

СТИХОТВОРЕНИЕ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО «Я В ДЕТСТВЕ ЗАБОЛЕЛ...» И ЕГО РОЛЬ В АПОКАЛИПСИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ «НОСТАЛЬГИИ» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

© 2010 М.А.Перепелкин

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 29.01.2010

В статье проделан анализ стихотворения Арсения Тарковского «Я в детстве заболел...» и выявлена роль этого стихотворения в смысловой структуре фильма Андрея Тарковского «Ностальгия».

Ключевые слова: стихотворение, лирический сюжет, Апокалипсис, память, тоска, Откровение, кинофильм.

Известно, что стихотворение Арсения Тарковского «Я в детстве заболел...» принадлежит к числу наиболее значимых для Андрея Тарковского произведений его отца. Об этом свидетельствуют несколько фактов, среди которых и включение текста этого стихотворения в один из фильмов, и даже план, правда, нереализованный, снять нечто вроде кинозарисовки «по мотивам» этого стихотворения. В рамках данной работы мы проанализируем это стихотворение Тарковского-старшего и попытаемся ответить на вопрос, чем именно привлекло это стихотворение внимание его сына, почувствовавшего в нем созвучие собственным духовным и творческим исканиям.

Стихотворение Арсения Тарковского приблизительно датируется 1966 годом. Оно построено таким образом, что сказать однозначно, сколько в нем строк, оказывается не так-то просто. С точки зрения, если можно так сказать, формально-графической, их двадцать восемь. Но шесть из этих двадцати восьми, с ритмико-метрической точки зрения, образуют пары, – и таким образом, количество строк в стихотворении сокращается до двадцати пяти. Речь идет, в частности, о четырнадцатом – пятнадцатом («В семи шагах, рукою манит. / Жарко»), двадцатом – двадцать первом («И улетела... / И теперь мне снится») и двадцать восьмом – первом («И улетела... / Я в детстве заболел») стихах.

Две из трех «разорванных» строк делят текст стихотворения на отдельные сюжетно-смысловые части, границы между которыми проходят по переносам, делящим ритмическое единство на разные интонационные и графические единицы. Таким образом, первый сегмент включает в себя стихи с первого по четырнадцатый, второй сегмент – с пятнадцатого по двадцатый, и третий – с двадцать первого по двадцать восьмой.

Крайне любопытный случай представляет единство, которое образуют первая и заключительная строки. Первая строка включает в себя три стопы, заключительная – две: будучи незавершенной каждая по отдельности, вместе они образуют пятистопный стих, подобный тем, которыми написан весь текст («И улетела... Я в детстве заболел...»).

На письме это единство начала и конца текста обладает дополнительными нюансами. Дело в том, что трехстопный первый стих начинается не с начала строки, а с середины, как бы с полуслова. Эта неполнота, естественно, ощущается и при чтении: короткая первая строка кажется фрагментом более крупной целостности, которая по какой-то причине осталась «за кадром», но ее не могло не быть. В свою очередь, заключительный, двустопный, стих начинается с начала (на письме – с левого края страницы), но обрывается на середине (графически этот обрыв обозначен многоточием).

Таким образом, начальный стих как бы подхватывает заключительный, – начало стихотворения вырастает из его финального аккорда и финальной интонации. Начало и конец сходятся, оказываются тем, чем они и являются на самом деле, – той точкой, сквозь которую (не- / ино-) бытие просачивается по эту сторону «быть» и сквозь нее же возвращается обратно. Это первый и последний вздох человека, вздох вообще, первый-последний удар сердца, первопоследнее прикосновение пера пишущего к листу бумаги.

Итак, уже на уровне текстостроения автор анализируемого стихотворения смоделировал аналог мира, начинающегося и завершающегося в одной и той же точке – в точке Откровения, которым (и о котором) является текст стихотворения. Остановимся теперь на каждом из выделенных нами сегментов текста. Первый сегмент – самый большой. Он включает в себя, как было сказано, четырнадцать стихов (с учетом сделанных оговорок об «усеченных» первой и четырна-

^о Перепелкин Михаил Анатольевич, кандидат филологических наук, докторант кафедры русской и зарубежной литературы. E-mail: mperepelkin@mail.ru

дцатой строках), на которые приходится четыре предложения.

