

ББК 85.374(2)
УДК 791.43
Б79

Болдырев Н. Ф.

Б79 Андрей Тарковский: ускользящее таинство. – М.: Водолей, 2016. – 424 с.

ISBN 978–5–91763–303–9

Ценителям киноискусства Николай Болдырев известен как автор двух биографических книг о великом режиссере: «Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского» (Челябинск, 2002) и «Жертвоприношение Андрея Тарковского» (М., 2004). Новая книга подводит своеобразный эссеистический итог попытке проникнуть в метафизическую сущность интуитивных исканий русского поэта кинематографа.

ББК 85.374(2)
УДК 791.43

ISBN 978–5–91763–303–9

© Н. Болдырев, 2016
© Издательство «Водолей», оформление, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие6

ОГОНЬ ИЗНУТРИ

За что Тарковский прощён.....	9
Дитя.....	13
Возврат.....	22
«Я обязан измениться...», или Какое кино хотел снимать Тарковский.....	35
Жертва.....	69
«Прекрасно-дьявольские» портреты.....	109
Homo ludens и homo religiosus	123
Поворот	167
Тайна времени	181
Страна, которая везде и нигде (Тарковский и Новалис).....	216
«Он снимает картину только в предельной ситуации...» (Тарковский и Брессон)	236
Не имеющее имени (Тарковский и Кастанеда)	260
Человек и пейзаж.....	297

СКВОЗЬ МУЗЫКУ ДОЖДЯ

Присутствие.....	307
Выведение за скобки.....	316
Евангелие от Доменико	319
Смысл жизни	327
Кого ищет Горчаков	333
Сталкер	343
Созерцательница Хари.....	350
Дожди	355
Мужчина и женщина.....	363
Таинственный грот в Тоскане.....	392

Вместо послесловия. Многострадальная книга399

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга эта не написана «в один присест» с замысленным и обдуманно-рассчитанным сценарием и «главной мыслью». В отличие от двух моих, изданных в начале века биографических книг о Тарковском, она сложилась из естественно родившихся в последние десять лет работ – размышлений-наедине-с-собой, эссе, маленьких (но порой уводящих в новые дали) исследований-опытов, поскольку тема Тарковского в том или ином смысле ощущалась мною еще не вполне завершенной, не до конца внутренне прожитой. В ней еще были и тайны, и загадки, был тот сумрак, в котором художественное творение (а им является не только кинематограф Тарковского, но и сама его личность) сокрывает своё целомудренное равновесие.

Часть этих текстов была опубликована в киноведческих и литературных журналах, некоторые я позаимствовал из одной своей книжки, давно ставшей библиографической редкостью, остальная (объемом самая большая) часть просто ждала своего часа. Одним словом, это сборник работ, где каждая может читаться самостоятельно, вне связи с предыдущей и последующими. Хотя внутренне все они, разумеется, теснейшим образом исходят из единого центра.

ОГОНЬ ИЗНУТРИ

Феномен Андрея Тарковского отнюдь не становится с годами менее значимым, хотя казалось бы, фильмы его давно просмотрены на сотый раз, расставлены по семантическим гнёздам, и найти в них новые смыслы едва ли уже по силам новым поколениям интеллектуалов. И тем не менее он возвышается загадочным островом, полным непонятной большинству жизни, посреди хаотического мельтешения объектов ярмарки эстетического тщеславия. В эпоху диктатуры эстетики, в кою нам привелось пребывать на земле, в эпоху уныло-паясничавшего торжества плоскостного, одномерного человека феномен Тарковского почти неимоверно актуален. Именно тем, что сущностно противостоит чисто художественным наклонностям эпохи, забывшей о зерне, о семени, о первородстве этики. Эпоха эта, собственно, начавшаяся еще, видимо, с возрожденческого бунта против сакрального как стержня бытия и превознесения внешней красоты, внешнего благообразия и блеска, всё наглее и стремительнее раскармливала чувственное эго человека, отказавшегося от естественно-космического своего объема, заданного изначальной традицией, где этическое и религиозное магически центрировали эстетическое (держали его в узде и в услуге), огружая его всем неброским великолепием божественной тяжести совести, долга и чести: истинных гравитационных законов. И наконец этот эго-плоскостный субъект, ошалев от чувства невыносимой легкости жизни, отбросив все хтонически-астральные императивы (для чего поглупев и отупев), весь их, опять же, божественный груз, в несении которого и заключалась вся бесценно-вопиющая ценность человеческого танца, всплыл на поверхность бытия настолько, что стал задыхаться в собственных миазмах. Эту точку очень вовремя и с высшей страстностью запечатлел Тарковский, поставив перед современностью

зеркало кристально чистого метафизического отражения.

Сегодня людей, не подверженных диктатуре эстетики, не сломленных соблазном внешних чарований, не подмятых под ее всеобщий, развлекающийся легкостью порханий цинизм, крайне немного. Равно среди художников (тем более кинематографистов) и публики. Тайна эпохи именно в тотальности господства эстетического измерения жизни. Западно-российская Ойкумена погружена в морок природно-чувственной (да еще какой похотно-циничной!) стадии жизни, как сказали бы, не стовариваясь, Кьеркегор или Лев Толстой. Большинство не только не вырастает из штанишек «чистой художественности», но даже и не пытается этого сделать. Более того, даже теоретически перекрываются возможные попытки прорыва из плоскостного мировоззрения в объемное. Неизвестно из каких дьявольски-капиталистических сундуков извлекаются постулаты типа «эстетика – мать этики», что дает полную свободу для преступания любых табу (во имя красоты) или, как часто говорят, во имя удовольствия непрерывно «надкусывать запретный плод», устремляясь к предельному, к разрушению всех границ. При этом, конечно, разрушена прежде всего граница самого человека как хранителя и пастуха сокровенных тайн, доверенных некогда ему. Это одна сторона, сторона трагическая. Сторона комическая в том, что всё это пубертатного свойства эпохальное геройство есть не более чем одномерные гримасы «человека жрущего» – по определению героя Тарковского. Жизнь минутой, расчесывание непрерывно зудящего мелочного тщеславия – вот несложная философия современного западной конструкции человека, претензии на художественное покорение вселенной которого не могут не вызывать самого мрачного сарказма, если бы он вообще мог бы еще сегодня быть плодотворен.

Мир Андрея Тарковского – это мир полноценно объемного сознания, где задействованы все этико-

эстетические и этико-религиозные грани и струны не только человеческой души, но и души вещей и природных существ. И в той мере, в какой это мир сознания, живущего на стадии этически-духовной, он непостижим для сознаний, пребывающих на стадии эстетической, и все попытки интеллектуально-семантических адаптаций изнутри этого плоскостного измерения абсолютно неплодотворны, ибо ложны. Во всяком случае к феномену Тарковского как носителя архаического (в лучшем, возвышенном смысле этого слова) сознания эти попытки отношения иметь не могут.

Иногда можно услышать, что Тарковский, мол, был признан прежде всего как проповедник и пророк, что современные ему жюри были покорены содержанием его картин. Увы. Если бы так. Боюсь, что правда много скромней. Метафизическое измерение его пластических медитаций настолько вне эстетической стадии жизни, что уже одно это делает его картины невыносимо скучными для современности. Горькая правда в том, что художественная элита, предельно чуждая любому этическому, а уж тем более религиозному пафосу (если он не превращается в кич), всего-навсего простила Тарковскому эту его «детско-загадочную» смысловую «претенциозность», простила за безупречную художественную пластику его полотен, за их исключительную эстетическую гармонию. Так Иоганну Себастьяну Баху прощают его нескончаемые гимны смерти и вечности за те блески чувственно воспринимаемой красоты, которые дают людям иллюзию, что старый Себастьян «воспевал радость жизни». Разумеется, это «прощение» особого, бессознательного рода, ибо обыватель эстетического царства даже и не догадывается, что девять десятых красоты Баха минуют его воспринимающие рецепторы. Ибо это красота, голой эстетической чувственностью не воспринимаемая. К тому же Тарковский, как и Бах (которым он мечтал стать в детстве), никакую радость жизни, конечно же, не воспевал. Он раскрывал в себе глубинные сакральные императи-

вы (параллельно с прикосновением к тайне *сокровенной* красоты). Дабы служить им. Но разве нашей эпохе это интересно? Разве это интересно человеку, смысл жизни которого – пускание цветных фейерверков? И тем не менее этот тайный объем личности и кинематографа Андрея Арсеньевича своим присутствием даёт великую надежду.

ДИТЯ

1

В мире Тарковского происходит так, словно бы некий мальчик обречен вечно стоять в сомнамбулической околдованности перед священным излучением разрушенной кирпичной кладки. Он не может двинуться, потому что везде его ждет эта вечная околдованность. Так стоит Горчаков в «Ностальгии», зачарованный трагическим магизмом разрушенного божьего храма. Так стоит перед ним бассейн – как осколок вечности, сквозь которую плывет обреченная свеча. Так мальчик в «Зеркале» вслушивается и всматривается в невидимую жизнь самошевелиющихся вещей, и кажется, что сам он, зачарованный временем своей жизни, отражается в благородном оке стоящей на луку лошади.

Эту поразительную насыщенность предметов своим собственным излучением не надо путать с праздником вещей. Нет, это не праздник. Скорее уж грандиозный реквием. Лишь в момент прощания вещь вполне открывается нам. Вот почему так холодны музейные анфилады в наших претендующих на оптимистичность городах. Мы требуем здесь от вещей и полотен победоносности, и они испуганно от нас закрываются. Вот почему горят жертвенные костры в фильмах Тарковского. Уравновешенные (с избытком) жертвенными разливами вод, хлябями земными и небесными.

Русское сознание ищет тайную радость в скорби, как любовь обретает не в восхищении, а в жалости. Не торжество вещей, не роскошь пейзажей и городов захватывает русскую душу, входит в ее центр, а бедственность и утрачиваемость земного опыта. Жалость по земле, по земному пейзажу – вот что в основе русского эстетического чувства. Тоска пронзает наше чувство красоты. Вот почему фильмы Тарковского ловят утрату как чудо. Вот почему прекрасны у него осыпающиеся

древние стены, повалившиеся палисадники и размываемые бесконечными дождями и грозами останки былых культурных слоев. Наше ощущение красоты скорее археологическое, нежели строительное... Прекрасная целостность западноевропейских городов не может не казаться нам подобием декорации, скрывающей ту истину, что в глубинах вещей уже давно идет предвеченный апокалипсис.

Скорбь на Руси – не жалоба, а естественное состояние. Здесь не ждут земного счастья. Ибо само «счастье», будучи достигнуто, становится для русской души грехом и подлинным несчастьем. «Если мы живем в этом мире, то отнюдь не для того, чтобы быть свободными и счастливыми. У человеческого существования совершенно иная цель...» «Есть вещи гораздо более важные, чем счастье...» Такие высказывания типичны для Тарковского. Однако речь вовсе не идет у него о проповеди несчастья или состояния обездоленной унылости. Речь идет о полемическом неприятии того бесконечно плоского американского образца и стандарта «счастья», которое усиленно навязывается несчастному человечеству. Атмосферой блаженной «промытости» наполнены все восемь фильмов Тарковского (даже «Иваново детство»). Однако этот многоуровневый феномен есть достояние и эманация особого типа сознания, сознания инстинктивно, внеконфессионально религиозного, вовлеченного в мистериальную основность вселенной. Здесь атмосфера той естественной (а не идеологической) религиозности, той внехрамовой литургии, которая принимает сполна все вызовы реальности, в том числе вызовы, ведущие к страданию.¹ «И чем могла б тебе помочь? От счастья я не исцеляю».

¹ Ср. у максималиста Ф. Ницше: «Я обменял бы счастье всего Запада на русский лад быть печальным».

У Тарковского это извлечение мифа собственной жизни из ее исконной потаенности приобретает все те же необходимые черты мистерии. И проходящая лошадь или изнутри волхвующие кусты, подрагивающие «потусторонней» дрожью, так же значимы, как луна-тический взгляд ребенка, замороженного не только непомерностью созерцания, перегруженного этим трудом (потому-то один день для него как целый взрослый год), но и непомерностью встающих перед его созерцанием Смыслов. Но не потому, конечно, что эти Смыслы потом, через многие годы, будут им уяснены, вовсе нет – это те Смыслы, что никогда не будут уяснены.¹ Но эта их непомерность открывается именно детскому взору, ибо он еще не вырван из Потока. Внутри ребенка мир горит и плавится, для него мир – вечное лето, даже зимние отчаянные морозы с могучими сугробами и торосами льда предстают ему огненно-влажным свечением. Везувий у ребенка внутри: он зеркально отражает реальность вселенной до того момента, как мы начали защищаться. И чем меньше дитя, тем мощнее его око, тем оно величественнее, космичнее, как бы грознее, что-то библейское есть в поступе карапузов Тарковского. И отворяется дверь, и входит собака, и мать сидит на корточках, как прама-терь от начала времен, и держит в руках картофелины как яблоки. Атмосфера храмовых свечений, таинств полутьмы и световых коридоров, выплесков. Вновь и вновь чудо света из тьмы. Промельки, шевеленья, мгновенные птицы. Таинства налетов ветра перед грозой. Изумительность, почти допотопная изу-

¹ В сущности, это смыслы той тайны, которая скрыта в чистой бытийности, то есть это и есть сама тайна чистого потока, не опредмеченного никакими «четко закрепленными» функциями, лишаящими «космическую музыку» ее исходного симфонизма, не подвластного никаким конечным психологическим «расшифровкам».

мительность вещей, падающих со стола в сад: керосиновая лампа, яблоко, буханка хлеба... Невероятно живой листвы, несомненно, одухотворенной, как и стены дома. Мальчик здесь движется как Бог или как Авраам. Его взгляд низинен, и потому все ему открывается в своей подлинной высотности.

– Почему мне никогда ничего такого не являлось? – Наталья, мать, о горящем, но не сгорающем кусте, явившемся однажды Моисею. Она так просто, так естественно, так по-детски из глубины это спросила. А ведь на самом деле в этом вся и суть. В горящем кусте Моисею явился Б-г. И это свечение – когда горит, но не сгорает, – является ребенку непрерывно почти. Эта явность чуда. Чудо спички, горящей во тьме. Чудо вазы стеклянной с водой. Чудо светящихся в соснах окон. Шевелящиеся будто бы от ветра (а что это?) кусты, где кто-то невидимый всегда проходит. Мир укрыт блаженным свечением неизвестности, из которой художника однажды вытащили, насильственно и без малейших объяснений – зачем и к чему.

И он жаждет вернуться. Куда? В новую иррациональность? В сброс к чертовой бабушке всех накопленных матриц? В юродивость, в блаженство блаженных. Вот ведь как метко подмечено у православных: дурачков и юродивых на Руси нарекли блаженными и связали это с некой тайной святостью, так что обидеть блаженного – великий грех. Но отчего же столько жалости и соучастия с трепетом, коли – блаженный, то есть с блаженством непреходящим как-то связанный? Блажь, блажить. Дети в «Зеркале» все, сколько их там есть, – блаженные во всех смыслах. Они переполнены духом, идущим изо всех стихий, они ведают его осязаемое присутствие, подобно служанке Марии в «Жертвоприношении», которая *ведает* и потому – ведьма. (Тарковский, как известно, первоначально так и собирался назвать фильм – «Ведьма», однако в европейском кино уже имелся фильм с таким названием). Мария в «Жертвоприношении» выступает в роли той, что знает некую

тайну Соприсутствия огромного – в нашей малости, в нашей сирости. Потому ее утешения Александра являются не эротическими, а почти святыми. Но так это и следует у Тарковского: акт соединения с женщиной у него всегда – в трагедийных обстоятельствах спасительное парение и вознесение.¹ Служанка (осуществляющая служение) Мария касается тайны, и эта тайна есть тайна Присутствия.

Неизвестность и присутствие соположены. Здесь-то и начинаются блажь и блаженство. Ключ к которому принято терять. Но во имя чего? Бог может постучать в любой момент. Без этого ощущения невозможны ни Авраам, ни Моисей. Но мальчик у Тарковского всегда в объятиях необъятности, однако он не испуган, он просто в блаженном трепете, которого, конечно, не сознает.

Вот почему Тарковский не может обойтись без детского магического, как при замедленной съемке, наблюдения, без могучего сомнамбулизма юных, но более древних, чем у стариков, глаз. В «Сталкере» на этом построены финальные ритмы и образы полухристианского-полуязыческого магизма, когда движимый силой глаз девочки стакан, неуклюже повинаясь духу, тем не менее устремляется к бездне края стола... Апокалипсис неуклонно исходит из нас самих, из наших глубин, из нашего мифологического древа – из нашей древесно-дремлющей, грезящей природы. Тем самым помечена бытийная двусмысленность самого Сталкера, не ведающего, что же он выявляет в сущем, чему дает ход, каким священным силам в мире, насыщенном магическими энергиями. Страдательность и неизъяснимость его юродства делают его символом нашего истраченного, на самом пороге чего-то, духа.

¹ Иногда это экстаз парящей женщины, получившей «семя» с Неба, что вызывает ассоциации с «семенем Озириса», вследствие чего каждый умерший древний египтянин нарекался Озирисом, ибо возвращался к своему истоку – небесному семени.

«Зеркало» почти полностью извлечено из мощи детского созерцания. Здесь попытка выявить это непереваемое в словесный ряд измерение бытия, выявить в той мере, в какой это доступно трансформированной системой зеркал взрослому оку кинообъектива. Сверхмерность созерцаемых мальчиком Смыслов постигается Тарковским с тем трепетом, который открывает нам наконец-то путь к священному. Нам скажут: а не священо ли само созерцание такого рода? Нет, такой путь мысли был бы неверным, доказательством чего служит неизбежное при этом пути эстетство, его нарциссическая горделивость. Нет, направление движения именно таково: нам приоткрывается щелка в священное измерение бытия; поиск же её ведется с помощью детского зрения не в силу пресловутой ностальгии по детству (словосочетание само по себе ровно ни о чем не говорящее), но по причине совершенно практической: без мощи детского ока художник не в состоянии найти верные подходы к этому измерению, к этой щелке в магический свехсвет. Эти сакральные вибрации идут из наших первоначал. Именно потому человеческая культура отдана здесь на рассмотрение мальчику, неуклюже-целомудренно переворачивающему медленные листы альбомов по истории искусства или, словно бы *допотопно*, первоначально считывающему сакральные тексты, как это началось еще в «Андрее Рублеве». Тарковский не доверяет эту жреческую функцию взрослому, усвоившему ту или иную модель интерпретации (манеру или манерность), голосу. Ему нужен голос именно девственно-профанический, еще не различающий в текстах никаких идеологических смыслов кроме тех, которые истекают из чисто созерцательного модуса. Ведь это мальчиковое чтение фрагментов из Евангелия или из послания Апостола Павла или из Пушкина воистину *созерцает* эти тексты, не примышляя к ним ничего сверх этой иррациональной свехпогруженности. Мальчик читает эти тексты почти сомнамбулически, он находится почти в трансовом со-

стоянии околдованности потоком (жизнь ли это?) Читая Пушкина или Евангелие, он считывает, по существу, именно эту свою тотальную погруженность в облучение, идущее со всех сторон (что это?) Можно было бы сказать, что он всего-навсего бубнит как шаман и как шаман понимает все исключительно, недопустимо, устрашающе для нас буквально. И это оказывается самой могучей и самой необходимой нам в данный момент интерпретацией. Потому что всё, каждый осколок культуры равно как и жизни, обретает вдруг забытое нами качество. Именно такое прикосновение к жизни и культуре Тарковский трактует как подлинное.

3

В «Зеркале» автор признается: «Мне с удивительным постоянством снится один и тот же сон. Он будто пытается заставить меня непременно вернуться в те до горечи дорогие места, где раньше стоял дом моего деда, в котором я родился сорок с лишним лет тому назад, прямо на обеденном столе, покрытом белой крахмальной скатертью. И каждый раз, когда я хочу войти в него, мне всегда что-то мешает. Мне часто снится этот сон, я привык к этому. И когда я вижу бревенчатые стены, потемневшие от времени и полуоткрытую дверь в темноту сеней, я уже во сне знаю, что мне это только снится, и непосильная радость омрачается ожиданием пробуждения. Иногда что-то случается, и мне перестают сниться и дом, и сосны вокруг дома моего детства. Тогда я начинаю тосковать. Я жду и не могу дожидаться этого сна, в котором я опять увижу себя ребенком и снова почувствую себя счастливым. Оттого, что еще все впереди, еще все возможно». Но дело, конечно, не только в этом.

Ребенок движется в траве и в громадных замково-храмовых пространствах Дома как в неизвестности, мир буквально зашкален неизвестностью, и в этом истина безрассудной его незащищенности. Мы защища-

емся изобретаемыми «смыслами», «знаниями», и в самый этот момент упускаем это истовое Истечение.

Фильмы Тарковского зачаровывают нас нашей собственной тайной, которую мы упустили. Но если упустили до конца, то фильм, конечно, будет тщетен. Как тщетна будет в этом смысле и любая философия, идущая к истокам. Ибо подлинное устье изливается в исток. В источник. Потому – истечение и далее, то есть одновременно – свечение, мерцание, непрерывный «страх и трепет» света и мрака, их равная блаженность, их равносильность, равнодольность; всюду – огненная влажность, влажная огненность. Горящий сарай в саду – в обрамлении дождя. Именно так дан. И это постоянство сдвижения огня и влаги – удивительно. Горящий, но не сторающий живой куст, исполненный влаги, дышащий воздухом и уходящий в землю. Неопалимая купина. И так оно и есть в мире ребенка, который готов искать Бога денно и ночно. Он всюду только это и делает: в каждой вещи и под каждым камешком ему явственно чудится спрятавшийся Бог. Только мальчик не пользуется словами, слова у него если и есть, то элементарны и первобытны, как симфонии дождя. Бог, конечно же, только и делает, что прячется от нас. Это его главное занятие в отношении нашего менталитета. Хотя у Бога совсем иная забота. В сущности, Бог занят, конечно же, иным. Но в отношении нашего рационализованного, изуродованного сознания он предпочитает игру в прятки. Вместо слов у ребенка в «Зеркале» – голоса стихий. Ребенок, дитя, мальчик говорит языком сосен и травы, огня и дождя, ветра и грома, занавесок и керосиновой лампы, реки и пруда. И, конечно, все это, в сущности столь малое и незаметное, тонет в тишине, вырастает из нее, из ее примитивности и шершавости. Первобытные всхлипывания гаснущей лампы, жужжание шмеля и «Страсти» Баха – равновелики и равносмысленны. И продолжая высказанную некогда мечту юного Тарковского: «Я хотел быть Бахом», можно сказать и о его жажде стать шумом дождя, равно как и заревом

мерцающего в исходном мраке света. Ребенку не нужны хоралы Баха: он слышит их в шуме воды в ржавой водосточной трубе.

4

Но почему же опыт Тарковского так важен? Потому что его кинематограф работает не с идеями, не со словами-матрицами и не с психологически сконструированными образами, а с пластами зрительно-слуховых фигур, с грунтовым слоем вещей, резонирующих с внутренней звуковой и ритмо-донной семантикой. Я бы назвал это осязательным и слуховым касанием самой текстуры вещей, то есть их почти первобытной основности, а зачастую и чрева – в моменты распада. И в замедленно-ветхозаветных ритмах наших к ним прикосновений (почти плоть к плоти) мы погружаемся не только в немые смыслы вещи, в ее «душевный шорох», но и в шумы своего собственного первобытного сознания, то есть сознания, движущегося в направлении *возвращения домой*. Ибо, по Тарковскому, наш дом – там. В этой неизреченности.

Однако если мы проследим внимательно за ностальгией главного героя Тарковского, за направлением, куда движется её плазменный влажный огонь, то обнаружим движение даже не в детство, но в то, что детству предшествовало. Ностальгия Горчакова прорывает кокон материалистически-чувственных оболещений эстетической стадии жизни и рвется в безумие той полной, той сверхмерной искренности, которая ведет вдруг очнувшееся глубинное благородство сознания в бытие пред-рожденности. Великое множество птиц, внезапно вылетающих из утробы мадонны дель Парто внутри итальянского храма – точная эмблема этой метафизики. Вот он – подлинный внутренний космос, живое небытие, сияющее мраком внутренней стороны вещей, вот оно – потустороннее блаженство предрожденности: царство того эдемского сада, где человек еще пребывал в общении с Богом, то есть осуществлял вневременную сагу в измерении святости. Горчинка в фамилии героя – не просто знак страдательной сущности его души, не просто знак религиозной её отмеченности, но сигнал о горечи самого мира сего, который блажен только лишь модальностью ухода из него в измерение *нерожденности*, где ты так близок к *первой родине*. Герой «Зеркала» умирает от чувства вины за то, что принял рожденность и утонул в ней. О безмерной вине тех, кто родился, возжаждал рожденья, писал Трахль в своем «Анифе». Быть рожденным, признать свою рожденность, слепо отдать ей – значит предать свою душу в плен омраченности, беспардонно царящей сейчас на земном чувственном плане. Можно бы сказать, что герой Тарковского умирает, виновный в предательстве своего двойника, своего согладая по давней-давней блаженной преджизни.¹

¹ Существуют даже вполне медико-биологические гипотезы о духовном двойнике человека как о чуде плаценты (после-

Горчаков словно бы пытается восстановить связь с предсуществованием, имевшим место до «толчка», который вывел его из виртуально-невидимого существования в актуально-видимое. Переводя тему в дискурс, можно бы сказать, что Горчаков полон чувства вины за «первородный грех» человечества, и тоска его по *нескучному саду* бытия-в-Боге, где человек был равен Господу дружеством измерения естественной и беспаязной сакральности/святости, столь же велика, сколь и интуитивно-целостна, пластически-музыкальна. То некая камертонная зона, зона чистоты и «нулевого», то есть абсолютного обзора. Без этого возврата в точку абсолюта-себя невозможно то *возвращение к себе*, о котором столь много в современном западном мире словесно-поэтической трепотни. Герой Тарковского тем и замечателен, что не только не отказывается признавать «непонятную ему самому вину», но напротив – он ставит эту свою таинственную вину перед собой как задачу задач, как тайну, которую ему следует разгадать либо погибнуть.

да), с которым современный человек беспощадно расправляется, что, будто бы, и делает его психику ущербной. «В эпоху античности *плацентарный двойник* легко мог найти убежище у предков или домашних духов, – пишет например П. Слотердаик. – Архаическая интимная среда сама собой предоставляла субъекту дистанцию, отделявшую его от обеих навязывающих ему себя первичных сил, которые проявляются в новое время как приблизившиеся вплотную матери и тоталитарные коллективы. Но там, где, как в новейшее время, вследствие уничтожения плаценты с самого начала ликвидируется пространство «вместе с», индивид все больше и больше становится собственностью одержимых маниями коллективов и тотальных матерей, а в их отсутствие – впадает в депрессию...» (Сферы. Том I. Пузыри. СПб.: Наука, 2005. С. 396).

Я думаю, едва ли Тарковский стал бы возражать против *такого* изъяснения ностальгии своего героя, которая ни в коем случае не выдумана, не сконструирована, не взята напрокат у модных психиатрических методик, но *выпета*, как выпекает философские догадки поэт. Поразительна лишь настойчивость, иррациональная настойчивость устремленности Тарковского в эти врата, «ведущие в предЖизнь». Именно через это режиссер восстанавливал связь с метафизической традицией, ныне в России почти прерванной. Тарковский визуализировал почти предельную степень тоски по Возврату: повернув ее в исток истоков. Потому-то *пещерность* бытия в его фильмах, начиная с «Катка и скрипки», есть приверженность к *внутреннему* в себе человеку, бытие которого свершается в некоем лоне, чьи законы и пути неисповедимы.

«В метафизическую эпоху¹ мотивом всех искателей истины является возвращение в лоно»², – подводит итог темы плацентарного двойника Слотердайка, констатируя, что возвращение внутрь матери (аналогичное лону Великой Матери) есть «тайна тайн» архаического мира. Добавим: того мира, когда общение с богами, как представителями внутренней стороны природы, было еще естественно-мифологичным, еще не принесено в жертву интеллекту, его дискурсивным экзерсисам, как в новое время. И мифологические герои нередко перед этими вратами (возвратами) должны были еще победить драконов. «Речь здесь идет о борьбе за рождение, обращенное в противоположном направлении».³ Фильм «Ностальгия» и есть не что иное, как сюжет внезапно развернувшейся борьбы Горчакова за «рождение, об-

¹ Наше время, невероятно приверженное «опытному» мышлению и едва ли не парализованное прагматизмом, уж явно не назовешь метафизической эпохой.

² Там же. С. 284.

³ Там же. С. 285.

ращенное в противоположном направлении»; именно ради этого он и вступает в союз с юродивым Доменико. Таким образом, ландшафт жизни, кажущийся внешним, на самом деле является или, точнее говоря, становится внутренним. Равно как и все странствия героя Тарковского есть странствия внутри этой его приуторбной пещеры, где мы наблюдаем взаимоотношения *той и этой* сторон.

Ведь еще в «Сталкере» герой движется в направлении того «эмбрионального» в себе, что и есть Бог в его православно-русском варианте. Во всяком случае, нам хочется думать, что вариант Бога, столь ярко воспетый Василием Розановым, есть именно-таки русский вариант, где Бог возрождается из наших потаеннейших, интимнейше-приватнейших анклавов, так что он всегда есть наша индивидуальнейшая одиссея, тот свет странствия, который светит лишь Одиночке. Это не Бог раз и навсегда сформулированный, закованный в каноны и заповеди и выставленный в храме на обозрение и поклонение. «Мой Бог – особенный. Это только *мой* Бог; и еще ничей. Если еще «чей-нибудь» – то этого я не знаю и не интересуюсь. «Мой Бог» – бесконечная моя интимность, бесконечная моя индивидуальность...»¹

Свою зону Сталкер плетет всю жизнь как священный паук свою священную паутину. Он одинок и полон темноты, словно гора, и глубок в своей покорности, и он не может быть унижен, ибо он идиот и ангел одновременно. Как и другие герои Тарковского, он полон дали, неясности и надежности, созревая к наиинтимнейшему из всех Существо.

4

И все эти круженья вокруг «сакральной» башни, вызывающей у Сталкера страх и трепет, все эти долгие-долгие продвижения по подземным ходам и туннелям,

¹ Розанов В. Уединенное.

наполовину заполненным водой, могущие вызвать некие допотопные в нас антенатальные и перинатальные воспоминания, есть не что иное, как странствия в поисках входа в священную Матку. Лишь там он сможет обрести утраченное, подлинно чистое измерение, лишь там сможет заново скоординировать структуру своей внутренней вселенной – согласно *Замыслу*. Вот почему возврат так важен. О насущности великого Возврата – все речи Доменико. И архитектоника/пластика «Ностальгии» ничуть не менее чем «Сталкера», укоренена в пещерных мраках и водах. И беременная юная мать героя является ему с неотвратимой настойчивостью, ибо она беременна им самим, слушающим *райские напевы*.

