеќе во Зоната. Тоа е просторно лоцирано онаму каде што и почна приказната, затоа што ги гледаме жената на Сталкерот и ќерката како седат на една клупа, а слушаме и звук на воз, што уште попрецизно ја детерминира локацијата. Звукот на возот во движење се меша со ритмичните звуци на *Болеро* на Морис Равел. Жената на Сталкерот влегува во барот, каде ги гледа Сталкерот, Писателот и Професорот, и црниот пес, кој, според признанието на Сталкерот, се закачил за него и тој не можел да го остави. „Да не му треба некому од вас куче?“, ги прашува жената Писателот и Професорот, а кога тие одбиваат, жената, Сталкерот и кучето излегуваат од барот и одат до клупата, каде што ги чека ќерката Мартишка, која е инвалид и се движи со помош на патерици. Писателот и Професорот остануваат во барот.

Следната кадар-секвенца, иако не се случува во Зоната, повторно е во боја. Тоа е така, затоа што дејството е претставено преку гледната точка на малечката Мартишка, ќерката на Сталкерот. Првиот кадар од секвенцата го прикажува ликот на Мартишка, во крупен план. Се слушаат чекори и додека камерата го следи девојчето, изгледа како Мартишка да се движи покрај некое езеро, додека паѓа

³⁰⁸ Во катакомбите рибата била слика на Христос. За симболиката на рибата види повеќе кај Шевалие и Гербран, *Речник на симболите*, 853-855.

снег. Но, кога камерата во еден миг ќе застане, кадарот се раширува и се покажува дека всушност Сталкерот на рамена ја носи својата инвалидизирана ќерка, а по нив оди неговата жена, носејќи ги в раце патериците на Мартишка, додека црниот пес весело трча околу нив. Во задниот план на кадарот се гледа градот и високите фабрички оцаи што чадат.

Следната секвенца, повторно црно-бела, се случува во станот на Сталкерот. Додека кучето пие млеко, на подот покрај него лежи Сталкерот и ѝ се доверува на својата жена, барајќи од неа поддршка: „Само Господ знае! Себеси се нарекуваат интелектуалци, оние писатели и научници... Не веруваат во ништо! Органот за мислење им атрофирал заради мала употреба“, вели Сталкерот. Кога кадарот се раширува, се гледа дека преку целиот сид на собата е поставена библиотека преполна со книги. Додека жена му со многу внимание го легнува в кревет својот преморен маж, на нејзината забелешка дека не треба да им се лути, туку да ги жали тие луѓе, Сталкерот низ солзи одговара: „О Господи, какви луѓе... Зарем не ги виде? Очите им беа празни. Единствено на што мислат е како да не се продадат евтино. Како најмногу да ја наплатат секоја промена на емоциите. Знаат дека се ‚родени со цел‘, дека ‚се избрани‘... Можат ли такви луѓе да веруваат во што и да е?.. А никој не верува. Ни овие двајцата. Никој. Кого јас ќе водам таму? О, Боже! А најлошото е тоа што тоа никому и не му е потребно. Никому не му треба таа ‚соба‘. Сиот мој труд беше залуден... Нема повторно да одам таму со никого“, резигнирано вели Сталкерот. На понудата на неговата жена, таа да појде со него, тој одговара: „Не, не. Што ако не успее и со тебе?“.

Откако Сталкерот задремува, жената, палејќи цигара и гледајќи директно во камерата, преку специфичен вид на *солилоквиум*, ѝ се обраќа на публиката, на тој начин вклучувајќи ја и неа во нарацијата. Така, филмското раскажување се претвора во метанаративно, а истовремено функционира и како *пауза во времето на приказната*. „Знаете, мојата мајка се спротивставуваше. Веројатно забележавте дека тој не е од овој свет. Тој е ‚благословен‘. Целото соседство му се смее... Мајка ми ми зборуваше: ‚Тој е сталкер, проколнат е, вечен затвореник! Зарем не знаеш какви деца имаат сталкерите?‘. А јас, дури не се ни спротивставував. И самата знаев дека е проколнат, дека е вечен затвореник, и сè за децата. Само, што можев да

направам? Бев убедена дека со него ќе ми биде добро. Знаев дека ќе има и многу тага. Но, подобро е да се има тажна среќа, отколку сив, досаден живот. Тоа можеби го сфатив подоцна. Тој ми пријде и ми рече: „Појди со мене“. И појдов, и никогаш не зажалив. Никогаш. Имаше и многу тага, и многу страв, многу срам, но, никогаш не сум зажалила, ниту некому сум му завидувала. Едноставно, таква ни е судбината, таков е животот, такви сме ние. И кога не би било вака, не би ни било ништо подобро. Би ни било и полошо. Затоа што, во тој случај, не би постоела среќа. И не би постоела ни надеж“, го завршува својот монолог жената на Сталкерот. Доаѓањето на жената на Сталкерот во барот во која се одмораат, ги соочува Професорот и Писателот со таинствена и несфатлива за нив појава. Тука, пред нив е жена која поминала низ големи беди заради својот маж, а има со него и болно дете, но таа и понатаму го сака со истата несебична, непромислена посветеност како кога била млада. Нејзината љубов и нејзината посветеност, искажани во исповедта, се последно чудо кое може да биде поставено наспроти неверувањето, цинизмот, моралниот вакуум кој го труе модерниот свет, чии жртви се и Писателот и Научникот. За разлика од нив, Сталкерот доследно го спроведува патот на христијанската саможртва и на страдањето.

Следната, последна, четириминутна кадар-секвенца, повторно реализирана во боја, преку гледната точка на Мартишка, го означува епилогот на филмската приказна. Додека Мартишка чита книга, во оф-тон се слуша нејзиниот глас како ги рецитира стиховите што таа во тој миг ги чита, а истовремено, низ собата се движат бели глуварчиња. И овде, повторно се работи за своевиден *солилоквиум*, односно *тек на свеста, внатрешен монолог*. Кога завршува со читањето, Мартишка, која е поставена во средниот план на кадарот, погледот го насочува кон стаклената чаша, поставена на масата, која е во прв план, и чашата почнува полака да се движи по масата, приближувајќи се во правец на гледната точка на камерата. Кога едната чаша стасува до работ на масата, Мартишка, со телекинеза ги придвижува и бокалот и другата чаша. Црниот пес, кој не се гледа во кадарот, се вознемирува и заквичува, по што едната чаша паѓа од масата, но не се крши, Мартишка ја спушта главата на масата, а во заднината се слуша звук на воз во движење, по што масата и чашите се затресуваат. Додека камерата се движи со

многу бавен зум-напред кон крупен план од лицето на Мартишка, ритмичните звуци на возот во движење, што ги слушнавме и на почетокот на филмот, се мешаат со пригушените звуци на *Ода на радоста*, од *Деветтата симфонија* на Лудвиг ван Бетовен, кои незабележливо се губат додека возот поминува. Кога камерата ќе застане на сосема крупен план од невиното лице на Мартишка, сликата се затемнува, звукот стивнува и филмот завршува.

Еве како Тарковски, на својот пријател и соработник, сценаристот на *Носталгија*, италијанскиот поет и сценарист Тонино Гвера, во еден разговор во станот на Тарковски во Москва, во 1979 г., му го опишува крајот на *Сталкер*: „Крупен план: болно девојче, ќерката на Сталкерот пред себе држи голема книга. Завиткана е со шамија. Ја гледаме во профил пред осветлениот прозорец. Камерата полека се враќа назад и кадрира дел од масата. Маса во крупен план, со нечисти садови: две чаши и бокал. Девојчето ја спушта книгата на колена и го слушаме нејзиниот глас како го повторува прочитаното. Гледа во една од чашите. И под моќта на нејзиното втренчено гледање, чашата почнува да се движи во правец на камерата. Тогаш девојчето својот поглед го насочува кон другата чаша и другата чаша почнува да се движи. Потоа девојчето гледа во чашата на средината на масата и гледаме дека и таа исто така почнува да се движи под моќта на нејзиниот втренчен поглед. Таа се движи и паѓа на земјата, но не се крши. Слушаме како воз поминува близу до куќата, испушта чудни звуци, сидовите затреперуваат, се тресат сè повеќе и повеќе. Камерата се враќа на крупен кадар од девојчето и со тој звук, со таа бучава, филмот завршува“.³⁰⁹

Би можеле да пронајдеме и да извлечеме многу алегориски нишки од *Сталкер*, но, почитувајќи го Тарковски, кој вели дека во неговите филмови нема место за алегорија, нема да го правиме тоа. Ќе се обидеме само на едно место, барем делумно да ги наброиме христијанските слики и симболи, референцијалните точки на *Сталкер*, произлезени од неговиот визуелен и аудитивен, но и текстуален, говорен код, во однос на темите и поимите произлезени од христијанскиот начин на живеење, мислење и делување, од кои некои беа споменати и погоре во текстот,

³⁰⁹ Цит. според A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra... 'Nostalghia.com'. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

а кои се релевантни за нашата анализа. Условно, можеби би можеле, заедно со Марко Бабац, во поголемиот дел да ги класифицираме како *микросимболи*, и да ги поделиме во три групи: - грешки во однесувањето: зло, безверие, грев, страсти, завист, суета, гордост, умисленост, гнев, омраза, пијанство, алчност, себичност, славољубие, сластољубие, среброљубие, дволичност, самољубие, самоизмама, самооправдување, самодоверба, очај, сомнеж, надменост, дрскост, егоизам, злопаметење, клевета, обвинување, озборување, користољубие, тага, лага, убиство, самоубиство, болести, смрт, пекол, желба за моќ, страв, нечувствителност, слабост, богатство, светска ученост, итн.; - добродетелни карактеристики: талент, слобода на волја, добро, вера, надеж, љубов, сила, детска невиност, вистина, саможртва, страдање, смислата на творењето, творештво, рај, вечен живот, совест, должност, храброст, одговорност, спасение, милосрдие, добродетели, простување, покајание, преумување, молитва, услишување на молитва, среќа, слобода, достоинство, плач, исповед, човек, човечки род, ближниот, пријателство, свештенство, учител, скромност, сожалување, сочувство, душа, благодарност итн.; - Божји обележја: чудо, Божји благослов, Божествена благодат, *Свето Писмо*, Богоопштење, Богопознание, Царство Божјо на земјата, икони, Името Божјо, образ и подобие Божјо, храм Божји, и многу други, во овој навистина знаковно поливалентен и истовремено полифониски (раскажувачки) текст на културата како што е *Сталкер*.

„Душата е одаја на желбите во чии простори сите исчекувања можат да се остварат, а се изгубени во *Зоната*, еден простор без цврстина, извонредно чувствителен и приемлив. Во него владеат некои други закони. Душата сè помалку ја истражуваат. Таа е понижена и напуштена. За нејзина сметка расте технолошкиот редуccionизам кој искотува неброени сеништа. „Сè повеќе паѓаме во вештественост, како мувите во мед“, вели загрижено Тарковски. Во *Сталкер* „светоста“ се оддалечува по секој погрешен чекор. Во тоа ја препознаваме омилената мисла на Отците Свети за Божествената благодат и човечкиот грев. Имено, благодатта на Триипостасниот подвижнички се стјажава, а заради дамките на гревот исчезнува“,³¹⁰ вели отец Стефан Санџакоски, кој, како централни теми на *Сталкер*, ги одредува „христолошката и сотириолошката тема“. И тука навистина

³¹⁰ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 16. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 68).

немаме што да додадеме. *Сталкер* е навистина филм кој претставува горчлив извештај за неуспешните, очајнички обиди на Сталкерот, кој, како нетипичен свештеник, се обидува да ги спаси и да ги поврати во живот уништените души на оние кои ги предводи низ лавиринтот на Зоната. Сепак, филмот го надминува светот на научната фантастика и потпирајќи се на верата на гледачот, го достигнува просторот на матафизичкото и така се претвора во парабола, или, да го употребиме терминот на Тарковски – метафора на потрагата по верата. Оттаму, може да се рече дека една од темите кои доминираат во *Сталкер*, покрај темата за спасот на човекот преку Христа, е верата, без која и не е можно да се оствари спасението.

Уште на почетокот на филмот, Писателот доаѓа на местото на средбата пред поаѓањето во Зоната и со жената што го вози започнува разговор за верата и чудото. Неговиот став е дека денес сите појави можат научно да се објаснат и дека нема место за исклучоци од природните закони. Професорот, кој „не е хемичар, туку повеќе физичар“, носи бомба во ранецот и кога попат ќе го заборави ранецот, го ризикува животот за да го пронајде. На заобиколните патишта до целта, „тројката“ поминува навидум непремостливи пречки, но, кога конечно ќе стаса до прагот на просторијата која претставува цел на нивното патување, и уметникот - Писателот, и научникот - Професорот, се покажуваат недоволно подготвени да влезат во неа. „И така, двата човека ја постигнаа својата цел. Минаа низ многу работи, размислуваа за себе, дојдоа до нова самопроценка: и немаа храброст да го пречекорат прагот на „собата“, до која, за да стигнат, ги ризикуваа животите. Сфатија колку се несовршени на трагичното, најдлабоко ниво на самосвест. Тие собраа сила да погледнат во самите себе – и беа вцашени; но им недостасуваше духовна храброст да поверуваат во себе“, ќе напише Тарковски.

На Сталкерот му е забрането да влезе во просторијата во која сите желби се остваруваат, но, Писателот и Професорот не се подготвени да се соочат со тајната, да го направат последниот чекор. Ветеното исполнување на желбите за нив станува точка на искушение за вербата во чуда, а Писателот и Професорот не сакаат својот недостаток на вера да го ставаат на проба. Започнува расправа за верата, се слушаат бројни обвинувања и контра-аргументи, Професорот дури се обидува да ја

активира бомбата, за да уништи секаква трага на метафизиката, на чудото. Никој не смее да ја открие тајната, никој не треба да верува, никој не смее да стигне таму по нив, и сето тоа под маска на грижа за човештвото. Сталкерот, кој претходно го молеше Писателот да го фрли својот ионака бескорисен револвер, сега се бори со Професорот за да го спречи во активирањето на бомбата, која се заканува засекогаш да ја уништи тајната. Токму Сталкерот, единствениот кому не му е докрај дозволено да ја осознае суштината на тајната, е последниот чувар на верата, „последниот Мохиканец“.

„Најмногу ми се допаѓа главниот лик, Сталкер. На одреден начин убеден сум дека има нешто во мене што ме поврзува со него. На некој начин сакам да му помогнам, да го заштитам. Може да се рече дека тој за мене е како брат. Изгубен брат можеби, но сепак брат. Во секој случај, ги чувствувам, сочувствувам со неговите мигови на судир со светот кој толку лесно го ранува. Чувствувам дека неговата душевна структура и реагирање на стварноста се слични на моите. Толку многу што тој, во филмот, покрај тоа што е отпадник, е многу покултурен, пообразован и поинтелигентен од Писателот и Професорот, без оглед на тоа што тие, како ликови, ја претставуваат самата идеја на интелигенцијата, науката, образованието... Тој е исклучително чесен човек, чист, и, така да се каже, интелектуално невин. Неговата жена го опишува како ‚благословен‘. Тој ги води луѓето во Зоната за ‚да ги направи среќни‘, како што вели. Тој ѝ е целосно, без трошка интерес, посветен на оваа идеја. Нему му се чини дека тоа е единствениот начин луѓето да станат среќни. Неговата приказна е, во суштина, онаа на последниот идеалист: онаа на човек кој верува во можноста за среќа независно од волјата на човекот и неговите напори. Неговата професија му дава целосна и исклучителна смисла на неговото постоење: како свештеник во Зоната, Сталкерот ги води луѓето таму, за тие да можат да станат среќни. Всушност, никој со сигурност не може да потврди дали некој навистина станува среќен или не. На крајот на неговото патување во Зоната, под влијание на оние кои ги води, тој ја губи сопствената верба: вербата во можноста да направи некого среќен. Тој не може да најде личности подготвени да веруваат во Зоната, во можноста да ја пронајдат среќата, да ја досегнат ‚собата‘. На крај, тој ја реоткрива само неговата

сопствена идеја за среќата на луѓето стекната со помош на чистата вера“,³¹¹ ќе рече Тарковски.

Опишувајќи го ликот на Писателот, кој, како што вели, не му се допаѓа многу, Тарковски нагласува дека актерот кој го толкува, Анатолиј Солоницин, ги следел многу совесно неговите упатства, така што понекогаш во него препознава свои сопствени белези, начин на зборување, одреден начин на однесување, одредена интонација на гласот. „Самиот Сталкер не ми е особено важен, многу поважен е Писателот, кој влегува во Зоната како циник, прагматичен човек, а излегува како човек кој зборува за човечкото достоинство, кој сфаќа дека не бил добар човек. Тој за првпат и се соочува со ова прашање, дали човекот е добар или лош? И откако ќе поразмисли за тоа – тој тогаш го започнува патот... И кога Сталкерот вели дека сите негови обиди биле залудни, дека никој ништо не разбира, дека никој нема потреба од него – тој греша затоа што Писателот сè разбрал“.³¹²

Сепак, преку критиката на Сталкерот кон интелектуалците, искажана на крајот на филмот, за нивното лицемерие и неверие, Тарковски како да употребува своевидно *авторово вмешување*, со кое се искажува ставот дека интелектуалците, особено современите, заради вербата во лажното, светско знаење, не се подготвени или не сакаат да се сретнат со тајната и да му се препуштат на Откровението. Без вера, појавата која е пред нив, едноставно не постои. Што се наоѓа во „собата“? Ништо – ако се нема вера. А Писателот и Професорот се луѓе без вера и тие ја напуштаат Зоната уверени дека таму нема ништо и дека сето тоа е измислица на Сталкерот. И Тарковски, како што тоа подоцна ќе го направи и во *Носталгија* и во *Жертвопринесување*, оставајќи го крајот на филмот отворен, а приказната двосмислена, го става гледачот пред дилемата, согласно на неговата вера, да се определи за можната разврска на приказната – дали просторијата навистина крие тајна или сè е измислица на Сталкерот? Така, заради мајсторски водената двосмислена нарација, како што убаво посочи самиот Тарковски, публиката дури и

³¹¹ Цит. според A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra... 'Nostalghia.com'. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

³¹² Цит. според Jerzy Illg and Leonard Neuger, *I'm interested in the problem of inner freedom...* (Tape-recorded interview in March 1985 in Stockholm, *Res Publica* 1 (1987):137–160). 'Nostalghia.com'. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html> (на 14.12.2009).

по завршувањето на филмот не знае што е, а што не е - вистина. Веќе ги наведовме зборовите на Тарковски со кои ја означува оваа постапка: „Всушност, мене ми се чини дека гледачите треба да се сомневаат не само во постоењето на други сталкери, туку и во постоењето на забранетата Зона. Можно е дури и местото каде што се остваруваат желбите да е само мит. Или шега. Или можеби е само вообразување на нашиот главен јунак. За публиката ова останува мистерија“.³¹³

Покрај двосмисленоста од овој вид, на истово место ќе мораме да се сложиме и со констатацијата на Питер Грин, за еден друг вид на двосмисленост, т.е. двозначност во филмовите на Тарковски, вклучително и на *Сталкер*. Грин смета дека „Тарковски многу свесно внесува двозначност во своите филмови кои истовремено содржат обележја на руско, но и на општочовечко, на физичко, но и на метафизичко, на лично, но и на универзално“.³¹⁴

Сепак, покрај сите овие интерпретативни констатации за полифоничноста, поливалентноста, полисемантичноста, двосмисленоста, двозначноста, сложеноста, таинственоста, херметичноста, симболичноста итн. на *Сталкер*, Тарковски како да разбива секаква интерпретативна илузија, едноставно констатирајќи: „Многумина го сметаат *Сталкер* за научно-фантастичен филм. Но, овој филм не се потпира на фантазијата, тоа е реализам на филм. Обидете се да ја прифатите неговата содржина како белешка за еден ден од животот на тројца луѓе, обидете се да ја погледнете на ова ниво и нема да најдете во неа ништо сложено, таинствено или симболично“.³¹⁵

Интересно е што Тарковски имал намера да сними друг филм, продолжение на *Сталкер*, во кој ликот на Сталкерот сосема се менува: „Не верува повеќе во тоа дека луѓето можат да ја достигнат среќата преку себепреобразувањето, преку внатрешната промена и почнува да ги менува на сила, почнува да ги присилува и да ги киднапира во Зоната преку разни измами – за да ги направи нивните животи подобри. Се претвора во фашист. И овде можеме да видиме како идејата може – од

³¹³ Цит. според A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra... 'Nostalghia.com'. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

³¹⁴ Grin, "Stalkerova nostalgija", 46.

³¹⁵ Цит. според Tarkovsky speaks about... Symbols vs. Metaphors (Bachman, "Att resa..."). 'Nostalghia.com'. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html> (на 09.12.2009).

чисто идеолошки причини – да се претвори во сопствена негација; кога целта ги оправдува средствата - човекот се менува. Тој води тројца луѓе во Зоната на сила – тоа сакав да го покажам во вториот филм – и дури не се срами ни од крвопролевање за да ја исполни сопствената цел. Ова е веќе идејата за Големиот инквизитор, за оние кои на себе го преземаат гревот во име на спасението“.³¹⁶ Нам ни останува само да констатираме дека е голема среќа за нас што Тарковски никогаш не го снимил продолжението на *Сталкер*.