Первое предложение вводит в ситуацию. На первый взгляд, то, о чем в нем говорится, представляется простым и ясным, как и то, как именно субъект лирического сознания рассказывает про эти «простые» вещи: «Я в детстве заболел. / От голода и страха».

Однако, в этом «простом» рассказе есть некоторые не совсем прозрачные моменты. Первый такой момент связан с «детством», которое намечает некую временную парадигму текста, отодвигая время изображаемых событий от времени их изображения: читатель понимает, что, если субъект сознания говорит о себе, что «в детстве» с ним произошло то-то и то-то, то теперь он находится в другой, недетской, временной точке. Но если это так, то читатель вправе задаться несколькими вопросами (и все они, заметим, остаются без ответов): какова та временная точка, в которой субъект сознания находится сейчас, как далеко она отстоит от «детства»? В связи с этим возникает другой вопрос: если «сейчас» и «тогда» удалены друг от друга на довольно почтительное расстояние, то почему нынешний лирический субъект с полуслова, как о только что случившемся, «вспоминает» о событии многолетней давности?

Следующий момент связан с «заболел». Обратим внимание: не «болел», не «переболел», не «поболел», – все эти глаголы передают действия, начинающиеся и завершающиеся в определенном времени, оставшиеся в окончившемся «детстве». У «заболел» же семантика иная, а именно – семантика начала болезни, начавшегося, но не завершеного, действия. Одним словом, странно то, что «заболев» в «детстве», лирический субъект «болен» по сей день, – день, как мы видели, весьма удаленный от того, где эта «болезнь» началась. Отсюда вопрос: что это за «болезнь», так ли она проста, какой представляется на первый взгляд?

Третий момент связан с причинами этой болезни – с «голодом и страхом». Каждая из этих двух причин, в принципе, могла бы повлечь за собою болезнь и сама по себе, без помощи сопутствующей ей. То есть, можно заболеть от голода, а можно – от страха. Эти вероятные причины заболевания, безусловно, близки и не исключают одна другую, – можно быть голодным и испуганным одновременно. Смущает здесь не это, а то, что хоть и близкие, но все же не совпадающие абсолютно «голод» и «страх», объединившись, в сумме дают одно и то же, одновременно начавшееся (это видно из «заболел», то есть, болел не поочередно, не в разное время, то от одного, то от другого, а «заболел» враз, внезапно) «заболевание» – отчасти физиологиче-

ского (от «голода»), отчасти – психологического (от «страха») характера.

Итак, суммируя выше сказанное, мы имеем начавшееся как будто бы давно и, вместе с тем, – только что, непрекращающееся, странное «заболевание» нервно-физиологического характера. Воспоминание об истоках этого дрящегося «заболевания» составляет зачин текста стихотворения.

Следующее, второе, предложение этого сегмента, с одной стороны, поддерживает намеченные выше направления развития сюжета стихотворения, а с другой – переводит сюжетное развитие из области абстракций в конкретно-чувственный план. Что касается абстрактного и конкретного, то здесь все более или менее прозрачно: конкретно-чувственный, физиологический образ корки на губах и солоновато-прохладного их вкуса, сохранившегося с детских лет в памяти взрослого человека, фактически «приземляет» абстрактно-обтекаемое «заболевание» «от голода и страха». Если в первом предложении были контуры воспоминания, его схема, то во втором – само его существо, наиболее ярко отложившееся в памяти впечатление. Сложнее обстоит дело с преемственностью и развитием. Как было показано выше, в первом предложении заявлены три характеристики «заболевания», а именно – его временная неопределенность, чрезвычайная протяженность и неоднородность. Все названные характеристики поддерживаются ниже.