5

Удивительная ремарка Тарковского, подтверждающая наши интуиции и наблюдения, зафиксирована в стенограмме его рабочего (в кругу ближайших единомышленников), «разъясняющего» монолог на съемках «Зеркала»: «...Ведь мне нужно как-то деликатно сказать фильмом, что вообще-то лучше бы и вовсе не рождаться...»¹ И действительно фильм – во многом о блаженстве еще не захваченной полностью в земной плен души. Тема здесь – душа, но не плотски-психологическая (то есть не наших трений с обществом и в обществе), а та донная ее основа, что приходит в «тело» и уходит из него; это, с одной стороны, наша до-опытная душа, а, с другой – приобретающая тяжкий опыт.

Эта основа души и сознания вполне может быть названа *нерожденной*, ибо она была и до воплощения, следовательно, пребудет и впредь. Герой Тарковского чувствует в себе присутствие двух этих сознаний одновременно: нерожденного и, значит, изначально-просветленного (оком именно *этого* сознания режиссер созерцает словно бы нематериальное свечение в ве-

¹ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. С. 130.

щах и в веществе земном; око его камеры – из этого сознания) и уже рожденного, т. е. омраченного, внутренне конфликтного и тленного, в котором, собственно, и происходит вся чувственно-эмоциональная кровавая бойня мира, патетически называемая газетчиками и политиками жизнью.

Даосская традиция неизменно отмечала, что мудрец близок к состоянию нерожденности, равно как его сердце по существу отсутствует в делах мира сего. Это «младенчествующее» сознание, воспетое в русской литературе Розановым, соответствует ностальгическим томлениям героев Тарковского, «инфантильное» поведение которых, равно как «юродивый» стиль говорения и жизни, приводит окружающих в замешательство. Ведь и сам Тарковский неизменно был под подозрением в каком-то кричащем инфантилизме, странно сочетавшимся в нем с почти пророчествующим художественным темпераментом.¹

6

Я бы сказал, что современные люди, в своей массе, чрезмерно выражены в модусе рожденности, будучи именно-таки *сверхрожденными* в страсти служения торжествующей омраченности, будучи с головой увлеченными игрой в хвастовство степенями этой своей гиперрожденности, опьяняясь (и опьяняя друг друга) этим

¹ Где-то поблизости бродит и разгадка удивительной приверженности Тарковского властно-вульгарной (по мнению большинства наблюдателей) Ларисе Павловне, которая была для него не романтической подругой, конечно, но замещением матери в каком-то древне-языческом, архаическом смысле этого слова, идущем от образа так называемых Великих Матерей. Клише интеллигентно-одухотворенной подруги гениального художника менее всего для нее подходило. Сам Тарковский с восхищением называл ее «львицей», имея в виду ту спонтанную страсть и силу, с какими она неизменно защищала его и своих детей.

пафосом, всё далее уводя сознание от критериумного измерения не-рожденности.¹ Поистине бешеная деятельная активность, направленная вовне, не только перекрывает сегодня у индивида канал исконной восприимчивости, того вслушивания и созерцания, которые направлены на измерение истины/естины, но и отчуждает от того своего внутреннего, которое когда-то имело право называться сокровенным. Бешеная активность вовне и почти замершая – в движениях вовнутрь. Но герой Тарковского понимает со всей ясностью, что истина никогда не забредает в пространства внешнего пафоса, она не живет в эстетическом, она – в той почти потусторонней проникновенности, нырок к которой должен быть поистине глубок. Ибо это нырок страдательный.

Потому-то тайна *искусства не-деяния* никогда не будет раскрыта внешним, «пассионарным» человеком, но всегда будет им извращаться. И блаженство «первой родины», по которой у поэта Рильке тайно тоскуют даже звери, никогда не войдет в их сны. Вот почему *этический эрос*, разлитый в картинах мастера столь щедро, никогда не будет ими замечен, ибо в сегодняшней мировой тусовке действуют законы вторичного эроса, природа которого, как понимали это еще Платон и его последователи, – в любопытстве и, следовательно, в стремлении проникнуть в чужое и чуждое. Не в *родное*. Что мы и наблюдаем ныне повсеместно. Но ведь и сама

¹ Более того, *сверхрожденность*, обретая черты пресловутой пассионарности и всё возрастающей социальной активности/агрессивности (часто рядящейся в личину «мобильности» и «активной жизненной позиции»), выносит человеческий материал, в том числе квазидушевный, на самые верхние уровни поверхности, где ни о какой экзистенциальной потаенности уже даже и помыслить невозможно, ибо любая содержательно-потаенная вещь мгновенно превращается здесь в материал для крика и гвалта, в том числе художественно-эстетического. Нормально-потаенный человек в современном социуме мгновенно объявляется аутистом, и ему дружно назначаются курсы лечения.

суть разврата/цинизма, сам исток его – любопытство, именно оно, втягивая в новый вид эроса, дает толчок тщеславному движению в направлении *изнутри-вовне*, воспалая жажду проникновения в чуждое (ситуация «Соляриса»), в овладевание/повелевание этим всё новым и новым чужим, что и есть современный кощунственный тупик «познания».

Антиподен этому герой Тарковского, устремлённый *извне-вовнутрь*, из овнешненно-рационального в безумно растительное и в исходное-себя, потустороннее себе-общественно-значимому. Мир овнешняется, а нужно вновь «овнутриваться», в возвратном порыве, требующем почти героического мужества. Движение *вовне*, чем занят сегодняшний человек и человек искусства в особенности, есть выход на торжище, и здесь героизм, о котором столь много журналистской болтовни, попросту невозможен – на миру и смерть красна. Здесь всякий удачный жест и звон получает гонорар аплодисментов.¹ Мужество и героизм возможны лишь при движении внутри, а точнее – вовнутрь, где индивиду не на что и не на кого надеяться, не перед кем красоваться. Его единственные здесь собеседники – боги вещей и тот, кто бесконечно Одинок изначально. И когда Сам и Сый говорит: «Царствие мое не от мира сего», – то движение героя Тарковского вовнутрь обнаруживает попадание в самую точку этой силы.

Речь идет не только о подлинности мерила. Бог-в-тебе (назовем это так) – в качестве бесконечной неизъяснимости – пытается быть фонтаном сакральной силы, чтобы преобразовать твоё восприятие, сделать его спо-

¹ Жизнь можно «читать» как эстетический спектакль, а можно – как религиозную мистерию. И формально-внешне это будет выглядеть чем-то похожим. Вспомним навязанную Шекспиром максиму «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры» и прямо противоположное убеждение средневековых японцев, сказавших посредством театра Но, что жизнь есть мистерия, где человек (и актер-профессионал) призван к возвратному творчеству «сакрального круга».

собным к Восприятию. Потому-то он и есть *вечная нерожденность*, томящая, провоцирующая, побуждающая, клеймящая и любящая. Центр нерожденности в тебе, не могущий, к счастью, быть плененным социумной житейской интригой, посылает в твоё актуальное сознание импульсы, качество которых не идет ни в какое сравнение с качеством рождаемых тобою мыслей и поступков. Именно эти импульсы не дают тебе плясать танец кекуок, растекаясь в плоскостной одномерности эстетического стиля. Неслыханный объем нерожденности вспахивает почву твоей тоски в прямой пропорции к твоей готовности вернуться.

Вот почему герой Тарковского бесконечно далек от того пафосного акта «второго рождения», о котором нам постоянно твердит популистская художественная литература и американский кинематограф, подсовывающий под видом восточных методик позитивистскую прагматику типа «сделай себя сам!».

Вот почему максима «ничего не искать в рациональной сфере!» (из дневников) была так естественна для него, равно как и пожизненный его агностицизм не был итогом каких-либо замысловатых гносеологических опытов.¹

7

Художник объяснял идею «Зеркала» просто: мол, он буквально был загипнотизирован чарами этого волшебного чрева дома, где родился (своего рода вульва), и стола, на котором случились роды. «Эти сны всегда были страшно реальны, просто невероятно реальны...»².

¹ «Чем больше мы узнаем, тем меньше знаем. Знание – вульгарно, незнание – благородно...», – любимые его дневниковые тезы.

² В литературном сценарии фильма о сне: «...И теперь, когда мне снятся бревенчатые стены, потемневшие от времени, и белые наличники, и полуоткрытая дверь с крыльца в темноту сеней, я уже во сне знаю, что мне это только снится,

Эротика страха очевидная. Плюс странная надежда совершить нечто вроде магического ритуала (неслучайность названия: зеркало – древнейший магический инструмент). Однако на этом пути Тарковского (не как режиссера, а как экзистенциального искателя) ждало разочарование. Эксперимент его опустошил. «Когда я потерял эти ощущения, то мне показалось, что я и себя в каком-то смысле потерял. Все осложнилось. Чувства эти пропали, а вместо них не образовалось ничего...» (Перед студентами ВГИКа).

Однако именно это дало ему энергию двинуться далее «точки рождения» в направлении к внутреннему.

8

Тарковский, несомненно, принадлежал к немногочисленной породе «наименее рожденных» людей, жителей той *зоны*, к которой, повторяюсь, сходятся разнообразные его ностальгии. В том числе по японскому средневековому художнику, который, меняя личины, избавляясь от своих психологических масок, отслаивая их, в промежутках между ними пытается выйти к своему «метафизическому ядру», к неоформленному своему «комку». Актуализирует он маски (сам их создавая) именно для того, чтобы быть от них свободным, утаивая *между* масками то в себе, что не может быть поймано в слова и в символы, то есть внеактуальное нечто, всепотенциальный свой апейрон.

Тарковский стремится к аналогичной своей виртуальности,¹ к своей теневой стороне, к своей вненаходи-

и непосильная радость возвращения на родину омрачается ожиданием пробуждения. Но когда я подхожу к крыльцу по шуршащей под ногами листве, чувство реальной тоски по возвращению побеждает, и пробуждение всегда печально и неожиданно...»

¹ Употребляю здесь это слово в исходном его значении: виртуальное – то, что может проявиться при определенных условиях.

мости, незафиксированности. Желание «не рождаться» означает здесь нежелание (задним числом) войти в клиширующую психологизированность. Другими словами, Тарковского устрашала персонализация, которой подвергается существо, являющееся в мир, гипертрофия закрепления его в сферах наземных, если прибегать в метафоре растения. Но есть бытие корневой системы, в которой текут процессы, нам неведомые. Быть вечной потенциальностью! Двигаться множеством тайных корневых тропок одновременно! Собственно говоря, когда мы обнаруживаем, что в картинах мастера каждая вещь *медитирует*, то одновременно мы обнаруживаем деперсонализацию предполагаемого тела автора, которое отныне строится, точнее – выращивается, из бесчисленных тел вещей, попадающих в кадр. Тело человека, о котором мечтает автор, становится некой *ризомной* структурой, не просто вписанной в контекст природных тел, непрерывно *становящихся* (растущих либо распадающихся), но возникающей на причудливой линии пересечения всех бесчисленных осевых движений живого процесса.¹ Человек здесь, невидимо существу-

¹ Скажем, В. Подорога определяет *ризосферу* как «такую область жизненного процесса растений, благодаря которой формируется особая экологическая система, существование и постоянное воспроизводство которой зависит от многочисленных факторов, причем ни один из них не может быть принят за «основной», доминирующий над другими». (Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. С. 79). При таком понимании общение влюбленных – яркий пример живой ризомы, где осуществляет себя устремленность к «сплетенности корней» в их виртуальной утайности. При активной любовной фазе количество растущих «частичных объектов», общих для любящих и являющихся «собственностью» лишь этой влюбленной пары, может быть весьма значительным. «Ризомность» взаимоотношений Горчакова и Доменико тоже очевидна: корнесфера Горчакова почувствовала свое родство с корневой экосистемой итальянского stalkера.

ющий, становится центром потенциально-сущностной, ризомо-экологичной системы; человек – лежащий в своих собственных корнях, в «утробе матери».

В пластической вещесоматике Тарковского тела вещей устремляются к развоплощению (разумеется, в той мере, в какой это допустимо в нарративно-визуальной и, тем самым, увы, личностной, системе координат), освобождаясь от своих «вещных идей», выступая из полумглы своей еще-творимости, своей еще ризомности соположений и контактов, не подлежащих контролю человеческим эго. Ибо эго здесь еще как бы не оформилось, сома человека еще сама есть ризомная всепотенциальность, из которой и следовало бы исходить в каждом необходимо-актуальном действии.

Такое впечатление, что человек у Тарковского хотел бы развернуться *телом без органов*, то есть войти в корневую целостность, где ручки, дожди и растения становятся неотъемлемой частью твоей *чисто-бытийной* экосистемы, уже не будучи декорацией за прозрачным, а чаще мутным стеклом твоего «я». Герой Тарковского хотел бы жить так, чтобы, обладая формой (раз уж так случилось), все же оставаться словно бы еще не вполне оформленным, а в идеале – все еще пластической глиной и клубнем-луковицей под землей во влажном томлении трансформаций; во мраке и влажности мирового чрева-сферы. Изнутри всего этого к Тарковскому идет свет растительно-водной и пещерной сакральности, подобной пещерности у Леонардо. Из так понимаемой земли восходит древо жизни, на самом деле укорененное в небесах, а ветвями осеняющее нас. Это древо, зафиксированное в герметической традиции, очевидно непостижимо, что хорошо видно на полотне Леонардо в «Жертвоприношении».

Лица у подлинного человека, которого пытается спрогнозировать Тарковский, живущий в своем грото-

пещерном космосе, нет и не может быть: это лицо обнаруживаемо лишь в краткие промежутки *между* смежами масок. Но что мы могли бы увидеть в эти мгновения или часы? Не то ли наше лицо, когда мы *были еще не рождены своими родителями*? Или, быть может, отголоски этого лица, «стебли и ветви» того вида и формы, которые никак не могут быть оформлены нашим мозгом в силу их не связанности ни с чем актуальным? Сегодняшний человек чрезмерно погружен в актуальное. Да и в саму потенциальность он, если иногда и заглядывает, то лишь для того, чтобы наспех-тщеславно актуализировать в публичность преподнесения чего-нибудь из изъяттого там.

Человек Тарковского устремлен ко все более осторожному (дабы не повредить ризомные соотношения и диалоги) продвижению в собственный сумрак, где множественная вариантность «неизвестности себя» начинает необъяснимо-возвратное свечение. Ради этого он проходит и сквозь разнообразные формы отречений.

«Я ОБЯЗАН ИЗМЕНИТЬСЯ...» ИЛИ КАКОЕ КИНО ХОТЕЛ СНИМАТЬ ТАРКОВСКИЙ?

Воин, осуществляющий совершенствование, в древности находился в состоянии мистического проникновения в мельчайшее и тончайшее, в глубинах, не поддающихся познанию...

Лао-цзы

1

Формально говоря, у Андрея Тарковского в канун смертельной болезни было множество планов, однако было ли у них внутреннее обеспечение для реализации, если помнить о том, что Тарковский – художник не повторений, не эстетических вариаций на любимую тему, но восхождения? Я попытаюсь вернуться к таинственному по стилю и смыслам выступлению художника в одной из лондонских церквей в 1984 году с речью-размышлением об «Откровении Иоанна Богослова» или, как он попросту в ходе речи об этом говорит, об «Апокалипсисе», о предупреждающем гласе Конца света – теме тем, а быть может, единственной существенной для позднего Тарковского теме. Взгляд на жизнь не только с точки зрения твоей личной смерти, которая всегда у тебя за спиной с левой стороны, но и с точки зрения гибели цивилизации, полного ее внезапного прекращения (прекращения Свыше за ненадобностью), кое тоже вот здесь, в воздухе висит над тобой.

«...И теперь я задаю себе вопрос: что я должен делать, если я прочел Откровение? Совершенно ясно, что я уже не могу быть прежним не просто потому, что изменился, а потому, что мне было сказано: зная то, что я узнал, я обязан измениться...»

Парадоксальнейшее заявление, в общем-то немыслимое в нашу «постмодернистскую» эпоху, не ставя-

щую слово ни в грош; сказать такое мог человек либо средневекового склада ума, либо интуитивно постигающий импульсы Предания. Первое, что удивительно: отчетливость осознания, что ты *изменился* (признание в этом), прочитав «самое великое поэтическое произведение, созданное на Земле». Второе – это смиренное, лишённое суетности и гордыни, приятие Вести, восприятие Иоанна как столь же смиренного передатчика, где Весть – это весть самого источника, из которого исходит всё живое в живом; «наивно-детское» допущение *реальности* такой вести. Отсюда – обращенность к себе должествования: «Я обязан измениться...» Подчеркнутая императивность. Эта открытость Тарковского к изменению, идущая из восприятия жизни не как способа самоутверждения, не как акцентированной эксплуатации одной из своих потенций, кои бесчисленны, а как «трансформационного лона», как зоны религиозного страдания (чувство вины, о котором он говорил постоянно), а себя – как посланного в эту Зону с конкретной своей личной целью и заданием, которые ты должен понять (понять без чьей-либо подсказки, понять из своего корня) и исполнить.

«Детскость Тарковского состояла в его глубочайшей наивной вере в абсолютную силу искусства», – пишет Андрей Кончаловский. Но человек, который на себе чувствует силу искусства, чувствует «вечные» истечения, из него идущие, не может не придать своим занятиям искусством той же значимости. Здесь прямая связь между способностью восприятия и способностью творчества. Профанность восприятия (равно произведений искусства, природы, людей, самой жизни) ведет к профанному творчеству. Не головой, не в остроумии доводов решается вопрос, есть сила в искусстве или нет. Разумеется, для большинства современных людей и для многих так называемых художников сила – в деньгах, так сказать «абсолютная сила», если пользоваться выражением Кончаловского. Однако эта их убежденность проистекает из того факта, что они сами никог-

да не были потрясены и тем более *изменены* (тем более на степени осознания этих в себе перемен) произведением искусства. В чем же причина? В том, что вход в святилище для них запечатан. Для восприятия великой поэзии (в любом жанре) требуется равно великая душа и труд, почти равный труду создания. Для восприятия сакрального нужен открытый сакральный канал в воспринимателе. Мысли на эту тему весьма часты в дневниках Тарковского, перемежаемые и подкрепляемые цитатами из Гёте, Торо, Гессе и других его любимых писателей. Для Тарковского, как и для его любимейшего автора – Лао-цзы, самое сильное – это именно-таки самое нежное, гибкое, юное, наивное («детскость» – говорит с иронией и с сочувствующей улыбкой «взрослого» Кончаловский), ибо реально миром движет невидимое, а не видимое. Можно с уверенностью сказать, что акты адекватного восприятия великих произведений искусства случаются *немного* раз в столетье, но это проблема не «слабости искусства», а слабости современного человека, окуклившегося в своем коконе, сквозь который почти ничего из творящих энергий не проходит.

Ностальгия по изменению себя (в себе), по внутренней трансформации – это то, что изумительно отличает Тарковского, ибо нет ничего сложнее, чем захотеть измениться: все в современном человеке и в цивилизационном стиле побуждает к накопительному самодовольству, так что решающее мировоззрение сегодня – гедонизм, ловля кайфа дня сего, фрагментного и со всех сторон заизолированного, фактическое отвлечение к страданию во всех его формах.

Могут сказать, что этот «трансформационный комплекс» был у Тарковского в последние годы уже чем-то болезненным, почти истерически-навязчивым, переходящим в идею самоуничтожения, реализованную, правда, не на себе, а на героях. Однако здесь речь идет о двух разных вещах: самоизменении и жертве. Конечно, они связаны и все же это не одно и то же. Изменить себя – это, можно сказать, исконное начало кинемато-

графа Тарковского, ибо на преодолении себя, на «истерическом неврозе» такого преодоления в себе «естественности» (в противоестественном мире быть естественным, быть может, самое кошмарное) построен образ Ивана. Эти энергии самонедовольства, «самоедства» дают импульс внутренним ритмам образов Рублева и Криса Кельвина. Трансформационной, нежнейше прочерченной пластикой отмечен «Сталкер», где герои определенно (хотя и смущенно-скрытно) ищут эту целительную штольню к избавлению себя от стагнационной статики, в которой они замерли, как мухи, охваченные паутиной. Про «Зеркало» и говорить нечего: рассказчик Алексей сам поставил себя в ситуацию: либо умереть, либо измениться, т.е. прорваться к миру *до* всех его интерпретаций, к миру как чистому созерцанию, как процессу спонтанно-лонных превращений.

И лишь постепенно в Тарковском нарождается понимание сущности религиозного страдания (напомню: религиозное страдание – страдание души, не имеющее никакой житейско-конкретной причины; русская тоска, если это не похмельный синдром – пример религиозного страдания): если оно хочет выйти из фазы пассивности в фазу созидательную, то должно стать жертвенным, отдающим нечто от себя ценное.

Почему же я *обязан* измениться? Потому что «мне было сказано», т.е. Сказано («в Начале было Слово»), т.е. из Источника (посредством акта веры, т.е. интуиции) переданная весть. «Зная то, что я узнал (но знать, что именно узнал Тарковский, нам не дано; что узнал он, не узнаем мы, каждый раз это иное знание: по заслугам, дару и интуиции каждого. – Н.Б.), я обязан измениться». То есть – «не могу не измениться». И долг, и естественность – одновременно.

И далее Тарковский переходит к себе как к художнику: «...Собираясь делать свою новую картину («Жертвоприношение». – Н.Б.), собираясь делать новый шаг в этом направлении, я ощущаю совершенную ясность в том, что должен относиться к нему не как к

свободному творчеству, а как к поступку, как к вынужденному акту, когда уже работа не может приносить удовольствия, а является *тяжелым и даже гнетущим долгом*. (Курсив мой. – Н.Б.) По правде говоря, я никогда не понимал того, что художник может быть счастлив в процессе своего творчества. <...> Человек живет не для того, чтобы быть счастливым. Есть вещи гораздо более важные, чем счастье». Это последние слова в речи.

Признания ошеломляющие после ставших уже тривиальными заявлений художников о творчестве как желанном благе, как спасительной нити. Вот ведь и мой настольный Киркегор, исключительно близкий героям трех последних фильмов Тарковского, о том же: «Я счастлив, только когда творю... Стоит сделать перерыв хоть на несколько дней, и я болен, угнетен, голова тяжелеет...» Что-то вроде наркомании. Или: «Сколь часто я говорил себе: подобно принцессе из «Тысячи и одной ночи» я спасал свою жизнь тем, что длил рассказ, то есть сочинительство. Сочинительство и было моей жизнью. Чудовищную тоску, сердечные страдания симпатического свойства – все, все мог я преодолеть, если сочинял. Когда мир обрушивался на меня, то его жестокость, кого-нибудь другого подкосившая бы, меня делала еще более продуктивным. Я забывал абсолютно обо всем, никто и ничто не было властно надо мной, если только я мог писать...»

Нельзя сказать, что Тарковский мог бы прожить без творчества, совсем напротив – он очень страдал от длительных вынужденных простоев, и сама реальность жизни во многом воспринималась им как возможность работать, о чем в дневниках немало сказано. Но счастье? Нет, совсем иная, почти болезненная внутренняя установка, притом не придуманная и отрететированная, а признательно-глубинная. «...Я *должен* относиться к нему не как к свободному творчеству...» (Курсив мой. – Н.Б.) За этим – жертва личным эстетическим произволом и выход к понятию долга как внутреннему и принципиально внесоциальному «приказу». То есть

Тарковский явно пытается уйти от счастья как вещи эстетической, чувственно-языческой, в сферу действия этического. Художественное для него – область не только и не столько эстетики (эстетика – игра рассчитанных на восприятие и на восхищение формообразующих сил – учитывается, но не является чем-то решающим), сколько религиозного импульса, который всегда пограничен со страданием как сферой преодоления душой телесного хаоса или телесного самодовольства. В лекциях на Высших режиссерских курсах он говорил: «Замысел должен возникать в какой-то особой сфере высшего внутреннего “я”». И далее он через понятие фильма (его замысла и создания) как *нравственного поступка* вел нить беседы к задаче *духовной реализации* как основной задаче художника. Что, конечно, труднейшая работа.

Как видим, перед нами художник не только интуитивно, но и, к концу жизни, сознательно религиозного склада. Не случайно с годами его все сильнее занимал вопрос, а стоило ли тратить жизнь на «подражание Творцу», т.е. на творчество как создание «оттисков» своих душевных состояний; не правильнее ли, не достойнее ли было бы направить все свои силы непосредственно на то, чтобы «бороться со злом внутри нас, устранять преграды на пути к Нему, расти духовно...» (Дневник от 23 мая 1983 г.) Эти мысли весьма часты, и в последние два года это одна из главных, если не главная, мучительных тем в его размышлениях. Что насущнее и эффективнее для его души – *художественный* путь трансформационных перемен, когда ты «вытягиваешь» себя силовыми полями воссоздаваемых образов, «вытягиваешь» и себя, как тебе кажется, к некоему новому уровню (именно благодаря страданию) или прямой монашеский, отшельнический путь? Наивно думать, что сюжеты бегства Льва Толстого или жития святого Антония интересовали Тарковского со стороны возможности их эффектной пластической подачи на экране. Случай Тарковского – редчайшее явление при-

рожденного монаха-искателя, православно-дзэнского созерцателя, оказавшегося волею случая в царстве кинематографа, «погрязшего» в нем и таким образом совершенно спонтанно оплодотворившего его. Потому он и казался порой нелюдимым чужаком, почти мизантропом, что был существом не из нашего века, существом, который, с одной стороны, пытался приспособиться к этому веку, дабы выжить, не погибнуть, а с другой стороны – пытался внести свою лепту в спасение его.

2

Прирожденным даром Тарковского была его способность созерцать: здесь акцент не на *что*, а на – *как*. В *качестве* созерцания заключалась его сила. Его камера могла бы созерцать помойку, и из этого вышел бы незаурядный по вязи вневербальных смыслов фильм. И фильм бы о льдах вышел втягивающий. И о чем ином другом. В процессе такого созерцания Тарковский, несомненно, получал наслаждение. Но почему же в реальности каждый фильм был для него не *свободным творчеством*, если доверять его признаниям, не спонтанным течением (не песней соловья из естественных его глубин), а «вынужденным актом», исполнением «тяжелого и даже гнетущего долга»? Не потому ли, что Тарковскому приходилось загружать эту чистую процессуальность созерцания кипящей и мучительной для его разума социально-религиозной конкретикой?¹ В чистое, парящее *как* вмешивалось разрываемое безысходным трагизмом *что*. Прodelывать эту внутреннюю работу «постановки темы», к тому же чреватую для него каждый раз ответственностью и риском публично-

¹ И дело не только в том, что в России того (а нынешнего и подавно) времени абсолютно немислимо представить себе востребованными фильмы, которые Тарковский действительно хотел бы снимать.

го поступка – вот что он называл словом «долг».¹ Загружать фильмы (особенно начиная со «Сталкера») не просто экзистенциальным, но страстно-полемизирующим с «днем сим» и с нравами «мира сего» пафосом. Но, несмотря на эту внутренне почти пропагандистскую, пронзительно-щемящую страстность, «Сталкер» и «Ностальгия» – самые сильные и самые совершенные его произведения. Невозможно поверить, что родились они как детища «тяжкого и гнетущего долга». Так естественна пластика формы, изящен ритмический медитационный рисунок. Эта способность Тарковского превращать внутреннюю этическую страстность в поток созерцательной пластики и есть, собственно, *этический эрос*... Так текут по земле ручьи, прогреваемые солнцем.

Тяжелый долг полемизировать с деградирующей действительностью – вот что сближало Тарковского с Гамлетом, которому тоже чрезвычайно не хотелось «ставить на место» зарвавшихся мерзавцев вокруг; Гамлету тоже хотелось быть созерцателем таинства жизни, а не исправителем сошедшего с катушек мира. Гамлет понимает, что вынужден погибнуть, погубить свою

¹ Понятие долга ощутимо связывалось у Тарковского с чувством близости «того света» и уверенностью в бессмертии души. Потому-то разговор о Конце света для него тема не абстрактно-эзотерическая, а приватно-исповедальная. И в альтернативе между искусством, наслаждающимся своим мастерством, и искусством, рождающимся из преодоления себя вчерашнего и сегодняшнего, он инстинктивно выбирал второе. Единственно достойной (этико-космичной) формой художественного поступка ему представлялось преодоление в себе «плоти», т. е. чувственно-эстетического начала и выход в сферу духовных переживаний, уже не охватываемых понятием «чувств». Потому-то *преодоление* было всегда для него целостной задачей: и творческой, и приватно-личной, субъективно-экзистенциальной. Ведь даже просветленный Якоб Бёме говорил: «Частично наша жизнь – это постоянная борьба с дьяволом».

душу, начав разговор со своим окружением на их языке – языке насилия и крови. Конечно, он мог бы «умыть руки» и уйти в монастырь, куда он пытается отправить Офелию, однако он действует в рамках своей судьбы, ибо ему было явление духа отца. Думаю, не открою большого секрета, если скажу, что Тарковский воспринимал свой кинематограф где-то в одной тональности со своими нескончаемыми попытками понять великое одиночество души принца датского. Что-то (что именно – решаешь ты сам либо судьба) должно быть положено на жертвенный алтарь. Лучше, если тайно. Как у Киркегора. Но иногда это бывает так ярко и шумно, как у Альберта Швейцера или как у Гамлета. Тарковский, несомненно, приносил свои жертвы, и одной из них, я думаю, была его постоянно возобновляемая полемика с «днем сим», с гибельностью пути интеллектуализма.

Возникает невольный вопрос: а какое кино снимал бы Тарковский, будь у него развязаны руки, не чувствуя он над собой «тяжелого и даже гнетущего долга»?

Однажды после «Страстей по Андрею» он признался ближайшим сотрудникам, как бы ему хотелось «снимать длинные-длинные, скучные-скучные и потону прекрасные фильмы». Тема одного из таких «мечтаемых» фильмов: «овраг, спуск к реке, трава, ребенок» и ... всё. Но при этом ощущение космической значимости происходящего в кадре не должно было покидать зрителя ни на мгновение. «Он вообще считал, что для кино наиболее подходящим является классический вариант театра: единство времени, места и действия, – вспоминал Эдуард Артемьев. – (Почти реализовано в «Сталкере» и «Ностальгии». – Н.Б.) Тарковский мечтал сделать фильм, который длился бы ровно столько, сколько он его снимал. Говоря об этом, Андрей имел в виду не хроникальную, а именно художественную ленту, с выстроенным кадром, сыгранной ситуацией и т.д. В качестве примера он часто приводил фильм «Сон» <...> Энди Уорхола – знаменитого художника, одного из создателей поп-арта, увлекавшегося также и кино. Так

вот, в этом фильме полтора часа на экране показывается спящий человек, за которым наблюдает кинокамера. Андрей говорил, что в действительности такой фильм не произведение искусства, но определенное смысловое зерно в нем, безусловно, присутствует...»