Носталгија

Носталгија е 130-минутен филм во колор, снимен во Италија во 1983 г., во продукција на „Одделението за филм“ на италијанската државна телевизија РАИ (RAI), која во тоа време се специјализира за производство и на кинофилмови и ги поддржува истакнатите творци кои имаат потешкотии да се пробијат низ комерцијалниот систем на производство на филмови, т.е. имаат потешкотии да обезбедат финансиски средства за реализација на своите филмови. Сценариото за филмот е на Андреј Тарковски и Тонино Гвера, сценаристот на Микеланџело Антониони и Федерико Фелини. Филмот е добитник на специјална награда на жирито, за „филм со творечки вредности“ и на наградата на критиката „Фипресци“, на Филмскиот фестивал во Кан. Работниот наслов на филмот *Носталгија* бил *Патување во Италија*, а во 1982 г., Тарковски, заедно со сценаристот Тонино Гвера, го реализира документарниот филм за снимањето на *Носталгија*, насловен како *Патување низ времето (Tempo di viaggio)*. Непосредно пред снимањето на *Носталгија*, умира омилениот актер на Тарковски – Анатолиј Солоницин (насловната ролја во *Андреј Рубљов*, во *Соларис* го игра ликот на Сраториус, игра и во *Огледало*, а во *Сталкер* го толкува ликот на Писателот) и насловната ролја му е понудена на актерот Олег Јанковски.

Носталгија е снимен во Италија, откако Тарковски, заедно со сопругата Лариса решава да остане на Запад, по притисоците што ги трпи во татковината,

³¹⁶ Цит. според Illg and Neuger, *I'm interested in the problem of inner freedom...* 'Nostalghia.com'. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html> (на 14.12.2009).

откако сфаќа дека за него е веќе невозможно да твори во Советскиот Сојуз. Оваа одлука на Тарковски, секако влијае на изборот на темата на филмот, кој има и одредени автобиографски обележја. Во *Носталгија*, Тарковски, воден пред сè од личното искуство, покажува зошто уметникот не може да живее во својата татковина онаква каква што е, и истовремено, зошто не може да живее без неа. Тоа е единствен филм на Тарковски, не сметајќи го, се разбира *Андреј Рубљов*, во кој режисерот на главниот лик му го дава сопственото име – Андреј. Посветен е на споменот на мајка му, а и во овој филм се цитираат стихови на татко му на Тарковски.

Носталгија, како и *Андреј Рубљов* и *Сталкер*, а во помала мера и *Соларис*, е уште еден филм чија драматуршка структура е изградена врз патувањето, кое ја презема улогата на наративна алатка, која го движи дејството на нарацијата низ времето. Неколку теми доминираат и постепено се откриваат во филмот, се развиваат и кулминираат, како во музичко дело. Дел од темите кои се обработуваат во *Носталгија* се: судбината на уметникот и проблемот на творештвото во емиграција, непроникнувањето на културите кои користат различни културни кодови и проблемот на непреведливоста на уметничките дела настанати во тие култури, кризата на современиот свет итн. „Би сакал да покажам дека токму комуникацијата меѓу луѓето е најголемиот проблем на денешницата“,³¹⁷ вели Тарковски. *Носталгија* го означува и копнежот по некое друго место и некое друго време, и, всушност, е носталгија на човекот по изгубениот рај. *Носталгија* истовремено претставува и текст на културата во кој се спротивставуваат православната духовна култура на Византија и Русија, со културата на Западот, со италијанската ренесанса. Така и отец Санџакоски ја одредува темата на *Носталгија*, „темата за ортодоксијата и ренесансното творештво“. Сепак, може да се рече дека и во овој филм на Тарковски, централна тема е верата.

Приказната што ја раскажува *Носталгија* би можела да се резимира во следниве неколку реченици: Советско-рускиот поет Андреј Горчаков доаѓа во Италија за да го истражи животот на рускиот композитор Сосновски, кој во XVIII век живеел во емиграција, во Болоња и страдал од голема носталгија по својата

³¹⁷ Stojanović, *Razgovor sa Tarkovskim*.

татковина во која се вратил пред крајот на животот, само за да умре дома. Преведувач на Андреј е убавата Италијанка Еуџенија, девојка која личи на девојките од сликите на Ботичели. Таа е вљубена во Андреј и иако, како преведувач, би требало најдобро да го разбира соговорникот, таа не е во состојба да ја разбере неговата душа. Не ја разбира истоветноста на судбината на Андреј и на Сосновски, не разбира зошто Андреј е незаинтересиран за нејзините чувства кон него, не ја разбира неговата силно изразена носталгија кон домот и татковината. Еуџенија ги рецитира стиховите на Андреј Горчаков (всушност стиховите на Арсениј Тарковски), во превод на италијански, и не може да го разбере ставот на Андреј кој смета дека поезијата е непреведлива. Еуџенија е современа европска еманципирана жена, атеист, и затоа што не верува, на почетокот на филмот таа не може да клекне пред моштите на светицата во храмот каде што жените кои не можат да родат ѝ се поклонуваат на светицата. На крајот на филмот таа е во врска со псевдодуховен човек, со кого се подготвува да замине на инстант-духовно патување во Индија.

Поетот Горчаков не може да се ослободи од спомените од минатото и во секавањето постојано му навираат слики на селски амбиент и на жена, за која можеме да претпоставиме дека е неговата сопруга, со куче. Рускиот поет најцврсто пријателство ќе воспостави со „лудиот“ Доменико, кого го игра шведскиот глумец Ерланд Јозефсон, познат од филмовите на Ингмар Бергман, актер кој во следниот филм на Тарковски - *Жертвопринесување*, го толкува главниот лик, Александер. И Доменико, со кого Андреј ќе се спријатели, има чувство на вина во однос на сопственото семејство. Тој, што е раскажано преку еден *флешбек*, една секвенца на секавање, за да го спаси своето семејство од светот осуден на пропаст, седум години ги држи жена му и децата затворени во домот, сè додека полицијата не ги ослободи. Ликовите на рускиот поет и на „лудиот“ Италијанец ги поврзува волчјакот, кој е присутен во спомените на Горчаков, во неговите исклучително добро визуелизирани сони, отсонувани во хотелската соба, и во *сегаашното време* на напацијата, во животот на Доменико. Поетот и „лудакот“, кој од сите свои сонародници е најблизу до вистината, чувствуваат заемна блискост и постигнуваат своевиден, никогаш дефиниран „договор“. Доменико, на плоштадот, на скеле

подигнато околу статуата на Марк Аврелиј на коњ, му се обраќа на светот кој го загубил разумот и ја објавува потребата човештвото да се врати на она место во историјата од каде што скршнало од вистинскиот пат и оттаму одново да почне. Претходно, во разговорот кој Бог го води со св. Катарина, онака како што „лудиот“ Доменико го слушнал, светицата го преколнува Господ да се покаже, а Господ одговара дека тој е секогаш присутен и дека човек, ако сака да го види, мора да вложи напор и да го употреби свесниот дел на своето битие. „Доменико во *Носталгија* сам ги преиспитува своите уверенија и сам го бира својот пат на крстот кој го заштитува да не падне во сеопфатниот цинизам на животот. Со својата жртва тој се обидува да постави брана на патот кој го води човештвото во пропаст. Ништо на светот не е поважно од разбудената совест на човекот, совест која го попречува да краде од животот, да се опушти презаситен и задоволен“,³¹⁸ вака го опишува Тарковски ликот на Доменико. Откако Доменико ќе се реши преку саможртва, со самозапалување на јавно место, по споменатиот вдахновен критички говор да го изрази протестот против декаденцијата на човештвото и на современата цивилизација - и поетот Андреј Горчаков се решава да го направи она што Доменико го бараше од него – по неколку неуспешни обиди, го пренесува пламенот, свеќа запалена во чест на св. Катарина, низ испразнетите бањски сулфурни базени, а потоа умира од срцев удар. Оваа извонредна, повеќеминутна кадар-секвенца, е снимена во реалното време на траење на дејството, кога главниот лик Андреј, секојпат кога свеќата ќе згасне се враќа на почетокот на базенот и одново и одново, упорно и без колебање, се обидува да го пренесе пламенот до крајот на бањскиот базен. Тоа што тој го прави е чин на вера исполнет во име на пријателот.

Временската и просторната „реалност“ во филмот, Тарковски ја одвојува од секое друго време на филмската наратија, со контраст помеѓу слика во боја и сепија. *Сегашното време* на наратијата е во боја, додека сеќавањата и сните на главниот лик Андреј, се реализирани во сепија. Во мајсторски визуелизираните секвенци на сеќавања или на соништа, движењата на протагонистите се забавени, при што или целосно отсутвуваат звуци или оние кои се слушаат не се

³¹⁸ Tarkovski, “U pohvalu slabog čovjeka”, 85.

синхронизирани како во „реалноста“ на филмската нарација. Филмот завршува со прекрасна секвенца снимена во разурната црква, во која се мешаат реалноста и сеќавањето, во кое поетот Горчаков конечно стигнува дома, односно го пронаоѓа изгубениот рај. Храмот е симбол на христијанскиот морал – на Убавината, а разрушениот храм во кој вее снег претставува метафора на современиот свет, на животот без Бога.

7. ЖЕРТВОПРИНЕСУВАЊЕ

*Жертвопринесување*³¹⁹ е 142-минутен филм во боја, реализиран во 1986 г., во шведско-француско-британска копродукција. Истата година ја добива специјалната награда на жирито и наградата на критиката, „Фипресци“, на Филмскиот фестивал во Кан. Тоа е последниот, тестаментален филм на Тарковски. Реализиран според сопствено сценарио, според зборовите на самиот Тарковски, филмот има пресудно место во неговата уметничка биографија. Може да се рече дека *Жертвопринесување* претставува врв во творештвото на Тарковски, но истовремено и клуч за разбирање на севкупниот опус на авторот. Снимен е во Шведска, кога Тарковски веќе бил заболан од рак, иако не знаел за болеста, а го завршува само неколку месеци пред смртта. Неговиот „колега емигрант“, писателот Георгиј Владимов, со кого дели слична судбина и со кого често се среќава во Париз, се сеќава на Андреј Тарковски во периодот пред почетокот на снимањето на филмот: „Тој беше сериозно исплашен дека ако неговиот претходен филм, *Носталгија*, не постигне комерцијален успех, тогаш кој продуцент би вложил пари во следниот филм. Се разбира, парите беа пронајдени – во Шведскиот институт за кинематографија и тој го сними *Жертвопринесување*, а ќе се најдеа пари и за неговиот *Хамлет* и уште за десетина филмови на Тарковски. Но, друга опасност му се прикрадуваше – одвнатре - и можеби стана основна причина за неговата болест: потиштеното сфаќање дека тој во Русија никому не му е потребен

³¹⁹ Постојат неколку варијанти на превод на македонски јазик на оригиналниот наслов на филмот *Offret Sacrificatio*: *Жртва*, *Жртвување*, *Жртвопринесување*, *Жертвопринесување*. Ние, следејќи го отец Стефан Санџакоски, се определивме за терминот *Жертвопринесување*, за кој сметаме дека најмногу соодветствува на оригиналниот наслов, а и преводот на руски гласи *Жертвоприношение*.

и покрај сите меѓународни награди и признанија, и покрај сета негова светска слава“.³²⁰

Сепак, и покрај неможноста да снима филмови во својата татковина, Тарковски одбива своето доброволно прогонство да го смести во некаков политички контекст кој би му донесол дисидентски статус и одбива да учествува во идеолошката манипулација на Западниот свет, со т.н. демократски слободи, со кои во современа Европа се тргува како некогаш со индулгенциите. Тарковски останува подеднакво критичен кон лажните вредности и на советскиот социјализам и на западноевропската либерална демократија. Па така, во *Жертвопринесување*, кој функционира како многу богат полифониски текст на културата, во Бахтиновска смисла, Тарковски повторно ги спротивставува современиот Запад, со неговата технолошки супериорна нуклеарна култура и Истокот, овој пат, покрај секогаш присутната православна христијанска вера и наука, засилен уште и со јапонската културна традиција. И името на синот на главниот лик во филмот - Малиот човек, е карактеристично за некои, т.н. „примитивни“ народи, но, тоа, истовремено покажува голема почит кон личноста на детето, некарактеристична за западната цивилизација.

Некои критичари се обидуваат филмот *Жертвопринесување* да го класифицираат под одредниците: антиутопија, фантастика, религиозен филм, и сите се во право, и повторно - никој не е во право, затоа што овој филм ги содржи сите тие жанровски определби, но е многу повеќе од тоа. Сепак, критичарите се сложуваат дека се работи за необично суптилен и повеќеслоен филм, бавен, но не и анемичен, со исклучителна визуелна убавина, за која, покрај Тарковски, одговорен е и директорот на фотографија, снимателот на Ингмар Бергман - Свен Никвист, познат по своето генијално чувство за движење и простор, кому Тарковски му оставил голема творечка слобода во креирањето на кадрите, кои се структурално исклучително сложени и набиени со значења. Така, префинетите движења на камерата, одредени предмети, кои на прв поглед имаат декоративна намена, ги претвораат во симболи.

³²⁰ Vladimov, *Pismo Andreja Tarkovskog. Andrej Tarkovski, Lekcije...* 127.

Истовремено, филмот изобилува со голем број групни планови, за разлика од опсесивните крупни планови во периодот на *Соларис*, долги кадри-секвенци, кои се едно од обележјата на режисерската поетика на Тарковски и странични, т.н. латерални, комплексни травелинзи. Една од карактеристиките на филмот се екстремно долгите кадри, но, тие се секогаш во функција на нарацијата, односно траат токму онолку време колку што му е потребно на гледачот да ги воочи сите важни карактеристики, сите детали од нивната богата содржина. Она што не е толку вообичаено за Тарковски, а го карактеризира овој филм, е ставањето на поинтензивен акцент на монтажната постапка, која многу функционално ги поврзува дијалозите и кадрите и на некој начин го нагласува невидливиот флуид што кружи меѓу вкрстените движења на глумците и односот меѓу кадрите. *Жертвопринесување* е повторно филм на водата и огнот. Овде, дури многу понагласено, овие контрасти доминираат со филмската слика.

Жертвопринесување, исто така, изобилува со секвенци на соништа, што е, повеќепати нагласивме, уште една од спецификите на поетиката на Тарковски. И, како и во повеќето негови претходни остварувања, и овде, бојата на филмската слика ја одредува временската и просторната „реалност“ на дејството. Сè што е во доменот на сонот, или визијата, е одвоено од *сегашното време* на филмската нарација, и е прикажано во нагласено контрастна црно-бела фотографија. Сè што има елементи на фантастично е прикажано во сепија и се случува претежно во ентериер, а она што се случува во „реалноста“ на филмското дејство е прикажано во многу чист колор. На тој начин, бојата на сликата служи како своевиден алиби, што на филмот му овозможува да се смести во рамките на реалистичката наративна постапка, покрај тоа што Тарковски никогаш до крај не ги дефинира нештата и смислено, како и во *Сталкер* и во *Носталгија*, игра на картата на двосмисленоста, мешајќи ги сонот и јавето, на што ќе се задржиме подолу во текстот. Централниот дел на филмот, кој е клучен за филмската приказна, е ситуиран во сфера која се наоѓа помеѓу сонот и реалноста на филмскиот дискурс. Францускиот филмолог Жоел Мањи ја истакнува и специфичноста на кадрирањето во *Жертвопринесување*. Тој истакнува дека филмот му должи голем дел од својата естетска и емотивна сила на постојаниот притисок помеѓу плановите кадрирани на „италијански начин“, каде

камерата го зазема четвртиот имагинарен сид, за што сведочат и честите погледи на еден или повеќе ликови упатени кон камерата и наглите резони од 180°; и плановите работени во форма на травелинг, во екстериер, пред природните пејзажи, во кои повеќе се втопуваат отколку што се одржуваат човечките ликови.³²¹ Уште една многу значајна црта на *Жертвопринесување* е тоа што овој филм изобилува со мноштво интертекстуални референци на многу значајни текстови на културата од европска и јапонска провиниенција. И, ако во *Носталгија* се зборува на италијански и на руски, во *Жертвопринесување* се зборува само на шведски, со една реплика, цитат од Шекспир и неколку други споредни реплики, на англиски јазик.

Фабуларниот тек на *Жертвопринесување* е линеарен, праволиниски, како и кај повеќето други остварувања на Тарковски, и во него се сменуваат фабуларните делови според принципот на причини и последици. Постои единство на времето, местото и дејството, за што, веќе рековме, се застапува и самиот Тарковски, и филмската приказна е составена од неколку наративни целини, од неколку хронолошки поврзани и меѓусебно условени епизоди. Тарковски дава една многу интересна споредба на своите два последни филма, *Носталгија* и *Жертвопринесување*, во која ја толкува сопствената наративна постапка: „Во основа *Жертвопринесување* е во исто расположение како и моите претходни филмови, но со таа разлика што тука драмскиот развој намерно го нагласив поетски. На некој начин, моите скорешни филмови имаат импресионистичка структура: епизодите, со ретки исклучоци, се земени од секојдневниот живот и затоа публиката ги прима во нивниот тоталитет. Работејќи на мојот последен филм, се стремев не само кон тоа да ги развијам епизодите во светлината на моето искуство и на правилата на драмската структура, туку и да ја изградам сликата како поетска целина во која сите епизоди се хармонично поврзани: нешто што во претходните филмови ме преокупираше многу помалку. Како резултат, целокупната структура на *Жертвопринесување* стана покомплексна и доби форма на поетска параболa. Во *Носталгија* драмскиот развој скоро и недостига, со исклучок на расправијата со Еуџенија, саможртвувањето на Доменико и трите

³²¹ За ова види повеќе кај Manji, “‘Žrtvovanje’...”, 26.

обиди на Горчаков да ја пренесе свеќата преку базенот. За разлика од него, во *Жертвопринесување* конфликтот помеѓу ликовите се развива до експлозија. И Доменико и Александер се подготвени да дејствуваат, и изворот на нивната волја да го сторат тоа лежи во нивното злокобно претчувство за неминовна промена. И двајцата го носат белегот на жртва, и секој од нив се нуди себеси. Разликата е во тоа што чинот на Доменико не дава опипливи резултати“.³²² Интересно е што при пишувањето на сценариото за филмот, вообичаено, постоеле повеќе верзии, но, во еден миг, како што креативниот процес го опишуваат и други автори, ликовите почнале да бегаат од контролата и самите да се оформуваат. „Интересно, додека се зачнуваа сликите на филмот, и навистина, за сето време на пишувањето на првата верзија на сценариото, како и со оглед на тогашните околности во мојот живот, ликовите сè повеќе и повеќе се изоструваа и дејството израснуваше сè поподготвено и поразработено. Тоа беше речиси независен развоен тек кој самиот стапна во мојот живот“,³²³ се сеќава Тарковски.

Централна тема на *Жертвопринесување* е одговорноста на поединецот за случувањата кои оставаат последици на светот во целина, а еве како го опишува филмот една публикација за печатот од тоа време: „Еве човек кој се жртвува за другиот, кој сфаќа дека за спасение, дури и физичко, потребно е сосема да заборави на себеси, да најде простор за својот духовен живот, да пристапи кон другото кралство“.³²⁴ Тарковски својот филм го опишува како парабола за саможртвата, но сепак остава простор за повеќезначно толкување: „*Жертвопринесување* е парабола. Значајните случки што тој ги содржи може да се толкуваат на повеќе начини“.³²⁵ „Што се однесува до формалната димензија на филмот, тој најверојатно е најблизу до елегија, парабола, во таа мера што функционира на неколку различни нивоа. Секоја од неговите епизоди не само што ја носи тежината на реалноста туку нуди многу повеќе од едно единствено ниво на значење“,³²⁶ нагласува Тарковски во едно свое интервју.

³²² Тарковски, „За филмот „Жртва““, 89; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 220.

³²³ Тарковски, *Вајање у времену*, 218.

³²⁴ Цит. според Manji, „‘Žrtvovanje’...“, 24.

³²⁵ Тарковски, „За филмот „Жртва““, 88; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 218.

³²⁶ Цит. според Annie Epelboin, *Andrei Tarkovsky on The Sacrifice* (“A propos du Sacrifice”, *Positif* (1986):3–5). ‘Nostalghia.com’.

http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Sacrifice.html (на 05.01.2010).

Времето на приказната во Жертвопринесување опфаќа едно деноноќие од животот на главниот лик – Александер, всушност неговиот роденден, а *дискурсот* тоа го претставува низ неколку хронолошки подредени и поврзани епизоди. Според споменатиот француски филмски критичар, Жоел Мањи, приказната на *Жертвопринесување* би можела да се резимира вака: „Во атмосфера на страв од неминовна катастрофа (реална или имагинарна), еден писател и професор (специјалист за историја на уметност), удобно сместен во своите материјални добра (семејство, убава куќа во мирен и сончев крај), прифаќа да биде еден вид на медиум или врач (иако можеби се работи само за сон) за да ги спаси своите ближни и сиот свет. Тој ги жртвува своите добра подметнувајќи пожар во својата куќа која за него претставувала остварување на неговите животни соништа. Тој се одрекува од способноста на говорот и од својата слобода“.³²⁷

Филмот, според востановената практика на Тарковски, физички е поделен на два дела: прв дел (*I rollerna*) и втор дел (*II rollerna*). И, ако во *Сталкер*, целото иницијативно патување беше сконцентрирано, насочено, подредено, на епизодата во таинствената „соба“, сè се слеваше кон таа секвенца, која истовремено претставуваше и климакс и расплет во наративната шема, тогаш, во *Жертвопринесување*, можеме да речеме, дека секоја епизода функционира како самостојна алка во ланецот кој води до кулминативната точка и разврската. Оттаму, и ние на тој начин ќе му пристапиме на филмот, разгледувајќи алка по алка, секвенца по секвенца од неговата комплексна приказна, хронолошки, онака како што ни ги претставува дискурсот, се разбира, без никакви претензии дека ќе ја исцрпиме нивната „поливалентност“, да го употребиме терминот на Бететини.