Временная неопределенность во втором предложении создается за счет разновременности входящих в него двух частей. В первой части два глагола («сдеру... облизну»), оба – в форме будущего времени. Во второй части один глагол («запомнил»), в форме прошедшего времени. Правда, при этом первая часть – это описание давно минувшего, прошедшего, «детства»; а вторая часть – это как раз описание того, что выступает в отношении «детства» и связанных с ним образов как будущее. То есть, во втором предложении мы имеем конфликт формально-грамматических характеристик и семантического наполнения каждой из частей. В результате, прошлое и будущее меняются местами, проникают друг в друга, создавая то же ощущение временной неопределенности, уже знакомое читателю по предыдущему предложению.

Далекое прошлое, которое изображается во втором предложении, а точнее – в его первой части, не завершилось, не отделено от настоящего и будущего непроходимой гранью, оно вросло во все следующие за ним времена. По этой причине «вкус» облизываемых в детстве губ – «прохладный и солоноватый» – более уместный в первой, «детской», части второго предложения, фигурирует во второй, «взрослой». То есть, равно как не прекращается «детское заболевание», о котором

идет речь в зачине, не прекращается и вкус губ, не просто памятный лирическому субъекту, а присутствующий в его сегодняшнем конкретно-чувственном опыте.

Наконец, по поводу неоднородности. В первом предложении неоднородна, как мы отметили, причина «заболевания» – «голод и страх». Теперь неоднородность касается эмоциональной стороны воспоминания об ощущениях, испытанных в детстве: с одной стороны, эти ощущения вроде бы должны быть не только неприятными, но и отталкивающими, с другой – они притягательно-дороги, о чем свидетельствует соответствующее словесное оформление (вкус не «холодный» и «солёный», а «прохладный и солоноватый»). Таким образом, во втором предложении первого сегмента, в самом деле, развиваются сюжетные тенденции, намеченные выше.

Следующее предложение включает в себя пять стихов и, таким образом, количественно превышает оба предыдущие предложения вместе взятые, на которые приходится неполные четыре стиха. Но особое значение для сюжетного развития имеет не столько объем, сколько структура данного предложения, в котором лирический субъект рассказывает о двух выполняемых им действиях – о том, что он «идет» и «сидит». При этом рассказ ведется следующим образом: в первом стихе трижды повторяется глагол «иду»; во втором стихе движение прекращается, замирает в «сиду – греюсь»; в третьем-четвертом опять возобновляется движение («иду... как под дуду»); в четвертом-пятом снова замирает («сиду – греюсь»). В результате всех этих оживлений-замираний, буквально повторяющих предыдущие, варьирующих их и т.д., читатель теряет возможность контролировать ситуацию; из упорядоченного и довольно четко линейно выстроенного ряда, располагающегося между «вчера» и «завтра», он вместе с лирическим субъектом попадает в довольно сумбурное «сегодня», «сейчас», которое открывается ему, как воспоминание о детской болезни.

Другими словами, рассмотренные три предложения первого сегмента представляют собой три последовательные ступени погружения из почти невнятного и абстрактного воспоминания о болезни («...заболел от голода и страха») через припоминание подробностей («...губы облизнул... запомнил вкус») в самое ее нутро, в не приведенное в порядок и не иерархичное состояние болезненного бреда. Но именно оно, это болезненное нутро, и есть настоящее, истинное, то, что несомненно есть и безусловно значимо. Неслучайно на одно, третье, предложение приходится семь (!) глаголов в настоящем времени (и один в будущем), – и это при том, что в первом-втором

предложениях глаголы настоящего времени отсутствовали вовсе.

Погружение в «истинное» продолжается и дальше, в заключительном предложении первого сегмента. С точки зрения объема оно практически равно предыдущему, третьему, предложению. Правда, его последний стих на одну стопу короче, так как эта стопа («Жарко») относится уже к следующему сегменту.