Независимо от Уорхола у Тарковского была своя задумка по поводу спящего. Однажды в Риме, в канун съемок «Ностальгии», сидя с Олегом Янковским в своем любимом кафе в центре итальянской столицы, он рассказывал: «...В пору ВГИКа у меня была бредовая идея снять фильм о том, как человек спит. Правда, потребовалось бы слишком много пленки. Я хотел бы снять момент, когда мы отрешаемся от повседневной жизни и с нами происходит нечто необъяснимое, словно возникает связь с мирозданием, с прошлым и будущим. Обнажаются нити, на которых зиждется наше сознание... Потом я просмотрел бы материал, все неинтересное бы вырезал, оставив только это непостижимое ощущение соприкосновения человека с космосом. Ну и расшифровал бы эти сны... Если сможешь – пойми, что кроется за таким состоянием...»

Надеюсь, читатель давно уже понял, что «космос» в словаре Тарковского не абстрактное научно-технологическое, а конкретное реально-мистическое понятие. Космос – это место взаимодействия миров, взаимокасания измерений. Дом в «Зеркале» с его самошевелившимися шторами и с подоконниками, смотрящими в сад, увиден оком камеры как космос. Космичны колыхание травы, мерцание воды в кувшине, бутыль с молоком в руках малыша, космичен порыв ветра, уронивший со стола в саду лампу и буханку хлеба... Непознаваемость мира самоочевидна. Граница между так называемым реальным и так называемым нереальным зыбка, неопределенна, смещается.

Космос – это земное измерение, где пересекаются «это» и «то», временное и вечное, так называемое прошлое и так называемое настоящее. Космичен луг, холм, спуск к реке... Космична наша ризомосфера.

Чувство космизма жизни у Тарковского исходит из ощущения тайны, в которой мы оказались по факту рождения. Нет никакой одномерной и «самоочевидной», одной для всех реальности. «В каждый момент реальность (в устах Сталкера – «зона». – Н.Б.) такова, какой мы ее сами сделали, своим состоянием». Реальность в «Сталкере» предстает полифонным организмом, вслушивающимся во всю многомерность человека, о которой он зачастую не догадывается. Реальность зондирует человека до его глубин, провоцирует его «неотмирную» силу, и таким образом он получает свою судьбу.

Понятно, что таким разговором в кафе режиссер готовил Янковского к роли, к ее метафизической подоплеке (вполне справедливо «Ностальгия» считается самым метафизичным фильмом мастера). Однако нам интересен сам замысел неснятого фильма, лишь частично реализованный в сновиденно-грезящем продвижении Горчакова к истокам своего внутреннего – с психологией почти не связанного – времени. Тарковского в фильме о спящем интересовало то сознание человека, когда он «останавливает» мир, то есть выходит из кружения в беличьем колесе социумной своей упряжки и остается наедине... С чем? Что остается? Что это за «нити, на которых зиждется наше сознание»? То есть его интересовало чистое, свободное от чувственно-эмоциональных трений, от психических и психологических противоборств, страхов, тщеславий и иных похотей (хотений) сознание. Сознание нагуаля – сказал бы Кастанеда. Другими словами, Тарковский хотел увидеть, ощутить, почувствовать эти пути к найденному пласту нашего сознания, к «нерожденному», «космическому» субстрату его.

Другую ленту такого, экспериментально-метафизического, рода Тарковский хотел посвятить своему деревенскому дому в Рязанской области, который он ощущал своей взрослой родиной. Кстати, он собирался сам выступить в качестве кинооператора. Размышляя

об этой ленте в дневнике, он проронил такую странную фразу: «Быть может, это путь к бессмертию».

Еще об одной, выходит, что уже четвертой, идее он рассказывал однажды Маргарите Тереховой, уже после съемок «Зеркала»: «...Я хочу снимать кино домашнее: вот сидит в комнате у окна женщина, читает книгу, и я снимаю долго-долго...» Полнометражный художественный фильм без сюжета, без интриги, без музыкальных зрителю подсказок, вне какого-либо жанра. Просто женщина у окна с книгой в руках, женщина как неизвестная вселенная, за молчаливым бытийствованием которой мы будем наблюдать полтора-два часа как за той тайной нас самих, которая является нам иной раз случайно в блесках кратких мгновений, когда мы выпадаем из бега и вдруг ошеломленно смотрим вокруг чужим, никого и ничего не узнающим взглядом: кто я? где я? что это всё?¹ Или когда мы

¹ Любопытно, что устремленность Тарковского к неспешно-медитативно-«сновиденному» созерцанию крупного плана вещей и человека перекликается с почти аналогичными мечтами Ингмара Бергмана. Вспомнив историю об одном сумасшедшем жонглере мячами, который надеялся заставить один из мячей застыть в воздухе хотя бы на долю секунды, 79-летний Бергман пишет: «Всю свою сознательную творческую жизнь я был твердо убежден, что способен снять полнометражный фильм, который в основном состоял бы из одного-единственного крупного плана. <...> Теперь я неумолимо пишу эту повесть, имеющую оптимистическое рабочее название «Партитура для одного средства изображения». Марианн рассказывает о каком-то событии (в ее жизни или в моей, неважно), а я представляю себе, что конечный результат будет состоять из крупного плана Марианн. Я не собираюсь становиться догматиком, в этом мое преимущество перед моим другом-жонглером. Иногда в кадре появляется дочь Марианн, Исабель, которая пересказывает свои сны и фантазии. В хорошо спланированных игровых сценах слово предоставляется и Маркусу, и Давиду. Некоторые эпизоды возникают на заднем плане, где они оккупируют практически весь кадр, за ис-

оказываемся в пограничном состоянии между явью и сном.

Разве увиден кем-то когда-то просто человек? Единственный, конкретный? В его бытийственности накануне ухода, но не в распадае, а во вневременности, то есть не в физическом и не в психологическом времени живущий, а в том времени, когда мы, скажем, проснулись, но еще не охвачены чарами своей «личности», когда мы еще никто, когда мы неведомое нечто, заглянувшее в невероятность самого себя за окном.

Подробность, детализированность, текстурность и одновременно «внемирность» зрения камеры Тарковского созидает из комнаты, окна, пейзажа за окном, текущего ручья и самой женщины с книгой, из ее рук, глаз, волос, лица – пейзажи и ландшафты грезящей и томительно-блаженной протяженности, в ритмах той почти сновиденной медлительности, в которой раскрывается некая ритуальная тайна нас как нереализованных, нереализовавших себя посланцев.

(Мне приходилось слышать немало рассказов о случайных подсматриваниях за зрелым Тарковским, любившим, как дитя, играть в ручьи и кораблики, в запруды, дамбы, протоки, озерца, в сады камней или вообще в никому не понятные игры с природными реалиями и вещами где-нибудь на опушке леса или у речной пустынной излуки. Манипуляции веточками, листьями, травами, камешками, шершавостями и глад-

ключением лица Марианн – оно присутствует постоянно. Главное, стало быть, не рабское исполнение замысла, а невиданная возможность создать у наблюдателя-зрителя иллюзию того, что он непрерывно, в течение нескольких часов находится лицом к лицу с женщиной, которую здесь зовут Марианн, но у которой на самом деле было какое-то другое имя. Для меня крупный план, непрерывный крупный план (человеческое лицо вплотную к моему лицу) – самое примечательное изобретение кинематографа. Ни одно другое искусство этого не умеет, не умело, не будет уметь – и так далее, и так далее».

костями, теплотой и холодностью, влажностью и сухостью, вибрациями, исходящими из беспризорных сутей, звуками и посылами свечений, внесмысленными ракурсами... Он уходил в наблюдение за разводами какой-нибудь старой-престарой стены или за древесными морщинами или за игрой теней или неистово следил за «внутренней жизнью» жука, ползущего из неизвестности в неизвестность... Точно так же он и слушал...)

Несомненно, во всех этих вариантах Тарковского интересовала некая в чистом виде «корневая система» существа, его ризомная потенциальность, *еще не рожденная* его сущность.

Или вот еще музыка. С каждым новым фильмом все больше отказываясь от привычной киношной буфории, добиваясь аскетизма средств, Тарковский считал и музыку тоже «средством от лукавого» – знаком слабости визуального ряда, не излучающего собственной внутренней музыки. Вспомним знаменитый (вполне дзэнский) афоризм мастера: «Фильм должен быть как капля влаги из камня». Натекает должно из внутреннего. Музыка в фильме, размышлял он в «Запечатленном времени», должна быть адекватна «внутренней сущности мира как такового, его собственной, независимой от нас сущности». И далее: «Главная моя идея состоит в том, что мир так прекрасно звучит сам по себе, что если бы мы научились должным образом его слышать, то музыка не понадобилась бы вовсе».¹

И все же: был бы этот нереализованный кинематограф Тарковского метафизически и эстетически выше снятых его картин?

3

То, что эти колебания мастера между двумя возможными путями даже не творчества, а жизни были

¹ Высказывание, достойное включения в антологию дзэн.

совершенно реальными и мучительными, видно по «Мартирологу». Вот, например, запись 10 мая 1976 года: «...Мне скучно будет снимать «Сталкера», хотя я знаю *как*. Мне будет скучно снимать «Идиота». Я хочу истины *собственной*. Мне скучно будет снимать «Гофмана», хотя я его написал, – т.к. я хочу истины...»

Далее он пишет о желании бросить кино и заняться чисто литературным творчеством, определяя «истину» как метод, не «что», а «как». Истина – как новый стиль жизни, истина как продвижение в новое качество себя...

После мытарств с «Рублевым», «Солярисом» и «Зеркалом», после всех бесконечных борений за отстаивание своих детищ Тарковскому хотелось уйти глубоко внутрь себя, поближе к утайному своему, ризомному богу, полному бездонной потенциальности, хотелось перестать быть общественным, то есть с неизбежностью внешним, человеком. Стать приватным мыслителем, анахоретом, монахом. И любопытно тут именно вот это: «...хочу истины *собственной*». Сказано так и в таком контексте, словно бы в кинематографе, где каждый фильм был для него, как он сам говорил, этически значимым поступком, все же он не мог реализовывать свою *собственную истину*, где бы он разговаривал на равных с равными себе, словно бы философско-религиозная подоплека его фильмов была все же предназначена, как это ни покажется странным, – для *других*. Некое вынужденное соучастие в делах Эльсинора, от которых куда же деться, когда ты чувствуешь неотвратимость своего долга...

Вся эта, какая-никакая, но сюжетность, вся эта «содержательность», все это «что» – это требования к тебе твоего долга, и потому в известной степени всё это – для других. Для других – все, о чем пишут критики, о чем спорят и о чем с ним полемизируют, обвиняя то в садомазохизме, то в религиозной абстрактности, то в приверженности к «пантеизму», то в синдроме истерического невроза, то в мании величия, то

в нарциссизме. Критики и так называемые культурологи – ужасные люди, они с маниакальным упорством выхватывают из живого потока словечки, винтики, болтики, всякого рода фактики, фантики и с необычайным почтением к своей говорильной машине начинают концептуализировать, ибо фильм для них – всего лишь повод дать интеллектуальной машине поработать. Они полностью заняты материей под названием «что», их совершенно не интересует – «как»: процесс, течение, свечение, хотя ведь даже сам Лао-цзы сообщает, что *дао* выявляет нам себя в вещах лишь как мерцание и трепет... Их не интересует созерцание как попытка исхождения из нас электрона сущности для встречи с другим электроном сущности. Но в этом «как» вся суть и все влечение, вся тайная и явная философия режиссера, его сердечные смыслы и его истина. Только в этом. Только в этом он раскрыт до своих изнанок. Здесь всё – подлинность и исповедь до последней ноты, здесь всё – то самое, нежнейшее, похожее на утреннее сновиденье... А в «что» – немало из примышляемого, из измышляемого, из причастного к интеллектуальным потугам и мученьям; и это не странно – ведь интеллект, чуть дай ему волю, так и рвется в первенство, так и норовит обогнать зыбящееся, легкое, легчайшее марево, воспаряющее водное свечение духа. Дух легок-легок, невесом, едва уловим, едва видим, нет – он невидим, ибо видим «метафизическим» оком, «третьим глазом», дух виден лишь в ритме процесса, струенья, в ритмах безмолвно-реального, почти внечеловеческого созерцанья – бесконечно-замедленного, ибо внимательно к крохе вещества, где скрыты, как принято говорить, миры; дух – это ритмические паузы в самом струеньи Ничьего созерцанья, созерцанья Ничьим оком – пустым, очищенным от каких-либо смыслов, символов и концепций; дух – это танец, он – весь в «как». Но критики не знают, что делать с «как», они не знают, что делать с подлинностью режиссера, с течением «семянного в нем вещества» – как сказал бы Розанов, и они набра-

сываются на «что»: интеллект набрасывается на себе подобное – на подобие интеллектуальной пищи, придумываемая и измышляя смыслы, которых отродясь не было в потоке: что, например, *значит* камень в горном ручье? Разве он строительный материал, разве его пребывание в напористом и светящемся горном ручье, в котором плывут облака, разве его пребывание в этой «ручьи-стости» заключает свой смысл в его способности быть строительным материалом?..

Один известный словенский культуролог, как бы уличая Тарковского в «фальсификации жертвоприношения», пишет о двух персонажах Эрланда Йозефсона: «...Принесение бессмысленной жертвы можно рассматривать как поступок человека, страдающего навязчивым неврозом, твердо уверенного, что если он совершит это (принесет жертву), то катастрофу (в «Жертвоприношении» речь идет о гибели мира в ядерной войне) можно будет предотвратить или приостановить. Подобное поведение проистекает из известного невроза навязчивого состояния: если я не сделаю этого (не подпрыгну два раза на месте, не сделаю рукой магического знака и т. п.), произойдет нечто плохое. (Детская природа одержимости идеей жертвенности представлена в фильме «Ностальгия», когда герой, следуя предписанию погибшего Доменико, несет горящую свечу от края до края спущенного бассейна в надежде спасти мир.) Как известно из психоанализа, постоянное ожидание грядущих опасностей связано с психологическими аспектами *jouissance*¹...»

«Тарковский полагает, что подлинность искупительного жертвоприношения в том, что это «бессмысленный», иррациональный поступок, бесполезная трата или ритуал (вроде перехода через спущенный бассейн с горящей свечой или поджога собственного дома). По его убеждению, только такой спонтанный порыв, где отсутствует всякая рациональная мотиви-

¹ *jouissance* – художественное наслаждение (фр.).

ровка, может дать нам возможность снова обрести истинную веру, спасти нас, исцелить современное человечество от поразившего его духовного недуга. Субъект у Тарковского готов на свою кастрацию (отказ от самого себя, собственного рассудка, добровольное принятие состояния детского «слабоумия», подчинение бессмысленному ритуалу), преисполненный решимости освободить Большое Другое: подобное возможно совершить только действием, идущим вразрез здравому смыслу...»¹

И далее, по нарастающей, персонажи фильмов режиссера объявляются истерическими невротиками, проводится их сравнение с «психотиками и извращенцами» ну и т.п., разумеется, с «разоблачающе»-ироническими интонациями.

Что это, как не типично *интеллектуальный* подход к медитационным поэмам Тарковского? Все очень просто: Тарковский и его герои, реально видящие, как наш хваленый мир гибнет у них на глазах, захлебываясь «материальной блевотиной», и пытающиеся его спасти нестандартными средствами, – оказывается, всего лишь истерические невротики. Интеллект, спасая свою репутацию, легко вводит непонятное в область понятного и известного. Как совершенно справедливо заметил однажды Эрнст Бенц, автор книг «Видение» и «Адам», «духовидцы склоняют теперешних вооруженных естествознанием наблюдателей к чисто психопатическим истолкованиям своего опыта, а если возможно, то и к соответствующему «целительному» воздействию. Наше сегодняшнее время пугливо защищает себя от всех потрясений трансцендентного, так что современных визионеров прежде всего помещают в клинику с честным намерением избавить их от такого рода «нарушений». Носителей подобного рода «аномальных» душевных способностей, живших в прежние времена,

¹ С. Жижек. Вещь из внутреннего пространства // Художественный журнал, М., 2000. № 3.

сейчас также объявляют психопатами и, таким образом, пусть задним числом и только в воображении, помещают в ту же клинику».¹

Впрочем, можно вступить и во вполне рациональную полемику со словенским аналитиком, заметив, что никаким «детским слабоумием» Александр, например, не страдает, и в его поступке (сожжение дома) как раз-таки отчетливо присутствует «рациональная мотивировка»: в отчаянии от известия о начале атомной войны, он заключает «договор» с Творцом («Большим Другим»), по которому в случае, если Высшая сила прекратит земное безумие, Александр обязуется сжечь свой дом и уйти в затвор. Вполне рациональный и очень даже выгодный торг, можно сказать блестящая – с точки зрения пользы для себя и домашних – сделка. Какой же тут «истерический невроз»? Напротив, необычайное здоровое мужество и самообладание, более того – героизм.

В случае с Горчаковым тоже ни малейшего намека на «слабоумие». Риск утонуть в бассейне со спущенной водой или сгореть в пламени свечи у Горчакова невелик. Труд сам по себе небольшой – пронести свечу, но зато – будет исполнено обещание, данное (вначале почти из вежливости) итальянскому незнакомцу Доменико. Выполнить обещанное – немаловажно для интеллигентного человека. К тому же в общем-то забывшего об обещании и уже собиравшегося уезжать. Но тут звонит переводчица и сама спрашивает: «А ты выполнил просьбу Доменико (она не знает – какую), он спрашивал у меня, он сейчас в Риме читает проповедь, после чего сожжет себя...» Вот после чего (после каких «смыслов») Горчаков едет выполнить свое обещание, данное Доменико, который ему таинственно симпатичен и который, вероятно, как раз сейчас отдает свою жизнь ради того, чтобы проповедь его была услышана, ибо современный «здравомыслящий» человек, чья голова заби-

¹ Перевод К. Мамаева.

та компьютерным и телевизионным мусором, психоанализом и иными теориями, уже не способен что-либо услышать, если это не оплачено осязаемой мученической смертью говорящего. (Впрочем, и это ныне мало на кого действует.)

Так что ни капельки «детского слабоумия» в поведении Горчакова не просматривается. И цель его, когда он собирается нести свечу, отнюдь не в навязчивой идее «исцелить современное человечество от поразившего его душевного недуга». От подобных высокопарных помыслов далеки не только Горчаков, предельно целомудренный в словесности, и Александр, но и юродивый Доменико. Цели последнего скромны, и он вовсе не тешит себя иллюзиями. Он здоровый человек, хотя и, несомненно, юродивый. Но юродивость – особый жанр. У юрода другой ум – не родовой. Юродивые всегда стремились «вправить мозги» заблудшему роду, однако, вправляя, не тешили себя надеждами. Чистое действие, ибо без надежды на плоды.

Увы, интеллектual в каждом из нас, дай ему волю, играет в собственную игру со словами, не имеющую никакого отношения собственно к кинематографу Тарковского. Интеллектual в нас не видит слов и действий персонажей из ситуации их растворенности в целостности потока, которым является фильм. Интеллектуальная вивисекция включает вырванные из художественного контекста «смыслы» в чуждые и внеположные ему контексты – психоаналитический, психиатрический, спекулятивно-теоретический и т. п.

Ключиком к «гроту кинематографа» Тарковского является, разумеется, интеллектуальное целомудрие восприятия. «Для чистого восприятия», – писал мастер в «Запечатленном времени», – нужна собственная недюжинная способность оригинального, независимого и “невинного” суждения». И еще без одной вещи не обойтись: «Искусство для восприятия требует духовного напряжения». Духовного, а не интеллектуального.

Странно не заметить, что Тарковский был неприемлемым антиинтеллектуалом, полагавшим: либо дух, либо интеллект; духовный импульс связан для него с «эдемским» способом познания – непосредственно-целостно-интуитивным, где *этический эрос* – сердцевиной движения.

Как мало кто в его среде Тарковский понимал, что именно интеллектуалы завели мир в сегодняшний тупик, сделав человека и человечество рабом машины, атрофировавшей душевно-духовный и сердечный разум.¹ Это Тарковскому принадлежит не в бровь, а в глаз быющее определение нашей цивилизации как *протезной*, ибо она испытывает доподлинное недоверие и почти отвращение ко всему естественному и доподлинную страсть ко всему, что придумывает машинное «рацио», включая рационализированное искусство и рационализированный эрос.

Интеллектуалы ловятся на мнимую «семантическую нагрузку» его картин, впадая затем в скуку и в раздражение. Наиболее осторожные догадываются

¹ Интеллектуал здесь – разумеется, не синоним образованного человека, но тот, кто осознанно или бессознательно обоготворяет интеллект. Толпы слабообразованных, бездумно заглатывающих информационный мусор людей являются сегодня фактическими интеллектуалами по мировоззрению, но существуют высокообразованные, способные к творческой интуиции люди, трезво ставящие интеллект на предназначенное ему служебное место.

И когда сегодня говорят о падении во всем мире «интеллектуального уровня» зрителя (слушателя, читателя) и, соответственно, искусства, то на самом деле имеют в виду падение этического (т. е. духовного) уровня, ибо рациональность-то современного человека как раз неуклонно возрастает. Растет ум (ловкость манипулирования знаниями) человечества, в то время как потенции мудрости (невинности) падают.

ся, что Тарковский – мастер ложной символики и что настоящие смыслы его картин лежат в какой-то внесмысловой, внесимволической их плоскости. И тогда кто-нибудь из них, как Кончаловский, вдруг говорит с легкой надеждой: «Хорошо бы пересмотреть однажды все его картины заново. Вдруг после этого я скажу себе: “Да, он во всем был прав!” Вряд ли так будет, но кто знает!» Фигура речи, конечно, ибо без смены мироощущения войти в это измерение невозможно, как невозможно, скажем, понять стихи Р.М. Рильке натиском чисто эстетического их восприятия, ибо вовсе не артистом был мюзотский отшельник.

Тарковский обращается к тем нашим «смутным чувствам», о которых писали еще иенские метафизики, знавшие о том, что существуют вещи, существа и сути, «не имеющие имени». Отнюдь не случайно герои Тарковского постоянно занимаются не столько делами, сколько *неделанием*, если пользоваться даосско-дзэнской терминологией, то есть выводят себя из инерционности действий будто бы заведомо осмысленных. Впечатляюще эту магическую технику *неделания* описал К. Кастанеда.

Делание – это оформление каждой вещи с помощью радио, оформление в качестве «объективно вне нас существующей» и имеющей именно то назначение, к которому нас приучают с детства всей договорной учающей системой.

Неделание – это прикосновение к миру в его «иномирном» аспекте, в его укрытости в сумрак чувств, нам неведомых, в его укрытости в нашу собственную корневую ризому, которая и есть *иное нас*. Это соприкосновение с миром, который на самом деле есть нечто *другое*. Эта духовная практика позволяет человеку приостанавливать механистичную накатанность обычных действий как будто бы единственно «нормальных» и «самой собой разумеющихся». Попытка сломать инерционный сон будто бы единственно возможного понимания вещного мира.

Тарковский применяет (конечно же, совершенно интуитивно) эту «технику» созерцания «иной стороны» вещей, выводя своих героев из колеи мировосприятия, так что мир в каждой его картине является зыблящейся, слоисто-многозначной, не подлежащей одному единственному смыслу страной – фрагментом какой-то таинственной целокупности, ключ к которой утрачен.¹ Тарковский не смотрит на мир, он его видит. Смотреть – значит опредмечивать неизвестность, кромсать ее на заранее готовые блоки «смыслов». Видеть – значит касаться до всего *целомудренным* взором, ощущая условность деления единого энергетического поля на предметы и вещи. Видение – само по себе меняет привычный мир, приближает к ощущению бесконечного множества иных его сторон. В видении человек прикасается к истокам своей потенциальности.

Знаменитая сцена несения Горчаковым зажженной свечи сквозь бассейн, которую словенский аналитик назвал проявлением «детского слабоумия» героя, на самом деле типичный пример магического приема «неделания»: Доменико с Горчаковым обращаются со свечой и с бассейном таким образом, что нам совершенно ясно (точнее было бы сказать – нам становится ощутимо) – свеча, и вода, и бассейн поворачиваются какой-то совершенно иной своей, неизвестной нам до сих пор, стороной. Доменико с Горчаковым видят в свече и в ее огне и в бассейне нечто иное, но не символически иное, а реально, бытийно иное. Ибо магия не символична, а конкретно-реальна. Подобно тому как Карлос, долгое время пристально рассматривавший кусочек гальки как таинственный фрагмент неведомости, становится сам в известной мере галькой, так и Горчаков, весь уйдя в этот свечной огарок с огоньком, сам становится

¹ Здесь вновь стоит припомнить те многочасовые наблюдения Тарковского за пятнами на стене старого дома или за трещинами в коре дерева, которые, несомненно, имели в его частной жизни отношение к искусству *неделания*.

ся им. Неведомость Горчакова в какой-то момент сливается с неведомостью язычка пламени свечи, и в пике созерцательного трансцензуса Горчаков достигает внезапного просветления, свидетельством чему финальный кадр: Горчаков постигает, что в любой момент своего бытийствования он *на самом деле* находится в храме. (Первое прозрение такого рода посещает героя, когда он оказывается в промежутке между явью и полудремой, лежа возле горящей переводной отцовской книги стихов, возле храмового озера).¹

В той или иной степени имеют отношение к «неделанию» весьма многие сцены картин мастера. Взять момент знакомства Горчакова с Доменико: последний сидит у стены своего «дома» (который сам есть развоплощение идеи дома, сам есть феномен неделания) на велосипеде, он крутит педали с сосредоточенным спокойным упорством, однако ни велосипед не едет, ни колеса не крутятся. Доменико разрушает велосипед в его привычных смыслах, общаясь с этой конструкцией как с «пустой» значимостью. Ассоциируя, я мог бы сказать фразой из Чжуан-цзы: «Настоящий путешественник не выходит со своего двора», однако здесь скорее иное: движение вперед обесмыслилось для Доменико, равно как 1 + 1 дают 1, а не 2 – в плакате на стене в том нежилом пространстве, в котором он живет. В реальном (не этом, придуманном для нас интеллектом) мире действует иная математика, о которой мы и не догадываемся, ибо мы боимся взглянуть *реальности* в лицо. Взглянув в *реальное* зеркало шкафа на улице, Горчаков

¹ Один из моих друзей, хорошо знакомый с дзеном, определил для себя внутреннюю трансформацию, происходящую с Горчаковым, как развернутое во времени (по прихоти режиссера) сатори. Сходство, быть может, действительно есть, если помнить, что ключевыми переживаниями, сопровождающими сатори, являются острое ощущение слиянности-нераздельности иномирного и здешнего, так называемой жизни и так называемой смерти, а также острое чувство возврата на *первую родину*.

видит в нем лицо Доменико. То есть один плюс один дают один. Такова реальность глубины.

Из того же разряда – горящая книга отца, общение с пейзажем в Зоне, с ее вещами, бросание гаек в «Сталкере», сцена с предметами и фрагментами вещей под водой при приближении героев к Башне... Читатель сам легко продолжит этот список. Однако на самом деле это примеры лишь достаточно остросюжетных «неделаний», в то время как текстура картин мастера словно бы соткана из неназойливого движения «неделания» – как постоянного и органически присутствующего взору режиссера «не узнавания» мира в его привычных для рассудка функциях. Особенно полна этих мизансценически-внесмысленных созерцаний камеры (или взгляда героя) предпоследняя картина. Магия этих наших вовлеченных созерцаний в реальном потоке фильма такова, что мы на самом-то деле, по полной нашей сиюминутной со-творческой искренности никогда не знаем, что именно видим, ибо лишь по рассудочной кажимости перед нами стена или дно бассейна, или натюрморт, или ландшафт, или бывший храм, или фрагмент кровати, а на самом-то деле мы созерцаем *иное* этих вещей и этих фрагментов, и в это инобытие мы погружаемся до такой степени его прозрачной самоочевидности, что чувствуем все проникновеннее – это наше, это мое собственное инобытие. Словно бы мы ощутимо касались мерцаний дао.

Понятно, почему Тарковскому, в идеале, не нужны были в картинах ни разговоры, ни даже персонажи: два человека, разговаривая, уже создают общедоговорную едино-усредненную, из слов (и значит из рации) идущую систему устойчиво-спекшегося, отнюдь не плавящегося в превращениях, мира. Ему достаточно было одного-единственного и вдобавок по какой-нибудь причине отрешенного персонажа, способного быть внутренне безмолвным и, следовательно, смотреть на вещи интеллектуально целомудренным взором. Ибо, как говорил Хуан Матус, «всякий раз, когда

мы прекращаем внутренний разговор, мир становится таким, каков он на самом деле». Тарковский показывает нам людей, которые временами прекращают эту психологическую жвачку (называемую врачами психическим здоровьем), внутренний мыслительный шум, постоянный комментарий к увиденному и услышанному, и в эти мгновения, в эти минуты мы вдруг видим на экране лик мира, значительно приближенный к «подлинному».

В нашем интеллектуализированном мире Тарковский считал счастье невозможным, потому что разум слишком ясно видит кричащие противоречия, противоборства внутренние и внешние. Разумный человек не может, например, не замечать вопиющих вокруг несправедливостей, пошлостей или вопиющих страданий, страданий будто бы чужих... Лишь сумасшедший, избавившийся от «ума», может, по Тарковскому, быть счастливым. Нельзя не обратить внимания на одну запись почти сорокалетнего автора «Мартиролога» (15 февраля 1972 г.): «Рассказ: “Человек, получивший возможность стать счастливым. Он боится воспользоваться ею, ибо считает, что счастье невозможно и что счастливым может стать лишь сумасшедший. Кое-какие обстоятельства убеждают нашего героя, и он решается на то, чтобы воспользоваться возможностью и чудесным образом стать счастливым. И становится сумасшедшим, приобщается к миру сумасшедших, которые, может быть, вовсе не только сумасшедшие, но и обладают способностью быть связанными с миром нитями, недоступными человеку нормальному”».

Имеющий уши да услышит.

5

Несколько по-другому, нежели уважаемый словенец, разрушает целостность художественной медитации Тарковского Ольга Суркова, стремясь «читать» фильм не изнутри его самоценного пространства, но

сквозь призму тех, якобы уникально-приватных, своих знаний о личной жизни художника, которые кажутся ей достоверностью первого сорта, неким «ключом», способным открыть «сейф». «...Но почему Жертва, приносимая Александром, вовсе не выглядит для меня столь тотально убедительной, как хотелось бы режиссеру, а его собственно художественный замысел разрушается литературной умозрительностью? Потому что нельзя принести в Жертву то, что давно уже не любишь, с чем расстаешься на самом деле с радостью. Дело все в том, что еще задолго до «атомной катастрофы» или испытания, посланного лично Александру, его дом предстает в этом фильме таким холодным и бездушным, таким безлюбным, что его сожжение начинает восприниматься, вопреки художественным намерениям автора, скорее *личным возмездием* героя своей насквозь пропитавшейся фальшью семье, нежели актом, принятым во спасение “всего человечества”...»