Offret Sacrificatio - I rollerna

Првиот дел на *Жертвопринесување* започнува со звуците на *Erbarne dich* (*Господи помилуј*) од *Страдание според Матеј* од Јохан Себастијан Бах и статичен кадар од сликата на Леонардо да Винчи, *Поклонение на Мудреците*, преку кој, во двојна експозиција се движат телопи со генералиите за авторите на филмот. Кога

³²⁷ Manji, “‘Žrtvovanje’...”, 24.

телопите ќе завршат, со еден травелинг, камерата се движи по сликата и го открива дрвото кое се извишува над малиот Исус и тројцата мудреци од Исток кои му се поклонуваат. Со рез, сликата се сели на првата, долга, деветминутна воведна кадар-секвенца на филмот, во која главниот лик - Александер, претставен во широк тотал, така што воопшто не се забележува неговото лице, покрај патот и покрај морето, вади едно осамено дрво. Во воведниот дел од филмот, вообичаено, се запознаваме со ликовите. Така, овде, го слушаеме Александер, кој на својот малечок син, кој, како што подоцна ќе видиме, не зборува, и кого тој го нарекува Малиот човек, му ја раскажува приказната за православниот египетски монах Јаон Колов: „Некогаш одамна, стар монах живеел во еден православен манастир... На еден рид засадил суво дрво, баш како ова. Тогаш му рекол на својот ученик, монахот по име Јоан Колов, дека треба да го вади дрвото сè додека тоа не оживее... Секое утро Јоан го полнел ведрото со вода, се качувал на ридот и го вадел сувото дрво. А невечер, кога ќе паднел мракот, се враќал во манастирот. И така три години. Еден ден кога се качил на ридот видел дека дрвото процутело“. Истиов расказ вака е предаден во „Старечникот“: „Говореа како авва Јоан Колов кога се упатил еднаш кај некој од тивејските старци во скитот, останал во пустината. А аввата, кога го зел неговиот сув стап, го засадил и му рекол: „Полевај го секој ден дури не донесе плод“. А водата била толку далеку од нив што одел навечер, а се враќал наутро. И така, по три години, оживеал стапот и донел плод. А старецот, кога го зел неговиот плод, го однел в црква, и им рекол на браќата: „Земете, јадете од плодот на послушанието““. Ова е прва раскажана приказна и во текот на филмската наратија ваквите екскурси, ваквите микро-нарации во кои се раскажува некоја приказна од страна на протагонистите, без таа да биде визуелно прикажана, и кои функционираат како вметнати приказни, како своевиден *текст во текст*, ќе се повторуваат уште неколкупати. Секвенцата која го отвора филмот со приказната за сувото дрво, образувајќи своевиден круг, воедно и ќе ја затвори наратијата на крајот на филмот. „Почетната и крајната сцена – поливањето на јаловото дрво, кое за мене е симбол на верба – се врвните моменти меѓу кои настаните се одвиваат со растечки интензитет“, ³²⁸ забележува Тарковски.

³²⁸ Тарковски, „За филмот „Жртва““, 90; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 222.

Во понатамошниот тек на секвенцата, сè уште во широк тотал, така што ликовите тешко се разликуваат, го гледаме Александер како упорно му зборува на својот син, за кого сè уште не ни е откриено дека не зборува, а се запознаваме и со поштарот Ото, кој, качен на велосипед, на Александер му носи честитка за роденден од неговите пријатели глумци, во која се споменува дека некогаш заедно играле во *Ричард Трети* на Шекспир и *Идиот* на Достоевски, а Александер ја толкувал ролјата на кнезот Мишкин. Писмото завршува со благословот на пријателите: „Господ нека ти даде среќа и здравје!“. Повторувајќи го благословот, поштарот Ото, кој, очигледно е познаник на Александер, го прашува Александер каков е неговиот однос кон Бога? „За жал, немам никаков однос. Што велите на тоа?“, одговара Александер, а Ото реплицира: „Би можело да биде и полошо“, и тоа го означува почетокот на разговорот меѓу нив двајцата, на „длабоки и сериозни теми“, карактеристични за филмовите на Тарковски. Деветминутната кадар-секвенца продолжува така што Александер и Малиот човек полака се движат од брегот на морето кон шумата, а додека тие чекорат, поштарот Ото, на велосипед немирно прави кругови, „осмици“, околу нив и постојано зборува. Како се приближуваат кон шумата, нивните лица стануваат повидливи, поиндивидуални, а истовремено, од дијалогот на Ото и Александер, се воочуваат и некои нивни карактерни специфики. Александер е образован, но повлечен и молчалив, би се рекло: тажен и депресивен, а Ото е многуговорлив, делумно упатен во западноевропската философија, индиските учења и во езотеријата, но истовремено и доволно суетен да дели совети и да поучува, кога никој од него тоа не го бара: „Познат новинар, театарски и книжевен критичар, кој предава естетика на универзитетот... Пишувате и есеи? Но, многу сте мрачен!.. Не треба толку да тагувате. Не треба да чезнеете за ништо. Не треба да очекувате... Јас, на пример, целиот живот нешто очекувам. Целиот живот се чувствувам како да чекам на железничка станица. Чувствувам дека овој живот што досега го проживеав и не беше живот, туку едно долго очекување на животот, долго чекање на нешто вистинско, нешто важно. Она озлогласено цуце... Она што го споменува Ниче. Она заради кое Заратустра се онесвестил...³²⁹ Понекогаш ми паѓаат на памет глупости -

³²⁹ Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra* (Beograd: Grafos, 1990).

„вечно кружење“. Живееме, имаме успеси и падови, се надеваме. Чекаме нешто, се надеваме, ја губиме надежта, се приближуваме кон смртта. На крајот, умираме. Повторно се раѓаме, но на ништо не се сеќаваме. И сè почнува од почеток. Не е сосема исто, но е само малку поразлично. Но и понатаму е безнадежно. А ние не знаеме зошто... Всушност, не. Навистина, сè е сосема исто! Буквално исто. Само е друга претстава, така да кажам. Јас да сум Творец на сè, сè исто би направил“, вели Ото, откривајќи ја својата голема надменост во која се споредува и со Творецот. Тој, следејќи ги идеите на антитеистичкиот философ Фридрих Ниче, искажува мислење за залудноста на борбата против Злото, затоа што светот му е подреден на неминовниот, во суштина, фаволски закон на вечно повторување. Тарковски на оваа идеја и ја спротивставува идејата дека моралните дејства, иако не постигнуваат позитивни промени и изгледаат неполезни, сепак имаат огромна смисла, затоа што се способни да ја прекинат порочната затвореност на животот, под услов на макотрпно, неброено, исто така бескрајно повторување. Приказната за верата, надежта и љубовта, што Александер му ја раскажа на Малиот човек за исушеното дрво, за навидум бесмисленото, но безброј пати повторено добродетелство кон мртвото дрво, кое монахот го воскреснува и го враќа во живот, е пример за чудото дарувано од Господ. А, на индиската претстава за реинкарнацијата, всушност на (западно)европската фасцинираност од неа, и на сличните учења, како и на безнадежноста, спомената од Ото, Тарковски, како што подоцна во филмот ќе се разоткрие, и го спротивставува православниот христијански светоглед по однос на овие прашања. Во IV век, св. Григориј Нисиски, метемпсихозата, учењето за преселувањето на душите, го нарекува „баснотворба“. Тој, полемизирајќи со оригенистите и со хеленските философи, од кои за пример го зема Емпедокле, пишува: „Мене ми се чини дека оние кои ја истакнуваат првата претпоставка и кои учат дека постоењето на душата е постаро од животот во плот, се исчистиле од хеленските учења од кои ги црпат басните за превоплотувањето. Бидејќи, ако тоа точно се испита, со сета неизбежност ќе се увиди дека нивното учење, како што велат, го утврдил еден од хеленските мудреци: како божем, тој се родил како маж, и бил пресаден во женско тело, и летал со птиците, и израснал со грмушката, и го поминувал животот во вода. А по мое расудување, далеку отстапил од вистината

оној кој слично зборува за себе... И јас мислам дека помеѓу овие претпоставки мораме да го исправиме во вистината нашето учење. А тоа значи да не мислиме, согласно со хеленската заблуда дека душите, вртејќи се заедно со вселената, се оптовариле со некој порок и неспособни да ја достигнат брзината на движењето на сферите, паднале на земјата; и да не тврдиме исто така дека човекот претходно бил создаден преку Словото, како некоја статуа од глина, и дека заради таа статуа се појавила душата (бидејќи тогаш, умната природа би се покажала помалку драгоценa отколку глинената статуа)³³⁰.

На агресивниот дијалог на Ото, Александер смилено одговара: „Сето тоа веќе сум го слушнал. Не сте го измислиле вие. Дали навистина мислите дека човештвото може да смисли универзален концепт, така да се рече модел, на Апсолутниот закон и на Апсолутната вистина? Тоа би било како обид да се создаде нова вселена! Вие навистина верувате во тоа ваше цуце, во тоа ‚ротирање‘ на животот?“, на што Ото одговара: „Ако искрено верувам, ќе биде така. ‚Верувај дека ти е дадено, и ќе ти биде дадено‘“, вели тој, погрешно толкувајќи ги Христовите зборови од Евангелието: „Сакајте и ќе ви се даде; барајте и ќе најдете; чукајте и ќе ви се отвори; зашто секој што моли, добива, и кој бара, наоѓа, и на оној што чука ќе му се отвори“³³¹, со што уште еднаш ја потврдува својата празноверност. Секвенцата завршува со тоа што гледаме како Малиот човек со јаже го врзал велосипедот на Ото за една грмушка и кога овој се обидува да тргне, паѓа од велосипедот. Христовите зборови за невиноста на децата ги потврдува и Александер, во последната реплика од првата кадар-секвенца, кога му вели на Малиот човек: „Што е? Што мрмориш? На почетокот беше Зборот, но ти си нем како риба. Мал светец!“, кога всушност, по првпат и дознаваме за неговата состојба.

Втората секвенца на *Жертвопринесување*, составена од неколку долги кадри, се случува на патот низ шумата кон куќата на Александер, кога тој и неговиот син ги среќаваат возрасната ќерка Марта и пријателот Виктор, уште два лика од вкупно осумте кои го сочинуваат карактерниот реквизитариум на

³³⁰ Св. Григориј Ниски, *За устројството на човекот* (Скопје: Икона, 2004) 85-89.

³³¹ Мт 7, 7-8, Лк 11, 9-10, *Новиот Завет*, 12 и 89.

приказната на *Жертвопринесување*. Од нивниот разговор дознаваме дека Малиот човек бил на операција на грлото и дека привремено, седум дена не ќе може да зборува. „И друштвеноста за некого претставува напор... Ганди имал еден ден во седмицата кога со никого не разговарал... Бил заморен од луѓето“, вели учениот лекар Виктор, по што тој и Марта продолжуваат со автомобил, а Александер и Малиот човек пешки, низ шумата. Присуството на син му, за Александер е одлично алиби за неговите монолози, во кои тој му се обраќа нему, а во кои всушност, ја преиспитува вредноста на сопствената цивилизација, нејзиниот однос кон природата, смртта итн. Раскажувајќи му на синот како со жена му случајно го откриле местото и ја купиле куќата во која Малиот човек се родил, Александер всушност, многу резигнирано ламентира за изгубените вредности на неговата цивилизација: „Бевме опчинети од таа убавина. Не можевме да се одвоиме. Тој мир, тишината... Човекот отсекогаш се бранел од другите луѓе, од природата. Постојано ја уништувал природата. Резултат е цивилизацијата на сила, страв, зависност. Нашиот „технички напредок“ само ни дал удобност, стандард, и орудија за одржување на моќта. Како дивјаци сме. Го употребуваме микроскопот како топузина. Не, не е точно. Дивјациите се подушевени од нас. Штом ќе дојдеме до некакво научно откритие, ние го ставаме во служба на злото. А што се однесува до стандардот, мудрецот рекол дека она што е непотребно, е грев. Ако е така, сета нашата цивилизација е заснована на грев, од почетокот до крајот. Постигнавме страшна нескладност, нерамнотежа помеѓу материјалниот и духовниот развој. Нашата култура е дефектна. Нашата цивилизација е дефектна, мал мој... Колку се уморив од ова зборување! Зборови, зборови! Најпосле знам што мислел Хамлет. Бил сит од дрдорковци. И јас сум. Зошто зборувам вака? Барем некој да престане да зборува и да направи нешто! Или барем да се обиде!“, вели занесениот Александер, седнат на една ливада во шумата, кога забележува дека детето го снемало. Избезумен, вика по него, а откако Малиот човек ќе го изненади и ненедејно ќе му скокне на грб од зад едно дрво, уплашениот Александер несмасно реагира и Малиот човек паѓа наземи, по што му се раскрвавува носот. „Боже, што ми е?“, се прашува Александер.

Погоре изнесените зборови на Александер, на некој начин како да се *авторово вмешување*, своевиден *авторски коментар* во текстот на филмот, затоа што и Тарковски ги споделува ставовите на својот лик во однос на состојбата на нашата цивилизација. „Развојот на денешниот свет се одвива само на материјален план. Современото општество се движи во емпиризам и, конечно, без никаква духовност. Ако ја набљудуваме стварноста како видлив и материјален поредок на работите, од неа тогаш не можеме да очекуваме друго освен обични работи кои можеме да ги дофатиме со рака. Од тој миг, доколку човек сретнува исклучиво емпириски факти, дали на општествен план, политички, технички или на план на живеењето, резултатите можат да бидат само ужасни и животот станува невозможен. Затоа што е невозможно да се живее без развој на духовноста. Дури и најгрубиот човек може да го разбере тоа или, во најмала рака, да го почувствува. Човекот ги губи своите причини за живеење, затоа што неговиот универзум се смалува и затоа што ја снемјува неговата складност. Тргувајќи токму од овие размислувања, се решив да го снимам *Жертвопринесување*. Начин повторно да се воспостави нормален однос кон животот е да се воспостави однос со себеси. Затоа е потребно да се постигне независност во однос на стилот на материјалниот живот и со тоа да се провери својата сопствена духовна важност. Во овој филм јас покажувам еден од аспектите на таа борба ако живеете во општество, а тоа е аспектот на христијанската концепција на саможртвата. Оној кој никогаш не го познал тоа чувство, таа желба, по мое мислење, престанува да биде човек, се приближува до животното и станува чуден механизам, експериментален објект во рацете на општеството и владата. Од друга страна, ако ја постигне својата морална автономија, човекот во себе ја пронаоѓа способноста себеси да се принесе како жртва за некој друг. Знам дека овие идеи денес не се многу прифатливи, затоа што никој нема желба да жртвува што и да е, но невозможно е да се постапува на друг начин ако сака човекот духовно да се спаси... Јас сметам дека нашата цивилизација ќе изумре заради материјалниот напредок, не заради физичките последици, туку заради духовните кои произлегуваат од него“³³² ќе изјави Тарковски во една пригода. Истовремено, во однос на многуговорливоста, на празнословието,

³³² Andrej Tarkovski, “U povodu filma ‘Žrtvovanje’”, *Sineast* 71/72 (1986/87), стр. 27-28.

дрдорењето кое му пречи и на Александер, Тарковски ќе рече: „Во моите филмови често се јавува проблемот на искажаните и на неискажаните зборови. Тоа е затоа што зборот има апсолутно извонредна моќ, тој збор кој ни е даден. Тој може да предизвика големи и лоши дела. Но сепак тој денес ја изгуби својата вредност. Светот е исполнет со дрдорење. Она што се нарекува информација за која се смета дека е толку потребна – погледнете ги телевизијата и радиото – постојаните бескрајни коментари во весниците, сето тоа е празно и лишено од основната животна смисла. Се замислува дека човек треба да ги знае сите тие работи кои, навистина, не му се потребни. Умираме под тони дрдорливи информации. Всушност, повеќе вреди да се работи отколку да се зборува“.³³³ Погоре изнесеното одговара на христијанскиот концепт за зборот како дар Божји: „Сите Божји дарови на човекот заслужуваат почитување. Дарот на зборување несомнено спаѓа во најголемите дарови. Со него човекот станува сличен на Бог, Кој има Свое Слово... Кога умот сака да општи со умот на ближните, за тоа употребува збор. За да добие способност на општење, зборот се облекува во гласови и букви. Тогаш нематеријалниот збор станува на извесен начин материјален, останувајќи во својата суштина неизменет. И Зборот (Словото) Божјо се очовечил, за да стапи во општење со луѓето и да ги спаси. Кога човековиот збор толку сериозно се набљудува, тогаш станува јасна причината на строгиот Господов суд, со кој е одредено и објавено дека луѓето ќе дадат одговор за секој празен збор“.³³⁴

И во оваа секвенца повторно е поставен контрапунктот - претставата на сосема невиното дете, кое си игра, ползи и трча низ тревата, држејќи цвет во устата и поигрувајќи си со својот татко во обидот да му се скрие зад дрвото – и наспроти него, сериозниот средовечен човек, уморен од животот. Кога Александер во еден миг од својот монолог ќе ја спомене смртта, Малиот човек реагира на тоа, по што, Александер му вели: „Не се плаши. Смртта не постои. Постои страв од смртта. А тоа е ужасен страв. Тој понекогаш ги тера луѓето да го направат она што не би смееле. Би било поинаку кога би престанале да се плашине од смртта“, што, сосема одговара на христијанската концепција за смртта како „голема тајна“, „раѓање на

³³³ Исто, 28.

³³⁴ Свети Игнатиј Брјанчанинов, *Енциклопедија на православниот духовен живот*, 455.

човекот од минливиот земен живот за вечност“. „Кога ќе се случи тајната на смртта, ние од себе ја симнуваме грубата телесна обвивка и со душевното битие, фино и етерично, преминуваме во другиот свет, во заедница на сродни души. Тој свет е недостапен за грубите органи на телото, преку кои, во текот на нашето живеење на земјата, дејствуваат чувствата“,³³⁵ пишува св. Игнатиј Брјанчанинов.

Следната, трета, едноминутна кадар-секвенца од *Жертвопринесување*, е црно-бела, што веднаш навестува промена во *дискурсот*, т.е. изразот низ кој е раскажана/прикажана *приказната*. И од содржината на оваа кадар-секвенца: бавен травелинг назад во кој се гледаат превртен и демолиран автомобил, нечистотија на подот, расфрлани алишта, исечоци од весници и разни амбалажи, нечиста вода како тече итн., се навестува дека се работи за секвенца на сон. Истовремено, оваа куса секвенца има функција и на *пауза*, во кое *времето на приказната* застанува, а *дискурсот* продолжува со наратијата, но, и како вовед во следната секвенца, која се враќа во *сегашното време* на приказната.

Следната, четврта секвенца се случува во куќата на Александер, во ентериер, и тука се запознаваме со неколкуте преостанати филмски ликови. Почнува со кадар во кој во крупен план гледаме отворена книга, монографија со репродукции на православни икони и рака која ги врти страниците. Се работи всушност, за т.н. *метакадар* (*hors-champ*), во кој дејството што се одигрува се случува надвор од планот, надвор од видното поле. Еден од прашките структуралисти, Јан Мукаржовски, уште во триесеттите години на минатиот век укажуваше на големата улога на звукот во филмската наратија, потенцирајќи дека звукот ја компензира ограниченоста на екранот, додавајќи му така дополнителна димензија. „Фантастично! Каква извонредна рафинираност! Каква мудрост, продуховеност и детска невиност. Толку длабока, а сепак девствена. Тоа е неверојатно. Како молитва. А сега сè е изгубено. Не можеме ни да се молиме“, го слушаеме гласот на Александер и разбираме дека раката која ги врти страниците е негова. Дијалогот што следува, меѓу него и неговиот пријател, лекарот Виктор, повторно, во форма на своевидна исповед, ни ја открива душевната состојба на Александер. Тој, откако му заблагодарува на Виктор за подарокот, за

³³⁵ Исто, 535.