Если говорить о внутренней структуре этого предложения, то она еще сложнее предыдущей. Сложность и некоторый сумбур в ней усиливаются тем обстоятельством, что кроме лирического «я» появляется еще одно действующее лицо – мать. В результате ее, матери, действия довольно сумбурно чередуются, смешиваются, с продолжающимися действиями лирического субъекта («мать стоит... манит... подойти нельзя... подойду... стоит... манит... подойду... стоит... манит»), – возникает картина настоящих, здесь и сейчас происходящих, но довольно сумбурных и никак не упорядоченных действий. Настоящее, истинное, открылось субъекту лирического сознания, но, прикоснувшись к нему, войдя в него, лирический субъект оказывается не в силах отрефлексировать его в привычных формах, не может упорядочить и поэтому дает, как есть. Более того, у него нет и времени на какое-либо упорядочение, так как он рассказывает не о таких действиях, которые были бы отделены от него сегодняшнего хотя какой-то минимальной дистанцией, а о действиях, время которых совпадает с рассказом о них, то ненадолго отстающих от этого рассказа, то – настигающих его.

Последнее обстоятельство, по-видимому, до некоторой степени способно объяснить такую особенность этого текста, как чрезвычайная насыщенность выявленного фрагмента «откровения» глаголами (почти все – в форме настоящего времени) при крайне скудном присутствии существительных. Это кажется странным, так как «настоящее» могло бы быть как раз более предметным, неподвижным, вечное – вещным. Вместо этого мы имеем предметную мозаику, фрагменты целого из «лестницы», «парадного», «реки» (которая, правда, в сравнительном обороте) и т.п. В чем здесь дело? А дело как раз в том, о чем уже говорилось: внезапно открывшееся «настоящее» ошеломляет лирического субъекта не меньше, чем оно и попытка свидетельствовать о нем, представленная в стихотворении, ошеломляет читателя. Лирическое «я», не имея времени для размышлений и раздумий, свидетельствует о том, что мелькает перед глазами, кружится, заслоняя детали и подробности.

Пауза между первым и вторым сегментами («...рукою манит. / Жарко...») совпадает с моментом самого глубокого погружения в подлин-

ное, в нутро «озноба» и «бреда». Дальше начинается постепенное выхождение лирического субъекта из этого – апокалипсического – состояния. Выходу из этого состояния посвящен второй сегмент стихотворения, состоящий из одного предложения, которое включает в себя четыре полных стиха и два усеченных (от «Жарко...» до «И улетела...»).

Постепенное удаление лирического субъекта от того, что осознается им (и читателем) как момент истины, видно из следующего. Действия, исполнителем или очевидцем которых является сам лирический субъект, изображаются теперь как завершённые и завершающиеся, – и рассказывается о них с помощью глаголов в форме прошедшего времени: «жарко... стало», «расстегнул... лег... затрубили... ударил... поскакали». То есть, настоящее еще совсем рядом с героем («в семи шагах»), но дистанция между ним и тем, кто о нем свидетельствует, начинает вначале медленно, а потом все стремительнее возрастать. Из центра действия лирический субъект вытесняется на периферию, становится только свидетелем (это вытеснение начинается с «тут» и завершается с концом сегмента).

С этим удалением от центра связано, кстати, возрастание предметного ряда, который насыщается и теперь почти не уступает событийному («ворот.. трубы... свет... кони... мостовая»). То есть, удаляясь от «откровенного», субъект сознания начинает различать черты обстановки, выделяет детали и т.п. Правда, справедливости ради, надо заметить, что все «выделенные» им черты – чрезвычайно узнаваемые, азбучные, и практически в готовом виде перенесены из Апокалипсиса. Это касается «затрубивших труб», «света по векам ударившего» и «коней поскакавших». Для наглядности приведем несколько соответствующих цитат из Откровения.

«И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откровение. 8:6).

«После сего я увидел иного Ангела, сходящего с неба и имеющего власть великую; земля осветилась от славы его» (Откровение. 18:1).

«И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует» (Откровение. 19:11).

Из этих, взятых почти наугад фрагментов текста Апокалипсиса, видно, что позаимствованные Арсением Тарковским для апокалипсического фрагмента теперь уже его текста образы являются одними из самых характерных для Откровения и без труда узнаются читателем, как принадлежащие именно ему. То есть, автору стихотворения для чего-то потребовалась довольно простая узнаваемость, «азбучность» образов. Для чего?