Суркова исходит здесь из своего «предваряющего знания» (изложению которого – кстати, в высшей степени неубедительному и суесловному – она посвятила целый том), знания о том, что семья Тарковских, якобы, изначально была насквозь фальшива.¹ Но не наивно ли в анализе художественной медитации исходить из таких умозрительных предвзятостей, идущих из внешнего по отношению к произведению мира?! Во-первых, цель Александра вовсе не «спасение всего человечества», а спасение своей семьи, а если уж совсем точно – мальчика, Малыша, являющегося духовно доминантной фигурой, олицетворением той преемственности, которая единственно важна и для Александра, и для самого Тарковского; это передача того нового (восточно-

¹ Забавно, что в ходе своей многолетней дружбы с Тарковскими Суркова была в восторге от их семьи. «Прозрение» снизошло на нее лишь после того, как она была Андреем Арсеньевичем отлучена от этой дружбы. См. подробнее в моей книге: «Жертвоприношение Андрея Тарковского». М., 2004, глава «Страсти Пришельца».

даосского) духовного зернышка, которое ожило в душе Александра и теперь нуждается в земле, воде и садовнике. Росток должен быть спасен, спасена должна быть «духовная истина». А что до «личного возмездия» своей «пропитавшейся фальшью семье», то ведь ядро и центр этой семьи – сам Александр и Малыш, живущие душа в душу и любящие и свой дом, и остров (иначе зачем бы Малыш, символ интеллектуального целомудрия, стал бы строить и дарить отцу на его день рождения изумительно-точную малую копию дома?). И вообще, разве не очевидно, сколь вторичны и второстепенны, «антуражны» в этом фильме все женщины кроме, пожалуй, «ведьмы» Марии, разве не очевидно сокрушительное доминирование в нем мужских образов, энергий *я*н? Сводить метафизику души человека, впервые ощутившего присутственную реальность Высшей Силы, к сведению счетов с женой – какая мелкая, какая нелепая идея. К тому же, ни в каком смысле не находящаяся в соответствии с мифологемами и стилем всего кинематографа Тарковского и тем более «образа автора».

Поздний Тарковский определял свободу как «жертву во имя любви». Человеком идеально жертвенного стиля была для него мать Ларисы Павловны Анна Семеновна, сама, разумеется, не ведавшая о той своей духовности, которую в ней видел зять. Уже в «Ностальгии» режиссер оттеняет внутреннюю трансформацию героя образом духовно бесплодной красивой женщины. В «Жертвоприношении» эта тема раскрывается до своих границ. Некогда прекрасный дом действительно предстает бессмыслицей, декорацией. Но именно такой красивой декорацией являются все дома и квартиры нашего современного мира. Но чье око способно увидеть иллюзорность нашей укрываемости от *реально свершаемого конца света*? Свет внутри нас истончается и уходит и остается сумрак, а затем и мрак. Мы уже почти во мраке. Но разве кто замечает это? (Все рассматривают возможный Конец света как чисто внешнюю угро-

зу, и интеллектуал Ларс фон Триер своей «Меланхолией» лишний раз это подтвердил). Что же сжигает Александр? Не иллюзорность ли уюта и дома он сжигает? Не приносит ли он в жертву ту интеллектуальную матрицу, в которой трусливо укрывается наше сознание? Несомненно, так оно и есть. Александр обещает Высшему существу уйти от общества в немоту. Он приносит в жертву интеллект как ту словесную машину, которая держит в объятиях морока всех нас. Но это и есть последнее завещание нам Тарковского, последний его пророческий призыв: если мы не хотим погибнуть от собственного Конца света, то должны немедленно принести в жертву часть своей рациональности, парализовавшей в нас и интуицию духовности, и те каналы, по которым духовные импульсы могли бы начать первое-первое робкое возвратное движение.

Суркова приводит в своей книге¹ восторженное письмо к ней киноведа Леонида Козлова, написанное в 1990 году после прочтения частично процитированного мною доклада Сурковой: «Долгое время, – пишет он, – вокруг творчества Андрея, его судьбы и его памяти нарастало некое облако наваждений, прельстительных и ядовитых. Можно было противостоять этим наваждениям просто в силу внутренней и духовной независимости, в силу естественного иммунитета (как у Ирмы, у Марины). Но еще никто, как мне кажется, не попытался начать разгонять и развеивать это облако сознательным волевым действием. Изрекались предостережения, но они не в счет. Вы – первая, кто вступил в активное противостояние и выразил это противостояние прямым высказыванием, прямым разговором об Андрее на таких нравственных основаниях, на которые, насколько я знаю, до Вас никто не рисковал становиться. Поэтому Ваш текст означает (для меня по крайней мере) *начало подведения очень важной черты под целым этапом «тарковсковедения» и «тарковскианства»...*»

¹ «С Тарковским и о Тарковском». М., 2005.

О каком «облаке наваждений, прельстительных и ядовитых» говорил критик? В чем суть этих сакраментальных интонаций: «Изрекались предостережения...»? Почему Суркова с ее, в общем-то, простеньким, поверхностным докладом проявила, по словам Козлова, «нравственную свободу и бесстрашие мысли»? Оказывается, она разрушила некое колоссальное «табу» в сознании самого Козлова, и для него словно гром грянул, ибо выяснилось, что о Тарковском *можно* говорить негативно.¹ То есть никто извне, разумеется, не запре-

¹ Л. Козлов ошибался: Суркова не первая «бросила камень» в Тарковского. «Новый этап тарковсковедения» начался сборником воспоминаний «О Тарковском» (1989 г.), составленном М.А. Тарковской, где целых два абсолютно раскованных мемуара, авторы которых говорят об ушедшем кинорежиссере без малейшего не только что «религиозного», но и всяческого трепета, не скрывая и теневой стороны взаимоотношений с ним. Первый мемуарист – это Кончаловский, второй – художник Ш. Абдусаламов, еще в июне 1988 года недоумевавший: «Он покинул, сбегал не от отечества, это прозвучало бы риторически, он бросил нас... Кинофестивали, прекрасное вино в кафе на открытом воздухе, Италия, Англия, Швеция... и вдруг – смерть в Париже. Выходит, Париж – не город бессмертных? И это называется не упустить шанс?...» Наивность этого пассажа очевидна, но ведь мемуаристу было важно слегка ужалить уж слишком вознесенного в великие бывшего сотоварища, показать его в том числе и ущербным, и жалким. «...В конце он и сам запутался. Это только в «Жертве» он незащищенный. А до той поры – блуд. Стал декларировать в микрофон, и охотно...» Но более всего желчность мемуариста пролилась на жену Тарковского: «Правда, в последние годы ему отказало всё, и даже лоцманские способности. Рядом с ним постоянно была большая рыба, поглощавшая всю его энергию...» И что мемуаристу за дело, что за четыре последних года за границей Тарковский сделал почти столько же, сколько в России делал за десять лет, и что лучший свой фильм, «Ностальгия», он снял тоже там, равно как написал главную свою книгу?! (И всё он это сделал, конечно же, не бла-

щад, напротив – система это поощряла, но как же смог бы «интеллигентный человек» бросить камень в Тарковского, если при его жизни ему поклонялся, а система-то как раз и норовила бросить в него камешек, системе он был устрашающе непонятен и уже этим отвратителен. И вдруг начать бросать в Тарковского камни? Страшно, вдруг подумают, что ты «не дорос до эзотерики».

Поразительно, что Л. Козлов решился на такую откровенность, пусть и в частном письме (еще удивительнее, что дал согласие на его публикацию). Документ уникальный. «Скажу Вам больше. Вы сделали для меня очевидной мою собственную внутреннюю несвободу, долго тяготевшую над моими попытками что-то писать или что-то говорить об Андрее и его кинематографе. Я слишком долго глушил, если не душил, в себе все те «нет» и все те «но», все несогласия и неприятия, без которых мое восприятие и приятие творчества Андрея не могли быть полно и внятно осмыслены и выражены...»

Все пока кажется невинным, непонятно только, какая связь между подковырками в докладе Сурковой, направленными в приватную личность Тарковского, и «облаком наваждений, прельстительных и ядовитых», которые она будто бы «сознательно» начала разгонять в этом докладе. Может быть, это «облако наваждений, прельстительных и ядовитых» есть сам режиссер как частное лицо? Или, быть может, само его творчество? Наваждение, которое хочется рассеять?

годаря западному «зеленому свету», а почти вопреки ему). В общем-то, по-человечески все понятно: перед художником Абдусаламовым опять-таки стояла задача самотерапии – освободиться от давящего на самолюбие «синдрома Тарковского», выйти из пошлого круга пустых, словно бы заранее заданных (вот только кем?) восхвалений. Найти в Тарковском некий серьезный ущерб, чтобы сказать себе: вот видишь, в тех гнусно-тоталитарных условиях в принципе невозможно было достичь глубин; в нас всех, и в Тарковском тоже, была неистребимая гнильца...

«Сейчас я вспоминаю ту московскую конференцию, – продолжал Козлов, вероятно, имея в виду Первые международные чтения, посвященные творчеству Тарковского и проходившие в Москве в апреле 1989 года. – Она была чудовищно странной, в ней было немало прекрасных и значительных, и трогательных минут, и в то же время в воздухе витали флюиды некоего морока, нечто темное и болезненное, нечто извращенное – смешанный дух ярмарки интеллектуального тщеславия и идолопоклоннического капища. Эти темные флюиды захватывали даже и тех, кто мог бы быть чист и свободен в своей преданности «герою» этого собрания. Мне – время от времени – становилось очень тягостно. Есть известный психопатологический термин – «сверхценность». Наверное, можно было бы написать небезынтересное исследование «АТ как сверхценность современных интеллектуалов». Так вот, о конференции, на которой Андрея так превозносили (как гуру, как пророка, как избранника, достигшего высших ступеней духовного совершенства). Признаюсь Вам: после закрытия этого сборища, придя домой, я почувствовал жуткую потребность отринуть нечто и изрыгнуть это нечто из себя – и все завершилось приступом диких рыданий (я ревел и выл как баба в течение нескольких минут). На другое утро Оксана сказала мне: «С этой конференцией что-то не то: меня словно преследуют какие-то темные силы». Я ей ответил: «Прочитайте вслух 90-й псалом, несколько раз подряд...»

Истерика как симптом какого-то внутреннего коллапса, громадной внутренней несвободы, непроященного конфликта. Тяжко – быть вовлеченным в некое неумышленное, неосознанное, невнятно-косноязычное коллективное почитание существа, тебе знакомого, бывшего рядом с тобой во плоти. Это достаточно унижительный гнет – невнятица суесловного «радения», не вписанного ни в какую систему координат (а интеллектуалы и не в состоянии вписать Тарковского куда бы то

ни было, ежели только не попытаются сделать из него интеллектуала), тем более приправленного «ярмаркой интеллектуального тщеславия», претензией быть причастным к «сверхценности». Вообще же, нет ничего более нелепого, чем восхваления Тарковского людьми, не только его и его картин не чувствующими и не понимающими, но нередко и ненавидящими, хотя в это же самое время и ненависть-то эта не настоящая, а кукольная какая-то. Вот где подлинный-то морок!

После своего маленького домашнего бунта Козлов воспринял доклад Сурковой как публичный бунт против всей этой дешевой тщеславной вакханалии. Что ж, продвижение к своей личной внутренней свободе, действительно, так много значит, что дзэнский мастер Линь-цзи, например, давал ученикам ставший знаменитым радикальный совет: «Встретишь будду (т.е. пробужденного, просветленного. – Н.Б.) – убей будду; встретишь патриарха – убей патриарха!» Нет ничего важнее внутренней свободы, если ты вступил на путь духовного воина, и потому всякая преграда на этом пути, даже если это величайший авторитет, должна быть на последнем этапе пути воина сметена. Но вот вопрос: на каком этапе пути ты находишься, да и вообще – встал ли ты на свой собственный путь?

В «тусовочном» контексте московской кинематографической среды «бунт» Козлова и Сурковой вполне можно воспринять как реакцию, пусть и запоздалую, возвращения к изначальной искренности: не понимаю фильмов Тарковского, аплодировал – потому что в мороке был. Можно понять это и как стремление вырваться на свободу, когда чувствуешь себя поработленным чьим-то авторитетом, тем более, если в этот авторитет искренне не верил и не веришь и тем более если идеалы авторитета весьма далеки от твоих собственных настоящих, не измышленных фантазиями на тему причастности к «сверхценности». Ведь сегодня спектр идеалов столь многолик, дался нам этот Тарковский. Да и в самом деле, не стоит ли выблевывать почаще всё то,

что мы механически заглатываем и с чем наш желудок в общем-то и не справляется?

Но, пожалуй, главное, что скрыто присутствует в этом конфликте, это непонимание многими той простой вещи, о которой мы уже вскользь говорили: Тарковский никогда не был никаким гуру и, главное, не хотел им быть и никаким гуру себя не считал. Он сам втайне надеялся на духовную помощь извне, хотя сама логика его творчества доказывала ему, что подлинно-идеальный твой гуру – внутри тебя самого. Сама суть его натуры не позволяла ему обманывать себя. Он знал, в чем исток его силы. И каждый раз, когда ему приходилось выявлять в себе проповеднические энергии, он фактически насиловал свою исконную пластически-медитационную природу. И тем не менее это «насилие» вызывает глубочайшее уважение как попытка прорыва – сквозь социумный морок – его глубинной этической воли.

Искусство Тарковского поставило перед восприятием новые задачи, которые предстали перед иными зрителями как непреодолимые барьеры. Не случайно Л. Козлов нарисовал в цитированном письме кошмарный образ «интеллектуальной толпы», не понимающей Тарковского, но словно бы вынуждаемой им восхищаться. Непонимание это есть следствие обреченного пожизненного пребывания сегодняшнего кинозрителя-хронофага на первой из трех возможных стадий жизненного пути – на стадии чувственно-эстетической. Нынешний «массовый зритель» картин Тарковского, несомненно, не понимает их, но, конечно, не догадывается об этом, не замечая этической мистики, но самоуверенно адаптируя иррационально-медитативную ткань с помощью интеллектуальных махинаций восприятия до вполне примитивной сюжетики.

ЖЕРТВА

Нет героев действия, есть герои самоотречения.

Альберт Швейцер

1

Говоря о Тарковском как о поэте-этике, я не мог отделиться от мыслей об Альберте Швейцере. Две души, музыкальные по своему «корневищу», музыку воспринимали как выражение этической таинственности космоса. (А не той беспредметной меланхолии, в которую погружена музыкальная чувственность современного человека-бродяжки). Равно приникшие к Баху как к посланнику, посредством которого весть отправлена тебе лично. (Подобно *императорскому посланию* из новеллы Кафки).

Уединенная *созерцательность* и музыка были с детства и оставались до конца двумя главными «страстями» Тарковского. Бах постепенно вытеснил всю иную музыку, оставив место лишь древней китайской и японской «даосской» бамбуковой флейте. Швейцер же, будучи профессиональным органистом, не расставался с Бахом ни в концертах, ни дома, написав о нем одну из лучших в баховедении книг, где, пожалуй, коснулся тайны и своего собственного мистицизма, сказав, например, о Бахе такое: «Этот человек могучего телосложения, благодаря своей семье и своему творчеству поставленный в центре жизни и мира, человек, на губах которого играла улыбка устойчивой радости бытия, внутренне был отрешен от мира, мертв для него. Все его мышление было высветлено чудесным радостным влечением к смерти, ожиданием и предчувствием ее». (Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1965).

Здесь выходит на свет способность жить в двух мирах сразу: иномирное воспринимать как тайно при-

существенное здесь. «Подлинное смирение достигается тем, – говорил Швейцер, – что человек в своей подчиненности происходящему в мире пробивается к внутренней свободе от сил, владеющих внешним слоем его бытия». Сказано словно бы о персонажах Тарковского, умеющих приоткрывать тень смерти в «сейчас», в текущем. Лишь через эту «дверь» удастся войти в сакральность момента.

Эта способность жить одновременно в видимом и в невидимом восходит для Швейцера к духовной сущности Христа: «Для познания, отваживающегося видеть вещи в их истинном свете, вера перестает быть простой верой ожидания. Она вбирает в себя уверенность присутствия. Это возникновение веры в настоящее в недрах веры в будущее ничего общего не имеет с эсхатологическим ожиданием, а напротив, проистекает именно из его перенапряженности. На то мировое мгновение, которое протекает между воскресением Иисуса и Его вторым Пришествием, мир преходящий и мир непреходящий как бы вдвинуты друг в друга. Этим созданы предпосылки для единственной в своем роде мистики. Исходя из состояния мира, а не с помощью чисто мыслительного акта, как в обычной мистике, всякий *знающий* может рассматривать себя пребывающим *одновременно* в преходящем и непреходящем мирах. Ему следует лишь реализовать мысленно то, что происходит с ним и с миром: в действие вступают силы сверхприродного бытия, и они преображают его, как и все вокруг, в той мере, в какой оно подлежит преображению, таким образом, что внешнее проявление, пожалуй, все еще принадлежит миру преходящему, но сущность уже относится к непреходящему. В тех избранных, кто призван тотчас же при втором Пришествии Христа оказаться в состоянии воскресших, работа этих сверхприродных сил явно должна продвинуться далее всего».¹

¹ Из книги «Мистика апостола Павла». Перевод М.А. Журинской.

Швейцер, чья жизнь центрирована почти пятидесятилетним добровольно избранным служением «ближнему» (аборигенам Габона) и чья концепция истинной этики требовала от каждого человека *тайного жертвования* любой формой имеющегося у него избытка, – мог бы быть идеальным героем универсума Тарковского.¹ Это тоже *священный безумец*,² то есть человек, опирающийся не на ум и социумные правила, а на внутренний иррациональный голос, сущность которого *не от мира сего*. В «Запечатленном времени» (немецкое первоиздание) Тарковский писал: «На вопрос, что так настойчиво захватило меня в теме жертвы или жертвоприношения, можно ответить без обиняков: как религиозного человека меня прежде всего интересует тот, кто способен принести себя в жертву: ради ли духовного принципа, ради ли спасения самого себя или же руководствуясь обоими мотивами одновременно.

¹ В «Культуре и этике» «доктор из Ламбарене» писал: «То, что мне позволяет закон и мнение людей, *истинная этика* превращает в проблему. Она заставляет меня думать о другом и взвешивать – разрешает ли мне мое внутреннее право собирать все плоды, до которых дотягивается моя рука. <...> Истинная этика внушает мне тревожные мысли. Она шепчет мне: ты счастлив, поэтому ты обязан пожертвовать многим. Все, что тебе дано в большей степени, чем другим, – здоровье, способности, талант, успех, чудесное детство, тихий домашний уют, – все это ты не должен считать само собой разумеющимся, ты обязан отплатить за это. Ты обязан отдать силы своей жизни ради другой жизни. Голос истинной этики опасен для счастливых, если они начинают прислушиваться к нему. Она не заглушает *иррациональное*, которое тлеет в их душах, а пробует поначалу, не сможет ли выбить человека из колеи и бросить его в авантюры самоотречения, в которых мир так нуждается...» (*Здесь и далее перевод Н. Захарченко и Г. Колшанского*). Именно так: в *авантюры самоотречения*.

² В последнем интервью Тарковский, перечислив своих бывших учителей (Баха, Леонардо, Толстого, Брессона), назвал их «божыми безумцами».

Такой шаг, само собой, предполагает полное отстранение от всех первоочередных эгоистических интересов, то есть решившийся действует в некоем экзистенциальном состоянии по ту сторону всякой «нормальной» житейской логики, он свободен от материального мира и его законов. И все же (или, быть может, именно поэтому) его поступок производит ощутимые изменения...

Случались мгновения, когда понимание всего этого приближало меня шаг за шагом к практической реализации намерения снять еще более значимый (чем «Ностальгия». – Н.Б.) фильм на тему о жертве. Чем более удручающим становился для меня мой опыт познания материализма западного образца и чем больше я узнавал меру страдания, которое причиняет воспитание материалистического мышления, поразившего значительную часть человечества – хотя бы те, повсюду встречающиеся психозы, являющиеся не чем иным, как выражением неспособности современного человека понять, почему жизнь потеряла для него всякое очарование, почему она все более и более предстает ему иссохшей, бессмысленной и удушающе тесной, – тем сильнее я чувствовал необходимость решительно взяться за фильм. Ибо одна из граней возвращения человека к нормальной, духовно наполненной жизни – это, по моему мнению, внутренняя установка: либо ты живешь жизнью, зависящей от технологических и прочих материальных достижений, жизнью потребителя, слепо преданного пресловутому прогрессу, либо же возвращаешься к духовной ответственности, которая в любом случае будет ценной не только для тебя самого, но и для другого... Говоря строго и по большому счету, это означает, что человек, не чувствующий в себе хотя бы в самой скромной мере способности пожертвовать собой во имя другого или во имя дела, перестает быть человеком. Он обменивает свою жизнь на существование механически функционирующего робота.

Разумеется, мне известно, что сегодня мысли о жертве весьма далеки от популярности – едва ли у кого

возникает желание пожертвовать собой за другого или за что-то. Решающими, однако, остаются неумолимые последствия такого поведения: потеря индивидуальности ради еще более ярко выраженного эгоцентризма, определяющего не только межличностные отношения, но и взаимодействия целых групп населения... Но главным образом это потеря последней, еще остающейся у нас возможности вернуться к духовному развитию вместо материального «прогресса» и тем самым вновь сделать возможным достойное существование...» (*Перевод с немецкого – наш*).

Как видим, это целая программа переустройства сознания, где главным «рычагом» трансформации могла бы быть, по Тарковскому, реанимация в людях их исконного экологического инстинкта, посредством которого индивид вписан в целостность космоса. Утрата же этого *инстинкта самоограничения* – приношения в жертву некой части самого себя, своих похотей, своей алчности, своего тщеславия, своих «чувств» – свидетельствует о перерождении человека в животное. Что мы и видим сегодня вокруг повсеместно.

2

Красота этического закрыта от современного человека. Фигуры позднего Льва Толстого и Швейцера никогда уже не станут массово привлекательными. То, что Швейцер в свои тридцать лет отказался от блестящей карьеры во многих сферах, от уже достигнутого успеха, от первой славы и стал учиться медицине, чтобы уехать в экваториальную Африку, – мало у кого вызывает искренний подъем чувств. Чаще всего те же вялые эмоции, что у окружавших Доменико при его самосожжении.¹ Швейцер, впрочем, больше похож на

¹ Более того: весьма похоже, что на этой акции самосожжения присутствовали главным образом городские сумасшедшие.

Александра: он тоже «сжег» свой прекрасный «европейский дом», и его пятидесятилетняя работы на экваторе весьма похожа на обет уединенности и отрешенности (молчания).

Знаменитый рефрен «вот почему наша цивилизация ошибочна» в публичной лондонской речи Тарковского – прямая переключка с формулой Швейцера «современный человек – явление глубоко патологическое». Современное искусство и культура заражены позитивистским вирусом: они черпают идеалы из самой действительности, из «фактов», что приводит к лавинно прогрессирующей деградации общества. Конечно же, Тарковский прав, когда формулирует сущность искусства как тоску по идеалу. Хотим мы этого или не хотим, но в нашем отношении к искусству всегда доминирует это бессознательное ожидание, равно как и жажда катарсиса. И если искусство предлагает нам в своих «текстах» прямое отражение уровня общества, то мы инстинктивно, помимо воли и заглатываем этот уровень и эти образы в качестве идеальных, этими эрзацами мы бессознательно утоляем свою жажду. «В той мере, в какой доминируют идеалы, заимствованные из действительности, – пишет Швейцер, – действительность воздействует на действительность, и человеческая психика служит тогда лишь понижающим трансформатором».

«Искусство существует не только потому, что отражает действительность, – говорил Тарковский. – Оно должно еще вооружать человека перед лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни, обрушивающейся на него всей своей тяжестью, стремящейся его подавить... Искусство дает нам веру и наполняет чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивления, способность не сдаваться». Однако современное искусство в его заискивании перед цивилизацией, перед потребителем, перед миазмами торгашества, перед эстетизацией распутства и насилия отнюдь не соответствует этому идеальному описанию, ибо оно,

в массе своей, в той же мере бездуховно, в какой безнравственно. «Дух»¹ и «этическое» в словаре Тарковского и Швейцера почти синонимы: к вечности человеку открыт доступ только через анклавы *духовного эроса*, но само духовное приоткрывается человеку только в качестве его собственного внутреннего делания, что на поверку оказывается деянием этическим – в той или иной мере самоограничивающим хватательный инстинкт. Отказ, отдание, отречение, возврат – вот синонимы экологического действия, соразмерного (в рифму) первоначальному божественному жертвоприношению, создавшему наш мир.

«Хотим ли мы, чтобы дух сделал нас способными создать новые условия бытия и вновь вернуться к культуре, или же нас устраивает перспектива по-прежнему черпать духовное из конкретной действительности и в результате неудержимо катиться навстречу гибели? Таков роковой вопрос, перед которым мы поставлены волею судеб». Это говорит Швейцер (в «Культуре и этике»), хотя вполне мог бы сказать и Тарковский, создавший характеры, изумляющие душевной тонкостью и хрупким величием.²

¹ Дух позволяет «материи» иметь «тайную дверь» – возможность трансценденции, «побега в свободу». Ср. в Упанишадах: «В начале был Один Дух, и Дух был все это, вся вселенная; не было ничего другого зрящего. Дух помыслил: «Я сотворю себе миры из самого себя». <...> Если взять сотую долю кончика волоса и еще раз разделить ее на сто частей, то как сотую долю сотой доли – таким ты найдешь этот Дух в человеке, если попытаешься отделить Его; однако именно это в тебе способно быть Бесконечным». (Перевод на англ. Шри Ауробиндо, перевод с англ. М.Л. Салганик)

² Всякий настоящий художник устремлен к восполнению себя до целостности. Достоинство Толстого не в последнюю очередь в том, что он «создал» Пьера Безухова и Андрея Болконского; Шекспира – в том, что он «создал» Гамлета; Достоевского невозможно представить без князя Мышкина и Алеши Карамазова... Впрочем, охотно верю, что кто-то

«Ясно одно: когда общество воздействует на индивид сильнее, чем индивид на общество, – пишет Швейцер, – начинается деградация культуры, ибо в этом случае с необходимостью умалается решающая величина – духовные и нравственные задатки человека. Происходит деморализация общества, и оно становится неспособным понимать и решать возникающие перед ним проблемы. В итоге рано или поздно наступает катастрофа.

Поскольку мы находимся именно в таком положении, каждый человек должен в наших условиях проявить большую, чем до сих пор, личную решимость и взять на себя доступную только индивиду функцию выдвижения духовно-этических идей. Ничто другое, кроме такого поворота в сознании множества людей, не в состоянии спасти нас...»

Люди, чей главный интерес находится не в материально-потребительской или тщеславной сфере, должны на свой страх и риск выходить в общество с открыто заявленными программами и реальными действиями. Преодолевая свой могучий инстинкт уединенности и действия недеянием, пневматики должны выйти на ту арену, где всегда действовали только «пассионарные» революционеры-бандиты и алчно-тщеславные демагоги. Ибо цивилизация стоит на последней границе с безвозвратным обвалом.

Именно это и пытался сделать Тарковский своим кинематографом, герои которого, отнюдь не супермены, почти буквально вытаскивая себя из болота за волосы, на свой личный страх-риск именно-таки вбрасывают в общество свои духовно-этические идеи. Став изгоями, приняв репутацию юродивых: от Ивана – до Александра. «У меня такое чувство, – говорил Тарковский киноведу Гидеону Бахману, – что человечество пе-

из современных писателей регулярно перечитывает маркиза де Сада. Но ведь это тоже, хотя и извращенная, – «тоска по идеалу», по «себе-идеальному».

рестало верить в себя. Не само «человечество», а каждый отдельный индивид. Когда я думаю о современном человеке, то представляю его себе как хориста в хоре, который открывает и закрывает рот в такт песне, но сам не издает ни звука...»

«Дух должен одарить нас способностью надеяться в условиях, когда обратное воздействие экономической жизни на духовную с каждым днем становится все более роковым и стимулирует неуклонно усиливающуюся деморализацию общества. Дух должен одарить нас способностью надеяться в условиях, когда не только светские и религиозные институты и корпорации, но и люди, считающиеся авторитетами, неизменно оказываются не на высоте, когда ученые и деятели искусства выделяются лишь на фоне бескультурья, а знаменитости, которые слыт мыслителями и таковыми рисуются в глазах публики, в решающих вопросах предстают перед нами только как заурядные писатели и члены академий». («Культура и этика»).

Как это близко мироощущению Сталкера, который, конечно, не изъясняется таким языком, но именно *это* троица в фильме (в совокупной своей дискуссии) и проговаривает в итоге, побратавшись в итоговом катарсисе за *Комнатой, исполняющей желания*, перед начавшимся «естественно-сверхъестественным» дождем. Но и сам кинорежиссер ощущал себя нелепым одиночкой, и лишь пример другого такого «юродивого» одиночки – Брессона – давал ему необходимую точку опоры. Брессон был для Тарковского идеальным духовным воином, человеком, ни в коей мере не интересующимся «ожиданиями» публики или жюри. Как любил говорить Тарковский, на Брессона общество не влияло, это Брессон влиял на общество. (Полное соответствие призыву Швейцера). Брессон не был на крючке у «проблем общества», Брессон служил некоему Началу в себе. Именно поэтому Тарковский, ставя его на первое место в мировом кино, последующие десять (!) мест оставлял пустыми.

Вспомним диагноз, высказанный Тарковским в его дневнике 1970 года: «Мы калеки в результате страшной болезни, имя которой бездуховность», и далее образ уходящего в бесконечность поезда, в котором осталась отринутая нами «вторая, духовная, половина нашего существа». Мы же остались с материальной, плотской, интеллектуальной. «Человека просто растлили. Вернее, постепенно все друг друга растлили. А тех, кто думал о душе (Сталкер, Доменико, Горчаковых и им подобных. – Н.Б.) – на протяжении многих веков, вплоть до сегодняшнего дня, – физически уничтожали и продолжают уничтожать». Либо загоняют в разнообразного вида подполья и катакомбы, либо предлагают рассматривать как потенциальных клиентов психиатрических клиник.