монографијата, одговара на неговото прашање, дали некогаш не помислил дека животот му е промашен: „Не, зошто? Порано се чувствував токму така. Но, откако дојде Малиот човек, сè се измени... Многу сум поврзан со него. Премногу, ми се чини. Има во тоа нешто што не ми се допаѓа. Се подготвив за живот, за некој повисок живот, така да кажам. Студирав философија, историја на религиите, естетика, а завршив така што се оковав себеси, по сопствена волја. Но, во истовреме сум среќен“. Откако во собата влегуваат и жените, ќерката на Александер, Марта, и неговата жена Аделаиде, разговорот се насочува кон писмото што го добил од пријателите актери и на неговиот живот како глумец. Ќерката Марта со восхит раскажува дека се сеќава на неговите улоги, а жена му, Аделаиде, со голема доза на префрлување вели дека Александер бил извонреден кнез Мишкин. „Таа улога направи од тебе глумец. После крена раце. Од театарот, од сè. Отфрли сè по *Ричард Трети* и *Идиот*“, вели Аделаиде, додека во задниот план на кадарот се гледа внатрешноста на убаво уредената, пространа и богата семејна куќа. Александер реплицира, а во кадарот сè уште ја гледаме Аделаиде, која со надмен чекор, облечена во свечена гардероба, полака се приближува до друштвото, за потоа да ги видиме сите четворица протагонисти во групен план, со кои изобилува *Жертвопринесување*: „Не знам. Што е тоа ,сè’? Што сакаш да кажеш?.. Мислиш на ,успехот’! Театарот не е ,сè’! Не можев повеќе да издржам... Почна да ми станува непријатно на сцената. Се срамеа да играм некој друг... Личноста на глумецот се разлива во неговите улоги. Не сакав мојата личност да се разлива. Тоа беше нешто што ме прогонуваше како грешно, женствено и слабо“. „Женствено! Тоа е она што е грешно? Те сакав како глумец. Затоа и ја остави глумата... Прво ме заведе со својата глума. Потоа ме намами од Лондон... Но, сакав да бидам жена на голем глумец. Извини, не гледав во тоа ништо лошо“, со многу резигнираност и многу емоции вели Аделаиде, додека Виктор и Марта, со своите реплики повеќе функционираат како *сведоци* на она што го означува првиот конфликт во драмското дејство на приказната, она за што Тарковски рече дека ќе го обележи овој филм, конфликтот помеѓу ликовите кој „се развива до експлозија“. Истовремено, оваа секвенца е уште една пресметка со артистот, со глумецот, со скомрахот, и тоа многу поексплицитно отколку во *Андреј Рубљов*, за што отец

Стефан Санџакоски, како што веќе наведовме погоре, напиша: „Смислата на грубоста и монструозноста доаѓа од фактот дека под привидниот лик се крие човечко битие за кое се има знаење дека не е глуменото битие... Токму затоа, Тарковски како уметник и православен Христоносец, го расветлува судирот со артистот „скомрах“, односно со оној што е во стална потрага по идентитетот“.³³⁶ А, еве како Тарковски го толкува својот главен лик: „Александер, актер кој ја напуштил сцената, е постојано притиснат од депресија. Сè го исполнува со исцрпеност: притисоците на промената, неслогата во неговото семејство, и неговото инстинктивно чувство за заканата од немилосрдниот марш на технологијата. Ја мрази празнотијата на човечкиот говор, од кој бега во тишина каде што се надева да најде некаква мера на вистина. Александер ѝ нуди на публиката можност да учествува во неговиот чин на жртвување и да биде допрена од неговите резултати“.³³⁷

Додека четворицата протагонисти разговараат, поточно се препираат во широката дневна соба, во еден кус меѓукадар ги запознаваме и двете прислужнички, чии имиња подоцна ќе ги откриеме, Јулија и Марија. Ја слушаме Марија како и вели на Јулија: „Оваа ќе го умре“, мислејќи на сопругата на Александер, Аделаиде. Секвенцата завршува со најавата на Виктор дека заминува во Австралија, каде што му понудиле работа и доаѓањето на поштарот Ото.

Во следната секвенца, која почнува во екстериер, и која функционира како *сателит* во нарацијата, го гледаме поштарот Ото кој на својот велосипед носи подарок за Александер, огромна, врамена географска карта на Европа од XVII век, оригинал. Откако ја внесуваат во куќата, Александер вели дека е тоа прескап подарок, „голема жртва“, на што Ото реплицира: „Зошто не би била? Се разбира дека е жртва. Секој дар подразбира жртвување. Да не е така, каков подарок би бил?“. Следуваат дијалози во функција на запознавање на ликовите. Во еден миг, кога во собата, откако завршила со работата, влегува слугинката Марија, г-ѓата Аделаиде, малку арогантно ѝ наредува да ги загрее уште чиниите за вечера, да стави цвеќе на масата и да отвори вино, по што може да си оди. Кога Марија

³³⁶ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15. (*Кипотис* 7 (1992), стр. 66).

³³⁷ Тарковски, „За филмот „Жртва““, 89; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 220-222.

излегува, Ото соопштува дека Марија пред неколку години дошла во Шведска од Исланд, Александер вели дека е малку чудна, а Аделаиде дека ја плаши. Од неврзаниот разговор, додека сите се восхитуваат на географската карта, дознаваме дека Ото предавал историја во гимназија, а пред два месеци, по пензионирањето, се доселил во селото, по што хонорарно работи како поштар, а хоби му е да собира информации за „работи кои се необјасниви, а вистински“. Тој на присутните им раскажува една од оние микроприказни, вметнати микронаративи, кои не се случуваат, само се раскажани, по што, заради неверојатноста на приказната, Аделаиде воздивнува: „Добар Боже!“, што е уште еден пример на залудна употреба на името Божјо, која Тарковски ја нагласува во повеќето свои филмови. Откако ќе заврши со приказната, Ото констатира: „Ние сме, едноставно, слепи. Ништо не гледаме“, по што му се слуша, ја губи свеста и паѓа на подот. Кога лекарот Виктор притрчува да му помогне, Ото му вели: „Сè е в ред. Беше тоа зол ангел кој ме допре на минување“, на што рационалниот Виктор, со потсмев возвраќа: „Вие се шегувате со нас, г-дине поштар?“. Еве како Тарковски го опишува ликот на Ото, во контекст на карактерот на Александер: „До изесен степен и некои од другите учесници може да се сметаат за одбрани и повикани од Бога. Ото, со неговата дарба за прогнозирање, е колекционер на, како што тој вели, необјасниви и мистериозни случки. Никој не знае за неговото минато, ниту пак како или кога дошол во селото каде што толку многу чудни работи се случуваат“.³³⁸

Во следната секвенца дотогашната релативно мирна нарација, воведниот дел, кој служеше за запознавање со ликовите, е заменет со своевиден заплет, со забрзување на драмското дејство и со употреба на наративната техника на *неизвесност* во раскажувањето на приказната, според Четмен. Оваа секвенца го означува и почетокот на централниот дел на филмската приказна. Истовремено, овде имаме пример на симултана нарација, односно на т.н. *алтернација*, според терминологијата на Четмен, на симултано раскажување на две приказни при што наизменично се прекинува едната и се заменува со другата, при што, во *времето на приказната*, тие се случуваат истовремено, но *дискурсот* ги претставува наизменично. Во онаа која е снимена во екстериер ја гледаме слугинката Марија

³³⁸ Исто, 91; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 225.

како со брзи чекори се оддалечува од куќата одејќи во насока на шумичката и Александер, кој излегол да го бара Малиот човек, а во втората приказна, снимена во ентериерот на куќата, гледаме дека куќата полека почнува да се тресе. Во неколку извонредни кадри е прикажано свецкање на чаши, паѓање на предмети од комодата, пад на подот, кршење и разливање на бокалот со млеко, вчудоневидените лица на луѓето растрчани во паника низ куќата, додека однадвор допираат звуци на авиони во лет и голема бучава. Во релативно мирното секојдневие на протагонистите се случува непредвиден настан, случка која функционира како *кERNEL*, „срж“ на нарацијата во понатамошниот тек на приказната. Во паралелната приказна, во шумата, во која бојата на сликата полека е заменета со сепија, што двосмислено означува дека нарацијата се движи помеѓу сонот и јавето на филмската приказна, Марија му кажува на Александер дека макетата на куќата која лежи во тревата, е роденденски подарок за него од син му – Малиот човек, а ја направиле заедно со поштарот Ото. „Немојте да кажувате дека јас сум ви кажала, г-дине Александер. Сакаше самиот да ви ја покаже“, му вели скромната и внимателна Марија, срамежливо гледајќи го Александер, и со брзи чекори, низ рамницата, си заминува кон својот дом, не заборавајќи грижливо да дофрли: „Честит роденден. Одете си дома. Влажно е надвор“.

Следната секвенца се случува повторно во ентериерот на куќата на Александер, повторно во сепија, што означува мешање на сонот и јавето. Во првите кадри Александер е на горниот кат, го надгледува Малиот човек, кој мирно спие. Кога по скалите се качува и Ото, разговараат за сликата што е обесена на сидот. „Што е тоа... Таа слика таму. На сидот. Што е тоа? Не гледам добро. Има стакло, а многу е мрачно“, прашува Ото, на што Александер одговара: „Тоа е *Поклонение на мудреците* од Леонардо. Репродукција, се разбира“. И, додека во кадарот се гледа сликата, поточно, додека рефлексивната на собата во нејзиното стакло се меша со содржината на сликата, Ото е дециден: „Боже, колку е морничава! Леонардо отсекогаш ме плашел“, што е само потврда дека ренесансниот свет на љубовта, хармонијата и убавината од реалноста на Александер е одвоен со дебело стакло. Кога Ото заминува, Александер се загледува во сликата, и, повторно преку рефлексивната во стаклото, неговиот лик се меша со претставите на сликата –

Пресвета Богородица со малиот Исус во рацете и тројцата мудреци од Исток кои му се поклонуваат. Претставата на мајката со своето дете, на Пресвета Богородица, како нежно го држи во преградка малиот Исус, е искористена неколку пати во текот на филмот и како контраст на односот на жените, и особено на мајката Аделаиде кон детето, кон Малиот човек, кои се однесуваат како да им е забрането да го допрат детето и никогаш не го гушкаат. Додека трае оваа секвенца, во заднината се слуша развлечена, смирена јапонска музика (на Ватазумидо Шусо), отсвирена на традиционалната, т.н. „хочику“ флејта. Истовремено, како контраст на смирената атмосфера, до Александер допира звукот од телевизорот од собата на долниот кат, по што тој ја исклучува музиката и слегува долу, каде ги наоѓа сите протагонисти седнати пред телевизорот и внимателно заслусани во она што се зборува. „Се очекува од секој одговорен граѓанин да биде храбар, да биде разумен, да ѝ помогне на војската во нејзините напори да воспостави мир, ред и дисциплина... Само ред... ред... Против овој хаос. Ве молам, понизно ве преколнувам, за вашата храброст и, покрај сè, за вашиот здрав разум... Ние, за несреќа, овде имаме база со четири ракети со боеви глави. И многу е веројатно дека тие ракети, за несреќа... ќе бидат употребени против нас. Врските секој миг може да се прекинат... Сograѓани, мора да останете каде што сте. Нема место во цела Европа кое е побезбедно од ова овде. Во таа смисла, принудени сме на оваа ситуација. Сите окрузи ќе бидат под контрола на специјалните воени единици, така што... така што...“, од телевизорот допира гласот на официјалниот државен претставник, најверојатно претседателот, кој емотивно им се обраќа на граѓаните, но, неговиот говор е прекинат при прекилот на електрична енергија. Прво, во тотал е претставен групен портрет на сите протагонисти, видени од гледна точка на Александер кој се симнува по скалите, а потоа, низ бавен швенк на десно се гледаат во крупен план загрижените лица на Ото, Марта, Аделаиде, Јулија и Виктор, а потоа и на самиот Александер, кој седнува до Виктор. Најавата за можна нуклеарна катастрофа создава кај протагонистите чувство за блиска средба со смртта, што во понатамошниот тек на наративот, резултира со нивна засилена интроспекција, самоиспитување и како резултат на тоа, поголема искреност. Сликата и понатаму е во сепија, што повторно кај гледачот создава двоумење дали се работи за наратив

во *сегашното време на приказната* или за нарација на сон. Кога телевизорот ќе се исклучи, Александер се оддалечува од останатите и тивко прошепотува за себе: „Сиот живот го чекам ова. Целиот мој живот е долго чекање на ова“. Згаснувањето на телевизорот е знак и за почеток на драматична, панична, хистерична реакција на преплашената Аделаиде, очигледно загрижена за сопствениот живот. „Господи... Јас сум виновна. Тоа е мојата казна“, вели Аделаиде, зборувајќи наизменично на шведски и на англиски, својот мајчин јазик. Лекарот Виктор ја смирува со инјекција за смирување, а една инјекција ѝ дава и на смирената Марта. Марта му вели: „Не, мене не ми треба“, а тој и одговара: „Ти треба. Апсолутно е потребно. А сосем е безопасно. На сите ќе ни биде полесно ако ја примиш“. Александер и Ото се смируваат со чашка коњак, по што Александер тивко, незабележан од никого, ја напушта куќата и излегува надвор, во полето, додека до него допираат звуците на морските бранови. Сликата и понатаму е сепија. Камерата нè враќа во ентериерот на куќата, каде го слушаме монолот на Аделаиде, нејзината исповед пред Ото, во која се преиспитува себеси, предизвикана од случката која внесе промена во животот на протагонистите: „О, Господи... Зошто секогаш правиме обратно од она што го сакаме? Секогаш. Јас сакав еден човек, а се омажив за друг... Мислам дека сега знам. Едноставно, не сакаме од никого да зависиме. Кога двајца се сакаат, не се сакаат на ист начин. Едниот е појак, а другиот послаб. Послабиот секогаш сака без пресметка, без резерва. Се чувствувам како да сум се разбудила од некој сон. По некој друг живот. Од некоја причина, секогаш сум се спротивставувала. Секогаш против нешто се борев, се бранев, како во мене да живее некој друг кој вели: „Не попуштај пред ништо. Не се предавај никому, или ќе умреш!“. Боже, колку сме лекоумни“. Исповедта на Аделаиде само го потврдува нејзиниот себичен карактер кој беше навестен и претходно, нејзината надеж единствено во себе, што е резултат и на нејзиниот делумно ригиден феминистички светоглед, а последната забелешка упатува на лукавата природа на самоизмамата. Кога Аделаиде го завршува монолот, по скалите се спушта Виктор, велејќи ѝ: „Добро е. Добро е дека конечно си разбрала“, што потврдува дека токму тој е човекот кого Аделаиде го сакала, а не се омажила за него, што беше исто така навестено низ претходните случувања. „Конечно разбрав, покрај тоа што е малку доцна“, реплицира Аделаиде,

по што го бакнува и во една резигнирана атмосфера, предлага да вечераат, затоа што е „специјален ден“. Александер, кој во тој миг се враќа, ја забележува прегратката на Аделаиде и Виктор. Ото си заминува, под изговор дека има работа, а кога Аделаиде бара од Јулија да го разбуди Малиот човек, за и тој да присуствува на вечерата, во крупен план ја гледаме слугинката Јулија, која одбива, расплакана велејќи: „Подобро да не го будиме... Нема да го разбудам... И нема да му дозволам никому да го разбуди! Спие. Не смееме да го будиме и плашиме. Многу работи можат да се случат додека тој спие. Ако сака Господ, тој никогаш нема да дознае што се случило. Не плашете го, Ве преколнувам! Ако треба некого да измачувате, нека биде тоа Александер! Или јас! Изберете кого сакате, затоа што поинаку и не можете. Но, нема да дозволам да го измачувате детето“, по што Аделаиде, очигледно трогната, ја прегрнува, велејќи ѝ: „Моја драга девојко... Кутра, драга девојко... Прости ми“. Еве како Тарковски го опишува ликот на Аделаиде: „Како резултат на она што се случува, се јавува нова блискост помеѓу Аделаиде, ексцентричната сопруга на Александер, и слугинката Јулија; таков човечки однос е нешто сосема ново за Аделаиде. Речиси низ целиот филм нејзината функција е мрачно трагична: таа задушува сè што се конфронтира со неа и што има и најмала аспирација кон индивидуалност, спрема афирмација на личноста; таа уништува сè и секого, вклучувајќи го и својот сопруг – без и за момент да го сака тоа. Таа е одвај способна да размислува. Таа страда од недостиг на духовност, но во исто време токму тоа страдање ѝ ја дава деструктивната моќ – исто толку неконтролирана во своите последици колку и нуклеарната експлозија. Таа е една од причините за трагедијата на Александер. Нејзиниот интерес за други луѓе е во обратен однос со нејзините агресивни инстинкти, со нејзината страст за самодокажување. Нејзината способност да ја сфати вистината е премногу ограничена за да ѝ овозможи да разбере некој друг свет, светот на другите луѓе. А дури и кога би успела да го види тој свет, таа не би можела, ниту би сакала да му пристапи на тој свет“.³³⁹

Offret Sacrificatio - II rollerna

³³⁹ Исто, 90; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 223.

Вториот дел од *Жертвопринесување* почнува со секвенца, која повторно функционира како *кERNEL* во филмската нарација и која повторно се случува на горниот кат од куќата, а ја сочинуваат три кадри. Во првите два претставен е Александер, кој, со чаша коњак в рака, го надгледува Малиот човек кој мирно спие, што, се разбира, е метафора за невините суштества кои сè уште не ги вкусиле суровостите на светот. Во третиот, четирииполминутен кадар, кој претставува одложен климакс во нарацијата, прв од вкупно трите од тој вид, е прикажана молитвата на Александер за своите ближни, за сиот свет и за себе. „Оче наш, Кој си на небесата, да се свети името Твое; да дојде царството Твое; да биде волјата Твоја, како на небото, така и на земјата; лебот наш насушен дај ни го денес; и прости ни ги долговите наши, како што и ние им ги проштеваме на нашите должници; и не воведувај нè во искушение, но избави нè од лукавиот, зашто Твое е царството, и силата, и славата во сите векови. Амин!“³⁴⁰ ја кажува Александер *Господовата молитва*, клекнат на колена, во еден интересен кадар, во кој камерата од горен ракурс го дава неговото лице во крупен план, а тој, постојано молејќи се, гледа нагоре. Откако Александер ја завршува *Господовата молитва*, со која Исус ги поучи своите ученици како треба да се молат, почнува да се моли со свои зборови, а планот на камерата останува неизменет: „Господи, ослободи нè во овие страшни времиња. Не дозволувај децата да ми умрат. Ниту моите пријатели. Ни мојата жена... Ни Виктор... И сите оние кои Те сакаат и веруваат во Тебе. И сите оние кои не веруваат, затоа што се слепи. И оние кои не мислат на Тебе, само затоа што сè уште не доживеале вистинско разочарување. И оние кои ја изгубиле надежта во иднината, во животот, и можноста да ù се препуштат на Твојата волја. И оние кои се исполнети со страв, кои чувствуваат дека доаѓа крајот, кои не се плашат за себе, туку за оние кои ги сакаат. И сите оние кои никој освен Тебе не може да ги заштити. Затоа што оваа војна е последна, ужасна војна. По неа нема да има ни победници ни победени. Нема да има ни градови, ни трева, ни дрва, ни вода во бунарите, ни птици на небото. Ќе ти дадам сè што имам. Ќе се одречам од своето семејство кое го сакам. Ќе го уништам својот дом и ќе се одречам од Малиот човек.

³⁴⁰ Мт 6, 9-13 и Лк 11, 2-4, *Новиот Завет*, 11 и 89.

Ќе бидам нем и повеќе никогаш нема да проговорам. Ќе се одречам од сè што ме врзува за животот, само ако направиш сè да биде како што беше претходно, како што беше утринава или вчера. Само ослободи ме од овој ужасен, болен, животински страв. Да, од сè! Господи, помогни ми. Ќе извршам сè што ти ветив“, ја завршува Александер низ солзи својата горешта молитва, по што легнува на креветот и задремува. Во молитвата на Александер, особено во оној нејзин дел во кој тој му се заветува на Бога, ја заветува својата жртва за спасението на светот, може да се побараат референтни точки во зборовите на Христос искажани во Евангелието: „Кој љуби татко или мајка повеќе од Мене, не е достоин за Мене; и кој љуби син или ќерка повеќе од Мене, не е достоин за Мене; и кој не го земе крстот свој и не оди по Мене, не е достоин за Мене“,³⁴¹ и на друго место: „И секој што ќе остави кука, или брат, или сестра, или татко, или мајка, или жена, или деца, или ниви, заради Моето име, ќе добие стопати повеќе и ќе наследи живот вечен“. ³⁴² Христос еднаш вели: „Милост сакам, а не жртва“,³⁴³ а другпат: „Никој нема поголема љубов од оваа: да ја положи душата своја за своите пријатели“,³⁴⁴ и токму во тие зборови и се состои суштината на милостивата саможртва на Александер, кој е подготвен, несебично, тој самиот да се откаже од сето она што му е драго, за да го спаси токму тоа – своите ближни. Еве го описот на Тарковски на главниот лик на својот филм: „Ме интересира пред сè, лик кој е способен да се жртвува себеси и својот начин на живот – без оглед дали таа жртва се прави во името на духовни вредности, или поради некој друг, или за свое спасение, или поради сите овие заедно. Таквото однесување ги исклучува, поради својата природа, сите оние себични интереси што ја сочинуваат „нормалната“ логика на дејствување; тоа не се потчинува на законите на материјалистичкиот поглед на свет. Често е апсурдно и непрактично. А сепак – или токму поради таа причина – оној што дејствува на тој начин причинува фундаментални промени во животот на луѓето и на текот на историјата“. ³⁴⁵

³⁴¹ Мт 10, 37-38, *Новиот Завет*, 17.

³⁴² Мт 19, 29, *Новиот Завет*, 29.

³⁴³ Мт 12, 7, *Новиот Завет*, 18.

³⁴⁴ Јн 15, 13, *Новиот Завет*, 133.

³⁴⁵ Тарковски, „За филмот „Жртва““, 87; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 215.