На наш взгляд, ответить на этот вопрос можно только приняв во внимание указанное обстоя-

тельство появления в стихотворении апокалипсической образности в момент убывания апокалипсического в опыте лирического субъекта. Приоткрывшееся ему на короткие мгновения сакральное времяпространство уходит, удаляется от него, и субъект сознания торопясь, не брезгуя первыми пришедшими на ум – ходульными в некотором роде – образами, стремится зафиксировать последнее, что осталось в его памяти от данного ему Откровения. Другими словами, это образы-метафоры, образы-припоминания, из которых состоит текст Апокалипсиса и которые маркируют у автора «Я в детстве заболел...» выход из состояния нутряного «озноба» и возвращение в пространство культуры, ассоциативных связей, цитат и т.д.

Кроме лирического субъекта во втором сегменте стихотворения присутствует еще один активно действующий субъект – мать. Находящаяся в самой сердцевине апокалипсического пространства, являющаяся его средоточием, мать дольше всего остается в настоящем («...летит... манит»), даже тогда, когда для лирического субъекта почти все завершилось и он оказался уже вне апокалипсического. Ее настоящее – длящееся, вечное, оно и есть вечность, открывшаяся в воспоминании о детской болезни живущему во времени человеку и закрывшаяся для него вновь.

Окончательное отъединение субъекта от вечно-го происходит вместе с «и улетела». «Улетела» не мать, которая осталась там же, где она и была – в вечности; «улетел» ее ребенок, дитя, родившееся в мир, «выздоровевшее» из леты в лета, из незнающего «голода и страха» – в «страшное» и «голодное».

Третий сегмент состоит из восьми стихов (из которых два – усеченные), вместе составляющих три предложения. С содержательной точки зрения, этот сегмент представляет собой тоже своего рода воспоминание, как и начало первого сегмента. Правда, «воспоминания» эти несколько разные. Если «воспоминание», которым открывается стихотворение, подготавливает апокалипсическое, являясь своеобразным прологом к нему, то завершающее текст стихотворения «воспоминание» представляет собой след пережитого Откровения, оставшийся в сознании лирического субъекта. Этот след явственнее всего проявляется во сне («...теперь мне снится...»), как в отдаленном подобии заболевания-бреда-откровения.

Сон лирического субъекта «окрашен» в белые тона: «Мне снится... белая больница... белая простыня... белый доктор... белая... сестрица». По нашему мнению, «белизна» этого сновидения заставляет с необходимостью вспомнить о другом «белом» стихотворении Арсения Тарковского, написанном двадцатью с лишним годами раньше и выступающим в отношении «Я в детстве забо-

лел...» в роли своеобразного претекста. Это стихотворение «Белый день», также являющееся стихотворением-воспоминанием о «переполненном блаженством... райском саде», в который «вернуться... невозможно» и о котором «рассказать нельзя». Этот «сад» и этот «белый-белый день» выступают для лирического субъекта воплощением счастья, – неслучайно одна из четырех строф стихотворения представляет собой дважды проговоренное утверждение-заклинание: «Никогда я не был / Счастливей, чем тогда. / Никогда я не был / Счастливей, чем тогда».

Другими словами, «белизна» в стихотворении «Белый день» выступает в качестве спутника «счастья», его аналога и одного из главных признаков. «Белизна» характеризует такое состояние мира, когда он еще не «расцвечен», то есть – един, не распался на различные цвета и оттенки, на части и частности. Принимая это во внимание, необходимо взглянуть на «сон» в третьем сегменте «Я в детстве заболел...» под несколько другим углом зрения. Получается, что вся та «белизна», которая наполняла собою это «сновидение» лирического субъекта, остается с ним («И осталась»), а ее центр, средоточие, смысл – утрачивается («...мать пришла, рукою поманила – / И улетела...»). Что это за «счастье», лишенное центральной оси?