Что же нас может спасти? По Швейцеру, спасение только в воле одиночек, которые, без опоры на давно прогнанные СМИ и общественные институты, начнут все смелее «выступать против господствующего общественного мнения, которое противостоит им, как Голиаф Давиду, во всем великолепии своих доспехов». Спасение в «рыцарях этического», во множащихся индивидуальных акциях, подобных тем, которые воспроизвел кинематограф Тарковского, писавшего в дневнике: «Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?..» И через несколько абзацев: «...Единственное, что может спасти нас – это новая ересь, которая сможет опрокинуть все идеологические институты нашего несчастного, варварского мира».¹ И это еще за девять лет до «Сталке-

¹ Любопытно сравнить с мнением датского «ересиарха» Киркегора: «Наше время нуждается не в гении, – я думаю гениев оно имеет в достаточном количестве, – а в мученике. В том, кто ради того, чтобы научить людей <религиозному> послушанию, сам стал бы послушником и был бы им до са-

ра», где выведен именно такой ересиарх глубоко частного свойства; правда, образ этот словно бы двоятся каким-то странным мерцанием, где ущербность, впрочем, лишь усиливает загадочность. И Доменико, и Александр – это тоже, по Тарковскому, некие эскизы к образу нового Мессии, который способен пробудиться лишь в нас самих.

Герои Тарковского чувствуют словно бы внутренней стороной своей кожи *не договорной* исток человеческой доброты, соучастия. Они чувствуют, что законы этики каким-то странным образом лежат в основании человека как космического тела. («*Татт твам асси – ты и есть тот, другой*», – из Упанишад). Из этой интуиции рождается у него вся вещно-растительная пластика, вся та корневая увлажненность, что манифестирует абсолютную уверенность каждого кадра в том, что само *основание мироздания* непостижимым образом этично. (И соответственно выпавший из этики человек есть чуждое космосу тело: кусок дерьма с встроенным мозговым аппаратом). Тарковский визуализирует вещную потенциальность и космичность *этического эроса*. И в этом смысле он, безусловно, делает выдающееся открытие: он *открывает* нашему созерцанию саму фактичность (фактурность и структурность) этического эроса как той энергии, что движет потенциями всех вещей. Этический эрос, таящийся в ризоме, в ризомосфере бытия, Тарковский извлекает из корневой системы как бы случайного свечения вещей. И сам человек как индивидуальность с многомерными потенциями своей собственной неизвестности, входя в свою корневую систему, обнаруживает ризомо-экологические пересечения с корневым бытием любого и каждого; тем самым он входит в понимание подлинных ритмов своего истока.

мой смерти, в том, кого люди потеряли бы именно потому, что убили. И когда бы они его убили, в них вошел бы страх перед собой. А это и есть то пробуждение, в котором мир нуждается». Сегодня мы видим, сколь, увы, наивно звучат все вариации этих надежд.

И еще об одной спасительной ереси напоминает искусство Тарковского, о «ереси», способной опрокинуть все идеологические институты общества: «ереси» возрождения желания жить в *истине-естине*.

4

«Концепция единства вечного и этического таит в себе непреходящую истину», – писал Швейцер. Этика для Тарковского была связана не с выяснением взаимоотношений между людьми в борьбе их интеллектуально-тщеславных или эмоционально-эгоистических «истин» (мир его фильмов опускает это), а с причастностью Присутствию, которое не домогается ровно ничего. Швейцер: «В качестве предначертания моей жизни я воспринимаю задачу повиноваться высшему откровению воли жизни во мне».

Но чтобы жить космически-этично, а не по указке морали (неважно, будет ли это кодекс благородной или подлой морали), надо быть внутренне свободным, то есть отрешенным. «Поглощение современного человека обществом, поистине единственное в своем роде, – говорит Швейцер, – это, пожалуй, наиболее характерная черта его сущности. Недостаточное внимание к самому себе и без того уже делает его почти патологически восприимчивым к убеждениям, которые в готовом виде вводятся в обиход обществом и его институтами. <...> Человек уподобляется мячу, утратившему свою эластичность и сохраняющему вмятину от любого нажима или удара. Общество располагает им по своему усмотрению...»

«Как мы неправильно живем! – Тарковский в своем дневнике 23 июня 1977 года (эпоха «Сталкера»). – Человек вовсе не нуждается в обществе, это общество нуждается в человеке. Общество – вынужденная мера защиты, самосохранения. Человек должен в отличие от стадного животного жить одиноко: среди природы – животных, растений и в контакте с ними.

Я все с большей очевидностью вижу необходимость изменить жизнь...»¹

Программа, весьма близкая идеям Франциска из Ассизи, Серафима Саровского, Льва Толстого или Генри Торо. Но драма существа, родившегося в приволжской деревеньке Завражье, была в том, что и Франциск, и любимый им Торо, и знакомый лишь по книжным описаниям, но столь родственный Швейцер действительно реализовали свою идею правильной (природоцентричной) жизни, реализовали не в текстах, не в музыке или кинокартинах, а в обыденных ритмах, телесно, то есть вполне по-дзэнски. Они имели мужество привести в гармонию свою сознательную и свою телесную жизнь. Тарковский же, мечтавший о том же, но вовлеченный судьбою в едва ли не самый суетный, самый общественно-ангажированный и зависимый вид искусства, этого мужества и этой решимости не имел. В этом, я думаю, был главный и неисчерпаемый источник его страданий, источник самонедовольства, периодических (хотя и не столь явных для окружения) депрессий, подчас потери интереса к жизни. От этого, в конечном счете, он и умер: от этой невозможности разорвать порочный круг, от неспособности взорваться реально и войти в нереализованные глубины своей судьбы, ностальгия по которой и оказалась роковой непреодолимой болезнью. Он умер, не сумев родиться заново. Он исчерпал свою внешнюю судьбу, исчерпав тему своего творчества. Он провел своих героев по всем путям восхождения от этического взгляда на мир до религиозного, завершив жизненный путь двоих героев разрывом их отношений с обществом, тем самым исчерпав возможности темы, которая была ему понятна до потро-

¹ Ср. с предсмертной речью Доменико в «Ностальгии», где тот, в частности, говорит: «...Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста и нужно лишь вернуться туда, где мы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутировать воду...»

хов. Святость, о которой он хотел снимать далее, могла быть понятна и понята лишь умозрительно.

Вот почему «Жертвоприношение» – в определенном смысле реквием по творчеству. Фильм ставит крест на том стиле жизни, которым реально жил в то время сам Тарковский. Фильмом автор словно бы поставил вне закона и убожество своего собственного «семейного счастья», всю его скрытую пошлость, и занятия искусством: все эти благопристойные способы считать себя мудрым, не платя по метафизическим счетам. Тарковский заставил Александра, т.е. своего двойника, своего alter ego, заплатить по всем тем счетам, благодаря которым тот так безбедно, приятно теоретизируя, жил. Тем самым художник загнал себя в угол, ибо любое дальнейшее творчество в заданном направлении было бы как минимум повторением прошлого, перепевами самого себя, а как максимум – позой, фальшью, то есть изменой себе, непониманием своей судьбы.

Как это ни парадоксально звучит, Тарковский уже не нужен был своему кинематографу, потому и умер. А вовсе не оттого, что, как считает Кончаловский, «постоянно был напряжен, постоянно – комок нервов. Никогда не мог расслабиться». Ну, во-первых, далеко не постоянно, ведь не был же он напряжен, когда оставался в одиночестве или когда созерцал узоры, разводы, пятна и трещины на стенах, когда «часами наблюдал за седовласым стариком, руки которого так искорежила жизнь» (Н. Гринько), когда мастерил натюрморты или сооружал водные запруды, когда уходил в любимые книги или в живопись, когда слушал Баха, столь часто и столь подолгу, когда созерцал облака в небе или воду... Он не был напряженным и нервным, общаясь с очень многими: скажем с Лейлой Александер и Эрландом Йозефсоном, с Анной Семеновной и с Франко Терилли, с древними улочками, с собаками и птицами, с простыми людьми, животными на земле, с сыном Тяпой, наконец... Да, Тарковский был по природной своей конституции нервным и страстным, но разве от этого умирают?

Да, замыслов у него в канун рокового диагноза было немало. И один из первых – о святом Антонии. Привязкой к своей собственной экзистенциальной ситуации был вопрос, издавна волновавший режиссера: какова «этическая ценность» с одной стороны святости, а с другой – творчества? Стоя на пороге больших для себя перемен и решений, Тарковский, бессознательно пытаясь оттянуть решающий выбор, словно бы говорил себе: ладно, я брошу все и уйду в монастырь, но напоследок я хочу исследовать эту проблему чисто художнически. И вот, пустившись в исследование проблемы, Тарковский подвергает сомнению традиционно-пиететный взгляд на христианского святого. Для него такой святой – в чем-то как бы и несостоятелен; потому он и произносит ставшую знаменитой фразу: «А достойно ли вообще быть святым?» Уже после съемок «Жертвоприношения» Чарлз де Брант спросил его: «Почему вы выбрали святого Антония в качестве центрального образа одного из ваших следующих фильмов?» Тарковский: «Сейчас, мне кажется, очень важно задуматься над тем противоречием, которое всегда существовало в сердце человека: что есть святость и что есть грех? Достойно ли вообще быть святым? Для православной церкви понятие общности с другими – одно из центральных. <...> Когда святой покидает людской мир и уходит в пустыню, мы естественно задаемся вопросом, почему он это сделал? Ответ напрашивается сам: потому что он хотел спасти собственную душу. Думал ли он в таком случае об остальных людях? Меня все время мучает вопрос о взаимоотношении между спасением души и участием в жизни общества... Меня чрезвычайно интересует, какой ценой достигается равновесие между плотским и духовным. Боюсь, что те, кто считают, что нашли выход, не договаривают всей правды...»¹

¹ Этот вопрос со всей страстью и искренностью поставила своей жизнью Симона Вейль, лично-приватно близкая к идеалу святости, но не принявшая крещения отчасти именно потому, что не хотела «брезгливо-высокомерно» отде-

Оправдывает ли творчество, т.е. созидание идеалов, далеко не идеальную жизнь творца? Вот что на самом деле интересует режиссера Тарковского. Ответ для него далеко не само собой разумеющийся. В рамках его прежней, выраженной в фильмах, концепции творчество есть естественное *следствие* внутреннего искания истины, плод духовного опыта. Религиозные страдания русского народа словно бы суммированы в плоде этого тяжкого пути – в «Спасе» и «Троице» Рублева. Религиозное страдание претворено в делящийся катарсис. Сам режиссер склонен был воспринимать каждый свой фильм как поступок, вписывая его в ранг не художественного жеста, но бытийного явления. Шедевры Тарковского придают осмысленность целой эпохе, во многих отношениях прожитой нами бездарно. Именно это, я думаю, в общем и целом, Тарковский имел в виду, когда сомневался, есть ли право у художника «бросить людей», чтобы отдаться исключительно делу «спасения своей души». Здесь гипотетический вопрос того же порядка, имел ли религиозное право Рублев бросить иконописание и уйти в полный затвор или – имел ли внутреннее право Бах бросить музыку и уйти из мира. Вспомним историю про жонглера, показывавшего свое искусство перед статуей Богоматери в храме столь истово, столь самозабвенно-совершенно, что Богоматерь ему поощрительно улыбнулась...

В свое время именно этот вопрос, как известно, ставился Н. Бердяевым на примере Пушкина и Серафима Саровского. «И вот рождается вопрос: в жертве гения, в его творческом испуге нет ли иной святости перед Богом, иного религиозного делания, равнодостоинного канонической святости? Я верю глубоко, что гениальность Пушкина, перед людьми как бы губившая его душу, перед Богом равна святости Серафима, спасавшей его душу. Гениальность есть иной религиозный

лять себя от «остальных людей», спасти себя «внутри храма» в то время, когда большинство погибает.

путь, равноценный и равнодостоинный пути святости. Творчество гения есть не «мирское», а «духовное» делание. Благословенно то, что жил у нас святой Серафим и гений Пушкин, а не два святых...» Однако разве не резонна реплика Василия Розанова, который полагал, что правомерно сопоставлять по значимости не святого и гения-эстетика, каковым был Пушкин, а святого и *религиозного* гения, среди коих он называет Данте и Иоанна Дамаскина. «Да сам Пушкин! – сам! – ни на минуту не задумался бы кинуть и свои поэмы, и стихи к подножию той высоты, на которой стоят песнопения Дамаскина... Пустой век – религиозно-ничтожный век – и он пахнул своей пустотой на гений и Пушкина. И вот к этому-то только – к умалению величия поэтического в самом Пушкине – относится возможное слово «грех», которое совершенно уместно в отношении Пушкина. Он писал «грешную поэзию», потому что он мог бы писать неизмеримо высшую поэзию, и он прожил не только «грешную», но и «греховодническую жизнь», вместо того чтобы выразить гений и силы свои в мистическом подвиге».

У самого Тарковского, несмотря на то, что его творчество было акцентированно религиозным (а может быть, именно поэтому), эта дилемма вызывала отнюдь не однозначные эмоции. Его томило и раздражало, что он проигрывал сюжеты отречений и самотрансформаций – не на себе, а на своих героях, на измышленных образах, пусть и на героях своего внутреннего «я». По внутреннему складу он был экзистенциальным человеком, т.е. веровал, что без включенности всей, до последних глубин, личности невозможно понимание ни одной проблемы. Все будет той или иной формой (степенью) спекуляции, симулякром или, как говаривал Швейцер, «всего лишь теоретической духовностью», что на его личном языке означало духовность мертвую.

Киркегор отрекся от пасторской должности, отрекся от любимой и любящей его женщины ради того, чтобы быть цельным в своих писаниях. Отречения Швей-

цера нам известны. От чего отрекся Тарковский? От пустоты и двуличия московской жизни? Но ведь и в браке он попал в капкан, из которого не знал, как выбраться. В последние годы он определенно грешил, вел двойную жизнь, проигрывая не прожитые в свое время романтические сюжеты. Длившаяся около года связь с норвежкой Берит Хеммигхютт завершилась рождением третьего сына, названного Александром. Так что в двусмысленную эротическую атмосферу красивого дома в «Жертвоприношении» подмешано немало весьма печальных личных обстоятельств.

Чарльз де Брант во все том же интервью попросил режиссера рассказать, как лично для него соотносятся фигуры художника и святого (или просто монаха). Тарковский: «Конечно, это разные жизненные пути. Святой или монах не творят, поскольку не связаны непосредственно с миром. Обычная позиция святого или монаха – неучастие, недеяние. Эта идея имеет много общего с восточными верованиями, нечто похожее – в буддизме. В то время как художник ... бедный, несчастный художник ... должен возиться в грязи, в центре всего того, что происходит вокруг. Вспомним французского поэта Рембо, не захотевшего быть поэтом... К монаху я испытываю сострадание, поскольку он живет половинчатой жизнью, реализует лишь часть себя. Художнику же приходится распылять свой талант, он может запутаться, оказаться обманутым; его душа всегда в опасности. В то же время нельзя противопоставлять святого поэту, как ангела – дьяволу. Все зависит от того, в какой ситуации оказывается человек. Святой обретет спасение, художник, возможно, нет. Я верю в божественное предопределение. Герман Гессе сказал: «Всю свою жизнь я хотел стать святым, но я грешник и могу лишь уповать на помощь Господа». Я тоже не уверен, что мои поступки приведут к чаемым результатам...

Существует сходство между святым и художником, но нельзя не видеть и различия, которое в том, что че-

ловек либо пытается быть похожим на своего Создателя (т.е. творит; вселенная – как одно из бесчисленных состояний души Сущего. – Н.Б.), либо стремится спасти свою душу. Так что речь идет либо о спасении самого себя, либо о создании духовно более богатой атмосферы во всем мире. Кто знает, сколько нам осталось? И жить нужно с мыслью, что завтра Господь, быть может, призовет к себе...»

Разве не слышна в этом монологе некоторая трагического настроя растерянность, нервозность человека на развилке дорог? Дилемма оставалась для Тарковского актуальной до последних его дней. Да, в «Жертвоприношении» умер кинематографист Тарковский. Однако вместе с этой смертью могло родиться новое духовное существо. Могло ли?

5

Даже шекспировского Гамлета, над которым Тарковский размышлял (после малоудачной постановки трагедии в театре Ленкома) неотступно до конца своих дней, он воспринимал как историю жертвоприношения. За три месяца до смерти, измученный и почти убитый болезнью, он писал в своем итальянском дневнике: «Почему Гамлет мстит? Месть – форма выражения семейной, кровной связи, жертвы ради близких, священный долг. *Гамлет* мстил, как известно, чтобы увязать «разорванную нить времени». Вернее, чтобы воплотить идею самопожертвования. Мы часто проявляем упорство или упрямство в действиях, ему только вредящих. И это искаженная форма жертвоприношения. Самоотрицания, долга. Особые абсурдные моменты долженствования, зависимости, жертвы, то, что материалист Фрейд назвал бы мазохизмом. Религиозный человек – долгом. То, что Достоевский назвал желанием пострадать. Это желание пострадать без организованной религиозной системы может превратиться просто в психозы.

В конечном счете это любовь, не нашедшая формы. Но любовь не фрейдистская, а духовная. Любовь всегда дар себя другим. И хотя жертвенность, слово **жертвенность** несет в себе как бы негативный, разрушительный внешне смысл (конечно, вульгарно понятый), обращенный на личность, приносящую себя в жертву, – существо этого акта – всегда любовь, т.е. позитивный, творческий, Божественный акт».

Это словно бы комментарий к «Жертвоприношению» и одновременно попытка разобраться в полной тупиковости ситуации, в которую загнала принца датского судьба. (Равно и Тарковского, хотя и с другим рисунком этой ситуации). С одной стороны, его месть – это священный долг, действие религиозное, чему знамение явившийся Дух отца. Причем, этот долг исполняется Гамлетом так, что становится двойной жертвой: принц жертвует и своей душевной чистотой, и жизнью, ибо в знаменитой альтернативе «быть или не быть» он фактически выбирает «не быть». Это то, что говорит *за* Гамлета. Но для Тарковского существование то, что говорит *против* Гамлета. Тарковское явно не устраивает романтическая победительность «черного принца», обычно героизируемого театральными режиссерами, превращаемого чуть ли не в революционера-супермена. Тарковскому близок другой Гамлет – философ-созерцатель, впавший в транс отчаяния, пораженный узанным от Призрака, Гамлет, испытывающий тошноту, наблюдая людей своего окружения, Гамлет колеблющийся, не знающий, что же ему делать, потрясенный задачей, которая на него свалилась, осознающий пропасть между задачами своей внутренней жизни и требованиями внешней судьбы. Но Гамлет, взявшийся за оружие и бросающийся на людей, как на крыс, Гамлет холодный, расчетливый, хитрый и беспощадный, ироничный и остроумный, – такой Гамлет вызывает у Тарковского ужас и сострадание.

Лондон, 1984 год, выступление в Риверсайд-студии (ответ на вопрос): «Я лично полагаю, точнее, убежден,

что трагедия Гамлета, главная болевая точка этой трагедии кроется в вынужденной и абсолютной необходимости для человека, стоящего на более высоком, чем окружение, духовном уровне, погрузиться в мелкое болото серости, обыденной пошлости, мелких страстишек и властолюбивых амбиций, правящих в этом мире всецело и безнаказанно. Это трагедия для человека, как будто уже преодолевшего элементарное земное притяжение, но неожиданно вынужденного вновь с ним считаться, подчиняться его законам, точно вернуться к своему собственному прошлому, пошлому и унижительному. (Не о себе ли здесь также говорит режиссер? – Н.Б.)

Трагедия Гамлета состоит для меня не в обреченности его на гибель физическую, а в падении нравственном и духовном, в необходимости, прежде чем совершить убийство, принять законы этого мира, действовать по его правилам, т.е. отказаться от своих духовных притязаний и стать обыкновенным убийцей. Вот где смысл драмы! Трагедия! Либо выполнить свой как будто бы человеческий долг, навязанный обществом, потерять себя в нравственном отношении, либо вовсе не смириться с этим миром, уйти из него по собственной воле, то есть покончить с собой... Но как быть тогда с Богом?.. В каком-то смысле нечто подобное переживает каждый человек, поставленный реальностью перед проблемой выбора. Поэтому когда вы спрашиваете меня, были ли в моей жизни компромиссы, предавал ли я себя когда-нибудь в своей работе, то, наверное, мои друзья, не слишком глубоко задумываясь о моей судьбе, ответили бы вам – НЕТ. А я полагаю, напротив, что, увы, *вся моя жизнь* состоит из компромиссов...»

Вот он, кстати, один из ключей к внутренней биографии Тарковского. Вот ответ на вопрос, почему Гамлет неотступно следовал за ним всю жизнь так, что даже последняя запись в «Мартирологе» оказалась именно о нем: «15 декабря 1986 г. Все время в постели без сидения... Боль в спине и в тазу (нервы). Ноги не двигаются... Какие-то шишки. Очень я слаб. Умру?.. «Гамлет»?..

Но сейчас на восстановление нет сил. Вот в чем проблема...»

Жизнь, со стороны выглядящая победительно, глазами самого Тарковского смотрелась иначе. Вот чего не улавливают иные его нынешние судьи-обличители, приписывающие ему самодовольство и одновременно демонизирующие его моральные огрехи и роющиеся в постельном белье так, словно этим они совершают некое философическое открытие. Будто бы не самоочевидно и не предшествует всякому исследованию понимание естественных несовершенств героя, понимание того, что он несет на себе все те же родимые пятна времени, что и мы, много более грешные. Но что реально мы знаем о самопреодолениях Тарковского и о его уступках окружающему миру и людям, уступках, которые убивали в нем глубину интереса к жизни и к самому себе? И что в этих уступках было «изменой себе подлинному», уже «преодолевшему элементарное земное притяжение», и что со-страданием, самопожертвованием? И где эта мера? Где точка гармонии между земным и небесным? Разве не назвал Тарковский в дневнике месье Гамлета «духовной любовью, не нашедшей формы»? Но легко ли найти форму для себя обыденного?

Вообще же следует заметить, что пойти по пути де-героизации Тарковского весьма несложно. Многие его слабые точки лежат на поверхности и не требуют изощренных анализов. Здесь, например, и непреодоленное авторское тщеславие и в этом смысле бесконечная удаленность от чаемого образа японского средневекового живописца, играющего анонимными масками, за которыми тем не менее полнота глубинной искренности. Равным образом Тарковский вполне искренне восхищался анонимностью древнерусских иконописцев или удивительной непривязанностью к своему эго средневековых европейских композиторов («изысканная анонимность» – Гленн Гульд), и тем не менее внешними словесными дифирамбами дело и кончалось: в отно-

шениях со своей авторской капсулой он не сдвинулся с места ни на дюйм, и, право слово, жутковато наблюдать за его страданиями в соперничестве за первое место с Робером Брессоном (Канны, 1983), тем более если помнить, кем всегда был для него француз-одиночка.

Вообще планка идеала была поставлена Андреем Арсеньевичем столь высоко, что, конечно, его реальное житейское поведение не могло порой не контрастировать для наблюдателя с острым глазком. Однако не будем забывать, что в настоящем творчестве реализует себя не первая, обыденная, дневная личность, а вторая – сновиденно-иррациональная.¹ И вот параметры этого метафизического двойника, отнюдь не воображаемого, но совсем напротив – гораздо более реального, гораздо менее иллюзорно-преходящего, чем личность социумо-дневная, наблюдателям с «острым глазком» почти всегда неведомы.

Разрыв между «первым номером» у Тарковского и его «номером вторым» можно заметить и в его дискурсе. Иные его высказывания в интервью и даже в его книге грешат общими местами, не блещут оригинальностью слога и мысли, явно уступая полихромной своеобычности и раскованной полифонности мышления его картин.

Наверное, правы те, кто считает, что Тарковский был «самоедом»: именно самонедовольством объясняется многое в его характере и в манере общения. Ср., например, в интервью польским филологам: «...Я не могу о себе сказать, что все, что я делаю, это хорошо. Я так не считаю. Напротив, я многое делаю *не* хорошо». Или во время выступления в Лондоне, когда он критиковал современный стиль жизни: «...Я не хочу сказать, что преуспел во всем том, о чем сейчас говорю. И, естественно, далек от того, чтобы ставить себя в пример. Наоборот, я считаю, что все мои несчастья проис-

¹ «“Художество есть оплотневшее сновидение”. П. Флоренский», – запись в «Мэтирологе» за 1986 год.

текают именно из того, что я *не следую* собственным советам...» Это именно в точку, в самую болевую и мучительную для Тарковского. Вот почему тема Гамлета была для него глубинно-приватной.

Во время диспута в одной из лондонских церквей в предпоследний свой год на внезапный вопрос священника «Откуда вы черпаете свою духовную силу, в чем ваши корни?» (то есть духовные корни), Тарковский ответил крайне неожиданно для присутствовавших: «Мои корни в том, что я не люблю сам себя, что я себе очень не нравлюсь».¹ То есть корень творчества – в попытках разобраться с собственным несовершенством. Так что «самоедство» Тарковский отнюдь не считал чем-то в себе случайным. Совсем напротив: он чувствовал это в себе как тот канал, по которому возникает связь с духовным. Самонедовольство рождается как стимул и одновременно результат борений донного «я», «я» основания нашей души (или «второй» души) с телесно-плотским нашим «я», тянущимся к комфорту и нарциссизму. В этом Тарковский неуклонно шел в фарватере духовидца Толстого, может быть единственного вполне просветленного среди всех русских художников.² Именно о поражениях на путях самопреодолений, о поражениях воли, характера Тарковский и говорил как о плохом следовании своим собственным советам. И, конечно, его победы были не столь велики, как у Толстого. Но не надо забывать, что собственно духовное рождение (о феномене которого весь кинематограф Тарковского) у Толстого произошло в пятьдесят лет. Так что, возможно, путь Тарковского к 1986 году отнюдь не был исчерпан, и вполне вероятно, что он как раз-таки находился накануне решающего рубежа.

¹ Вспомнился почему-то рефрен в монологе старого Святослава Рихтера (в фильме Монсенжона): «Я себе не нравлюсь...»

² Имею в виду просветление не только как свет иррационально-художественной медиумичности, но и просветленность «номера первого», бытовой индивидуальности.

Однако вернемся к Гамлету. Месть, продиктованная «как будто бы человеческим долгом, навязанным обществом», немногого стоит в глазах Тарковского. Фантазируя на тему своего будущего спектакля, он говорил в частной обстановке Е.Д. Суркову: «А эта сволочь... Гамлет... будет лежать в грязных ботфортах на чистой простыне и соображать: пока я не стану сволочью, я не смогу вас убивать. Вот жизненная реальность!» Тарковский намеревался полностью «деромантизировать» действие, вне всяких сентиментальностей подав, в том числе, и Офелию. Ужас добровольного падения Гамлета он выдвигал на первый план. Гамлет «становится подонком последним... Так что все эти события: «мышеловки», пруд, гибель Офелии, топится она или не топится, – в сущности, не трогают его более. Душа продана дьяволу. И теперь он без церемоний осознает, без прикрас и иллюзий все, что связано с ней и с ними... Мир его победил...»

И это то, что происходит ныне почти с каждым. Ибо «мир» силен как никогда.

Втягиваясь во вроде бы благородные мотивы «борьбы со злом», самый благородный человек с неизбежностью становится мерзавцем или пошляком, ибо такова логика или, точнее, природа борьбы. Так считает Тарковский. Человек покупается на ловушки, расставленные все тем же социумом: мол, честь семьи и т. п. Расставив ловушки «кодекса чести», социум не дает вырваться в новое этическое пространство даже наиболее утонченным и «продвинутым» индивидам.

Тарковский словно бы недоволен скороспелостью и поверхностностью решения Гамлета. Но был ли у принца выбор, была ли его воля свободна? Да, – неуверенно, но все же отвечает Тарковский. У него было еще по крайней мере две возможности. Первая – выйти из игры, остаться чистым, т.е. покончить с собой. Но здесь есть препятствие – Бог. Хотя была и еще одна возможность – простить. Но для этого Гамлету следовало бы выйти в нечто для себя совершенно новое, внутренне

не освоенное, следовало бы совершить почти кульбитный прыжок, возвысившись над идеей «мятежа и бунта крови», превзойти «самоочевидные» мифологемы сознания – в том числе ярость, ненависть и гадливость – одним словом, войти в простор своего духа, словно бы промыв им свою плоть, высветлив ее до прозрачности святой формулы «возлюби врага твоего!» Но, разумеется, все это могло в спектакле лишь подразумеваться как некая туманная подсказка, полусвет из невидимого тоннеля. В частном разговоре с Е.Д. Сурковым: «Отомстить могла только плоть. Дух отомстить не может. Дух может только простить. Именно это противоречие между духом и плотью составляет драматургию Шекспира, черт побери!..»

Потому-то и была задумана неожиданная кода, после всей горы трупов: «...Вот тогда-то у меня начнется настоящий финал: на месте, где лежал труп Гамлета, остается его душа. То есть тело Гамлета унесли, а я хочу, чтобы на сцене оставалась его душа... И в то время, когда где-то на втором плане выстраивается безмолвная похоронная процессия, ближе к авансцене продолжает бродить Гамлет, его душа, которая оплакивает убитых. Вы понимаете? Она равно оплакивает всех: и Гертруду, и Лаэрта, и Короля. Гамлет, земной Гамлет, этого не знал, а душа его плачет... Я думаю, что, может быть, следует попытаться закольцевать финал с началом. Помните, когда в начале два офицера видят призрак отца Гамлета? А если в финале повторить этот момент, скажем, следующей репликой одного офицера: «Смотри: Гамлет!», а другой ответит, чтобы зрителю было понятнее: “Да это же не Гамлет, это дух Гамлета...”»

Гамлет, подлинная индивидуальность, относившаяся по справедливости иронически к суесящимся вокруг, в поисках добычи, личностям, вдруг становится рабом типового (хотя и весьма тонкого) общественного предрассудка и добровольно низвергается в стан личностей, принимая правила их игр. Впрочем, в его дей-

ствиях сплелись в причудливый клубок самопожертвование и расчетливая агрессия. Слабость и сила.

6

Еще в отрочестве Тарковскому врезались в память лаконичные раздумья отца на тему «добро по своей природе пассивно, а зло – активно». В течение жизни он вновь и вновь возвращался к этой сакраментальной проблеме. Почему так? Почему зло не гнездится в тишине и покое, почему оно всегда действенно, инициативно, изобретательно, почему оно кипит энергией? Не потому ли, что в самой нынешней человеческой активности как таковой лежит источник зла? Не таится ли за всякой нынешней активностью суетность интеллекта, «соображалки» и, соответственно, машинизированного – о, давно уже превратившегося в механизм – сердца? Не оттого ли все метафизические традиции, и не только Востока, и не только Индии и Китая, видели исток мудрости в отрешенности и недеянии? Не вырастает ли пассивность (как состояние духовной зрелости, в силу которой «настоящий путешественник не выходит со своего двора») из медитативной созерцательности и способности растворяться в так называемом объекте? (Ибо, как сообщает уже тайное знание Упанишад, объектов нет: всякий «объект» на самом деле есть ты сам). Не связана ли активность как мировоззренческая и энергийная установка с *личностью* (центр которой – забронзовевшая капсула эго, устремленного к «успешности»), а пассивность – с *индивидуальностью*, достигшей самореализации? Вопросы эти были более чем не праздными, ибо восходили к центральной интуиции Тарковского – к тоске по утраченной целостности духа и плоти.