Следната секвенца од сепија се претвора во црно-бела и има изразени сновиденски карактеристики: во првиот кадар ја гледаме Марта, која гола го повикува Виктор; во следниот кадар Александер се наоѓа пред својата куќа, додека во заднината се слуша капење на вода и радосни детски гласови; во следниот кадар тој чекори низ калта и пропаѓа во неа, во една снежна атмосфера, а во следниот кадар камерата со еден бавен и долг травелинг, од горен ракурс го снима тлото, движејќи се низ калта, лисјето и снегот, и монетите расфрлени низ калта. „Темелни подготовки. Соништа. Камерата е насочена кон влажното калливо тло. Тарковски шири неколку весници, од книга кине неколку фотографии на шведскиот поларен истражувач Норденскјелд, во локвата фрла и неколку странски парички. Камерата треба полека да помине преку тоа. „Дали тоа нешто симболизира?“, прашува некој од екипата. „Симболизира?“, возвраќа Тарковски со насмевка. „Не ме прашувајте мене, од каде да знам? Од такви ситници се составени соништата“³⁴⁶, се сеќава еден член на екипата на *Жертвопринесување*. Оваа секвенца, како и првата секвенца во која беше прикажан сон, исто така има функција на *пауза*, во кое *времето на приказната* застанува, а *дискурсот* продолжува со наратијата, но, истовремено, функционира и како вовед во следната секвенца, која се враќа во *сегашното време* на приказната.

Следната секвенца, *сателит* во наратијата, почнува со силен звук на експлозија кој го разбудува Александер и сликата повторно е сепија. Во сликата *Поклонение на мудреците*, обесена на сидот, која во текот на целиот филм никогаш не е целосно прикажана, а претставува еден од централните мотиви на авторската монтажа, повторно се огледува неговиот одраз. Низ вратата на вториот кат влегува Ото, изнесувајќи му на Александер чуден, конфузен предлог: „Извинете што ве будам... Има уште една можност... Последна надеж... Марија тоа може да го направи... Морате да отидете кај неа и да ѝ објасните. Разбирате?“, вели шепотејќи Ото во дијалогот со Александер, додека пијат коњак, притоа додавајќи дека другите се долу во трпезаријата. „Морате веднаш да појдете кај Марија... Вашата слугинка... Таа живее на фарма на другата страна на заливот. Зад црквата... Ова е многу важно. Внимателно слушајте... Зарем не сакате сето ова да заврши?.. Морате

³⁴⁶ Lars-Olof Letval, *Svakodnevnica uz Tarkovskog. Andrej Tarkovski, Lekcije*...106.

да отидете и да легнете со неа... Ќе биде лесно. Живее сама. И ако тогаш посакате само едно, сето ова да се заврши, така и ќе биде. Нема да остане веќе ништо“, продолжува со својот конфузен предлог Ото, шепотејќи со исклучително сериозен тон. Александер е вчудоневиден од предлогот на Ото, кого едвај го разбира што сака да му каже: „Но, тоа е лудост, Ото“, вели смеејќи се Александер. „Ништо не разбирате. Вистина е. Света вистина. Таа има особена моќ. Имам докази. Таа е вештерка... Во најдобрата смисла... Има ли некој друг излез? Нема алтернатива. Ниту една... Ви го оставив велосипедот долу кај шупата... Немојте да одите со автомобил. Ќе ве слушнат. Потпрев скали на балконот. Одете кај Марија“, вели Ото и си заминува, оставајќи го Александер во недоумица, а на излегување додава: „Всушност, повеќе ми се допаѓа Пјеро дела Франческа“, очигледно повторно алудирајќи на сликата на Леонардо да Винчи, *Поколониение на мудреците*, која за сето време на нивниот дијалог немо ги набљудува од сидот. Секвенцата завршува повторно со лајтмотивот на филмот, зум-назад од сликата *Поколониение на мудреците*, во кој се отвора претставата на Пресвета Богородица со малиот Исус во рацете, додека мудреците од Исток се поклонуваат, за набргу претставата да се измеша со нејзиниот одраз во стаклото, силуетата на Александер и гранки на дрво во заднината.

Следната секвенца, исто така функционира како *сателит* во нарацијата. Почнува со гласот на Виктор кој разговара со Аделаиде, а Александер го слуша додека слегува на долниот кат, двоумејќи се што да направи. „Колку што јас го разбрав Александер, сакаше да каже дека е чудно човек по сопствена волја да се промени и да стане уметничко дело... Глумецот е самиот своја креација, свое уметничко дело“, вели Виктор, што претставува задоцнета реминисценција на зборовите на Александер за актерот чија личност „се разлива во неговите улоги“. Александер на долниот кат, скришум, да не го видат другите, го облекува капутот, го краде пиштолот на Виктор од неговата лекарска торба и преку вториот кат, збогувајќи се без збор со Малиот човек кој спие, слегува по скалите што му ги остави Ото, се качува на велосипедот и скришум заминува во правец на куќата на Марија, додека пред куќата, остануваат седнати околу масата Марта, Виктор и

Аделаиде, која ја повикува и слугинката Јулија да им се придружи. Сликата е сепија.

Следната, двеминутна кадар-секвенца, која исто така функционира како *сателит*, како спореден настан во нарацијата, во широк план го покажува Александер како на велосипед се движи по земјен пат низ полето од кое овде-онде изникнува по некое дрво, а во задниот план на кадарот се назира морето. Двоумењето на Александер дали да продолжи кон куќата на Марија е прикажано така што тој, откако паѓа од велосипедот, тргува назад, кон својата кука, за, откако ќе слушне далечен женски глас од далечината, како своевиден повик на сирена или, во случајов, вештерка, одново да се премисли и да се упати на спротивната страна на заливот.

Во следата секвенца, сликата од сепија повторно станува црно-бела, а Александер конечно се наоѓа пред куќата на Марија, која го пушта внатре. Следуваат кадри кои го илустрираат мизансценот, ентериерот од старинската кука на Марија, жена за која, од досегашниот тек на нарацијата знаеме дека доаѓа од Исланд, од митската земја и дека, според зборовите на „окултистот“ Ото, е добра вештерка, некој вид бела маѓесница. Веќе рековме дека просторот, мизансценот, амбиентацијата на приказната, обезбедува декор и атмосфера, но истовремено и се поврзува со ликовите на повеќе нивоа, реферирајќи на социјално, политичко и културно поле, при што создава и одредено морално окружување, но има и симболичка функција. Така, во кадарот, низ еден бавен швенк се прикажани разни старински предмети што висат на ѕидот и фотографии и вазна со цвеќе поставени на милјеа пред комодата со огледало, меѓу кои и една врамена претстава на ликот на Пресвета Богородица од сликата *Поклонување на мудреците* на Леонардо, како и едно распетие, со што се потенцира, топлата, домашна атмосфера која зрачи од домот на Марија. Со влегувањето на Александер, камерата, при што фотографијата повторно е сепија, го следи неговото движење низ собата, што е можност да се видат и останатите елементи на мизансценот: маса со цвеќе на средината на собата и стар хармониум од XIX век, од ореово и костеново дрво, во внатрешноста. На прашањата на изненадената Марија, која се подготвувала за спиење, што се случило, Александер не одговара. „Зарем немаш телевизор?“, прашува тој. „Имам

еден малечок, но околу 11 ч. снима прием“, одговара таа. Следува извонреден кадар во кој во крупен план ги гледаме нечистите раце на Александер, заради падот од велосипедот, како ги мие во старински леген, додека Марија му потура вода од исто така старински бокал. Додека Марија се движи низ собата, на сидот се забележува уште едно распетие. Александер почнува да свири на хармониумот, удирајќи по клавишите од слонова коска, додека со нозете пумпа воздух на педалите. Свири прелудиум, кој, како што вели, многу го сакала неговата мајка. Тоа претставува вовед во нова микронарација, уште една од споменатите микроприказни кои не се случуваат, туку протагонистите само ги раскажуваат, но, кои сепак имаат одредено влијание во оформувањето на претставите за самите ликови кои ги раскажуваат, но и за оние што слушаат, а функционираат и како минијатурни параболи. Овде Александер се сеќава на мајка си и на сестра си и за тоа ѝ кажува на Марија, која умее да слуша. На тој начин, преку овие две микроприказни е воспоставен поинтимен контакт меѓу двете човечки битија. Отчукувањето на сидниот саат го означува точното време од нокта во кое се случува дејството. „Три часот е. Нема да имаме време... Марија, сигурно ти пречи моето присуство. Не можеш да спиеш... Дали би можела да ме сакаш, Марија?“, ѝ вели Александер на вчудоневидената слугинка, а спуштајќи ја главата во нејзиниот skut, продолжува: „Сакај ме, те молам. Спаси ме. Спаси нè сите. Знам која си. Тој ми кажа. Те молам... Те молам. Спаси нè. Те преколнувам!“. Марија му предлага на Александер да го испрати до дома, следејќи го со нејзиниот велосипед, на што Александер, вперувајќи си го пиштолот во слепоочницата, вознемирено инсистира: „Не убивај нè. Спаси нè, Марија“. Загрижената Марија веднаш се приближува до него, му го одзема пиштолот и додека нежно го соблекува и самата отфрлајќи ги алиштата, при што во задниот план на кадарот, над нив двајцата виси знакот на крстот - распетието, симболот на Христовата жртва за спас на човештвото, а собата почнува да се тресе додека однадвор одекнуваат експлозии, му зборува: „Кутар, кутар човеку... Не плашете се. Што е? Кој Ве уплашил така? Смирете се. Знам, се работи за вашиот дом. Знам дека е лоша. Ја познавам. Тие Ве уплашиле. Не плашете се од ништо. Сè ќе биде в ред... Овде ништо нема да ви се случи. Сè ќе биде в ред. Само сакајте ме“.

Додека Марија му зборува на Александер, почнува нова кадар-секвенца, вториот одложен климакс во нарацијата, во кој нивната преградка од „сонот или реалноста“ на филмското дејство, означена со сепија, се претвора во „сновидениска“, означена со црно-бела фотографија. И не само тоа, во оваа кадар-секвенца, која често е означувана како една од највозвишените во историјата на европскиот филм, и во која фотографијата на Свен Никвист извонредно ги претопува светлото (*chiago*) и темното (*scuro*), сцената на љубовниот чин во ноќта, меѓу Александер и Марија, е претставена така што камерата, по еден лажен обид за швенк ќе застане и ќе ги следи љубовниците кои во еротски занес се издигнуваат високо над креветот, каде што нивните прегрнати тела лебдат во екстаза. Еве го описот на Тарковски на филмскиот лик на Марија: „Марија е антитеза на Аделаиде: скромна, срамежлива, постојано несигурна во себе. Во почетокот на филмот што и да ѝ е налик на пријателство помеѓу неа и господарот на куќата е незамисливо – разликите што ги разделуваат се премногу големи. Но една ноќ тие се зближуваат и таа ноќ е пресвртница во животот на Александер. Соочен со приближувачката катастрофа, тој ја забележува љубовта на оваа едноставна жена како дар Божји, како оправдување за сиот негов живот. Чудото што го стасува Александер го менува“.³⁴⁷

Времето во кое се случува дејството, три часот по полноќ, е време на т.н. „глуво доба на ноќта“, кое се карактеризира со одредена, по малку сенишна атмосфера. Жилбер Диран, ова време на ноќта, разбирливо, го сместува меѓу *никтоморфните симболи*, наведувајќи дека во фолклорот, самракот, и уште повеќе фаталната полноќ, оставаат бројни застрашувачки траги. „Тоа е време во кое злите животни и пеколните чудовишта се дограбуваат до телата и душите. Ни се чини дека таа имагинација на фаталниот мрак е прва одредница која ја надминува имагинацијата на светлината и денот. Ноќниот мрак е првиот симбол на времето, и речиси кај сите примитивни народи, кај Индоевропејците или Семитите, времето се смета според ноќите, а не според деновите“.³⁴⁸ Што се однесува до кадарот во кој двете прегрнати тела, на Александер и Марија, левитираат во просторот, следејќи

³⁴⁷ Тарковски, „За филмот „Жртва““, 90; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 223.

³⁴⁸ Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 81.

ги Елијаде или Диран, за кого ова дефинитивно би бил *симбол на искачување*, би можеле тука да побараме далечно ехо на шаманските ритуали, што и не би требало да нè изненади, со оглед на претпоставената „професија“ на Марија. Диран, наведувајќи многу примери од древните култури, нагласува дека „тие аксиоматски шеми на вертикализација ги симболизираат и позитивно ги валоризираат сите претстави на вертикалноста, на искачување кон возвишеното“.³⁴⁹ Сепак, кај Тарковски е залудно да се бараат такви експлицитни референци. Тој преферира работите секогаш да останат недоречени и без можност да бидат до крај дефинирани.

По оваа кадар-секвенца, следува уште една „сновидениска“ кадар-секвенца, во која е повторена амбиентацијата од првиот сон на Александер, во кој, низ еден бавен травелинг беа прикажани превртен и демолиран автомобил, нечистотија на подот, расфрлани алишта, исечоци од весници и разни амбалажи, нечиста вода како тече итн., при што не се забележуваше ниту еден човечки лик во кадарот, а сега, спротивно на тоа, при повторениот травелинг, околу превртениот автомобил, хаотично, судирајќи се меѓу себе, на сите страни трчаат мноштво млади луѓе, мажи и жени, кои го исполнуваат кадарот. Ако бараме некаква буквална симболика во оваа кадар-секвенца, тогаш тоа е метафора за човештвото кое го загубило својот пат. Следуваат уште неколку „сновидениски“ кадри. Во првиот кадар е прикажан Малиот човек како лежи во локва вода, а во вториот Александер како спие во шумичката крај куќата, додека покрај него е неговата жена Аделаиде свртена со грб. Кога Аделаиде ќе се сврти кон камерата, гледаме дека тоа всушност, е Марија, облечена во фустанот на Аделаиде. Следува кадар во кој се враќа бојата на филмската слика. Кадарот во кој е прикажана сликата *Поклонение на мудреците*, со претоп се поврзува со кадар во кој голата Марта брка кокошки низ куќата. Додека одат овие кадри, во заднината се слуша неразбирливиот глас на Александер: „Не, не... Не можам... Мамо“.

Промената на бојата на сликата, веќе најавува дека нарацијата се сели од „сновидениското време“, кон *сегашното време* на филмската приказна. Тоа е потврдено со следната секвенца, во која го гледаме Александер како се буди и

³⁴⁹ Исто, 105.

станува од креветот на горниот кат на куќата, над кој виси сликата на Леонардо, додека во заднината повторно се слуша јапонската традиционална флејта „хочики“. Гледачот е веќе во недоумица, дали она што се случи во изминатиов тек на наратијата беше „реалност“ во филмската приказна, или само сон на задреманиот Александер. Александер ја исклучува музиката и се држи за коленото кое го наболува, со што на гледачот му се остава можност повторно да се двоуми, дали болката е предизвикана од падот од велосипедот ноќта, или пак од здрвеност, која е последица на сонот. Александер врти еден број на телефонот, кој претходниот ден не функционирал и се јавува кај издавачот, како да сака да провери дали е сè в ред. Откако го слуша вообичаениот дијалог, Александер, облекувајќи црно јапонско кимоно, почнува да плаче од радост, затоа што сè функционира во најдобар ред, како вчера и завчера, токму онака како што тој побара во молитвата. Слегувајќи скришум по скалите во дворот, го слуша разговорот помеѓу ќерка му Марта и жена му Аделаиде, кои, седнати на масата во дворот, разговараат дека Виктор заминува засекогаш во Австралија, на работа во сопствена клиника и уште повеќе се уверува дека сè е по старо. Аделаиде, кога слуша за Австралија, нервозна, жестоко го обвинува Виктор затоа што ќе ги остави. „Уморен сум. Тоа е сè... Факт е дека јас сум најуморен од сите вас. Уморен сум и од глумење на твоја болничарка и твој чувар. Уморен сум од бришење на вашите носови... Овде нешто не чини и јас сум сит од тоа“, ѝ одговара Виктор, додека во кадарот, постојано, како нем сведок на разговорот се гледа слугинката Јулија која ја расчистува масата. Александер, кој скришум се извлекува од куќата, го слуша целиот разговор. „Да, можеш да заборавиш на мене, и на Марта, и на детето, но, Александер ти е пријател“, се обидува Аделаиде да ја разбуди грижата на совест кај Виктор, на што тој ѝ одговара: „Секогаш ќе ми биде пријател... Има жена која ќе се грижи за него. Барем би требало да се грижи. Има семејство, прекрасна куќа, син кого го обожува“.

Опишувајќи го ликот на Виктор, Тарковски наведува: „Лекарот, кој во почетокот се покажува како површен лик, кој пука од здравје и е целосно посветен на семејството на Александер, се трансформира до таков степен, што успева да ја почувствува и да ја разбере затруената атмосфера која владее во домот и нејзиното смртоносно влијание. Тој се покажува способен не само да изрази сопствено

мислење туку и да раскрсти со она што му омрзнало и да емигрира во Австралија“.³⁵⁰

Нарацијата продолжува со писмото на Александер, кое Марта го чита на глас: „Драги мои, лошо спиев. Не будете ме. Прошетајте се. Детето ќе ви го покаже и јапонското дрво кое го посадивме вчера. Или денеска? Не се сеќавам. Сите ве сакам. Ги испив апчињата. Простете ми и сега. 19 јуни, 1985, 10,07 ч. Тато А.“. „Простете ми и сега. Што сака со тоа да каже? И зошто точно време?“, нервозно се прашува Аделаиде. Кога на критиките се придружува и Марта, Виктор го брани својот пријател, велејќи: „Неговата добрина би била доволна сите да нè спаси“. По ова, тројцата, заедно со Јулија заминуваат на прошетка до јапонското дрво, каде што ги чека Малиот човек, попат зборувајќи за маѓепсаноста на Александер и Малиот човек со јапонската култура.

Црното јапонско кимоно на Александер, со знакот јин-јанг на грбот, кое, облекувајќи го, на некој начин го идентификува со самураите, јапонското дрво, традиционалната јапонска музика отсвирена на традиционалната бамбусова флејта „хочику“, сè се тоа симболи на Далечниот Исток, своевиден омаж на јапонската култура, на Тарковски особено драга преку хаику поезијата и филмовите на неговите, веќе споменати „учители“, Кенци Мицогучи и Акира Куросава. Од друга страна, повеќето од овие симболи се дел од истиот метафоричен круг на значења, во кој, преку идејата на саможртвувањето се потенцира идејата за човечката одговорност пред Бога и пред луѓето, своите ближни.

Следната секвенца, го означува третиот, вистински климакс во филмската наратија. Во првиот, петиполминутен кадар, Александер, кој дотогаш се криеше во шупата, се враќа во испразнетата куќа, го враќа пиштолот во торбата на лекарот и потоа торбата ја остава во автомобилот на Виктор, по што го препаркира, оддалечувајќи го од куќата. Потоа ги собира сите маси и столови на купче, во внатрешноста на куќата, ги запалува и ја вклучува јапонската музика.

Следува шестминутна кадар-секвенца, која функционира како своевиден расплет во драмското дејство, во која Александер однадвор го набљудува своето „дело“, додека звуците на флејтата „хочику“ се мешаат со звуците на огнот што

³⁵⁰ Тарковски, „За филмот „Жртва““, 90; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 223.

пламти. Во еден широк тотал, додека во кадарот се гледа куќата која набргу се вивнува во пламен, Виктор, Аделаиде, Марта и Јулија со трчање се враќаат назад, а Александер, седнат на тревата, смилено им вели: „Јас ја запалив. Не возбудувај се, Виктор“. Аделаиде го гушка, но, тој несигурно тргнува во правец на Марија, која во тој миг се приближува и, клекнат на колена, благодарно ѝ ја бакнува раката. Аделаиде и Виктор насила го влечат до амбулантната кола која пристигнува во тој миг, но, тој успева да избега. Повторно Аделаиде и Виктор, заедно со Ото кој одненадеж се појавува на својот велосипед, со помош на двајцата болничари, по долго бркање низ калливата ливада, едвај успеваат да го сместат во колата на брза помош, по што колата го одведува. „Ќе се видиме, Александер!“, довикува некој од присутните, а кадар-секвенцата завршува со продолжение на швенкот во тотал, во кој присутните со поглед ја следат амбулантната кола, додека Марија си заминува во спротивен правец, качена на велосипедот на Ото, а во задниот план се гледаат вжарените контури на некогашната куќа. Во завршните мигови на оваа кадар-секвенца, ги гледаме Виктор, Ото, Марта и Јулија како ја тешат Аделаиде која плачејќи клечи во калта, додека во задниот план на сликата, вжарените контури на куќата се рушат и паѓаат со тресок.