Весь смысл человеческой жизни, с точки зрения Арсения Тарковского, заключается не в обретении «счастья» (что, в принципе, и невозможно сделать, так как «счастье» и «жизнь» – вещи совершенно несовместные и по определению исключают друг друга¹), а в тоске по нему, в страстях и страдании человека, который был счастлив, но утратил это состояние и может обрести только после жизни. Поэтому, даже храня в памяти все косвенные признаки «счастливого» человека («яблони», «больница», «простыня» и т.д.), лирический субъект, пока он жив, видит сны, «вспоминает», говорит и т.д., будет разлучен с главным – с матерью, частью которой он является и которая «рукою поманила – и улетела».

¹ Об этом Арсений Тарковский говорил, например, в интервью М.Аристовой в 1982 году: «...Страдание постоянный спутник жизни. Полностью счастлив я был лишь в детстве <...> полностью счастливый человек, наверное, не может писать стихи...» (Цит. по: *Тарковская М. Осколки зеркала*. – М.: Вагриус, 2006. – С.283). Подчеркнем, что *детство* здесь – скорее, не биографическое понятие, а художественная категория. На самом деле, имеется в виду *прадетство*, некий момент или промежуток времени, который мыслится взрослым человеком как время до начала собственных страданий, то есть, до разлучения его с материнским началом и гармонией всего со всем. *Полностью счастливый человек* не может «писать стихи», то есть он безмолвствует, нем и, в конечном счете, безжизнен.

Итак, о чем перифрастически «вспоминает» лирический субъект (и автор) в стихотворении «Я в детстве заболел...», путаясь в определениях самой болезни, в ее причинах и следствиях, сбиваясь во временах, смешивая «тогда» и «теперь» и т.д.? Как мы уже поняли, это «воспоминание» нельзя считать воспоминанием в привычном, эмпирически-бытовом смысле этого слова. Это – воспоминание-трансценденция, выход из эмпирико-психологического состояния одного, конкретно-взятого, индивида на уровень онтологических основ и категорий. В конечном счете, это «воспоминание» о начале-конце, о рождении-смерти, о точке «голода и страха», в которой человек теряет мир гармонии и единства, и в которой он некогда может этот мир обрести, рассказ о «неизлечимой «болезни», преследующей каждого из нас с момента рождения и связанной с радикальной «болезнью» самого бытия»². Это – точка Апокалипсиса, узкий перешеек между «здесь» и «там», на котором живущему о т к р ы в а е т с я вся правда мира. Так частное возрастает до всеобщего, а пришедший на память эпизод детской болезни начинает вмещать в себя апокалипсические интуиции всего человечества.

Как отмечалось выше, стихотворение «Я в детстве заболел...» принадлежит к числу оказавших наиболее сильное влияние на Андрея Тарковского стихотворений его отца. Свидетельством этого является, помимо всего прочего, составленная Тарковским-младшим раскадровка для своеобразной «экранизации» этого стихотворения, которую он планировал осуществить. Данный план был составлен А.Тарковским еще в период работы над «Зеркалом», то есть, в самом начале 1970-х годов. Ни тогда, ни после он не был реализован в качестве самостоятельной «экранизации». Однако, достаточно даже беглого взгляда, чтобы убедиться в том, что отдельные находки и соображения, составившие эту «раскадровку», были использованы А.Тарковским и в «Зеркале», и в «Сталкере» и – в наибольшей степени – в «Ностальгии», куда вошло и само стихотворение «Я в детстве заболел...».

Остановимся на соответствующем эпизоде последнего названного фильма и выскажем некоторые соображения по поводу места данного стихотворения в его структуре и в апокалипсическом сюжете Тарковского, занимающем в картине одно из ключевых мест. Прежде всего, отметим, что в картину вошел не весь текст стихотворения, а его сокращенный вариант. Скажем подробнее о характере этих сокращений.

Первый сегмент сокращен вдвое – из четырнадцати стихов в фильме звучат семь (от «Я в детстве заболел...» до «Иду себе в бреду, как под

² *Евлатиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. – СПб.: 2001. – С.302.

дуду...»), один из которых, пятый, также на одну стопу короче («А все иду <...> иду, иду»).

Второй сегмент звучит почти полностью, в нем сокращен на два слова только один стих («...Ударил... мать»).