Тарковский, разумеется, не первый из европейских художников, кто социальную неуспешность, обделенность, поверженность, отверженность, обочинность (маргинальность) воспринимал как метафизически сильную позицию, близкую к тайнам учения Христа.

Достаточно вспомнить древнерусскую традицию, стоящую на православном постулате «не в силе Бог, но в правде», или юродивого из Ламанча у Сервантеса, восходящего, вероятно, прямоком к Франциску из Ассизи. Или творчество Диккенса, Гюго, а в живописи – Брейгеля, Рембрандта, Франсуа Милле, Ван Гога... Или апофеоз слабого человека в картинах Чарли Чаплина. Или классическую русскую литературу с ее темой «маленького человека», с ее вечным противостоянием *индивидуальности* Кутузова, действующего надеждой, *личности* Наполеона, действующего непрекращающимся стремительным напором. В более близкие к нам времена апофеоз слабости как проникновенной близости к сердцу космоса мы наблюдаем в творчестве и индивидуальности Райнера Рильке с его знаменитым афоризмом «Не до побед здесь. Выстоять – победа!» «В самой действительности Рильке выбирает – как самые плодотворные – области наибольшей нищеты. Его герои – все обделенные: слабоумные, больные, самоубийцы, брошенные влюбленные. Причем выбираются они не как предмет для сострадания, но как образец, образ. <...> Так выстраивается у Рильке обратная иерархия осуществленности существования: в человеческом мире на вершине ее – все ущербные существа и младенцы (остальные – погоняющие – не соприкасаются со страдательным во всех смыслах источником жизни), но выше людей – звери, выше зверей – вещи». (О. Седакова).

Наблюдение ценное, особенно если иметь в виду положение вещи в эстетике Тарковского. Во вселенной русского мастера слабость и юродивость персонажей тоже вполне соотносятся со слабостью и прагматической непригодностью, «десоциализацией» вещей. Порой медитация воистину дарует человеку высокий статус вещи, свободной от внутренней расколотости и «желаний».

Люди, как и вещи, утрачивая свои «функции», сбрасывая поверхностную, хотя и приросшую, пленку социальной значимости, т.е. клише «силы», начинают

выступать для художника в своей бытийной, а не товарной красоте, входя в измерение «есмы». Именно поэтому момент «сакрального толчка» в картинах Тарковского почти всегда совпадает с моментом контакта «сознания камеры» с *руиностью* вещи или человека.

Впрочем, не надо быть семи пядей во лбу, чтобы видеть, как стремительно возрастающая активность (мобильность, суетливость) каждого отдельного человека (экспансионистский, экстенсивный стиль), равно как и всего человечества, напрямую связана со столь же стремительным выхолащиванием и примитивизацией внутренней жизни, затвердеванием душ. И даже когда добрый человек ради победы добра и истины прибегает к силе и активности, в тот же самый момент эти намерения добра начинают (по неким неписаным законам) перерождаться, претворяясь во зло. Истина и добро по неким таинственным космическим законам не могут быть установлены силой, внешним, извне активным пособничеством. Добро и истина натекают из совершенно иных родников, в действии, глубоко индивидуальном. Добро исходит из *растущего, прорастающего* (из духовно-эротического семени) *диалога* с сущим, и потому оно неизбежно потаенно.

Личность в нас истощает запасы нашей чистой бытийности: в конфликтах и в бореньях за цели самоутверждения, за утверждение своих маленьких, придуманных интеллектом-тщеславием «истин». И потому не видит и не слышит величия движения сущего, встречу которому *индивидуальность* в нас, будучи женственно-восприимчивой, как раз и может открываться сполна.

Но что толкает человека к внешней активности, что за алчность заставляет его бежать от своей изначальной чистой пустотности и свозить и стаскивать в бронированную крепость личности максимально возможное количество вещей, идей, знаний? Почему человек не хочет просто *быть*, энергию и внимание тратить на качество самого процесса бытийствования, почему не

хочет оставаться чутким, интуитивным, незащищающимся?

Не потому ли, что современная цивилизация с детства вводит человека в соблазн обладания, внушая ему, что он должен стыдиться своей изначальной чистоты и бедности, не давая ему возможности утвердиться в осознании благословенности своей реальной пустотности. Цивилизация постепенно перетягивает сознание ребенка в пространства иллюзорные, которые он начинает воспринимать как реальность, подменяя интуитивные истины социумо-психологическими (журнально-телевизионными-клубными) стереотипами.

«Пока вы пытаетесь стать кем-то, пока вы находитесь во власти жажды обладания, до тех пор неизбежны конфликт, смятие и возрастающая скорбь... До тех пор, пока в вас остается нежелание быть ничем (но именно ничем вы на самом деле и являетесь), вы неизбежно будете порождать скорбь и антагонизм...», – говорил Джидду Кришнамурти, чьи устные тексты могли бы быть идеально точными (не устаю этому изумляться) комментариями к киномедитациям Тарковского. «Как просто быть невинным, простодушным! Без внутренней чистоты невозможно быть счастливым. Невинность – это свобода от бремени опыта. А без невинности разве возможна мудрость?» Что это, как не голос Сталкера, или Горчакова, или Александра, или Доменико?

Что есть зло? Зло есть всякая преднамеренность, всякое целеполагание, ибо оно немедленно отклоняет полноту внимания от процессуальности чистого *естествования*.

Что есть добро? Добро есть спонтанность. Чистое сознание – детище спонтанности. Из спонтанности приходит творчество, любовь, молитва-медитация. Всякое подлинное созерцание есть действие спонтанности, которая произрастает во внутренней тишине и уединенности. Спонтанность, т.е. абсолютная непред-

намеренность, толчок из глубин – за пределами чувств, которые на самом деле есть детища интеллекта.

Современный человек привык мистифицировать себя, полагая источником своих чувств некую благодородную неизвестность, хотя на самом деле они давным-давно растут из нервных реакций на символы интеллекта. Что именно понимают под любовью герои Тарковского? Здесь опять приходит на помощь Кришнамурти. «Любовь – не чувство. Чувства порождаются мыслью с помощью слов и символов. Чувства и мысль замещают любовь, становятся суррогатом любви. Чувства – от ума, так же как сексуальное влечение. Ум питает эту жажду или страсть через доставляющие удовольствие ощущения... Любовь существует вне ума; но когда ум перехватывает ее, появляется чувство, которое он называет любовью. Эту любовь, идущую от ума, может продумывать мысль, ее можно облечь в форму, можно <с кем-то> отождествить... *Когда чувства преобладают, нет места для любви*; таким образом предметы ума заполняют сердце... Ум полностью берет верх, а любовь становится словом, чувством. Теперь ее можно сравнивать: «Я люблю больше, а вы меньше». Но любовь не может быть ни личной, ни безличной; любовь есть состояние бытия, в котором чувство, как и мысль, полностью отсутствует».

Такие пассажи нам было бы чрезвычайно трудно понять, если бы рядом не было фильмов Тарковского, изображающих сознание с таким вот промытым, светящимся своей неизбирательностью и непредубежденностью сердцем. Сознание, текущее перед нами на экране в образах и формах семи его фильмов, безусловно, исходит из сердечных глубин, но именно поэтому оно отрешено от мыслительной и «чувственной» толчеи. И именно в этой чистоте, в этой «бессодержательности» (незахламленности идеями, символами и «чувствами») рождается та духовная любовь, о которой говорит Кришнамурти. Индийский мистик очень точно зафиксировал момент подмены, существующий в на-

шем мышлении, в мышлении современных людей, называющих чувствами сферу психологической взаимной (или внутренней) борьбы; а начало этой подмены в том, что интеллект (ум) в современном обществе давно вошел в каждую клеточку эмоций, и на самом деле, при внимательном, неспешном самоисследовании легко увидеть, что чувственная, эмоциональная жизнь не просто интеллектуализирована, окрашена интеллектом, но в подлинном смысле слова инициируется им, движется по его командам.

Понаблюдав за тем, сколь прихотливо меняются источники и объекты таких чувств как гнев, ненависть, самоуважение, восхищение, зависть и т.д. в зависимости от «погоды за окном», от приоритетов общества, от работы пропагандистской машины и т.п., нетрудно увидеть, каков процент «несказанности» или иррациональности в наших так называемых чувствах, с сердцем как ментальным органом фактически совершенно не связанных. «Эмоциональный человек» и «сердечный человек» – на практике это в большинстве случаев совершенно разные типы людей.

7

Как почти у всякого художника, у Тарковского главный предмет изображения и исследования – любимый им и самый родной ему *тип сознания*. И отличительной и в общем-то поразительной стороной этого сознания является то, что это сознание воспринимает мир как... сознание.

Тарковский видит мир не как хаотический или планомерно-разумно (эстетически) оформленный набор материальных тел и даже не как вещественную материю, противостоящую (тайно или явно) человеческому сознанию, которое структурирует его в целях то прагматических, то заново эстетических, а как *материализованную форму сознания*. И в этом смысле человек в его живописно-музыкальных поэмах ничем не отлича-

ется от дерева, от шумящей рощицы, от озерного покая, от вазы, от качнувшейся травинки, от обветшавшей стены храма или дома... Это все формы сознания, посю- и потустороннего одновременно, и сознания эти взаимопостигаемы на какой-то иной волне времени, нежели время обычное, ибо «внутренние часы» в каждой форме сознания имеют свой темп, свой ритм, свою модальность.

Уже одного этого было бы достаточно, чтобы ощущать его фильмы как уникальную среду обитания. Однако это сознание, живущее в картинах «мальчика из Завражья», имеет свое собственное, не мотивированное ни сюжетом, ни каким иным вещественным давлением свечение, которое не видимо как свечение. Оно не имеет материального проявления, которое мы могли бы зафиксировать в сегментах памяти, однако нам почему-то хочется назвать это явление свечением. И по некой странной причине это визуально не воспринимаемое свечение мы интуитивно определяем для себя как инобытие вещества или дух.

8

Ленты Тарковского – пространства вслушивания в страдательную слабость мира. Еще Сталкер увещевал своих спутников повернуть внутрь себя и стать «беспомощными как дети. Потому что слабость – велика, а сила – ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок, а когда умирает – он крепок и черств. (Подобно нынешней цивилизации. – Н.Б.) Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко – оно умирает. Черствость и сила – спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия...»

И даже будучи уже тяжело больным, Тарковский продолжал вдумываться в эту едва ли не центральную свою тему. Размышляя над фильмом Бергмана «Стыд», он писал в парижском дневнике (февраль 1986): «... Здесь речь идет прежде всего о том, что каж-

дый хороший человек – слаб, что он не может сам себя оберечь и защитить; и что если он оказывается на это способным, т.е. становится сильным, то превращается в подлеца.¹ Тогда он может уже защитить и себя, и свою жену, которая уже его не презирает. Он ее любил, и все же она его презирала. Но вдруг все изменилось. Он очень даже просто бьет ее по лицу, а она смотрит на него, стоя перед ним смиренно. Как бы это ни казалось удивительным. Но он уже больше не человек и чувствует это. В качестве любящего, доброго, но слабого человека он никому не был нужен. Все это живое доказательство того, что добро пассивно, а зло активно...»

Тарковский, конечно же, бунтует против той извращенной концепции человеческого величия и красоты, жертвой которой стали не только герои Бергмана, но вся наша двухтысячелетняя цивилизация. И в этом он собрат С. Вейль, которая и словом, и личным примером призывала «презирать ложное величие». «Единственное наказание, способное покарать Гитлера и отвернуть от его примера мальчишек, жаждущих величия в грядущих веках, – это полное изменение смысла величия, чтобы нынешнее его понимание было просто исключено. Верить, что можно лишить Гитлера его величия (вместо Гитлера можно подставить Александра Македонского, Наполеона, Сталина и т.д., и т.п. – Н.Б.), не изменив в корне существующего в умах наших современников понимания и самого смысла величия, – это иллюзия... И чтобы внести свой вклад в такое преобразование, необходимо, чтобы подобное переосмысление произошло в нас самих... Но это вовсе не легко,

¹ Ср. у Симоны Вейль: «Очереди за продовольствием. Совершить что-либо легче при наличии низкого, а не высокого мотива. Низкие мотивы придают больше энергии, чем высокие. Встает проблема: как передать высоким мотивам энергию, свойственную низким?» У Николая Гартмана: «Категории бытия и ценности тем слабее, чем они возвышеннее». У Макса Шелера: «Низшее изначально наделено силой; высшее бессильно».

ибо ему противостоит социальное давление, столь же весомое и всеохватывающее, как и атмосферное давление. Чтобы достичь желаемого, нужно *духовно исключить себя из общества*. Вот почему Платон говорил, что способность распознавать добро существует лишь в предрасположенных душах, воспитанных, таким образом, самим Богом». (Перевод О. Игнатъевой).

Энергетика священства в картинах Тарковского есть эманация изначального, архетипического состояния вселенной, ныне падшей и балансирующей в неравновесности мерцаний в промежутке между светом и мраком. Святость всепотенциальна, и ее реликтовым актуальным проявлениям и эманациям служат существа, нашедшие в себе силу «духовно исключить себя из общества». Этическое измерение вселенной для них – не мир человеческих договоренностей, а объективная реальность сердца, космического ничуть не менее, чем горы, моря или звезды.

Фильм «Стыд» режиссер анализировал еще в «Запечатленном времени», вводя очень важную тему страха. «Как глубоко разработана линия Макса фон Сюдова. Это очень хороший человек. Музыкант. Добрый, тонкий. Оказывается, что он трус. Но ведь далеко не каждый смельчак – хороший человек, а трус вовсе не всегда мерзавец. Конечно, он слабый и слабохарактерный человек. Его жена гораздо сильнее его, и у нее достает сил, чтобы преодолевать свой страх. А у героя Макса фон Сюдова сил не хватает. Он страдает от своей слабости, ранимости, неспособности выстоять – он старается скрыться, забиться в угол, не видеть, не слышать – и делает это как ребенок: наивно и совершенно искренне. Когда же жизненные обстоятельства вынуждают его защищаться, то он немедленно превращается в негодя. Он теряет лучшее, что в нем было, но весь драматизм и абсурдность состоят в том, что в этом новом своем качестве он становится нужным своей жене, которая в свою очередь ищет в нем поддержки и спасения. В то время как раньше она его презирала. Она пол-

зет за ним тогда, когда он бьет ее по физиономии и говорит: «Пошла вон!» Начинает звучать вечная как мир идея пассивности добра и активности зла. Но как не просто она выражается! Поначалу герой фильма не может убить даже курицу, но как только он находит способ защищаться, то становится жестоким циником. В характере его есть что-то гамлетовское: в том смысле, что, в моем понимании, принц датский гибнет не после дуэли, когда он физически умирает, а сразу же после «мышеловки», как только он понимает неотвратимость законов жизни, принуждающих его, гуманиста и интеллектуала, уподобиться ничтожествам, населяющим Эльсинор. Этот мрачный тип (я имею в виду героя фон Сюдова) теперь ничего не боится: он убивает, он не шевельнет пальцем во спасение себе подобного – он *действует* в свое благо. Все дело в том, что *надо быть очень честным человеком, чтобы испытывать страх перед грязной необходимостью убийства и унижения*. Теряя этот страх и якобы тем самым обретая мужество, человек на самом деле утрачивает свою духовность, интеллектуальную честность, прощается со своей невинностью...»

А ведь именно невинность, повторюсь, была для Тарковского чем-то бесконечно важным, именно за нею, за полнотой ее, за пространствами ее метафизичности «охотятся» его герои, и без того, казалось бы, чистые и не увязшие в рутине. Ибо из невинности (= спонтанности) приходит благодать Неизреченного, благодать Присутствия.

Здесь возникает тема «слабости» как робости и страха. Робость и страх – как инстинктивные «предохранители» благородства в человеке. «Оказывается, надо быть очень честным человеком, чтобы испытывать страх. Пережить его. И честный человек перестает быть честным человеком, когда теряет этот страх», – говорил Тарковский в лекциях по режиссуре. Страх перейти черту, за которой ты «магическим» образом теряешь свою связь с тонкими состояниями мира и сво-

ей души. Новое время, особенно brutальный XX век, с его варварскими проповедями доблести как грубого натиска и «проламывания ребер», словно бы вообще отменило вкус к пониманию таких вещей вместе с пониманием «чести», которая почти исключительно есть сохранность честности и чистоты.¹ Нельзя потерять невинность, а затем, передумав, возратить, вернуть ее. «Страх – это возможность свободы», – говорил Киркегор, считавший эту вещь предохранителем целомудрия. «Если бы человек был зверем или ангелом, – писал он, – он не знал бы страха и боязни. Именно потому, что человек – синтез, он и способен испытывать страх; и чем глубже пребывает человек в страхе, тем более он велик».

На первый взгляд последнее заявление кажется парадоксом, однако чем внимательнее мы будем вдумываться в существо дела, тем более будем соглашаться с Киркегором. Ангел не страшится греха, настолько он прозрачно чист. Зверь не знает, что существует грех и не ведает, что это такое. В человеке же, как в колебательно-неопределенном существе, совмещается звериное и ангельское, и потому он потенциально колеблется между двумя этими безднами. Одни из нас, в силу кармически (или по иной причине) зрелого внутреннего возрас-

¹ Современное искусство в массовом своем потоке устремляется в противоположном направлении, оно бьется, в частности, над тем, чтобы спровоцировать в человеке его «активность зверя», но зверя раздерганно-тщеславного, перевозбужденного информационной агрессией, обещающей каждому обывателю от культуры чуда в его хлебальную чашку. Современный художник, приученный почти патологически страшиться любой традиционности, заискивает перед своими животными первоэлементами, понимаемыми в изуродованно-уголовном, агрессивно-комплексующем качестве. Всё это, конечно, игры вокруг подростково-пубертатного центра, вечно не заживающего, ибо его разъедает ветер тщеславия, выдаваемый за тоску по Большому Другому.

та, ближе к первой бездне, другие – ко второй. И чем дифференцированнее ощущение этих начал в себе, чем развитие внутреннее зрение и внутренний слух, чем мощнее ужас перед звериным и трепет перед ангельским, тем сильнее амплитуда страха и обильнее многообразие ситуаций, в которых он может возникать. «Ранг благородства человека прямо пропорционален его способности страдать», – говорил Ницше. Вероятно, можно было бы перефразировать это высказывание применительно к страху: страху впасть в деградацию, в измену самому себе, своей исконно-заветной ноте.

Душевно тонкий, благородный человек не может не испытывать глубинного ужаса перед любой формой насилия; в особенности он не может представить, чтобы это насилие исходило от него, даже во имя самозащиты. Ударить человека – ведь это же по сути космологическая катастрофа. Страх метафизического падения – вот что такое его страх, совершенно неведомый значительнейшей части народонаселения. Немыслимо представить, чтобы Сталкер или Горчаков «переступили черту», чтобы они захотели стать «сильными». Нам слишком хорошо (на весьма наглядных примерах) дано было понять, что большинство людей, «переломивших» себя, преодолевших в себе это метафизическое целомудрие, казавшееся им позорной психологической робостью, стали не смелыми, как им воображалось, а грубыми, жестокими и вульгарными. Одним махом они избавились «от бремени» сложного и тонкого душевного рисунка. Сплошь и рядом смелостью и внутренней свободой сегодня называют наглость и душевный примитивизм.

К концу жизни Тарковский вполне отдавал себе отчет в том, что его идеалы – на Востоке, в лоне даосско-индуистско-дзэнской традиции. И тем сильнее его смущало, что сегодняшний Восток дрогнул под натиском и

экспансией хвастливо-прагматической западной материалистичности. Не случайно финал его главной книги посвящен именно этому, и финал этот трагически-растерянный.

«Как хочется иногда отдохнуть, поверив, отдав, подарив себя концепции, чем-то похожей, ну, скажем, на Веды. Восток был ближе к Истине, чем Запад. Но западная цивилизация съела Восток своими материальными претензиями к жизни.

Сравните восточную и западную музыку. Запад кричит: «Это я! Смотрите на меня! Послушайте, как я страдаю, как я люблю! Как я несчастлив, как я суетлив. Я! Мое! Мне! Меня!» Восток ни слова о самом себе! Полное растворение в Боге, Природе, Времени. Найти себя во всем! Скрыть в себе все!¹ Таоистская (даосская. – Н.Б.) музыка. Китай за 600 лет до Рождества Христова.

Но почему же не победила в таком случае, но рухнула величественная идея? Почему цивилизация, возникшая на этой основе, не дошла до нас в виде какого-то законченного исторического процесса? Они, видимо, столкнулись с материальным миром, их окружающим. Так же, как личность сталкивается с обществом, так эта цивилизация столкнулась с другой. Их погубило не только столкновение, но и сопоставление с материальным миром, «прогрессом», технологией. Они – результат, соль соли земной, который итожит истинное знание. Борьба же по восточной логике греховна по самой своей сути...»

Разумеется, восточно-медитативный человек при столкновении с материалистически мыслящим и агрессивным настроенным противником уйдет от борьбы; он

¹ Тоненькая струя метафизическо-дзэнской традиции была жива, как мы знаем, и на Западе. Ср., например, у Ангелуса Силезиуса: «Бог есть мой центр, когда я заключаю Его в себя, и Он есть моя оболочка, когда я растворяюсь в Нем». Похожее мы найдем у Якоба Бёме, у Майстера Экхарта и у ряда других средневековых и послесредневековых мистиков.

не вступит на стезю Гамлета и уж тем более героя Макса фон Сюдова. Он, если это понадобится, скроется в горных пещерах, уйдет в свою собственную Шамбалу, уйдет в Невидимую профанным взглядом Внутреннюю Монголию, во Внутреннюю Русь или в иную Внутреннюю Страну.

В течение многих и многих тысяч лет восточная мудрость, проросши из зерна, росла, цвела, вызревала, давала плоды и вот начала усыхать, подобно любому земному дереву, имеющему свой срок. Но это естественное и неизбежное умирание. В то время как западное дерево было изначально бесплодным, точнее – росли и растут на нем плоды не жизни, а все того же амбициозного познания.

Индуистско-ведическое понимание истории как инволюционного процесса было близко интуициям Тарковского, настольным текстом которого был «Апокалипсис Иоанна Богослова» и который никогда не покупался (в отличие от многих и многих интеллектуалов и даже поэтов) на красивые сказочки о замечательном будущем, о том, что через сто-двести лет жизнь на Земле станет счастливой. «А зачем?» – спрашивал Тарковский. Зачем, если имеет значение вызревание конкретных человеческих душ, каждой отдельной личности?

«ПРЕКРАСНО-ДЬЯВОЛЬСКИЕ» ПОРТРЕТЫ

Когда Тарковский помещает копии четырех картин Брейгеля из цикла «Времена года» в библиотеке станции «Солярис», то они приобретают в хронотопе фильма иконную модальность. словно бы держат алтарную стену космической станции. И неудивительно, затем сцена молитвенного «вхождения в царство Брейгеля» Хари, чья матрица максимально расфокусирована и вибрирует на неведомо, для нас, острой боли.

Брейгелевские персонажи одновременно и вульгарны, и прекрасны. Прекрасна и одновременно отталкивающа Хари. Здесь для Тарковского идет некая таинственно-тонкая (в случае с Хари – инопланетно-магическая, с привкусом трансцендентного ужаса) игра энергий и сил внутри космической сущности женщины. Перед этой сущностью мужчина, обладающий мужеством и не прячущийся в шаблоны ума, чувствует себя почти бесконечно растерянным. Не менее тонкое взаимодействие красоты, очарования, стойкой жизненной силы и чего-то инертно-косного, обмороочно-телесного мы наблюдаем в образе хозяйки хутора в «Зеркале».

Забавно, что кинокритики, да и не только они, почему-то частенько увязывали этот образ с «мещанством» и тому подобными отрицательными символами. Александр Гордон: «Но для меня еще более поразительным было то, что в сцене «Серьги» в роли мещанки – покупательницы сережек – Андрей снял свою жену, после чего я всю оставшуюся жизнь удивлялся, как можно было любить ее? Ведь он сам «раздел» ее, показав человеческую суть. Я никогда так и не смог полюбить ни этот образ, ни его исполнительницу. Шок был полный, и в голову лезли банальные мысли о волшебной силе искусства и роковой загадке жизни».

Мемуаристу здесь вполне ясно, в чем человеческая суть: либо в том, либо в этом. По Тарковскому же суть

человека зачастую и в том и в этом или же – не в том и не в этом, а в чем-то третьем, невидимом и не могущим быть схваченным словами. Я уж молчу о Дурочке в исполнении первой жены режиссера, Ирмы Рауш, где инфернально-животное измерение «бабскости» почти утрировано, но мемуарист забывает, например, о том, как Тарковский в Кишиневе (в годы безработицы) написал для себя в сценарии гордоновского фильма «Лазо» роль белогвардейского атамана Бочкарева, о котором в сценарии сказал так: «Иронически улыбающийся и неврастеничный молодой человек с худощавым и порочным лицом». А ведь Тарковский, как мы знаем, в качестве актера никогда не практиковал «первоплощений». Как верно отмечал одноклассник Тарковского Юрий Кочеврин, «в тех редких случаях, когда Андрей выступал как актер – фильмы «Застава Ильича», «Сергей Лазо», – его игра производила впечатление слишком жесткой естественности, он был как бы слишком самим собой. <...> Вообще его сопротивление игре во всех ее проявлениях органично перешло из жизненной позиции в искусство, став, может быть, его определяющей чертой...»

Тарковский, как видим, отнюдь не пугался двуслойности своего реального внешнего образа. И, я думаю, женщин он тем более видел в этой их роковой двуслойности, той самой, которую замечал в природе Тютчев.

В «Зеркале» есть сцены, где крупным планом высвечивается, в прямую параллель к величаво-лирическому образу Жены-Матери (Маргарита Терехова), портрет «Дамы с можжевельником» Леонардо да Винчи, больше известный как «Портрет Джиневры де Бенче».

Вот что сказал сам Тарковский о том, почему он ввел в кинофильм этот портрет: «Образы, создаваемые Леонардо, всегда поражают двумя особенностями. Во-первых, удивительной способностью художника рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны – как бы надмирностью взгляда, свойственной художникам такого уровня, как Бах, Толстой. А во-вторых, свойством

восприниматься в двоякопротивоположном смысле одновременно. Кажется невозможным описать впечатление, какое этот портрет Леонардо на нас производит. Невозможным оказывается даже определенно сказать, нравится нам эта женщина или нет, симпатична она или неприятна. Она и привлекает, и отталкивает. В ней есть что-то невыразимо прекрасное и одновременно отталкивающее, точно дьявольское. Но дьявольское – отнюдь не в притягательно-романтическом смысле. Просто – лежащее по ту сторону добра и зла. Это обаяние с отрицательным знаком. В нашем восприятии – при рассматривании портрета – возникает некая тревожная пульсация, непрерывная и почти неуловимая смена эмоций – от восторга до безразличного неприятия. Немножко рыхловатое лицо, чересчур широко расставленные глаза... В нем есть даже что-то дегенеративное и... прекрасное. В «Зеркале» этот портрет нам понадобился для того, чтобы, с одной стороны, найти меру вечного в протекающих перед нами мгновениях, а с другой стороны, чтобы сопоставить этот портрет с героиней, подчеркнуть как в ней, так и в актрисе М. Тереховой, эту же самую способность *быть обаятельной и отталкивающей одновременно...*»

«...От восторга до безразличного неприятия». «Невыразимо-прекрасное и столь же отталкивающее, «дьявольское»...» «Лежащее по ту сторону добра и зла...» Не здесь ли скрыта тайна специфического видения Тарковским феномена женщины и не в этом ли, в конечном счете, тайна такой устойчивости его второго брака? Все женщины, без исключения, в его фильмах вполне вписываются в этот нарисованный им психологически-метафизический портрет. Все они – влекуще-отталкивающие, и хозяйка хутора – не исключение. (Вспомним образ дамы из типографии, сыгранный в этом же фильме Аллой Демидовой.) И мужчина, понимающий эту двойственную природу женщины, уже может достаточно устойчиво претерпевать нелегкий труд брака.

Кстати, разве не двойственна в отмеченном Тарковским выше смысле внешность двух других его главных исполнительниц – Натальи Бондарчук и Алисы Фрейндлих?

Дело вовсе не в том, что Тарковский хотел показать двойственность или двусмысленность образа матери или образа жены. Он устремлялся к постижимому изображению пластически-музыкальной *пути* женщины, как он ее почувствовал своей сновиденно-детской и сновидчески-взрослой памятью. Ведь что значит визуальная параллель с Леонардо? Это стремление ввести свой «внутренний роман» с женщинами (с Женщиной, равно и со своей собственной Анимой) в пространство «культурного эха», отразить сиюминутное свое художественно-лирическое переживание в зеркале «большого художественного времени». И поразительно именно то, что несколько веков назад в Италии жил некто, кто видел женщин так же, как ты: видел их сущность именно такой и воспроизводил чарующе-безжалостно. Леонардо передавал не впечатление, а проникал в самую «космическую» сердцевину женщины. Именно это имел в виду Тарковский, когда говорил о способности Леонардо увидеть объект «надмирным взглядом», «взглядом пришельца».¹ Именно это было важно Тарковскому в портрете «Дамы с можжевельником», это же, но только в удесятеренной силе таинственного ужаса, он обнаружил в «Поклонении волхов», начав с подробнейшего созерцания этого полотна своё пророчески-безумное «Жертвоприношение».

(Конечно же, смыслы присутствия образов Леонардо в лентах Тарковского много более полихромны. Кроме указанных режиссером они еще и в том же самом, почему в «Зеркале» вдруг появляется зимний русский пейзаж, откровенно повторяющий пейзаж знаменитой

¹ Ср. с афоризмом, приписываемым Будде Гаутаме: «Сущность женщины непостижимым образом спрятана, укрыта, как развороты рыбы в воде».