Александер, откако ќе ја запали сопствената, голема куќа, долго ќе трча околу неа низ морето од кал што ја окружува, облечен во црно, јапонско кимоно, гледајќи го огнот кој го проголкува сиот негов дотогашен живот. Должината на траењето на оваа кадар-секвенца ја подвлекува и нејзината смисла – низ уметничката обработка пожарот станува симбол на енергија, која иако го проголкува овој свет, сепак претставува креативна сила која преобразува. Иако оваа кадар-секвенца е невообичаено долга, сепак, таа не трае повеќе од потребното. Оправдувајќи ја должината на оваа секвенца, Тарковски ќе рече: „Можеби други сцени – секвенците со сонот или со јаловото дрво – се позначајни од некаков психолошки аспект отколку онаа кога Александер ја пали куќата како ужасно исполнување на неговиот завет. Но од почетокот бев решен да ги сконцентрирам чувствата на луѓето на однесувањето, на прв поглед целосно бесмислено, на некој што го смета за безвредно – според тоа грешно – сето она што не е неопходност во животот. Сакав оние што ќе го видат да бидат директно погодени од состојбата на

Александер, и да го искушат неговиот нов живот кој минува низ искривеното време на неговата перцепција. Можеби затоа сцената со огнот трае цели шест минути, најдолга сцена во историјата на филмот; но, поинаку не можеше да биде направено“;³⁵¹ се оправдува Тарковски. Интересно е што за време на снимањето на оваа шестминутна кадар-секвенца, екипата на *Жертвопринесување* се соочила со големи технички проблеми. Имено, при првиот обид за снимање на секвенцата, филмската ролна се заглавила во камерата на Свен Никвист и не успеале да снимат ништо, а куќата веќе изгорела. „Немавме технички или други проблеми за време на снимањето, сè до еден момент, скоро при крајот, кога се чинеше дека сите наши обиди ќе се сведат на ништо. Одненадеж, во сцената каде што Александер си ја потпалува куќата – еден дел кој трае шест и пол минути – камерата се расипа. Тоа го откривме дури откако целата куќа – нашиот свет – веќе беше во пламен, и гореше до темел додека ние набљудувавме. Не можевме да го изгаснеме огнот, ниту, пак, можевме да снимиме еден единствен кадар: четири скапи месеци напорна работа за ништо. И потоа, за само неколку денови, беше изградена нова куќа, идентична на првата. Изгледаше како чудо, и докажа што можат луѓето да направат кога ги води убедување... Додека ја снимаавме таа сцена по вторпат, бевме исполнети со страв додека и двете камери не беа исклучени... Потоа сите се опуштивме: скоро сите плачевме како деца и кога почнавме да се прегрнуваме сфатив колку блиска и нераздвојна беше врската што ја обединуваше нашата екипа“;³⁵² се сеќава Тарковски.

Саможртвата на Александер, во која тој се откажува, жртвува сè што му е драго: семејството, синот, удобниот живот, говорот, комуникацијата со светот, дури и разумот, може да се протолкува на повеќе начини. Од митокритички аспект, во однос на симболиката на жртвата, таа, според самиот карактер на симболот, е многузначна. Така, во *Речникот на симболите* жртвувањето е опишано како „дејство со кое се дава нешто или некој што има свето значење, односно дејство со кое нештото се одвојува од оној кој го нуди, без оглед дали тоа е личен посед или сопствен живот; одвоено е подеднакво од целиот профан свет; одвоено е од себе и

³⁵¹ *Исто*, 90-91; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 224-225.

³⁵² *Исто*, 90; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 223-224.

подарено на Бога како сведоштво на припадност, покорност, покајување или љубов“.³⁵³ На истото место се наведува дека жртвувањето е поврзано со идејата за размена на рамниште на креативната и духовна енергија. „Колку што е поскапоцен понудениот материјален предмет, толку помоќна е духовната енергија што се добива за возврат, без оглед на видот на прочистувачките или смилостивувачките цели. Символот во целост се пројавува во поимот на жртвата: со оглед на тоа што материјалното претставува духовно добро, принесувањето на првото го изнудува како надомест второто... Сета доблест на жртвата, која ќе се изопачи во магијата, опстојува токму во тој сооднос меѓу материјата и духот и во убеденоста дека може да се дејствува врз духовните со посредство на материјалните сили. Чинот на жртва во *Стариот Завет* го симболизира човековото прифаќање на божествената надмоќ. Во хебрејското учење жртвата поседува особено значење. Животот треба да се сака повеќе од смртта; жртвувањето на животот, односно мачеништвото, има вредност само доколку се работи за жртвување на земниот живот за да се посведочи повисокиот живот во единство со Бога“.³⁵⁴ За Жилбер Диран, суштината на жртвувањето се состои во сакраменталната моќ да се завладее со времето, со помош на замена. „Жртвената замена овозможува, со повторувањето, замена на минатото со иднината... Би требало во врска со тоа да се забележи дека митовите што ги наведовме, секогаш го поврзуваат жртвувањето и пророштвото. Низ жртвувањето, човекот ги стекнува своите „права“ над судбината, а со тоа стекнува сила со која ќе ѝ се спротивстави на судбината, и со тоа ќе го измени поредокот во вселената, во прилог на човештвото“.³⁵⁵ Разни народи, низ историјата, на различни начини му принесувале жртви на Бога.³⁵⁶

Светите Отци на Православната Црква признаваат само една жртва – жртва од љубов, а пример за таква жртва е самиот Син Божји, кој се жртвува за спасението на светот. „Како што Авраам примил пратен од Бога агнец за принесување на жртва наместо својот син – така и ние имаме, навистина, од Бога

³⁵³ Шевалие и Гербран, *Речник на симболите*, 320.

³⁵⁴ Исто, 320-321.

³⁵⁵ Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 269.

³⁵⁶ За симболиката на жртвениот јарец и жртвувањето види повеќе кај Шевалие и Гербран, *Речник на симболите*, 319-322; кај Цек Тресидер, *Речник на симболи*. Превод од руски јазик: Тања Урошевиќ. (Скопје: Три, 2001), 67-68; кај Džejms Džordž Frejzer, *Zlatna grana* (Beograd: Ivanišević, 2003) 543-565; и кај Durand, *Antropološke strukture imaginarnog...* 266-269.

пратен Агнец, принесен на жртва за нас, за да не бидеме повеќе под власта на ѓаволот. Бессловестниот агнец не го уништува гревот, ниту пак, смртта која од него следува – а словестниот Агнец нè ослободува од гревот и истовремено ја уништува смртта: нè изведува од земјата на Египет, и нè воведува во страната на вечното!“³⁵⁷ пишува св. Јован Златоуст.

Саможртвата на Александер во *Жертвопринесување*, без сомнение, одсвонува како ехо на архетипот, првообразецот, прасликата - Христовата жртва на крстот за спас на сите луѓе. Александер, упатувајќи му молитва на Бога, се моли за себе и за своите најблиски, но и за сите оние кои „Те сакаат и веруваат во Тебе... оние кои не веруваат, затоа што се слепи... оние кои не мислат на Тебе... оние кои ја изгубиле надежта... и можноста да ѝ се препуштат на Твојата волја... оние кои се исполнети со страв... оние кои никој освен Тебе не може да ги заштити“. Со еден збор, Александер се моли за сите луѓе и подготвен е за нив, на некој начин, да го жртвува и својот живот. Жртвата на Александер е жртва на современ човек, на човек од XX век, но, тоа не ја намалува нејзината вредност. Според отец Стефан Санџакоски, филмот *Жертвопринесување* ја обработува темата за „логосологијата и распнатиот ерос“, односно темата за воплоеното Слово, Логосот и распнатата, жртвена љубов, што, и во двата случаја, е синоним за Христос. Тој, толкувајќи ја жртвата на Александер ќе каже дека „Александровата жртва во филмот *Жертвопринесување* не е жртва на светител, маченик или праведник. Во споредба со нив неговата е грев. Меѓутоа, Александер не е светител. Тој е суеверен и суетомудрието е негова жртва. Александер ѝ прибегнува на Марија – личност што ги резимира сите природни религии (од суеверието–магијата)“.³⁵⁸

За Тарковски, Александер е човек „способен да се издигне до неверојатни висини“, „одбран од Бога“ и неговата саможртва е херојски акт. „Господ ја услишува молитвата на Александер, и последиците се истовремено и страшни и радосни. Од една страна, практичниот резултат е што Александер неповратно раскинува со светот и со неговите закони, кои дотогаш ги сметал за свои. На тој начин, тој не само што го губи своето семејство, но исто така – а за оние околу него

³⁵⁷ Свети Јован Златоуст, *Велигден. Духовни бисери...* 95-96.

³⁵⁸ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 16. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 68).

тоа е најстрашното од сè – се става надвор од сите прифатени норми. А сепак, токму затоа го гледам Александер како човек одбран од Бога. Тој може да ја насети опасноста, деструктивната сила што ја движи машинеријата на модерното општество кон бездна. А маската мора да се симне, ако треба да се спасува човештвото“,³⁵⁹ дециден е Тарковски.

Од наратолошки аспект, веќе рековме, дискурсот на филмот крие една интересна стапица, така што, повторно, може да биде протолкуван на повеќе начини. Првиот начин веќе го споменахме – Александер, на веста за нуклеарната катастрофа преку молитва бара помош од Бога и подготвен е да жртвува сè, за Господ да ја врати „нормалната“ состојба. „Ќе се одречам од сè што ме врзува за животот, само ако направиш сè да биде како што беше претходно, како што беше утринава или вчера“, вели Александер, кој, за да ја врати посакуваната состојба, подготвен е дури и на суеверниот чин на водење љубов со жена, за која тој верува дека е упатена во тајни, магиски знаења. Од друга страна, сиот филмски дискурс по молитвата на Александер, кој дотогаш веќе конзумираше неколку чаши коњак, сите настани кои се случија потоа, можат да бидат интерпретирани како сон на полупијаниот, уморен човек, а неговиот чин на палење на сопствената кука и откажување од животот, како непромислен акт на депресивен и параноичен човек. Филмската слика која Тарковски ја употребува во овие секвенци, која постојано варира од колор до сепија, дополнета со црно-белите претстави на секвенците за кои сме сигурни дека претставуваат сновиденски сцени, уште повеќе, тенденциозно, дополнително ја замрсува наративната шема на приказната, така што, како и заради отворениот крај на филмот, прашањето за дефинитивна интерпретација на неговата приказна, останува отворено.

Тарковски е мајстор за вакви двосмислености. Истата постапка ја примени и во *Сталкер* и во *Носталгија*, каде ликовите на Сталкерот и на Доменико, исто како и ликот на Александер од *Жертвопринесување*, беа така претставени, што на крајот на филмот беа оставени две можности за нивна интерпетација – или дека тие се умоболни, умно нестабилни личности, уверени во своите фикс-идеи и сето она во што упорно ги убедуваат останатите протагонисти е само нивна субјективна,

³⁵⁹ Тарковски, „За филмот „Жртва“, 91; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 225.

лажна, параноидна претстава; или дека тие се упатени во тајната, гледаат подалеку од другите и, на некој начин, во состојба се да комуницираат со духовниот свет, способност која останатите ја изгубиле или сосема ја заборавиле. Тарковски секому му ја остава можноста самиот да се определи за сопствена интерпретација. Тој тоа и го потврдува, сепак потенцирајќи дека метафората на филмот е доследна на дејството и дека не бара никакво посебно разјаснување: „Знаев дека филмот ќе биде различно толкуван, но намерно избегнував да дадам специфични заклучоци, зашто сметав дека публиката сама треба да дојде до нив. Всушност, намерата ми беше да предизвикам различни реакции. Јас, нормално, имам свое гледиште за филмот, но сметам дека оној што ќе го види, ќе успее да ги протолкува настаните што се тука претставени, и сам ќе реши и за различните нишки испреплетени во него и за неговите контрадикции. Александер се свртува кон Бога со молитва. Потоа тој решава да раскине со дотогашниот живот; ги пали сите мостови зад себе, не оставајќи ни една патека по која би се вратил, уништувајќи го својот дом, разделувајќи се од својот син кој го сака повеќе од сè, и замолчува како конечен коментар на девалвацијата на зборовите во модерниот свет. Некои религиозни луѓе во неговите постапки што следуваат по молитвата можеби ќе видат Божји одговор на прашањето поставено од човек: „Што мора да се стори за да се спречи нуклеарна катастрофа?“ – имено, свртување кон Бога. Можеби некои кои имаат чувство за натприродното, средбата со вештерката, Марија, ќе ја доживеат како централна сцена која објаснува сè што се случува натаму. Ќе има несомнено и такви за кои настаните во филмот се само плод на болна фантазија – со оглед на тоа што никаква нуклеарна војна не се случува. Ни една од овие реакции нема врска со реалноста прикажана во филмот“, ³⁶⁰ дециден е уметникот. Сепак, на друго место, тој се решава да го открие „своето гледиште“: „Единствениот начин за обновување на природната врска со животот е да се возобнови независноста на човекот во однос на материјалните вредности на животот и следствено, одново да се потврди неговата духовна суштина. Во овој филм се занимавам со еден од аспектите на оваа борба, вообичаена за секој што живее општествен живот: со христијанското начело

³⁶⁰ Исто, 89-90; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 222.

на саможртва“.³⁶¹ И за отец Санџакоски, двосмислената филмска приказна претставува предизвик: „Бидејќи не знаеме дали е вистинито сето она што се случува со него по молитвата *Оче наш*, или е само негов сон, ни преостанува просторот на верата и молитвата“.³⁶²

Филмот завршува со секвенца во која повторно има некој вид на симултана наративна: во првиот кадар во општ план го гледаме Малиот човек, кому во дотогашниот тек на филмот воопшто не му го видовме лицето, затоа што постојано носи шапка на главата, како носи големи и тешки кофи со вода и го вади сувото јапонско дрво засадено крај морскиот брег; во вториот кадар, исто во општ план, ја гледаме Марија која се вози со велосипед низ рамницата. Камерата ја следи Марија, и во еден миг, двете наративни нишки се спојуваат: Марија се спушта кон патот, кон дрвото и Малиот човек, додека меѓу нив, по патот, покрај дрвото поминува амбулантната кола во која е Александер, што, на некој начин, претставува негово збогување со нив. Колата заминува во еден правец, Марија во спротивен, така што во третиот кадар од оваа секвенца, повторно во општ план, Малиот човек останува сам, и тој упорно го вади и го негува неговото суво дрво. Во тој миг почнува и сугестивната музика на Јохан Себастијан Бах, *Erbarne dich* од *Страдание според Матеј*, со која и започна филмот. Следниот кадар во општ план ја претставува Марија, која стои и ја набљудува активноста на детето, за потоа да се качи на велосипедот и да се оддалечи по патот, кој се протега далеку до работ на хоризонтот, во задниот план на кадарот.

Последниот, двеиполминутен кадар од секвенцата, воедно и последен, извонреден кадар со кој завршува филмот, претставува вистинска естетска епифанија, поетско крешчендо на филмот, во кој се претопуваат извонредната фотографија на Никвист и сугестивната музика на Бах, кого Тарковски, заедно со Леонардо, го смета за „совршен претставник на уметноста“.³⁶³ Овој кадар истовремено означува и симболичко враќање, репетиција, заокружување на приказната, затоа што претставува реплика на првиот кадар од филмот, во кој

³⁶¹ Цит. според Epelboin, *Andrei Tarkovsky on The Sacrifice...* ‘Nostalghia.com’. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Sacrifice.html (на 05.01.2010).

³⁶² Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 16. (*Kunonuc* 7 (1992), стр. 68).

³⁶³ Tarkovski, “U povodu filma ‘Žrtvovanje’”, 28.

камерата, со травелинг полека се движеше по дрвото од сликата *Поклонение на мудреците*, на Леонардо да Винчи, и запре на самата крошна од дрвото, под кое мудреците од Исток му се поклонуваа на малиот, штотуку роден Бог Исус. Овде, во средно-крупен план е прикажан Малиот човек, како лежи под дрвото, со погледот вперен нагоре, кон врвот на дрвото и небото. Во овој кадар, за првпат се гледа лицето на Малиот човек, но и за првпат се слуша неговиот говор: „На почетокот беше Зборот. Зошто татко?“, прашува гласно Малиот човек, гледајќи нагоре кон небото. Зборовите од неговото отворено прашање повторно можат да се протолкуваат двосмислено: како задоцнета реминисценција на зборовите на татко му Александер, кој, кога последниот пат заедно го вадеа дрвото, му рече: „На почетокот беше Зборот, но ти си нем како риба“, или, како прашање упатено кон небесата, кон небесниот Отец: „На почетокот беше Зборот (Словото, Логосот). Зошто, Оче?“. Камерата потоа почнува полека да се движи нагоре, следејќи ја гледната точка на Малиот човек, со многу бавен травелинг по сувото стебло на дрвото, за да застане на неговата разгранета крошна, при што во предниот план од кадарот се гледаат разгранетите суви гранки, а во средниот и задниот план, морето и одблесоките од сончевите зраци. Кога ќе стигне до крошната на дрвото, камерата го прекинува движењето нагоре и почнува да се движи со уште побавен швенк на десно, покажувајќи ја крошната од друг ракурс. Во еден миг, додека во позадината сè уште одекнуваат звуците на музиката на Бах, сликата се осветлува, но сепак ги задржува контурите, и во двојна експозиција се појавува телоп со натпис: „Филмот му го посветувам на мојот син Андрјуша – со надеж и со доверба / Андреј Тарковски“. Потоа сликата сосема се осветлува, музиката завршува, телопот исчезнува, и накусо, сосема за миг се враќа сликата на дрвото чии гранки треперат на ветерот и морето, по што сликата сосема се затемнува, што го означува и крајот на филмот.

„Општиот симболизам на дрвото останува постојан: тоа крие мудрост и натчовечко знаење... Дрвото е една од најбогатите и најраширените симболички теми. Само библиографијата за него, би сочинила цела книга“, ³⁶⁴ стои во *Речникот на симболите* и ако се обидеме барем малку да навлеземе во разнообразната

³⁶⁴ Шевалие и Гербран, *Речник на симболите*, 260-261.

символика на дрвото, ќе видиме дека тоа, според нордиските преданија, во сите свои облици или аспекти, учествува во знаењето, а со оглед на тоа што неговите корени понираат во тлото, а неговите гранки се издигнуваат кон небото, во универзални рамки се смета за симбол на односите што се воспоставуваат помеѓу небото и земјата. Пребогата е симболиката на космичкото дрво, дрвото на животот, превртеното дрво, дрвото на спознанието на Доброто и Злото итн. „Во христијанската литургија, дрвото честопати се сфаќа како синоним на Крстот...“.³⁶⁵

Не навлегувајќи понатаму во пребогатата символика на дрвото, ќе се запрашаме: Дали дрвото што упорно го вади Малиот човек некогаш ќе разделени и ќе процути? Тарковски, се разбира, не дава одговор на ова прашање и остава одговорот да го побараме во чинот на верата и на надежта кои се неразделни од чинот на дејството, во случајов тешката работа за малото дете – носење на тешките канти со вода, или пак, ако одговорот се постави во поопшти рамки - упорната работа, пред сè врз себеси. Оттаму, *Жертвопринесување*, несомнено, може да биде протолкуван како уште еден филм на Тарковски за верата и надежта, и за љубовта. Во воведните реплики на филмот, Александер му објаснуваше на Малиот човек дека ако доволно долго се повторува истата постапка, можно е да се оствари чудо. Во последната секвенца, Малиот човек го наводнува јапонското суво дрво со надеж дека тоа еден ден ќе процути. Верата во чудото, дека чудото може да се случи и дека сувото дрво ќе процути и надежта дека човекот самиот себеси нема да се уништи – останува присутна.

„Централната идеја на филмот *Жертвопринесување* ја чини обработката на параболата за православниот монах Јоан Колов. Нема нешто што ќе го направи извесно процветувањето на мртвото дрво, дури и по цена секојдневно да се налева со вода. Сите нешта ќе одат кон тоа да ја посведочат неговата јаловост. Но, токму мртвото дрво е предмет на надежта. Надежта својот облог го вложува во времето“,³⁶⁶ пишува отец Стефан Санџакоски. Веќе ги наведовме зборовите на Тарковски, кој вели дека почетната и крајната сцена – поливањето на јаловото дрво, кое за него е симбол на верба – се врвните моменти во наративот меѓу кои

³⁶⁵ Исто, 260. За символиката на дрвото види повеќе на стр. 260-268.

³⁶⁶ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 16. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 68).

настаните се одвиваат со растечки интензитет. Еве како тој ги опишува ликовите на Малиот човек и на Марија, со кои и завршува *Жртвопринесување*: „За малиот син на Александер, како и за вештерката, Марија, светот е полн со неразбирливи чуда, зашто и двајцата се движат во свет на фантазија, а не оној на ‚реалноста‘. За разлика од емпиричарите и прагматичарите, тие не веруваат само во она што можат да го допрат; тие ја дознаваат вистината со менталното око. Ништо што тие прават не се вклопува во ‚нормалните‘ критериуми на однесување. Тие имаат дарба која во стара Русија била препознатлива како белег на ‚светиот будала‘: оние ации или парталави просјаци кои со самото присуство имале влијание врз нормалниот живот на луѓето, и чиишто пророштва и самонегирање никогаш не биле во рамнотежа со идеите и востановените правила на светот“.³⁶⁷

Во ликот на Александер, и во неговата судбина на целосна неразбраност од средината, можат да се пронајдат сличности со судбината на Лав Николаевич Толстој, омилениот писател на Тарковски, со чии книги се дружел од детството. Тарковски никогаш не се обидел Толстој да го екранизира на филм, затоа што сметал дека тоа е невозможно, но собирал детали, најситни подробности за последниот период од животот на Толстој, кога тој, уморен од вревата на животот, осамен и разочаран, во покајнички обид да стаса до манастирот, го напушта, бега од семејниот дом во Јасна Полјана и животот го завршува сам, во куќичката на некој непознат службеник на железницата, лоцирана на самата железничка станица. Еве како Тарковски го опишува ликот на својот (анти)херој: „Јунакот на *Жртвопринесување* исто така е слаб човек во вообичаената смисла на зборот. Тој не е херој, ама е човек кој размислува, чесен човек кој е способен да се жртвува за повисоки идеали. Кога околностите тоа од него го бараат, тој не ги избегнува своите обврски, не ги префрлува на други луѓе. Но тој при тоа ризикува да остане несфатен, затоа што неговиот начин на реагирање може во очите на другите луѓе да изгледа деструктивен. Токму во тоа се гледа драматичната сила на вистинитоста на неговиот акт. Без разлика на сè, тој го прави тој гест, тој со тоа ја надминува границата на однесувањето која се смета за нормална, ризикувајќи да биде сметан за лудак и тоа само затоа што е свесен дека ѝ припаѓа на единствената целина, на

³⁶⁷ Тарковски, „За филмот ‚Жртва‘“, 90-91; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 225.