Из третьего сегмента звучит только самое начало – два первых стиха («И теперь мне снится / Под яблонями белая больница...»), остальной текст опущен.

Таким образом, в рассматриваемом эпизоде фильма звучит часть текста, фиксирующего вхождение лирического субъекта в состояние некоего транса, которое в то же время, как было выяснено выше, есть состояние апокалиптической ясности; далее – практически весь текст (кроме «кони поскакали») собственно апокалиптический; и, наконец, – только самое начало своеобразного постапокалиптического припоминания утраченного Откровения. Понять характер этих сокращений можно, только принимая во внимание характер и структуру апокалиптического сюжета фильма в целом.

Так же, как и в стихотворении Арсения Тарковского, апокалиптический сюжет в «Ностальгии» – центральный. Герой фильма напряженно «вспоминает» открывшееся ему, тоскует по утраченному Откровению, ищет пути и возможности вернуться в утраченное. Ему, как и лирическому субъекту «Я в детстве заболел...», снятся свои «следы» апокалиптического – дом, луна, собака, родные и т.д. Существовая в здешнем мире, он его практически не замечает, живет от одного «припоминания» до другого, всеми доступными ему средствами культивирует свое «болезненное» состояние, сквозь которое он может вернуться в ситуацию Откровения.

Рассматриваемый эпизод – центральный в апокалиптике «Ностальгии». Герой оставил позади внеапокалиптическое пространство, в котором он «корку с губ сдирал», входил в транс и т.п., поэтому доапокалиптический фрагмент стихотво-

рения (первый сегмент), сокращенный вдвое, остался за пределами храма, в который входит герой, читая нараспев стихи. Едва намечен в рамках эпизода и постапокалиптический, «припоминательный», фрагмент, из которого остались только два стиха, – жизнь героя в этом мире подходит к концу, времени на «припоминания» у него больше нет, он это чувствует и обрывает «припоминательный» фрагмент на полуслове. Практически в целости остается и звучит в фильме только средняя, собственно апокалиптическая, часть. Поскольку и весь эпизод в заброшенном храме – это эпизод откровения, искомого героем, найденного им и требующего от него решительного пересмотра жизненных ценностей и путей выхода к смыслу.

Поведение, поступки героя в храме во многом повторяют поведение и поступки лирического субъекта стихотворения во втором, апокалиптическом, фрагменте. Герой ложится на землю, смотрит вверх, где в куполе зияет отверстие, сквозь которое бьет «свет по векам» и т.д. То есть, эпизод в значительной степени является своего рода калькой с указанного фрагмента стихотворения.

Таким образом, подводя итог этим наблюдениям, можно констатировать, что стихотворение Арсения Тарковского «Я в детстве заболел...», созвучное миропониманию Тарковского-младшего на протяжении значительного периода его творческого развития, явилось высшей ступенью развития апокалиптического сюжета в «Ностальгии» и тем самым обозначило начало нового этапа в апокалиптике Андрея Тарковского. После «Ностальгии» и, в частности, после эпизода «Я в детстве заболел...», Андрей Тарковский оказался *по ту сторону* апокалиптического, внутри него, в непрекращающемся «...жарко / мне стало». С этого момента завершилась тоска по Откровению, желанному и недостижимому, и творчество Андрея Тарковского стало самим этим Откровением.

THE POEM «I GOT SICK WHEN I WAS A CHILD ...» BY ARSENY TARKOVSKY AND ITS ROLE IN THE APOCALYPTIC PLOT OF «NOSTALGIA» BY ANDREY TARKOVSKY

© 2010 M.A.Perepelkin^o

Samara State University

This article is devoted to the analysis of the poem «I Got Sick when I Was a Child ...» by Arseny Tarkovsky and this poem's role in the meaning structure of the film «Nostalgia» by Andrey Tarkovsky.

Key words: poem, lyrical plot, apocalypse, memory, melancholy, revelation, film.

^o *Perepelkin Mikhail Anatolyevich, Candidate of science (Philology), person working for doctor's degree at the chair of Russian and foreign literature. E-mail: mperepelkin@mail.ru*