судбината на човештвото. Всушност, тој му се покорува на својот внатрешен порив кој го чувствува во срцето. Тој не е господар на својата судбина туку нејзин роб. А не е невозможно дека токму одделните постапки кои никој не ги гледа ниту ги разбира да ја создаваат хармонијата на овој свет“,³⁶⁸ заклучува Тарковски, очигледно носталгично копнеејќи по „хармонијата на светот“, по Царството Божјо на земјата. Тарковски и на друго место нагласува дека во филмот му било важно да покаже човек кој е подготвен да се жртвува за ближните: „Понекогаш тоа станува дури и мачно за неговата околина. Тој човек сфати дека е потребно да заборави на себеси ако сака да се спаси. Дури и на физички план треба да прејде на друго ниво на егзистенција... Мојот јунак повеќе не може да живее како порано и прави нешто, можеби безнадежно, но нешто со што докажува дека е слободен. Ваквите постапки можат да имаат апсурдни последици на материјален план, но на духовен се величенствени, затоа што му го отвораат патот на преродбата.“³⁶⁹

Според Тарковски, филмот *Жертвопринесување* е одговор на состојбата на обездуховеност која владее во Западниот свет и која тој ја затекнал по преселбата од исто така обездуховениот Советски Сојуз и дека, на тој начин, им се спротивставува на актуелните тенденции на западната интелигенција. „Нејзината нечувствителност на некои идеи е еднаква на морално и духовно самоубиство“,³⁷⁰ вели тој, додавајќи дека токму таквите размислувања вродиле кај него желба да го снимат *Жертвопринесување*. Зборувајќи за формата на филмскиот израз, Тарковски ќе наведе дека тој функционира како повеќеслојна парабола: „За разлика од моите претходни филмови, овој филм го задржува поетскиот стил, но секоја епизода е работена на драматуршки начин... Тоа се епизоди замислени како параболи, но снимени како да се природни. Треба да се каже дека јас сум религиозен човек. Човекот не е сам по себе врв на креацијата. Тој треба да е свесно зависен од Бога за да може да претендира на тоа да учествува во развојот на човештвото...“³⁷¹

Значи, *Жертвопринесување* е парабола, составена од повеќе исти такви, помали параболи. Но, зошто Тарковски се решил токму за таков израз, за парабола?

³⁶⁸ Tarkovski, “U pohvalu slabog čovjeka”, 85-86.

³⁶⁹ Tarkovski, “U povodu filma ‘Žrtvovanje’”, 28.

³⁷⁰ Исто, 27.

³⁷¹ Исто.

Параболата може да се дефинира на два начина, како реторичка и како раскажувачка фигура. „Според реториката, параболата е говорна фигура слична на споредбата (компарацијата) и на алегоријата, со таа разлика што во параболата не доаѓа до целосно, туку до делумно совпаѓање на подробностите меѓу она кое е кажано во еден исказ и она другото, кое е сугерирано или мислено и кое се наоѓа надвор од кажаното како во алегоријата... Според теоријата на прозата, параболата е раскажувачки вид кој има структура на краток наратив и алегоричен расказ... Со параболата се повлекува извесна сличност или паралелизам меѓу две издвоени нешта, што остава силен емотивен, визуелен и морален впечаток кај аудиториумот и може да повлијае врз јавното мнение“.³⁷² Ката Ќулавкова пишува дека зад параболата се крие некоја религиозна, философска или етичка концепција и дека, заради тие причини, параболата била популарна во древните профетски практики, во културите на Далечниот Исток (кинеската, индиската, јапонската) и во други архаични култури, во средновековните религиозни и морални традиции, во едукативно-дидиктичките практики. „Параболата служела како ефикасен метод во ширењето на христијанството, практикуван и од Исус... Текстовите на евангелистите (Марко, Матеја, Јован, Лука), во *Светото Писмо* се сметаат за тајно учење, скриена порака до верниците“.³⁷³ Христос ги поучува луѓето во параболи. Кога учениците го прашуваат зошто го прави тоа, зошто им зборува во параболи, Тој им одговара: „Затоа им зборувам во параболи, зашто гледаат и не видуваат; слушаат и не можат да чујат, ниту пак, разбираат... срцето на овие луѓе закоравело и со ушите тешко слушаат; и ги затвориле очите свои за да не би некогаш со очите да видат и со ушите да чујат и со срцето да разберат, та да се покајат и да ги исцелам“.³⁷⁴

Дваесет векови подоцна, Тарковски предупредува на опасностите кои му се закануваат на човечкиот род, ако продолжи да оди по патот на обездуховеноста, „да слуша, а да не може да чуе“: „Ми се чини дека човекот денес стои на крстосница, соочен со изборот помеѓу тоа да продолжи да живее како слеп потрошувач, зависен од неумоливиот марш на новата технологија и бескрајното

³⁷² К. Ќулавкова, *Парабола. Поимник на книжевната теорија*, 399.

³⁷³ Исто.

³⁷⁴ Мт 13, 13-15, Мр 4, 12, Лк 8, 10, *Новиот Завет*, 20, 49 и 83.

натрупување на материјални добра, или да бара пат кој ќе води до духовна одговорност, што конечно може да значи не само негово лично спасение, туку и спасение за општеството, воопшто: со други зборови, да се сврти кон Бога. Тој треба да ја реши оваа дилема, зашто само тој може да го открие сопствениот здрав духовен живот. Ако ја реши, тоа може да го одведе поблиску до состојбата во која тој ќе може да биде одговорен за општеството. Тоа е оној чекор кој станува жртва, во христијанското значење на саможртвување³⁷⁵ и на друго место: „Постои ли каква и да е надеж за човековиот опстанок покрај сооченоста со јасните знаци на заканувачката апокалиптична тишина? Одговорот на ова прашање можеби ќе биде пронајден во легендата за исушеното дрво, скудно за вода за живот, на кое го втемелив овој филм кој има толку значајно место во мојата биографија: монахот, чекор по чекор и ведро по ведро, ја носи водата на ридот за да го залее сувото дрво, подразбирајќи дека неговиот акт е неопходен и ни за секунда не отстапувајќи од уверението во чудотворната сила на сопствената верба во Бога. Тој доживува да го види Чудото: едно утро дрвото оживува, неговите гранки ги покриле млади лисја. И ова 'чудо' сигурно не е ништо повеќе од – вистина“³⁷⁶ вдахновено резимира Тарковски.

Додека го снима *Жертвопринесување*, Тарковски секојдневно телефонира во Москва и разговара со синот Андрјуша и со другите членови на семејството, но и со своето куче, волчјак, кон кое е многу приврзан. Со него во емиграција е само сопругата, Лариса Павловна Тарковскаја и тој постојано им пишува писма на тогашните претседатели на СССР - Јуриј Андропов и Константин Черњенко, во кои ги моли да ги пуштат неговите најблиски, но писмата остануваат без одговор. Син му Андрјуша го пуштаат тогаш кога неговата здравствена состојба е веќе безнадежна и тоа по личната интервенција на францускиот претседател Франсоа Митеран кај новиот советски претседател Михаил Горбачов. Оттаму, неговиот доброволен егзил, можеби на некој начин и може да се протолкува и како свесно саможртвување на авторот заради неговото уметничко дело. Посветата на филмот: „...на мојот син Андрјуша – со надеж и со доверба“, како да го оправдува ваквото

³⁷⁵ Тарковски, „За филмот „Жртва““, 88; и во Тарковски, *Вајање у времену*, 216.

³⁷⁶ Тарковски, *Вајање у времену*, 227.

размислување, дотолку повеќе што Тарковски повторно ќе го види својот син по пауза од четири години. Во 1986 г., кога *Жертвопринесување* е прикажан на фестивалот во Кан, добиената „Специјална награда на жири-комисијата“ ја презема синот Андреј, бидејќи Тарковски, заради влошената здравствена состојба, не може лично да ја прими.

До човекот кој го виде ангелот

Така, полека стасавме до крајот на нашево патување низ „наративната шума“ од симболи, слики и знаци вткаени во филмскиот свет на Тарковски, во кој се сменуваа епохи, земји, настани, личности... Го употребивме, ако може така да се рече, „христијанскиот клуч“ за разгатнување на тајните на „филмописот“ на Тарковски. Низ седум поглавја, поделени во два дела, воведен и аналитички дел, поврзани меѓу себе во цврст наративен тек, проговоривме за спецификите на филмската уметност на Тарковски, задржувајќи се, се разбира, пред сè на она што беше главен предмет на нашата анализа: на христијанските слики и симболи актуализирани во филмовите, и на филмската наратијата.

Во воведниот дел на текстот, првото поглавје претставуваше експликација на методолошките одредници, на алатките со чија помош ги исчитавме филмските текстови на Тарковски: на методите на митокритика и митоанализа, на основните постулати на концептот за симболичка имагинација, како и на основните дефиниции на термините симбол и слика, погледнати низ призмата на митокритиката, но и на филмската теорија. Во истата глава беа образложени и основите на теоријата на раскажувањето, наратологијата и посебно, на филмската наратија, со посебен акцент на спецификите на наративната структура на филмската уметност.

Втората глава, низ аспектот на филмската теорија, беше резервирана за специфичните елементи на уметничката поетика и режисерската практика на Тарковски: времето, ритамот и монтажата, сценариото и драматуршките специфики, мизансценот и композицијата на кадрите, филмската и звучната слика, постојаните симболи и иницијациските сценарија, и многу други елементи

застапени во неговите филмови. Третото поглавје, со кое всушност и заврши воведниот дел на текстов, беше насловено: „Тарковски, уметноста и духовноста“, и послужи како мост меѓу светот на теоријата од првиот дел на текстов и светот на фантазијата од вториот, аналитички дел, но истовремено и како мост меѓу светот на разумот и науката, и светот на симболичката имагинација и мистиката, кои во текстов постојано се испреплетуваа.

Вториот, пообремен, аналитички дел од текстов, се состоеше од четири поглавја. Воведното поглавје од аналитичкиот дел, четвртото поглавје од текстов се занимаваше општо со филмовите на Тарковски и со одредени автобиографски белешки за авторот, релевантни за анализата, додека следните три поглавја беа поделени според анализираните филмови: *Андреј Рубљов*, *Сталкер* и *Жертвопринесување*. Во нив, низ еден специфичен интермедијален, интердискурзивен пристап, секвенца по секвенца, епизода по епизода и дел по дел, со помош на методите на митокритиката и наратологијата, но и на филмската теорија и православната христијанска аскетика, беа разгледани, анализирани и опишани наратолошките специфики на филмовите и христијанските слики и симболи вткаени во нивната содржина и визуелен израз. Покрај трите споменати филмови кои беа главен предмет на нашата анализа, низ еден компаративен пристап, накусо се осврнавме и на наратолошко/филмолошките специфики и на останатите четири филмови на Тарковски. Сето тоа, во согласност со методот на митокритиката, беше проткаено со одредени биографски детали од животот на Тарковски, се разбира, релевантни за анализата на споменатите филмови, кои истовремено, на еден друг план, ја отсликуваа и личната драма на човекот и уметникот Андреј Тарковски.

Зад нас останаа многу зборови, но ако имаше и уште толку, ќе беа премалку да се достигне до суштината на неговото филмско творештво, затоа што тоа не се прима преку умот, преку разумот или преку зборовите, туку, првенствено преку срцето, тој орган кому Светите Отци на Православната Црква му даваат превосходно место.

Со тоа се сложува и Тарковски, кој смета: „Она што е сила на уметноста, тоа не се идеите кои ги брани таа; оние кои така мислат се лажат; во најголем број од

случаите тоа се идеолози. Силата на уметноста е самата уметност, манифестација на феномен кој не може да се дефинира и кој не може да се обликува ни по волјата на луѓето ни по волјата на системот“.³⁷⁷

Интерпретацијата на филмовите на Андреј Тарковски би можела да продолжи бесконечно, но секогаш нешто ќе ѝ се скрие на анализата, затоа што е речиси невозможно да се пренесат чувствата кои ги предизвикуваат некои од сцените во филмовите на Тарковски, произлезени од неговиот специфичен, полифониичен свет, во кој се испреплетуваат реалноста, метафизиката и имагинацијата. Така, се чини дека е најдобро интерпретацијата да остане отворена, какво што по дефиниција и е секое толкување, како што впрочем се отворени и сите филмови на Тарковски, пребогати со значења кои е невозможно да се исцрпат во ниту една анализа, колку и обемна да биде таа. И, неслучајно, отец Стефан Санџакоски со право заклучува: „Безмолствувањето во филмовите на Тарковски ни ја открива душата на битието и тварите. Тајната најпрво се доживува внатре во себеси, во услови на исихија и осама. Тоа молитвените луѓе добро го знаат. Тарковски како да имаше такви искуства. Неговите ликови молчат пред тајната. Поточно ѝ pozwолуваат самата себеси да глаголи“.³⁷⁸

Филмот е уметност на светлината, игра на светлина и сенки. Сепак, за проекцијата да биде успешна, проекционата сала мора да биде затемнета. Но, и во затемнетата киносала, од проекторот до платното се пробива сноп светлина, која ја симболизира суштината на уметноста, да ја осветлува темнината. Тарковски сметал дека филмот мора да се гледа во кино, преполно со луѓе, иако бил свесен дека набргу ќе дојде време во кое гледачите ќе се однесуваат кон филмовите како кон книгите од својата библиотека, дека секој ќе има своја видеотека, полна со филмови снимени на касети и дискети, и дека ќе може да го гледа својот омилен филм кога ќе посака. „Можеме да се запрашаме зошто дојде до духовна криза и во доменот на културата, во уметноста и посебно во кинематографијата. Кинематографијата се наоѓа во застрашувачка ситуација. Пред десет, петнаесет години, по некој филм сè уште имаше морален, човечки аспект. Денес е завршено

³⁷⁷ Edelhajt, „Nema povratka...“, 88.

³⁷⁸ Санџакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 16. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 69).

со тоа. Луѓето денес мислат само на тоа како да произведат нешто што се продава. Навистина има малку продуценти – а уште помалку се во телевизијата – кои себеси си дозволуваат да прават авторски филмови“,³⁷⁹ констатира Тарковски. Тој ја гледал иднината на филмот во холографијата и искрено се надевал дека парите ќе го изгубат свое ужасно влијание врз филмската уметност и дека ќе ѝ дозволат да стане уметност во вистинската смисла на зборот: „Би било убаво, да речеме, да се снимат филм во целосна слобода, како што аматерите ги прават нивните филмови. Без големи финансии. Да се има можност да се набљудува природата и луѓето и да се снимат, без брзање. Приказната би се родила самостојно: како резултат на тие набљудувања, не од обврзувачки кадри, испланирани до најситни детали. Таков филм би било тешко да се реализира на начин на кој се реализираат комерцијалните филмови. Тој би требало да биде снимен во целосна слобода, да не зависи од осветлувањето, актерите, од времето употребено за снимање итн., итн. И со помала камера. Верувам дека ваква постапка на снимање би можела многу да ме поттикне“,³⁸⁰ вели Тарковски, антиципирајќи ја всушност догме-естетиката.

Тарковски сметал, како што повеќепати наведовме погоре, дека на секој човек му е даден дар од Бога, низ кој тој може себеси да се изрази. Но, Тарковски предупредува и на многуобразната суета, која претставува стапица на тој пат: „Не постои никој кој е лишен од можноста да се изрази пред Бога. Да се изразиш не значи да се продуцираш себеси пред светот со филм или книга. Таа човечка суета е карактеристична за Западот, неа не ја наоѓаме на Истокот каде животната философија бара човекот да се повлече во себеси. За човекот да се изрази доволно е да сфати дека тој самиот е дело на Творецот, а човекот кој смета дека е врв на сè што е создадено мисли дека мора да се изрази и нормално е што е збунет. На тој пат тој нема да ја најде насоката. Тоа е облик на современа хистерија – да сакаш по секоја цена нешто да кажеш, да се изразиш. Тоа е лудост. Сите посакуваат слава за да се чувствуваат појаки“,³⁸¹ предупредува Тарковски.

³⁷⁹ Tarkovski, “U povodu filma ‘Žrtvovanje’”, 27.

³⁸⁰ Цит. според A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra... ‘Nostalghia.com’. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

³⁸¹ Tarkovski, “U povodu filma ‘Žrtvovanje’”, 28.

Легендата вели дека на една спиритистичка сеанса во Москва, во студентските денови, Андреј Тарковски „го повикал духот“ на поетот Борис Пастернак, кој му претскажал дека ќе сними само седум филмови, но дека сите ќе бидат ремек-дела. Очигледно дека Пастернак бил во право, а на неговите зборови се надоврзува и самиот Тарковски, кој на едно свое предавање пред студентите по сценарио и режија во Госкино во Москва, ќе рече: „Филмот – тоа е уметност која е способна да создаде вечни ремек-дела, слични на оние, кои во своето време биле создадени и со кои треба да се споредува. Има смисла да се создаваат ремек-дела, според мене“.³⁸²

Тарковски е поет кој раскажува низ филмски слики. Нам пак, ни останува да се прашаме дали Тарковски не е и некој вид сталкер, човек кој со своите филмови, со својата визуелна поезија, со својата уметност, со своето искуство (рус. искусство=уметност), нè се обидува да им помогне на луѓето, да ги спаси, да ги разбуди од сон?

Како креативен човек, Тарковски бил личност со сложен и интензивен внатрешен духовен живот. Додека живее во емиграција, во Фиренца или во Париз, Андреј Тарковски редовно пристапува кон светите тајни исповед и причест, во православниот манастир посветен на преподобен Серафим Саровски во близина на италијанскиот град Пистоја, и во православните храмови во Париз и Фиренца, каде секоја недела, по стар стил, света литургија богослужи свештеникот на Руската Задгранична Црква, отец Силуан Ливи. Откако ќе се разболе, во последната година од животот, отец Силуан го исповедува и причестува Тарковски во неговиот дом во Фиренца. Во своите сеќавања, отец Силуан сведочи за Андреј Тарковски како за „длабоко и суптилно вјерујушти човек“.³⁸³

Андреј Арсениевич Тарковски почина на 29 декември 1986 г. Беше погребен, по негова желба и со благослов на Руската Православна Црква, на руските православни гробишта во Париз, Сен-Женевјев-ди-Буа, каде што се погребуваат сите руски емигранти. На неговиот гроб, познатиот руски скулптор

³⁸² Lazić (прир.), *Andrej Tarkovski, Lekcije...* 100.

³⁸³ Цит. според Инок Всеволод (Филипьев), *Человек, который увидел ангела. Андрей Тарковский – православный* (Русский Инок 3 (2002):166). 'Аскетическое творчество'. <http://www.russian-inok.org/page.php?page=ascetic2&dir=ascetic&month=1102> (на 09.06.2010).

Ернст Јосифович Неизвестни изгравира епитаф: „До човекот кој го виде ангелот“. Истиот ден Михал Лешиловски, монтажерот и асистент по режија на Тарковски на *Жертвопринесување*, запиша: „На денот на неговиот погреб во црквата Св. Александар Невски во Париз, се одржа опело. Сите држевме свеќи во рацете. Се проштававме со големиот уметник. Свештеникот запали свеќа, а потоа им го предаде пламенот од неа на оние што беа во првиот ред. А тие, пак, го предадоа на другите. И набргу на сите свеќи затреперија пламенчиња, поврзувајќи нè, така, сите заедно во единствено секавање за Андреј Тарковски“.³⁸⁴

Се надевам дека овој текст ќе биде уште една запалена свеќа, уште едно пламенче во бескрајната соборна низа во чест на големиот уметник и на неговите ремек-дела. И, би можеле да завршиме со зборовите на отец Стефан Санцакоски, кои на најубав можен начин, во две реченици го резимираат животниот и творечкиот пат на големиот уметник: „Андреј Тарковски се бореше до издихание за несведливоста на својата филмска уметност на што било друго освен на самата себе. Бранејќи ја нејзината автохтоност, како нејзин неменлив идентитет, ги поместуваше нејзините рамки и ја преточуваше во мистирион“.³⁸⁵

Сепак, Тарковски го има последниот збор: „Смислата на секоја човечка активност можеби се наоѓа во уметничката свесност, во беспричинскиот и несебичен создателен чин? На крај, можеби, нашата божествена способност е во тоа да создаваме доказ дека самите сме создадени според сликата и подобие то Божјо?“.³⁸⁶

ПРЕГЛЕД НА КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

На латиница:

Armstrong, Karen. *Kratka istorija mita*. Beograd: Geopoetika, 2005.

Babac, Marko. *Snoliki film*. Beograd: Institut za film, 2004.

Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1991.

Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter Book World, 2000.

³⁸⁴ Цит. според Петрушева, „Икона...“, 56.

³⁸⁵ Санцакоски, „Андреј Арсениевич Тарковски...“, 15. (*Кинопис* 7 (1992), стр. 66).

³⁸⁶ Тарковски, *Вајање у времену*, 239.

- Bergman, Ingmar. "Najveći", *Sineast* 71/72 (1986/87): 22.
- Betetini, Đanfranko. *Film: jezik i pismo*. Beograd: Institut za film, 1976.
- Bonitzer, Pascal. *Slikarstvo i film*. Beograd: Institut za film, 1998.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.
- Čapljinški, Leslav. *Ključevi filmskog stvaralaštva Andreja Tarkovskog*. Lazić 1992:137-145.
- Durand, Gilbert. *Antropološke strukture imaginarnog - Uvod u opću arhetipologiju*. Zagreb: Biblioteka August Cesarec, 1991.
- Edelhajt, Boleslav. "Nema povratka – Razgovor sa Tarkovskim", *Sineast* 73/74 (1987):87-90.
- Elijade, Mirča. *Sveto i profano – Priroda religije*. Beograd: Alnari, Laćarak: Tabernakul, 2004.
- Endru, Dž. Dadli. *Glavne filmske teorije*. Beograd: Institut za film, 1980.
- Frejzer, Džeјms Džordž. *Zlatna grana*. Beograd. Ivanišević, 2003.
- Fuksjevič, Jacek. "Sudbina umetnika u tuđini", *Sineast* 71/72 (1986/87):54-55.
- Grin, Piter. "Stalkerova nostalgija", *Sineast* 71/72, (1986/87):44-49.
- Herman, Luis. *Scenario za film i televiziju*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976.
- Jusov, Vadim. *Reč o drugu*. Tarkovska 1998:50-56.
- Lazić, R. (прип.). *Andrej Tarkovski, Lekcije iz filmske režije*. Novi Sad: Prometej, 1992.
- Lazić, Radoslav. *Beleška o Andreju Tarkovskom*. Lazić 1992:155-156.
- Lazić, Radoslav. "Rediteljska poetika Tarkovskog", *Sineast* 71/72 (1986/87):18-22.
- Lazić, Radoslav (прип.). *Razgovori s Bergmanom – život, režija, teatar, film*. Novi Sad: Prometej, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, 1995.
- Letval, Lars-Olof. *Svakodnevnica uz Tarkovskog*. Lazić 1992:105-117.
- Lévi-Strauss, Claude. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, 1989.
- Lotman, Juri. *Semiotika filma*. Beograd: Institut za film, 1976.
- Manji, Žoel. "'Žrtvovanje' Andreja Tarkovskog", *Sineast* 71/72 (1986/87):22-26.
- Marten, Marsel. *Filmski jezik*. Beograd: Institut za film, 1966.
- Moren, Edgar. *Film ili čovek iz mašte*. Beograd: Institut za film, 1967.
- Navaj, Fransoaz. "Filmovi Tarkovskog", *Sineast* 71/72 (1986/87):39-41.
- Niče, Fridrih. *Tako je govorio Zaratustra*. Beograd: Grafos, 1990.
- Nikvist, Sven. "Radeći sa Tarkovskim", *Sineast* 71/72 (1986/87):29-30.

Polikarpova, Anđelija. “Одредиште смрти – ‘Жртвовање’ Андреја Тарковског”, *Sineast* 73/74 (1987):92-93.

Polikarpova, Anđelija. “‘Solaris’ - Prototip za određivanje stilistike”, *Sineast* 71/72 (1986/87):42-44.

Pribitkov, Vladimir. *Andrej Rubljov*. Beograd: BIGZ, 1973.

Rože, Žos. *Filmska gramatika*. (без место на издавање): (без име на издавачот), (без датум на издавање).

Smoljnjikov, Mefodij. *Andrej Tarkovski kao religiozni mislilac*. Lazić 1992:131-136.

Stojanović, Dušan (прир.). *Teorija filma*. Beograd: Nolit, 1978.

Stojanović, Nikola. “Blistajuće krhotine – ‘Ogledalo’ Андреја Тарковског”, *Sineast* 40/41 (1978):116-119.

Surio, Etjen. *Odnos među umetnostima*. Sarajevo: Svjetlost, 1958.

Šion, Mišel. “Кућа у којој пада киша”, *Sineast* 71/72 (1986/87):49-54.

Šion, Mišel. *Napisati scenario*. Beograd: Naučna knjiga/Institut za film, 1989.

Tarkovska, Marina (прир.). *Tarkovski*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka, Novi Sad: Prometej, 1998.

Tarkovski, Andrej. “Једино уметност може дефинисати апсолутно”, *Sineast* 40/41 (1978):119-120.

Tarkovski, Andrej. “О филмском изразу”, *Sineast* 71/72 (1986/87):31-38.

Tarkovski, Andrej. “У похвалу slabog човјека”, *Sineast* 73/74 (1987):85-86.

Tarkovski, Andrej. “У поводу филма ‘Жртвовање’”, *Sineast* 71/72 (1986/87):27-28.

Tarkovski, Andrej. “Уметник не би требало да се допада по сваку цену”, *Sineast* 71/72 (1986/87):57.

Vladimov, Georgij. *Pismo Andreja Tarkovskog*. Lazić 1992:119-129.

Volen, Piter. *Znaci i značenje u filmu*. Beograd: Institut za film, 1972.

Vukomanović, Milan. *Rani hrišćanski mitovi*. Beograd: Čigoja štampa, 1997.

На кирилица:

Алексијев, Емил. *Deus Sex Machina*. (Предговор во артист-бук на Botev, Atanas. *Deus Sex Machina*). Скопје: Музеј на град Скопје, 2010.

Баталден, Стивен К. *Преиспитување на традицијата - Есеи за историјата на православиеото*. Превод од англиски јазик: Љупчо Спасовски. Скопје: Култура, 1998.

Бачелор, Мери. *Отворена Библија*. Превод од англиски јазик: д-р Зоран Анчевски. Скопје: Библиско Здружение на Република Македонија, 2004.

Бест, Стивен и Келнер, Даглас. *Постмодерна теорија*. Превод од англиски јазик: Драган Јакимовски. Скопје: Култура, 1996.

Бојациевска, Маја. *Андрогин - Утопија на совршениот пол*. Скопје: Сигмапрес, 1999.

Бојациевска, Маја. *Мит, книжевност, идентитет*. Скопје: Сигмапрес, 2002.

Вилен, Доминик. *Окото на камерата*. Превод од француски јазик: Слободанка Колемишевска. Скопје: Кинотека на Македонија, 1994.

Георгиева, Вера. *Филозофија на исихазмот*. Скопје: Табернакул, 1993.

Грејвс, Роберт. *Грчки митови*. Превод од англиски јазик: Катица Гароска-Ацевска и Маја Стојкова. Скопје: Табернакул, 2002.

Григориј Нисиски, св. *За устројството на човекот*. Превод од руски јазик: Катерина Велјановска. Скопје: Икона, 2004.

Грозданоски, протоѓакон м-р Ратомир. *Декалог – Десетте Божји заповеди*. Скопје: Матица македонска, 1996.

Делез, Жил. *Покретне слике*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Дин, Цон. *LitFlicks: Адаптирање на литературата во филм*. (Превод од англиски јазик: Димитар Велков). *Американската литература на филм*. Скопје: Кинотека на Македонија и Амбасада на САД во Скопје, 2007:5-20.

Дин, Цон. „LitFlicks: Адаптирање на литературата во филм“, (Превод од англиски јазик: Методија Велков), *Кинопис* 35 (2008):103-118.

Диран, Жилбер. *Симболичка имагинација*. Превод од француски јазик: Маја Бојациевска. Скопје: Сигмапрес, 2005.

Ѓоргоска - Илиевска, Мими. *Книжевноста во дијалог со филмот*. Скопје: Кинотека на Македонија, 2005.

Евдокимов, Павле. *Светата тајна на љубовта – Брачната тајна во светлината на Православната традиција*. Превод од англиски јазик: Катерина Велјановска. Скопје: Икона, 2008.

Елијаде, Мирча. *Аспекти на митот*. Превод од француски јазик: Елена Никодиновска. Скопје: Култура, 1992.

Елијаде, Мирча. *Историја на верувањата и на религиските идеи II (Од Гаутама Буда до создавањето на христијанството)*. Превод од француски јазик: Слободанка Колемишевска. Скопје: Табернакул, 2005.

Елијаде, Мирча. *Историја на верувањата и на религиските идеи III (Од Мухамед до Реформацијата)*. Превод од француски јазик: Климентина Хаџи-Лега. Скопје: Табернакул, 2005.

Елијаде, Мирча и Кулиано, Јоан П. *Водич кроз светске религии*. Београд: Народна књига/Алфа, 1996.

Ибришимов, протоѓакон Г. (прир.). *Духовни бисери од Светите Отци*. Превод од бугарски јазик: свештеник Миле Љ. Штрбеvски. Скопје: Ѓаконија, 2001.

Игнатиј Брјанчанинов, свети. *Енциклопедија на православниот духовен живот*. Прир. Молотков, свештеник Сергеј. Превод од руски јазик: Жаклина Трајчев. Скопје: Ѓаконија, 2006.

Јован Лествичник, св. *Лествица*. Превод од англиски јазик: монахиња Елисеја. Скопје: Табернакул, 2003.

Каломирос, Александар. *Огнената река*. Превод од англиски јазик: Јани Мулев. Скопје: МПЦ – Европска Епархија, 2007.

Каранфилова, Кети. „Во потрага по апсолутната вистина (Андреј Тарковски: Обликување во времето, рефлексии за филмот, Лондон 1989)“, *Кинопис* 7 (1992):71-76.

Лајша, Николај Александрович. *Страста како основна категорија на психологијата на мотивацијата*. (Превод од руски јазик: Ирена Кепеска). *Црквата и медицината - на прагот на третото илјадалетие* (зборник од научни трудови). Струга: Рубљов, 2008:62-81.

Лоски, Владимир. *Мистична теологија на Црквата од Исток*. Превод од француски јазик: отец Јован Таковски. Скопје: Табернакул, 1991.

Николај, епископ. *Охридски пролог*. Превод од српски јазик: протојереј-ставрофор Ефтим Бетински. Охрид: Македонска православна црква – Издавачка установа „Канео“ при Дебарско-кичевска епархија, 2009.

Новиот Завет, Скопје: Библиско здружение на Република Македонија, 2006.

Пажо, Даниел-Анри. *Опишта и компаративна книжевност*. Превод од француски јазик: Благоја Велковски – Краш. Скопје: Македонска книга, 2002.

Петрушева, Илинденка. „Волшепство – „Андреј Рубљов“ на Андреј Тарковски“, *Премин* 9 (2002):49-50.

Петрушева, Илинденка. „Икона пред која бескрајно молчам – Андреј Тарковски – поет на надежта, верата и љубовта“, *Премин* 6 (2001):56-58.

Принс, Џералд. *Речник на нартологија*. Превод од англиски јазик: Славица Србиновска. Скопје: Сигмапрес, 2001.

Радовић, др Амфилохије (прир.). *Православље и уметност*. Чачак: Дом културе Чачак, Тематски број на *Градац* 82,83,84, 1988.

Роуз, о. Серафим. *Душата по смртта*. Превод од англиски јазик: Катерина Велјановска. Скопје: Икона, 2008.

Санџакоски, отец Стефан. „Андреј Арсениевич Тарковски – Агиограф на филмот“, *Далги* 3 (1991):15-16.

Санџакоски, отец Стефан. „Андреј Арсениевич Тарковски – Хагиограф на филмот“, *Кинопис* 7 (1992):65-70.

Санџакоски, отец Стефан. *Богомислие*. Скопје: Метафорум, 1993.

Свето Писмо (Библија). Скопје: Библиско здружение на Република Македонија, 2002.

Серафим Саровски, св. *Поуке очинске љубави*. Линц-Аустрија: Православна црквена општина Линц, 2007.

Сидовски, Стефан. *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина*. Скопје: Епоха/Кинотека на Македонија, 1995.

- Србиновска, Славица. *Визуелни стратегии*. Скопје: Сигмапрес, 2008.
- Србиновска, Славица. *Подвижниот посматрач во романот*. Скопје: Сигмапрес, 2000.
- Србиновска, Славица и Бојациевска, Маја (прир.). *Роман, статус, толкувања, перспективи*. Скопје: Сигмапрес, 2004.
- Тарковски, Андреј. *Вајање у времену*. Београд: Уметничка дружина Аноним, 1999.
- Тарковски, Андреј. „За филмот „Жртва““, (Превод од англиски јазик: М. Митревска), *Кинопис* 7 (1992):87-92.
- Тарковски, Андреј. „Уметноста – копнеж по идеалот“, (Превод од англиски јазик: М. Митревска), *Кинопис* 7 (1992):76-86.
- Тарковски у огледалу. Нови Сад: Простор, 1994.
- Тресидер, Цек. *Речник на симболи*. Превод од руски јазик: Тања Урошевиќ. Скопје: Три, 2001.
- Ќулавкова, Ката (прир.). *Поимник на книжевната теорија*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2007.
- Уневска, Сунчица. „Интервју со Вадим Иванович Јусов, добитник на „Златна камера 300“ за животно дело - Филмот не е успешен ако не верувате во него“, *Утрински весник* (16 октомври 2006).
- Успенски, Леонид. *Теологија на иконата*. Превод од француски јазик: Душанка Волканова. Скопје: Табернакул, 1994.
- Флоренски, Павел А. *Обратна перспектива/Иконостас*. Превод од руски јазик: Оливера Павловиќ. Велјуса: Манастир Пресвета Богородица Елеуса, 2002.
- Црвенковска, Билјана С. *Митски лавиринт*. Скопје: Магор, 2004.
- Четмен, Симор. „Приказната и говорот“, (Превод од англиски јазик: Венко Андоновски), *Lettre Internationale* 4 (1996):89-102.
- Шевалие, Жан и Гербран, Ален. *Речник на симболите*. Превод од француски јазик: Ирина Бабамова и др. Скопје: Табернакул, 2005.
- Шелева, Елизабета. *Од дијалогизам до интертекстуалност*. Скопје: Магор, 2000.
- Шмеман, протојереј Александар. *Проповеди за Богородица и за Богородичните празници*. Превод: Митрополит Тимотеј (Јованоски). Охрид: Македонска православна црква – Издавачка установа „Канео“ при Дебарско-кичевската епархија, 2008.

ИНТЕРНЕТ-СТРАНИЦИ:

A Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra (1979). *Tarkovsky at the Mirror* (Transcript of a tape-recorded interview, *Panorama* 676 (1979):160-170). ‘Nostalghia.com’. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Guerra-1979.html (на 28.12.2009).

Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Bachman, Gideon. "Begegnung mit Andrej Tarkowskij", *Filmkritik* 12 (1962):548–552). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 14.12.2009).

Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Bakhkirova, Galina. "Projets d'Andre Tarkowski", *Oeuvres et opinions* 3 (1963):157–159). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 20.12.2009).

Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Ciment, Michel & Luda & Schnitzer, Jean. "L'artiste dans l'ancienne Russe et dans l'URSS nouvelle (Entretien avec Andrei Tarkovsky)", *Positif* 109 (1969):1–13).

'Nostalghia.com'. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 25.12.2009).

Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Ciwilko, Artur. "Andrzej Tarkowski - o filmie 'Rublow'", *Ekran* 12 (1965):11). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 23.12.2009).

Andrei Tarkovsky on Andrei Rublev (Veress, Jozsef. "Hűség a vállalt eszméhez", *Filmvilág* 10 (1969):12–14). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyonRublev.html> (на 17.12.2009).

'Andreitarkovski.org'. <http://www.andreitarkovski.org> (на 01.06.2010).

Epelboin, Annie. *Andrei Tarkovsky on The Sacrifice* ("A propos du Sacrifice", *Positif* (1986):3–5).

'Nostalghia.com'. http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/On_Sacrifice.html (на 05.01.2010).

Illg, Jerzy and Neuger, Leonard. *I'm interested in the problem of inner freedom...* (Tape-recorded interview in March 1985 in Stockholm, *Res Publica* 1 (1987):137–160). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html> (на 14.12.2009).

Lipkov, Aleksandr. *The Passion According to Andrei: An Unpublished Interview with Andrei Tarkovsky* (February 1, 1967, *Literaturnoe obozrenie* (1988):74–80). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/PassionacctoAndrei.html> (на 16.12.2009).

'Nostalghia.com - An Andrei Tarkovsky Information Site'. <http://www.nostalghia.com> (на 01.06.2010).

Tarkovski, Andrej. *Slovo o Apokalipsi* (1984). 'Internet magazin P.U.L.S.E'. <http://pulse.sm-art.info/andrej-tarkovski-slovo-o-apokalipsi-1984/> (на 20.05.2010).

Tarkovsky speaks about... Symbols vs. Metaphors (Bachman, Gideon. "Att resa i sitt inre. Samtal med Tarkovskij", *Chaplin* 4 (1984):158–163). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html> (на 09.12.2009).

Tarkovsky speaks about... Symbols vs. Metaphors (Brezna, Irena. Interview "Ein Feind der Symbolik", *Tip* 3 (1984):197–205). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html> (на 04.01.2010).

Tarkovsky speaks about... Symbols vs. Metaphors (Mäenpää, Risto and Pyhälä, Jaakko. Interview "Taiteen on jaloselettava katsojia", *Filmihullu* 8 (1976):7–11). 'Nostalghia.com'.

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html> (на 05.01.2010).

Берѓаев, Николај. *Вистината за православието*. 'Премин портал'.

<http://preminportal.com.mk/content/view/125/56/> (на 18.05.2010).

(Филипьев), инок Всеволод. *Человек, который увидел ангела. Андрей Тарковский – православный (Русский Инок 3 (2002):166). 'Аскетическое творчество'*. <http://www.russian-inok.org/page.php?page=ascetic2&dir=ascetic&month=1102> (на 09.06.2010).

Шмеман, протојереј Александар. *Почитувањето на Божјата Мајка*. 'Премин портал'. <http://preminportal.com.mk/content/view/3032/55/> (на 15.05.2010).

ТВ-ЕМИСИИ:

Stojanović, Ksenija. *Razgovor sa Tarkovskim* (Moskva, 1981). Beograd: JRT, 1981.

Трояновский, Виталий и Изволова, Ирина. *Острова. Андрей Тарковский и Сергей Параджанов*. Москва: Студия кинопоказа документальных фильмов ГТРК „Культура“, 2002.

ФИЛМОВИ:

Тарковский, Андрей. *Каток и скрипка*. Москва: Мосфильм, 1960.

Тарковский, Андрей. *Иваново детство*. Москва: Мосфильм, 1962.

Тарковский, Андрей. *Андрей Рублев*. Москва: Мосфильм, 1966.

Тарковский, Андрей. *Соларис*. Москва: Мосфильм, 1972.

Тарковский, Андрей. *Зеркало*. Москва: Мосфильм, 1974.

Тарковский, Андрей. *Сталкер*. Москва: Мосфильм, 1979.

Tarkovsky, Andrey. *Nostalgia*. Roma: RAI Due/Opera Film, 1983.

Tarkovskij, Andrei. *Offret Sacrificatio*. Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1986.

Атанас Чупоски (1969), филолог, компаратист, синеаст. Магистрирал филолошки науки во областа наука за книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, на тема *Христијанските слики и симболи и нарацијата во филмовите на А.А. Тарковски* (2010), под менторство на проф. д-р Маја Бојациевска и проф. д-р Славица Србиновска. Објавил повеќе од стотина единици книжевни и филмолошки научни студии, есеи, песни, раскази и публицистички текстови во петнаесетина македонски списанија и весници. Објавил една поетска книга: *Концерт на труба во дур* (2007). Десет години (2001-2011) на Радио Равел ја уредува и води музичко-патеписната емисија *Без возен ред*. Автор е на повеќе телевизиски емисии и на седум документарни филмови. Работи како виш филмолог во Кинотека на Македонија.

Христијанските слики и симболи и нарацијата во филмовите на А. А. Тарковски

Основен предмет на ова истражување, преку компаративно, интердисциплинарно вкрстување на методите на митокритиката, наратологијата, филмската теорија и православната христијанска аскетика, се христијанските слики и симболи актуелизирани во филмовите на Андреј Тарковски, и спецификите на неговото филмско раскажување. Во воведниот дел се објаснети методолошките одредници со чија помош е извршена анализа, дескрипција и интерпретација на филмските текстови: методите на митокритика и митоанализа, концептот на симболичка имагинација, термините симбол и слика, основите на теоријата на раскажувањето и спецификите на филмската наратија; елементите на режисерската поетика на Тарковски: времето, ритмот, монтажата, мизансценот, композицијата на кадрите, постојаните симболи, иницијациските сценарија итн.; неговиот однос кон уметноста и духовноста. Во аналитичкиот дел се анализирани филмовите: *Андреј Рубљов*, *Сталкер* и *Жертвопринесување*. Поентата на овој текст е да допре до сржта на создателниот чин во филмската уметност на Тарковски.

Christian images and symbols and narration in the films of A. A. Tarkovsky

The main subject of this research, through comparative, interdisciplinary cross of methods of mythocritics, narratology, film theory and Orthodox Christian ascetisizm are Christian images and symbols actualized in the films of Andrei Tarkovsky alongside with the specifics of his film narration. The introduction part explicates the methodological entries through which analysis, description and interpretation of the film texts is performed: methods of mythocritics and mythoanalysis, the concept of symbolic imagination, the terms 'symbol' and 'image', the basis of narratology and the specifics of film narration; the elements of Tarkovsky's director-like poetics: time, rhythm, editing, mise-en-scène, shot composition, constant symbols, initiation film scripts, etc.; his relation towards art and spirituality. The analytical part analyzes the films *Andrei Rublev*, *Stalker* and *The Sacrifice*. The punch line of this paper is to touch the essence of the creative act in Tarkovsky's film art.