картины Брейгеля, и появляется не раз: и с птичкой на шапке у мальчика, и без птички. И почему вдруг возникает в старом доме цитата из Ж.-Ж. Руссо, а затем из письма Пушкина Чаадаеву: к «сюжету» ведь они совсем не прилажены. Все эти и многие иные «культурные реминисценции» возникают «внесмысленно», они как бы (естественнейшим образом) вписывают движение «современного» действия в историко-ретроспективный поток «вневременных» ассоциаций. Дело даже не в том, что «культурное сознание» автора производит ассоциативную работу (на самом деле эти ассоциации выскакивают как раз из авторского бессознательного), а в том, что сама жизнь обладает своей «сновидческой» подоплекой и мерцательно коллажирует «реальное» с историко-мифологическим, первый план жизни с ее вторым планом, тональ с нагуалем, «правду» с «поэзией»).

Джиневра де Бенче, действительно, похожа на Терехову. (А та в свою очередь на молодую мать Тарковского). Однако, будь на ее месте другая актриса, Тарковский без труда нашел бы ей в женской галерее Леонардо параллель, поскольку едва ли не все женщины Леонардо мерцательно-двойственны в указанном Тарковским смысле. Они *утаивают* собою нечто, а точнее – являют пленительную и жестокую «космическую» тайну. Идет ли речь о портрете Изабеллы д'Эсте или святой Анны с Марией, о Даме с горностаем, столь синхронно слитой с дикой горностаевой «внечеловечностью», или о Моне Лизе – всюду мы видим эту «неуловимость» женского центра, неуловимость содержания женщины, находимость ее за пределами мужского постижения; так или иначе балансирующей на границе «добра и зла».¹ Не случайно Тарковский как-то рас-

¹ Конечно, Тарковский далеко не первый, заметивший эту угрожающе-чарующую бездонность образов Леонардо. Например, Уолтер Патер видел в «Моне Лизе» архетип Великой Матери, исполненный роковой тайной западной души: «Она старше камней, на которых сидит; подоб-

сказывал уже в Италии Тонино Гуэрра замысел фильма о жене, которую муж не в состоянии отучить от бесконечного, большей частью «бескорыстного» и словно бы ничем не мотивированного вранья. Отчаявшись, герой сжигает ее как сжигали в средневековые ведьм... Не правда ли, весьма странный для Тарковского лирический мотив-выплеск?

И не забудем: Тарковского воспитывали женщины.

В «Зеркале» есть характерный в этом смысле диалог между невидимым (он блуждает где-то между жизнью и смертью) автором и его бывшей женой.

«— А ты ни с кем не сможешь жить нормально.

— Вполне возможно.

— Не обижайся. Ты просто почему-то убежден, что сам факт твоего существования рядом должен всех осчастливить. Ты только требуешь...

— Это наверно потому, что меня женщины воспитывали. Кстати, если не хочешь, чтобы Игнат стал таким, как я, выходи скорее замуж или отдай Игната мне...

— Ты почему с матерью не помирился до сих пор? Ведь ты же виноват.

на вампиру, она умирала много раз и знает тайны могил; она погружалась в морские глубины и хранит в себе их сумрак...» Эрих Нойманн, комментируя проникательную книгу Патера, писал: «То связующее и неопределенное, нежное и жестокое, далекое и близкое, актуальное и все же вневременное, что Патер обнаружил в этой почти магической картине, почти полностью соответствует архетипической душе-образу женского начала, «Аниме», впоследствии открытой психоаналитиками. И это очень важно, что именно Леонардо, освободившийся от реальности всех земных связей, сумел вызвать на поверхность образ женской души. В «Моне Лизе» бессмертная возлюбленная предстала перед этим пятидесятилетним человеком как София, как неосязаемая и трансцендентальная спутница мужчины. По гностицизму Валентина, «душа мира родилась из улыбки Софии». А из улыбки Моны Лизы родилась душа современного человека, в которой соединились мадонна и ведьма, земное и божественное». (Перев. О. Чистякова).

— Я? Виноват? В чем? В том, что она внушила себе, что она лучше знает, как мне жить или как сделать меня счастливым?...»

Тема матери, конечно, не случайно пересекается с визуальными образами Леонардо, с его мадоннами и Великими Матерями. Вспоминается жутковатый эпизод из сценария фильма (сцены эти затем были исключены), когда мальчик Тарковский едет с матерью в душной, переполненной электричке, и ему становится плохо, и какая-то женщина отпаивает его коровьим молоком. И мальчик этот больной и золотушный, и мать затравленно-измученная бытом. И едут они до какого-то полустанка, где в полях собирают чахлые цветы на продажу. И измученно-больному мальчику уныло и скучно это долгое и как ему кажется бессмысленное собирание, и он робко протестует, а в ответ получает от матери внезапную хлесткую оплеуху... На меня этот эпизод произвел жутковатое впечатление. Но автор словно бы мудрее самой матери, ничуть не пеняя ей за ее беспомощную и растерянную жесткость, если не сказать больше. Эту историю в сценарии он вспоминал так, словно бы смотрел на нее из некоего вездомного далека.

Станным образом в этом же сценарии образ матери высвечивается сумеречно-двусмысленными эманациями и ужимками старика Карамазова, пытающегося легитимизировать свой садистический эрос.

«...Она вдруг начинает плакать во сне, как будто слышит то, что слышу я. (Жутковатый монолог из Достоевского. — Н.Б.) Сначала беззвучно, а потом взхлеб, сотрясаясь всем телом, и, вскочив на кровати, горько и отчаянно рыдает, придерживая себя то за щеки, то за горло, чтобы было легче дышать. Затем она просыпается.

— Какой я сон видела! Ой, я видела такой плохой сон!

Я успокаиваю ее, с трудом засыпаю и тоже вижу сон. Будто я сижу перед большим зеркалом, рама которого растворяется в темноте, незаметно переходит в бревенчатые стены. Лица своего я не вижу. А сердце

мое полно тоски и страха перед совершившейся неправимой бедой. Зачем я это сделал, для чего, зачем так бессмысленно и бездарно я разрушил то, ради чего жил, не испытав ни горя, ни угрызений совести? Кто требовал от меня этого, кто попустительствовал этому? Для чего это? Зачем эта беда?

Пространство, отраженное в зеркале, освещено свечным светом. Я поднимаю голову и вижу в теплом золотистом стекле чужое лицо. Молодое, красивое в своей наглой и прямодушной глупости, с пристальными светлыми глазами и расширенными зрачками. Оглянувшись, я вижу в стороне того, другого, того, с кем я поменялся своим лицом. Он стоит, спокойно прислонившись плечом к стене, и не смотрит в мою сторону. Он рассматривает свои руки, затем слякочит палец и пытается оттереть чем-то испачканную ладонь. И у него мое лицо.

Зачем я это сделал?! Теперь ведь уже ничего не вернуть! Уже поздно, слишком поздно! Пусть мое, то есть теперь уже его лицо, не так уж и красиво, немолодо, асимметрично, но все же это *мое* лицо. И не такое уж оно глупое, даже наоборот, скорее оно умное, это старое, перепроданное и ненавистное мне лицо.

Зачем я это сделал? Зачем?

Когда я проснулся, было уже светло. В горнице никого не было, только хозяйка за стеной гроыхала ухватками...

Тарковский усиливает контрапункт, дополняя жуткий сон матери, очевидно перекликающийся с тайнами карамазовского эроса (уходящего вглубь леонардовских интуиций), своим собственным жутким сном, где произошло расщепление прежде единого. Если тайна аутентичности женщины есть тайна всего лишь нашего прихода в мир (и нашего из него ухода), то тайна собственной аутентичности тревожит неотклоняемой ни на миг актуальностью.

В киносценарии «Гофманиана» (написанном сразу после «Зеркала»): «Гофман выпивает свой бокал пун-

ша и медленно подходит к высокому зеркалу, стоящему в простенке, между окнами. Его опасения сбываются: в холодном стекле отражается пустота. Он придвигает кресло, становится на него и приближает лицо к зеркальной поверхности так близко, что стекло запотеет от его дыхания. Но своего отражения в зеркале он не видит...» Самопознающий дух однажды не находит в зеркале материального образа своего носителя: лицо как привычный, навязанный с детства образ своей персональной, неотлучной, самозагипнотизированной самости исчезает, истает как роса, и в зеркале на Гофмана, а затем и на Горчакова, и на Александра смотрит пустота. Личина растворилась как тот мираж, что призывал дух к раскрашенной маске, что так высоко ценится на социальном торжище.

Зеркалами наполнен и дом хозяйки хутора, которую играла Лариса Павловна. И разве не подобный дом в глуши лесов, на речной излучке искал и наконец нашел Тарковский? Вполне «мещанский» дом, который он любил и в который столько сил и энергии вложила его жена. Столь же любяще-распахнутая, сколь и ведьмински-демоничная. В той же степени любовница, в какой архетипически-языческая Мать, способная ради интересов семьи (подчас понимаемых ею вполне архаически) «перегрызть глотку» вставшему на пути. Существо двойственное и опасно-таинственное, но пленившее Тарковского уже тем, что для нее сам факт существования конкретного мужчины рядом был неотчуждаемым смыслом.

Однако с некоторых пор этот «витамин счастья простого присутствия» стал выветриваться, и в последнем фильме режиссер воссоздает портрет стремительно саморазрушающейся семьи, где счастье взаимного «присутствия рядом» утрачено безвозвратно и векторы направлений супругов, в одном из которых легко узнать нескрываяемо стилизованный портрет Ларисы Павловны, резко разошлись. Но это не просто разочарование героя в жене или в супружестве вообще, это разочаро-

вание в том проекте Дома, который Тарковский страстно лелеял. Миф о Доме оказался изжит как очередная иллюзия, иллюзия самозащиты от наступающего на душу Духа. Нельзя защититься от Духа: если ты подошел к той границе в себе, где он ощутим, тебе не остается ничего другого, как прыгнуть...

И в этом последнем диалоге со своим прошлым Тарковский вновь прибегает к Леонардо, на этот раз к самой страшной его картине – «Поклонение волхвов», где смыслы действия сновиденно-ускользающи, а соединение демонизма и святости и притом в сюжете традиционно религиозно-сентиментальном, достигает предела. Что происходит в этом странном апокалиптическом мире и почему в центре действия, у корней Мирового Древа женщина с младенцем? Да, это дева Мария и младенец Христос, но как непостижимо странно всё вокруг них! Что значат эти уничижительно-поклоняющиеся, юродственно-издевательские гримасы страшных старцев и куда скачут во весь опор эти сновиденно запутавшиеся в хаосе людей и предметов вздыбленные кони?..

В «Жертвоприношении» герой наконец-то выступает не как сын, выясняющий свои потаенные, быть может даже сакральные, связи с отцом и матерью, а как отец, влюбленный в сына и оказавшийся в ловушке опошлившегося брака. Если в «Ностальгии» возле героя кружит откровенно «слепое» существо переводчицы – телесная форма, претендующая на «счастье», то в последнем фильме эта большая красивая женщина (хотя и в обличье другой актрисы), словно бы добивается своего и успешно созидает вполне шаблонный «домашний уют». Только может ли (да и хочет ли) Эуджения-Аделаида, внешне-типологически безусловно напоминающая Ларису Тарковскую, успевать за внутренним странствием героя?

Тарковский рассматривал сюжетное движение фильма как *трансформацию* персонажей в ходе трагических и целительных решений Александра. В «Запе-

чатленном времени» он писал: «... Но в действительности, которую создает фильм, в конце все иное, нежели прежде. <...> Даже Аделаида, эгоцентричная жена Александра, благодаря изменению своих отношений с Юлией, служанкой, обретает новое человеческое измерение. Однако, несмотря на это, Аделаида до конца остается абсолютно трагическим образом, женщиной, душащей любые проявления индивидуальности и личности вокруг себя и, собственно даже не желая этого, подавляющей других людей так же, как своего мужа. Едва ли способная к рефлексии, она страдает от своей бездуховности, однако втайне подпитывает этими страданиями свои разрушительные силы. В некотором смысле она – причина трагедии Александра. Насколько мало она по существу интересуется другими людьми, настолько же уверенно она следует своему агрессивному инстинкту самореализации и самоутверждения. Поле ее восприятия слишком мало, чтобы она могла узнать по ту сторону от себя другой мир, но даже если бы она его увидела, она бы его не поняла.

Антипод Аделаиды – кротко-смиренная, всегда застенчивая и неуверенно действенная Мария... Вначале кажется, что между ею и хозяином дома никакое сближение невозможно – да и как бы оно могло быть? Но затем происходит та ночная встреча, после которой Александр не может больше продолжать жить по-прежнему: перед лицом предстоящей катастрофы он познает любовь к этой простой женщине как подарок Бога, что определяет всю его судьбу. Чудо, которое он познает, изменяет его...»

В этих, несколько наивных, пассажах, зачастую «выпрямляющих» сложную параболу мерцательных смыслов картины, кроется явное желание автора поверить в то, что кинофильм способен увлечь на вполне реальный путь самотрансформации. И кто знает, кто знает... Пути Господни неисповедимы.¹

¹ В обширном интервью, опубликованном в «Экране и сцене» в 1990 году, во время разговора о Р. Брессоне корреспон-

И все же следует попытаться заглянуть чуть глубже в тему двойственной сущности женского лица. Ведь не только тайна *женщины* стоит за ремаркой режиссера о Тереховой-Джиневре. Нет, за ней, несколько ниже – таинственная явленность той внутренней борьбы, что идет во всяком нормальном человеке и что неизменно была в центре внимания Тарковского (вспомним сон героя «Зеркала»). Борьбы, иногда осознанной (более всего у мужчин), но чаще неосознаваемой, борьбы «невыразимо-прекрасного» во внутреннем составе человека и «дьявольски-отталкивающего», плотски-животного и душевно-духовного. «Тревожная пульсация ... от восторга до безразличного неприятия».

Тарковский-режиссер именно так и «лепил» свои образы (и не только женские), чтобы их невозможно было односторонне «полюбить» в ущерб какому-нибудь другому образу (в разрез с традиционной драматургией «борьбы характеров», где «хорошие» борются с «плохими»). У Тарковского мир не просто многополюсный, но мир равностно «космически» значимых индивидуальностей, в котором даже модальные индивидуальности вещей – с людьми совершенно на равных. Ведь не только Терехову, но и Анатолия Солоницына, равно Кайдановского и Ярвета, Тарковский ценил за то же самое – за мощную биполярность их человеческих фактур. Одномерно красивые (то есть с уже наклеенными ценниками) люди ему были мало

пондент сделал такую устную ремарку: «Мне как-то рассказывали, что у одного из друзей Брессона были склонности самоубийцы. Он увидел «Жертвоприношение», после чего на два часа погрузился в самосозерцание, а затем сказал Брессону, что вновь почувствовал вкус к жизни». На это Тарковский заметил: «Для меня это важнее любых мнений, любой критики. Похожее случилось однажды после «Иванова детства». Один уголовник написал мне из ГУЛАГа, что после просмотра фильма в нем произошел внутренний переворот и что к преступной жизни он больше не вернется».

интересны. В них нет всплеска «с той стороны»; начатки внутренней динамики в них еще спят или грезят. Человеческое лицо по-настоящему интересно лишь отражением тайной борьбы космических начал. Мерцание этой схватки и дает нам ощущение внутреннего движения: дает без всяких слов, без драматургических клише и прочих «доказательств». Тарковскому, работавшему с естественной (в почти молекулярном приближении) фактурой вещей, равно и человека, было важно, чтобы в самой ритмической суггестии визуального ряда ощущалась эта доминантная основа. И в вещах чувствуется у него это напряжение: плоть вещей осыпается – время-дух пронзает их. В человеке одновременно присутствуют два потока эмоциональности, два потока миропознания: чувственное и сверхчувственное.¹ И режис-

¹ Мистическое устроение героев Тарковского странным образом пересекается с мистической подоплекой все тех же образов (главным образом женских) Леонардо. Вновь обратимся к пронизательным наблюдениям Уолтера Патера: «Они – ясновидящие, с помощью которых, как с помощью сложных инструментов, человек начинает постигать более тонкие силы природы и различные виды их действия, все магнетическое в природе, все те сложные условия, в которых материальные вещи достигают такого высокого уровня деятельности, который делает их духовными и на котором требуются более острое чутье, большее благородство и большее мужество. Возникает такое ощущение, что мы видим прекрасный пример воздействия этих сил на человеческую плоть. Кажется, что эти нервные, возбужденные, *вечно страдающие какой-то непонятной слабостью* люди были приведены в необычное состояние, почувствовали в обыкновенном воздухе работу сил, не замечаемых другими людьми, стали их вместилищем и передают эти силы нам посредством постоянного незаметного влияния». Сюда можно добавить и интуицию Ф. Ницше: «Возможно, Леонардо да Винчи – это единственный художник со сверххристианским мировоззрением. Он знает Восток, «край рассвета», находящийся как внутри, так и вне его. В нем есть что-то сверхевропейское и молчаливое...» (Подчеркнуто мной. – Н.Б.)

серу было важно, чтобы уже в самой фактурной пластике тел и особенно лиц актеров было это скрытое присутствие.

И не случайно безусловная красавица Эуджения в «Ностальгии» – персонаж в сущности «иронический»; потому и безусловная красавица, что односторонность и, значит, ущербность: нет напряженности внутреннего диалога, пусть и не осознанного. В то же время роль матери-жены в этом фильме исполняема отнюдь не красавицей, и это, безусловно, симптоматично.

Человек, чья красота уходит в самодемонстрацию, в торжествующее возвешение умиления перед плотским совершенством как таковым, пребывает в роковом заблуждении относительно истинного масштаба жизни. Потому-то я и называю красоту, с которой работал Тарковский, *бытийной* красотой, в противовес красоте *товарной*, заполонившей сегодняшний художественный рынок. Но это уже другой разговор.

И в самом деле, Леонардо, например, ощущал *естественность незавершенности* подлинного художественного произведения, любимую именно старыми восточными мастерами. Многие работы Леонардо по разным причинам не завершены. Та же «Мона Лиза». Четыре года работы, и натура в возрасте двадцати шести лет неожиданно умирает. Неожиданно ли? Не писал ли Леонардо именно-таки эту мистерию жизни-смерти, разыгрывавшуюся перед ним? По какой-то причине он не расставался с этим полотном до конца своих дней.

НОМО ЛУДЕНС И НОМО РЕЛИГИОСУС (КОНСПЕКТ ОДНОЙ ПРЕРВАННОЙ ДРУЖБЫ)

«Зеркало» – религиозно...

«Мартиролог» 20 апреля 1976

Мы живем в воображаемом мире, мы сами
творим его...

«Запечатленное время»

1

Для Тарковского эстетика – лишь начальная и более или менее технологическая вещь, но уж никак не первоначальная. И уж никогда бы он не мог сказать подобно Иосифу Бродскому, что «эстетика – мать этики»: формула, под которой подписывается современная эпоха. Тарковскому было ясно, что время эстетики как центра бытийности прошло. Детство человечества, в которое была погружена прославленная античность, безвозвратно кончилось. И древнегреческий катарсис совершенно невозможен у современного человека, чья душа, по слову Розанова, резиновая, и сколь по ней ни бей – без отклика. Однако большинство художников продолжают делать ставку на эстетику, работая на давно сработанных модуляциях и вынужденные потому лишь наращивать силу ударов. Собственно, где-то в этой плоскости и проходит история этой, увы, недолго длившейся дружбы.

С Андреем Михалковым-Кончаловским Андрей познакомился во ВГИКе, тот был на два курса его моложе. Сочинили вместе немало: киносценарий об Антарктиде (забракосанное позднее Г. Козинцевым), сценарий дипломного фильма Андрея «Каток и скрипка», затем «Иванова детства» (сценарист М. Папава, значащийся в титрах фильма, к итоговому сценарию отношения не имеет), а затем (в пике содружества) написали объемный и яркий сценарий «Страстей по Ан-

дрею». Дружба эта была ощутимо ценна для раннего Тарковского и в творческом, и в человеческом отношениях. Отчасти благодаря общению с Андроном и их совместным акциям в Тарковском произошла необходимая творческая мутация, выведшая его к дипломной ленте, отмеченной премией Нью-Йоркского студенческого кинофестиваля 1961 года, где уже ощутимы «ризомные» интуиции будущего алхимика сакрального кадра. Семья Михалковых была вхожа в партийно-культурную элиту, и Андрон-Андрей имел возможность доступа к лентам западных мастеров, о чем в те времена лишь мечтали даже профессионалы от кино. Два Андрея регулярно ездили в Белые столбы, в Госфильмофонд и смотрели все, что было возможно – от Мидзогути и Виго до Куросавы и Брессона.

«В институтские годы, – вспоминал позднее Кончаловский, – я все думал, как повторить «Ночи Кабирии», взял картину на монтажный стол, разглядывал и записывал каждый кадрик...» (Тут всё, как видим, с самого начала тянулось к технологической эстетике, к подсматриванию за механикой, за тайной высокой функциональности). Тарковский, погрузившись вместе с другом в миры Бунюэля и Годара, Бергмана и Куросавы, Феллини и Антониони, был изумлен богатством приемов и тем, открытостью кинематографа широте и многосложности реальности. Этот прорыв из «советскости» был очень важен, конечно. Хотя это и было всего лишь начальной стадией, не более того. Но куда плыть? «Мы с Тарковским росли под знаком отрицания многого из того, что было в кинематографе. <...> Мы обожали Калатозова, он был для нас отрицанием Пырьева, отрицанием соцреализма, фанеры, как мы говорили. Когда на экране не стены, не лица, а всё – крашенная фанера. Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. Главная правда – в фактуре, чтобы было видно, что всё – подлинное: камень, песок, пот, трещины в стене. Не должно быть грима, штукатурки, скрывающей живую фактуру кожи. Костюмы должны быть неглаже-

ные, нестиранные. Мы не признавали голливудскую или, что было для нас одно и то же, сталинскую эстетику.¹ Ощущение было, что мир лежит у наших ног, нет преград, которые нам не под силу одолеть».

Разумеется, событием был «Пепел и алмаз» А. Вайды. «После “Пепла и алмаза” пришел черед влияния Ламориса с его поэтикой, условностью, красотой, даже красотью формы. Тогда мы работали вместе с Андреем, и это влияние видно и в его “Катке и скрипке”, и в моем “Мальчике и голубе”».

Кончаловский верит во «влияния» и «заимствования», ему чужда мысль о бродячих, в сущности, никому конкретно не принадлежащих приемах, темах, образах, символах, ассоциациях, лежащих в бездонном архетипическом хранилище человеческой матрицы и спонтанно извлекаемых по мере неизвестно откуда приходящей моды или «потребности». На «Иваново детство», например, он смотрит сквозь Бунюэля: «Бунюэль, «Лос Ольвидадос» («Забытые»), «Виридиана», ощущение очень чувственного кино, выразительная сила уродливости, острота образов, некоторая их абстрактность – все это заметно отразилось в «Ивановом детстве». А парящая мать из «Лос Ольвидадос» просто напрямую перекочевала в «Зеркало», очень мощный шокирующий образ».

Но отнюдь не приемы были в центре внимания даже молодого Тарковского. Уже в те времена ему было ясно, что сам по себе прием лишь инструмент – не более. Искать следовало свою собственную уникальную органическую структуру, суть которой всегда выходила для него за пределы киноискусства.

Все определилось на «Андрее Рублеве», заявка на который была подана еще в 1961 году, то есть до предложения по «Иванову детству». «Сценарий мы писали долго, упоенно, с полгода ушло только на изучение ма-

¹ Позднее Кончаловский тем не менее отправится «завоевывать Голливуд».

териала. Читали книги по истории, по быту, по ремеслам Древней Руси, старались понять, какая тогда была жизнь, – все приходилось открывать с нуля, – вспоминал Кончаловский. – К концу года работы мы были истощены, измучены, доходили до полного бреда. Знаете, что такое счастье? Это когда мы, окончив сценарий под названием «Андрей Рублев», сидим в комнате и лупим друг друга изо всех сил по голове увесистой пачкой листов – он меня, я его – и хохочем...»

Казалось бы, дружба только начиналась... Однако вскоре их пути круто разошлись. «Тарковский резко отрицал все, что я после «Дяди Вани» делал, не воспринимал всерьез ни «Романс о влюбленных», ни «Сибириаду» – я ему отвечал тем же. Я считаю бесконечно претенциозным и «Зеркало», и «Сталкера», и «Ностальгию», и «Жертвоприношение». Считаю, что это скорее поиски самого себя, а не истины в искусстве...» Кончаловский довольно беспомощно оперирует здесь старыми клише советской эстетики, идущей здесь от известного театрального афоризма «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве». Для Тарковского, конечно, не приемлемо ни то, ни другое, поскольку пустословие здесь очевидное. И в самом деле, разве существует некая отдельная от самопознания, от личного внутреннего пути *сфера искусства*, где следовало бы искать истину? На самом деле, как выяснится позднее, Кончаловского интересовала эффективность воздействия произведения на зрителя. Истиной становится, если посмотреть правде в глаза, успех фильма у широкого зрителя. Для Тарковского же неправомерно ставить вопрос о назначении искусства, не ответив вначале на вопрос о смысле жизни.¹ «Опыт этического, нравствен-

¹ Ныне модно утверждать (будто бы вослед Достоевскому) любовь к самой по себе жизни вне ее смыслов и вопреки им. Любовь к вещному, сочному, экзотическому и комфортабельному миру (удобному для самодовольной его капсулизации), конечно, периодически в разные эпохи проходит реабилитацию. Но каждый раз под другими знаками,

ного самопознания является *единственной целью жизни каждого* и субъективно каждый раз переживается заново...» Или: «Единственный смысл жизни заключается в необходимом усилии, которое требуется, чтобы перебороть себя духовно и измениться, стать кем-то другим, нежели чем ты был (<стал>?) после рождения...» Общеизвестны его признания о том, что каждый кинофильм для него – жизненно важный поступок и что отношение к кинематографу у него не профессиональное, а этическое. Вплоть до радикальных заявлений: «Для меня очевидно – художественный образ устремляется в бесконечность и ведет к Богу».

Впрочем, Кончаловский не понимал уже «Рублева», предлагая Тарковскому (на стадии работы) исключить из ленты всё, кроме новеллы «Колокол», развив и расширив ее, в то время как сам режиссер считал «Колокол» одной из самых слабых частей, ибо наиболее метафизически прямолинейной, пусть и эффектной в чисто зрелищном плане. Уже здесь этико-метафизическая доминанта метода Тарковского интуитивно-упрямо выявляла себя. Одна из светящихся нитей этого метода – своеобразная полифония, выявляющая мир не личностей (бронзовеющих самостей, устремленных к успеху и, следовательно, к агрессии и антропоморфному насилию), а индивидуальностей, причем таковыми являются не только человеческие существа, но и существа камней, травы, деревьев, стен, воды, животных, картин, книг, ваз... Уже здесь Тарковский редуцирует привычный всем мир человеческой эмоциональности, направляя свой художественный интерес на тот уровень сознания, где психика не терроризирует окружающий пейзаж ни в малейшем нюансе, о – совсем напротив! И пейзаж, и вещи, и их детали, и неизвестные человеку сути движутся в равноправных и равновеликих мирах и модальностях. В этой вселенной нет иерархического соподчинения

то есть под разными умалчиваемыми смыслами (в конечном счете – смыслами жизни).

ния, травинка, камень, дождь или лошадь принадлежат здесь своему собственному автономному миру, перед которым камера благоговейно-смирненно замирает словно перед тайной самого человека. Так что самооценная жизнь в кадре одновременного множества вещей и людей (всё это в полной мере выявится начиная с «Зеркала») образует полифонию «голосов», где нет единственного центра внимания, нет ни самой значимой, ни самой авторитетной «точки зрения». Собственно, это была проекция присущего Тарковскому как частному лицу дзэнского мировосприятия, в силу которого он мог подолгу наблюдать за жизнью незначительных и почти незаметных живых и неживых существ, скажем жука, или коры древесного ствола, или стены старого дома, или лесного ручейка, его неисчерпаемого в подробностях русла; равно мог *потерять себя* в токкате и фуге Баха или в гравюре средневекового мастера.

Ленту о национальном гении, величайшем русском живописце Тарковский строит как композицию из восьми новелл (восемь центров), в каждой из которых Рублев никогда не занимает центрального сюжетного места, а иногда и отсутствует вовсе. Интуиция режиссера не вписывала Рублева в центр композиции, думаю, по той же самой причине, по какой красота вселенной в «Охотниках на снегу» Брейгеля не сводится ни к лицу, ни к фигуре человека. Есть и другой мотив: путь всякого монаха-иконописца той эпохи был нелегким путем освобождения от самостной личины. По Тарковскому, возрастание и рост художника есть все более осознающий себя процесс деперсонализации, а не усиления самости. Персона все менее обладает ценностью для самого художника, входящего в живой миф самого себя, где пробуждается наша естественно-сверхъестественная харизматичность. Говоря словами Т.С. Элиота, ярого сторонника трансперсонального творчества, «поэзия – это не поток эмоций и не выражение собственного «я», а бегство от них» и, соответственно, «поэт не является выразителем собственного «я», он своего рода медиум,

лишь медиум, а не личность, в ком впечатления и опыт соединяются особым и неожиданным образом. Впечатления и опыт, имеющие значение для поэта как человека, могут отсутствовать в его поэзии, а те, которые становятся значимыми в поэзии, могут играть совершенно несущественную роль для него как личности».

Тарковскому, в общем и целом, близка эта идея медиума. Именно в таком ракурсе подан в фильме Рублев. Человек, являющийся мифом сам для себя, то есть некой еще нерасшифрованной им самим чудесной историей (чудо или его возможность непременно входит, пусть и не раскрытое никем, в каждую жизнь, в каждый замысел о жизни), продирается сквозь страдательность жизни, все более догадываясь о мистериальной значимости этой страдательности. И фрагменты смыслов, разбросанные в восьми новеллах, никогда не выйдут на первый план из текучей бытийной плазменности. Потому-то Рублев и не может быть центром композиции. Центром становится то летун, то дождь, то скоморох, то каждый из созерцающих скомороха, то пейзаж с дождем, то Кирилл, то Феофан Грек, то Даниил Черный, то строители храма, то сам храм, то Бориска, то поющая глина, то колокол, то дерево, то земля, то река, то волхование лесов... И сквозь все это движется, ставя то одно, то другое в центр внимания, существо Рублева – не защищающееся ни от чего, открытое всему... Как писал кинорежиссер в дневнике: «Истина не существует сама по себе – решающим является метод и путь к ней. Путь». Это что касается спора об истине, начатого было Кончаловским.

И если говорить о влиянии живописи на автора «Страстей по Андрею», «Соляриса» и «Сталкера», то я бы обратился к древнерусской иконе, занимающей исключительное место в жизни православного сознания. Желание *созерцать* красоту благовестуемой духовной реальности лежит глубоко в русском архетипе. И в Тарковском этот архетип словно бы ожил. Способность *видеть* эту реальность, это измерение, пребывающее слов-

но бы *внутри* остывше-мертвенного, материализованного измерения. Александр в «Жертвоприношении», которому в день его рождения (как окажется потом – духовного) его друг дарит альбом древнерусской живописи, медленно переворачивает листы: «Фантастика! Какая удивительная утонченность. Какая мудрость и духовность... И какая чисто детская невинность... Глубина и невинность одновременно. Да... Невероятно! Это как молитва...»

«Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублева вовсе не сюжет, – писал Павел Флоренский, – не число «три», не чаша за столом и не крила, а внезапно сдернутая пред нами завеса ноуменального мира. <...> Среди мятущихся обстоятельств времени, среди раздоров, междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, “свышний мир” горнего мира». Собственно, о фильме Тарковского здесь сказано почти всё. Впрочем, быть может, с некоторым авансом.

Вот почему молодой Тарковский чувствовал, вначале вполне неосознанное, влечение к средневековым мастерам живописи, на чьих полотнах человек еще не задавил в себе космическую индивидуальность во имя личностного импульса, и живописное полотно здесь зачастую представляет собой полифонную музыку. Михаил Ромадин вспоминает: «Для фильма “Солярис” он (Тарковский. – Н.Б.) предложил создать атмосферу, подобную той, что мы видим в картине художника раннего итальянского Возрождения Витторе Карпаччо «Из жития Святой Урсулы». На картине – набережная Венеции, корабли. На переднем плане – много людей. Но самое главное то, что все персонажи погружены как бы внутрь себя, не смотрят ни друг на друга, ни на пейзаж, никак не взаимодействуют с окружающим миром. Возникает странная «метафизическая» атмосфера инкоммуникабельности. В фильме для создания ее эквивален-

та используется прием *отстранения*.¹ Вот эпизод прощания космонавта с Землей. Садовый столик, за ним сидит космонавт (актер Донатас Банионис). Идет дождь. Он льет по столу, по чашкам с чаем, по лицу космонавта. Тот не должен реагировать на дождь, для создания атмосферы ирреальности должен находиться как бы в другом измерении. Но Банионис невольно поежился под дождем. “Загублен кадр. Как жаль!” – сказал Андрей. Это только один небольшой пример воздействия живописи на киноязык Тарковского...»

И все-таки вывод Ромадина представляется неверным, ибо уже даже в дипломной работе Андрея мы попадаем в «расфокусированный» мир разнообразных «мерцательно-драгоценных» предметов и сущностей, чья «параллельная» друг другу жизнь заключается не в какой-то намеренной разорванности связей между вещами или между вещами и мальчиком, а в «космической» автономности бытия каждого предмета, предстающего взору малыша бездонным, то есть мифологичным, как это и есть *на самом деле*. Атмосферу некоммуникабельности можно, конечно, создать намеренно. Но ведь у Тарковского совсем не то. Да и в живописи Карпаччо он видел вовсе не отстраненность и заизолированность индивидов друг от друга. Как писал он в «Запечатленном времени», «*центром* многофигурных композиций Карпаччо является *каждый* из его персонажей». А их на картине, как мы знаем, десятки. Перед нами – персонажи, в которых доминирует индивидуальность, живущая своим уникальным внутренним хронотопом. Такова реальность и по Тарковскому тоже – в ней тысячи и миллиарды равноправных «центров», миллиарды уникальных «точек зрения»... Так незаметно мы входим в переживание обыденного бытия (Тарковский называл его *псевдообыденным*) как в чудесный универсум, в котором невозможно бесследно пропасть. Потому его картины так полны необъяснимого

¹ Не путать с *отстранением*!

покоя и надежды. В живописи Карпаччо Тарковский (сквозь время) увидел сродство со своим собственным мироощущением.

Хотя Карпаччо, кстати, не представляет в этом смысле чего-то исключительного. Подобное видение мы найдем отчасти и у Джотто (XIV в.), и у Мазаччо (XV в.), и у любимца Тарковского – Пьеро делла Франческа (XV в.), вспомним хотя бы его «Находку трех крестов и легенду о подлинном распятии». Или прозрачное по колориту «Крещение Христа», атмосферически близкое космосу Тарковского. Впрочем, зачем ходить так далеко, когда под боком любимый его Питер Брейгель, столь естественно вписавшийся и в «Солярис», и в «Зеркало». Разве Брейгель не размыкает одиозную антропоцентричность, созидая полифонно-многоцентровый мир, где не человек является «мерой всех вещей», а таинственная внеположная сила, пребывающая тем не менее и в человеке, и в каждой вещи, и в каждом невидимом, но осязаемом нюансе. Его многочисленный мир существует тем не менее во имя своей собственной «несказанной» цели.

2

И все же Тарковский в своем диалоге с Андронимом поначалу был более толерантен, и весь ранний, эмоционально-импульсивный Кончаловский казался ему началом пути оригинального русского художника. Однако эволюция, которую тот проделал, встав на путь мастеровитого конструирования и ремесленной сноровки и таким образом потеряв свою тему, Тарковского где-то внутренне задела, чему свидетельством довольно многочисленные его публичные сожаления и сарказмы. В одном из последних своих интервью весной 1986 года на вопрос «нравятся ли вам фильмы Кончаловского? Видели ли вы его фильм «Поезд-беглец», который будет на Каннском фестивале вместе с вашим («Жертвоприношение». – Н.Б.) Андрей Арсеньевич ответил:

– Я этого фильма не видел. Я видел фильм «Любовники Марии», который мне чрезвычайно не понравился. И не только потому, что это вульгаризированная история известного рассказа Платонова. Мне не понравилась ужасная пустота и желание перестать быть тем, кем он был до сих пор. Измена самому себе меня потрясла. Все-таки это Андрон, он сделал «Асю-хромоножку», «Первого учителя», которые мне очень нравились. И «Дядя Ваня» мне его очень нравился, чеховская картина. Там Андрей не то что старался, он был самым собой. Если бы он пошел по этому пути, то мог бы развиваться в личность. А так он встал на коммерческий путь и в лучшем случае, дай Бог, станет средним американским режиссером, не помнящим родства. Это ужасно обидно, для русского художника такие вещи не проходят даром и не прощаются. Не прощаются Богом. За это придется очень дорого заплатить».

Тарковский, конечно, не имел тех сведений о пути Кончаловского, которые имеем сегодня мы, особенно прочтя его двухтомные мемуары, не в последнюю очередь обильные горделивыми зарисовками многочисленных любовных побед и «престижных» дружб. Но и того, что Тарковскому было известно – в частности, что его бывший друг отправился «завоевывать Голливуд» и живет с тамошней звездой Ширли Мак-Лейн – ему было вполне достаточно для понимания сути происходящего, тем более что в памяти были кое-какие еще российской поры впечатления.¹

¹ В мемуарных заметках Сурковой есть, например, такой эпизод: «Вернувшись однажды со студии, Андрей рассказывал в полном и насмешливом недоумении о действиях Кончаловского: «Представляешь?.. Андрей сидит в монтажной и режет свою «Асю» («Ася Клячина» была «положена на полку», как и «Рублев». – Н.Б.). Я спросил его, что же ты делаешь? А он мне ответил, что ему «кушать хочется»! Это толстому Андрону Кончаловскому кушать хочется, ха-ха-ха...» Впрочем, как мы знаем, эти действия не помогли, и «Ася» вышла на экраны лишь через многие годы.

Кончаловский так описывал их последнюю встречу в Париже: «Виделись мы после этого (после формальной встречи на Каннском кинофестивале. – Н.Б.) только один раз – на рю Дарю. Я шел в церковь, он – из церкви. Я уже остался за границей.

– Ты что здесь делаешь? – спросил Андрей.

– То же, что и ты. Живу.

Он холодно усмехнулся: – Нет, мы разными делами занимаемся». «Как ни странно, – признается Кончаловский, – Андрей снится мне чаще, чем кто-либо. <...> Чувствую, что конфликт, разъединивший нас, продолжается и поныне».

Так в чем же этот словно бы вневременный, продолжающийся и после смерти Тарковского, конфликт? В чем его суть?

Расхождение наметилось, как в том признавался сам Кончаловский, уже на «Ивановом детстве». «Тарковский позвал меня к себе в монтажную, показал кусок намонтированной хроники: обгорелые трупы семьи Геббельса, еще какие-то трупы – шокирующие кадры. Меня передернуло.

– Этого в картине не нужно, – сказал я.

– Ты ничего не понял, – сказал он. – Это-то как раз и нужно.

– Нет, я против, – сказал я...»

И далее – ссора. «...Он оставил эти куски и оказался прав. Куски были замечательные. Они шокировали. Это была очень рискованная эстетика – дорога по лезвию бритвы, я до нее тогда не дорос...» Не дорос, как оказалось, до *религиозного интуитивизма* Тарковского, в котором, собственно, и было все дело...

Более серьезное расхождение произошло на «Рублеве», где Кончаловского смутил своего рода «шаманизм» режиссера, движение вне четких концептуальных и рационально объяснимых конструкций. Некий, как показалось Кончаловскому, иррационально-животный метод: приноживание и вчувствование в фактуру и затем ответное «мычание».

«Работая над сценарием «Рублева», мы поехали с ним в Грузию. Помню, как ночью, разговаривая, шли по дороге, и он все повторял: «Вот хотелось бы как-то эти лепесточки, эти листики, понимаешь, клейкие... И вот эти гуси летят...» – «Чего же он хочет? – спрашивал я себя. – Давай говорить конкретнее. Давай подумаем о драматургии». А он все лепетал про лепесточки и листики, среди которых бродила его душа. Но писать-то надо было действие». Равно и актерам «Андрей никогда не мог объяснить, чего он хочет».

Похожее наблюдение есть у Александра Гордона еще из студенческой поры: «Однажды поздно вечером мы шли к нему домой. Шли по тротуару, мимо деревьев, и фонари вели свою игру теней и света. Тени от ветвей и от наших фигур появлялись перед нами, каруселью уходили под ноги, исчезали за спиной и снова сразу же возникали впереди. <...> Неожиданно Андрей остановился, немного помолчал и сказал: “Знаешь, я все это сделаю, сниму! Эти шаги, эти тени... Это все возможно, это будет, будет!..”» Здесь то же острое желание запечатлеть вдруг вспыхнувшее ощущение фрагмента ускользающей вечности. *Чувство вечности* – вот что пронзало порой Тарковского.

Но что же понимал под киношной драматургией Тарковский? В дневнике от 22 ноября 1983 года: «“Жертва”. Думать о ритме. Не ходить на поводке возле снятых сцен. Фильм должен быть заранее, еще до съемок, *ритмически* сконструирован. Именно это и есть драматургия фильма – в отличие от литературы и театра». То есть ни в коем случае не «борьба характеров» и прочая рационализация. Фильм должен прорасти ритмически из некоего музыкально-ритмического зерна, что нагляднее всего можно ощутить в «Зеркале», где вместо законов литературной драматургии мы видим движение суггестивного потока, взаимосвязь элементов которого неопровержимо-очевидна на совершенно неподконтрольном рассудку уровне.

Смущало Кончаловского и то, что «Андрей никогда не мог объяснить актерам, чего он хочет». Этот ме-

тод остался у Тарковского пожизненным, и прозрачность такой методики очевидна. «Режиссер должен стараться, на мой взгляд, использовать актера как часть природы, а не как символ чувств или идей, заложенных в фильме», – не раз сказанные и написанные им слова. Ясное дело, сколь нелегко было спервоначалу актерам, приученным к системам совсем иного рода (антропоцентричным и психологичным) растворяться в природе, становясь ее частью, входить в суггестивное единство с «ментальностью» камня, травы, дерева, погоды, одновременно ощущая «спинным мозгом» внутренний ритм неснятой картины. Тем более что режиссер многое менял по течению съемок, впадая порой в длительную задумчивость и неопределенность. «Никогда не знаю заранее окончательной формы, в которую отольется фильм». «Андрей, пожалуй, единственный из известных мне режиссеров, – вспоминал Олег Янковский, – которого было абсолютно бессмысленно о чем-то спрашивать, требовать конкретных указаний. Контакт случался лишь тогда, когда я «тащил душу», напрягая не только актерские, но и человеческие усилия...»

Однако в те ранние времена на Кончаловского все это производило угнетающее впечатление. «<...> Видимо, уже тогда он отдался влечению интуиции, что вскоре и стало главным качеством его картин. Членораздельная речь в них стала уступать место мычанию. Мы пикировались с ним в статьях, Андрей писал об искренности как о важнейшем качестве фильма, на что я отвечал: «Корова мычит тоже искренне, но кто знает, о чем она мычит?.. Позднее я убедился, что и немой мычит искренне, но при этом ему есть что сказать. В этом плане фильмы Бressона напоминают мычание немого, который знает что-то колоссально важное. Умение высказать невысказанное – очень трудный способ разговора со зрителем...»

Но в этом-то и суть: Тарковский пытается сказать нечто, что лежит за пределами внятной речи. В «мыча-

нии» скрыт тот колоссальный объем смыслов, который никогда не поделится на функции и слова без остатка.

Растерянность и хаотичность в этих отчетах Кончаловского очевидны. «Я стал ощущать ложность пути, которым Тарковский идет. И главная причина этой ложности – чрезмерность значения, придаваемого себе как режиссеру. Поясню. <...> Его мало интересовало, как воспринимается сцена зрителем – он мерил все тем, как она действует на него самого. Он часто повторял бунинскую фразу: «Я не золотой рубль, чтоб всем нравиться». Я же не считал и сейчас не считаю, что облегчить зрителю восприятие – означает сделать ему уступку...»

Что ж, все ясно как в аптеке. Один инстинктивно вторит пушкинскому: «...Ты сам свой высший суд;/ Всех строже оценить умеешь ты свой труд./ Ты им доволен ли, взыскательный художник?/ Доволен? Так пускай толпа его бранит/ И плюет на алтарь, где твой огонь горит,/ И в детской резвости колеблет твой треножник». Здесь отдаются *ризомному* в себе человеку, существу потенциально-утайной корневой системы. Фиксация в дневнике: «Самое важное для меня – *не стать* понятым всеми».

Другой то и дело мысленно бежит за воображаемым зрителем, нервно дергая его за рукав: «...ну, как тебе, не трудно?» Он с неизбежностью вынужден опираться на уже готовые приемы (легко для восприятия только шаблон), «играть» со зрителем, то есть так или иначе заигрывать, давая главенствовать в самом себе интеллектуально-актуальному человеку, этакому менеджеру от культуры. (В этаким услужливый менеджер, по существу, и превращается всё наше нынешнее «культурутрегерство»).

«Интуиция в искусстве, – пишет Тарковский в своей главной книге, – так же как и в религии, равнозначна

убежденности, вере. Это состояние души, а не способ мышления. Наука эмпирична, а образным мышлением движет *энергия откровения*. (Выделено мной. – Н.Б.) Это какие-то внезапные озарения – точно пелена спадает с глаз! Но не по отношению к частностям, а к общему и бесконечному, к тому, что в сознании не укладывается».

В идеале, художник позволяет случиться откровению, которое всегда *свыше*: вдруг пелена спадает с глаз, и он на мгновение видит *реальность*, то есть то, что не может быть осознано, понято, повторено, уложено в словесные формулы. Об этом можно потом лишь *мычать*, то есть выражать свое впечатление от *истины* сложным, косвенным, полифонно-образно-окольным способом (близким к языку, которым пытается говорить с нами природа), если вообще можно это выразить, ибо на самом-то деле это не что иное, как моменты «заглядывания в *туда*». «Что такое моменты озарения, – пишет Тарковский, – если не мгновенно ощущаемая истина?»

Вот почему его фильмы не являлись и не являются *поисками* или *исканиями* чего-то, вот почему он категорически возражал, когда о большом художнике говорили, что тот «что-то ищет своим произведением». Нет, настаивал он, художнику дано в интуитивном акте (дискретными мгновениями) *созерцать истину*, которая иногда, в мгновения иррациональных озарений, откровений является ему, и этот отпечаток, оставленный ею в душе, он может передать дальше, насколько ему это удастся. И вся задача здесь: воплощая замысел в материале, в бесчисленных ситуациях взаимоотношений с камерой, актерами, художником и т.д., и т.п., не упустить из внутреннего видения этот целостный, похожий на музыкальное произведение образ, не дать ему разрушиться, не дать исказиться.

Вот что стоит за «мычанием» во время работы со сценаристом-коллегой. Но и сама картина для Тарковского – это полифонное музыкальное произведение,

«смыслы» которого не могут быть разъяты. И потому это тоже «мычание» – как голос тростниковой японской флейты, играющей мелодию неведомого нам и интеллектуально абсолютно недоступного шестого века до нашей эры. Но в этой мелодии (для интеллекта являющейся «мычанием», то есть шумом),¹ – отпечаток Истины.

4

Пик споров был, разумеется, по поводу той медлительности протекания мизансцен, которая родилась у Тарковского именно на «Рублеве», а затем стала возрастать, превратившись в едва ли не ключевой момент его эстетики и метафизики (замедление ритма внутри кадра, особая темпоральность). «Когда «Рублев» был закончен, он показался мне необыкновенно длинным, о чем я сказал Тарковскому со всей прямотой. Он ответил, что меня «подослали». Госкино требовало сокращений, и мои слова были восприняты им как капитуляция перед начальством. Я пытался объяснить, что вырезать надо не то, чего от него требуют. Вырезать надо лишь то, от чего можно безболезненно отказаться. Картина, быть может, и гениальна, но слишком длинна. Ее надо сделать короче. Он отвечал: «Ты ничего не пони-

¹ Шум есть на самом деле музыка, нам непривычная. Это музыка *неделания*. Так Джон Кейдж учил себя слушать шумовую сторону реальности как прекрасные произведения, а Мортон Фельдман подслушивал, как звучат изнутри себя безмолвные, на наш взгляд, предметы. По той же причине Тарковский все более внимательно работал с шумами как с естественной музыкой, не нуждающейся в профессиональных украшениях, поскольку профессиональная европейская музыка последних веков, в общем-то, насквозь рационализированна; не случайно за ней стоит математический расчет. Равно и новоевропейские так называемые чувства и эмоции есть не что иное, как интеллектуальная, не замечаемая внешним сознанием, проекция.

маешь. Весь смысл в этом». <...> Для меня картины Тарковского слишком длинные, в них нет чувства меры, их надо перемонтировать. Это как прекрасная музыка, которая играет слишком медленно. <...> Я никогда не мог понять, зачем Андрею такая медлительность...»

Не мог понять, несмотря на то, что Тарковский в предельно ясной форме объяснял ему причину. «Он говорил: “Смотри, если нормальную длительность кадра увеличить еще больше (т.е. укрупнить наше внимание к созерцаемому, увеличить время созерцания фрагмента реальности. – Н.Б.), то сначала начнешь скучать, а если увеличить еще, возникнет интерес, а если увеличить еще больше, возникнет новое качество, особая интенсивность внимания”».

Концепция, выводящая наше нынешнее обыденное восприятие (торопливо-любопытствующее, суетливо-скользящее) в пространство тех замедлений и того покоя, где нам дается возможность *просто созерцать*. То есть выявлять полноту внимания к тому, что *есть*, что *ествует*, присутствует в чистой процессуальности бытийствования, волхвует-мерцает. Именно это имел в виду Тарковский, когда говорил: «Ты ничего не понимаешь, весь смысл в этом». То есть весь *смысл*, если вообще позволительно здесь это слово, – именно в той *полноте* внимания, которая неизбежно пробуждает в нас модус молитвенности, даже если мы до сих пор не имели к ней никакого отношения.

На первый взгляд это кажется невероятным: простое снижение всех наших психических скоростей, замедление ментальных процессов (в идеале – хотя бы краткая остановка) дает возможность созерцания мира *как он есть*. Мир словно бы изымается из своей вписанности в готовые сюжеты и концепции, рассматривается (при дальнейшем замедлении скорости и наращивании внимания) вне наших знаний о нем, то есть созерцается как неизвестность. И к чему это приводит? К странному очищению, к особому виду катарсиса: вне ужасов и титанических эмоций. (В литературе по-

добный «прием» успешно применял Марсель Пруст). В этом *внимании* к обыденной, абсолютно не ценной с общественной точки зрения вещи (старой, обветшавшей, забытой, брошенной, немодной) выявляется своего рода наше маленькое жертвоприношение самому духу бытийности. И одновременно с этим спонтанная сила нашего пробудившегося интереса к тому, в чем нет ни малейшего интеллектуального и иного актуально-суетного интереса, рождает ощущение сакрального. Сакральное (дух) выявляет себя там, где давление рационально-интеллектуального сходит на нет.¹

Однако Кончаловский действительно не понимал того, о чем говорил ему Тарковский. «Я был целиком согласен с этим, но считал всегда, что этот принцип не может распространяться на каждый кадр. <...> Он хорош тогда, когда работает на какой-то кульминационный кусок. <...> В прологе «Первого учителя» я этим принципом воспользовался, поставив неподвижные, невероятной длины планы. Еву Михайловну Ладыженскую, монтировавшую картину, это приводило в ужас, я ее возражений не принял. Но у меня этот прием был использован как исключение, Тарковский сделал его правилом, распространил на весь фильм целиком».

Другими словами, для Кончаловского это всего лишь технический прием в ряду других приемов и трюков. Понимание кино как возможной метафизики было ему чуждо. Режиссер в его понимании должен неотступно помнить о зрителе; какая уж тут метафизика или проращивание зерна. «Ошибочно говорить о том, что художник «ищет свою тему», – писал Тарковский. – Тема вызревает в нем, как плод, начинает требовать своего выражения. Это подобно родам. Поэту нечем гор-

¹ Надо ли говорить, что *механическое* удлинение ритма внутри кадра с демонстративно-назойливым разглядыванием всего, что попадает в кадр, не только не приводит к эффекту сакрализации, но создает ощущение нарочитости, претенциозности, фальши. Такого рода подражаний Тарковскому появилось немало.

даться – он не хозяин положения, он – слуга. Творчество для него единственно возможная форма существования, и каждое его произведение адекватно *поступку, который он не может своевольно отменить*». (Подчеркнуто мной. – Н.Б.).

Первая часть этих суждений вполне традиционна и под ними обычно подписываются едва ли не все художники или желающие ими слыть, зато вторая часть поляризует деятелей, и Тарковский оказывается здесь едва ли не одиночкой, ибо понимание искусства как игры, а творчества как процесса буйства эстетических сил, своего рода ликующей демонстрации себе и миру своих энергетических возможностей, – в нынешнем мире (особенно в мире кино) стало почти всеобщим и как бы само собой разумеющимся. Энергетизм творчества здесь смыкается с приоритетом эстетики, понимаемой как форма реализации таланта, художественного дара. Тарковский же говорит об ином. Художник ничего не ищет и не изобретает. Он остается настолько полым и пустым и тихим, что семя, в него вложенное, начинает прорастать; это и есть личная его тема, одна-единственная на всю жизнь, как мелодия китайской флейты шестого века до нашей эры. И она «вызревает в нем как плод», требуя затем родов. В этом смысл жертвенности жизни и судьбы настоящего художника. В этом же и причина невозможности приписания себе иной заслуги кроме той, какая может быть у матери, бережно выносившей дитя. Но не более.

«Тарковский не относился к кино как к развлечению, – продолжает Кончаловский. – Оно для него было духовным опытом, который делает человека лучше. В этом убеждении он был до конца искренен и предельно серьезен. Ведь и Скрябин верил, что музыкой можно исправлять преступников. Он верил в безграничность силы искусства. (Так ли уж в безграничность? – Н.Б.) У меня такой убежденности нет. Я, скорее, согласен с Феллини, по мнению которого кино – замечательная игра, опасная игра, но все-таки игра. Если выбирать между

артистами-скоморохами и артистами-пророками, первые мне ближе...»

Разумеется, Тарковский понимал игровой характер искусства, равно как и всей человеческой культуры, включая науку. И тем не менее он отчетливо различал игру как развлечение, как способ забвения смерти, бегства от нее и игру как религиозную мистерию, в которую мы включены уже фактом своего рождения и осознания ононого. Искусство он понимал даже не как самореализацию, а как способ самотрансформации посредством служения и религиозного страдания. «Творчество действительно требует от художника “гибели всерьез”, в самом трагическом смысле сказанного», – писал он в «Запечатленном времени» в свой предпоследний год, ощущая свою уже на клеточном уровне включенность в те ритмы, которые он запустил катапультой своего творчества. «Для меня нет никакого сомнения, что искусство – это долг: то есть если ты что-то создаешь, то значишь чувствуешь, что *должен* это сделать. <...> А время покажет, смог ли ты стать медиумом между универсумом и людьми...» (Из выступления на Телорайдском кинофестивале.) «Я очень мало представляю себе, о чем идет речь, когда художники говорят об абсолютной свободе творчества. Я не понимаю, что означает такая свобода, – напротив, мне кажется, что, ступив на путь творчества, ты оказываешься в цепях бесконечной необходимости, скованный своими собственными задачами, своей художественной судьбой», которая неотвратимым образом пересекается с судьбой экзистенциально-приватной. «Надо иметь собственную гипотезу своей судьбы и следовать ей, не смиряясь и не потакая обстоятельствам...» («Запечатленное время»).

Напомню, что в знаменитой своей лекции об «Апокалипсисе...» в лондонском соборе Тарковский назвал перспективу работы над новым фильмом («Жертвоприношение») «тяжелым и даже гнетущим долгом», заявив в финале речи, что и вообще-то человек создан вовсе не для счастья. Не секрет, что в последние лет

семь своей жизни Тарковский всерьез задумывался: а не бросить ли всю эту суету и не отправиться ли в уединенную пустынь? Реальность души как ближайшего подступала всё ближе и всё явственнее. Что объясняет и то, почему он планировал радикальный свой переход в стадию художественного исследования именно феномена святости. Хотя вполне ясно, что тем самым Тарковский ставил перед собой почти невыполнимую и уж во всяком случае предельно парадоксальную задачу. Исследовать монашество без того, чтобы вступить на этот путь практически?

5

Вспоминается Ван Гог, к которому Тарковский испытывал особую симпатию не в последнюю очередь из-за большого сходства взглядов на метафизику творчества и судьбы. (Сродственно им, например, и обожание средневековой Японии). «Долг есть нечто абсолютное» – эти ни на йоту не декларативные слова Ван Гога Тарковский цитирует в своей главной книге. Разумеется, речь идет о долге религиозном. Отнюдь не случайно, узнав о смертельной болезни Солоницына, Тарковский приглашает на главную роль в «Ностальгии» Александра Кайдановского, пометив в дневнике физиогномическое и общее энергетическое его сходство с великим голландцем (сделав ремарку о повязке на ухе) – монахом в миру, отверженным, отщепенцем, рыцарем Служения, юродивым, блаженным, духовидцем и сумасшедшим. В «Мартирологе» от 13 февраля 1982: «“Ностальгия” сможет осуществиться, если Горчакова будет играть Кайдановский – в сценах в гостинице не все построено на красоте рук героя, но прежде всего на сходстве Кайдановского с Ван Гогом! Горчаков нарочно обвязывает свое ухо платком, зная при этом, что Эуджениа идет за ним».

Конечно, и на роль Сталкера Кайдановский был приглашен по той же тайной причине. И разве не оче-

видно сходство пластического образа рыцаря Зоны (с обмотанным горлом) с известным автопортретом Ван Гога, где художник изобразил себя дзэнским монахом?¹

Считать ли случайностью, что сам Кайдановский еще задолго до «Сталкера» был влюблен в живопись и в образ Ван Гога? Дружившая с актером Анна Суворова вспоминает события 1970 года: «Именно здесь, в кухне без окон, Саше пришла идея писать пьесу о Ван Гоге, с которым он себя в какой-то мере отождествлял. Косвенное доказательство тому – картина, написанная им за несколько лет до смерти, где он изобразил себя со своей семьей – собакой Зиной и котом Носферату. У человека на картине черты Кайдановского, но в них проступает и облик Ван Гога, известный нам по автопортрету». Влияние образа Ван Гога (известного Тарковскому в том числе и по переписке Винсента с братом) на образ Сталкера, мне кажется очевидным и таинственно усложняющим ментальный пейзаж этой, быть может, самой загадочной картины мастера.

Тарковский был религиозным существом (плохим или хорошим человеком – это совсем другой вопрос), испытывавшим неуклонное и неотменяемое чувство вины. Именно поэтому его герои сознательно или бессознательно *ностальгируют по невинности*. Ярче всего вспоминаемой в фазе пред-рожденности. Характер этой вины глубок и таинствен. Отчасти он просвечивает в кульминационно-исповедальном рассказе домогающегося любви служанки Марии Александра («Жертвоприношение»). «– Когда я еще не был женат, до того как мы наш дом купили, я часто ездил к своей матери в деревню. Она тогда еще жива была. Ее дом, маленький такой дом был, стоял в саду, небольшой такой сад

¹ Осознанно принимаемая страдательность была важнейшей чертой внутренней конституции Ван Гога, писавшего брату Тео: «Чего следует желать в такие времена, как наши? Что считать относительно счастливой участью? Ведь в некоторых обстоятельствах лучше быть побежденным, чем победителем...» (Перевод П. Мелковой).

был, запущенный страшно, заросший, дикий. Много лет подряд никто не ухаживал за ним, мне кажется, не входил даже. Мама была уже очень больна и почти не выходила из комнат. Хотя было в этой запущенности что-то по-своему прекрасное! Теперь-то я понимаю, в чем дело. В хорошую погоду она часто сидела у окна и смотрела в сад. У нее и кресло особое было у окна. И вот однажды пришла мне в голову мысль привести все в порядок там, в саду то есть. Расчистить газоны, выколоть сорняк, обрезать деревья, в общем создать нечто по своему вкусу, собственными руками, к маминой радости... Две недели подряд я резал, стриг, косил, копал, подрезал, пилил, расчищал... Буквально не поднимая головы. Я старался все привести в порядок как можно быстрее – маме становилось все хуже, она все время лежала, а я хотел, чтобы она еще успела посидеть в кресле и увидела свой новый сад. Одним словом, когда я все сделал, кончил все это, пошел принял ванну, надел чистое белье, новый пиджак, галстук даже, сел в ее кресло, чтобы как бы ее глазами увидеть все, и выглянул в окно. Приготовился, в общем, насладиться. Выглянул я в окно и увидел... Такое я увидел! Описать всего этого я не в силах. Куда девалось всё? Вся красота, естественность... Это было отвратительно... Все эти следы насилия...»

Сёрен Кьеркегор, размышляя о религиозном гении, т.е. о гении, который к тому же еще и верует, пишет: «...И вот, когда он обращается к самому себе, он тем самым тотчас же обращается к Богу (ибо Бог – в центре и в основании твоём. – Н.Б.); при этом существует церемониальное правило: если конечный дух желает видеть Бога, он должен начинать как виновный. Потому-то когда он обращается к самому себе, он обнаруживает вину. И чем более велик гений, тем глубже он обнаруживает вину. Мне доставляет радость и кажется благом симптомом, что для бездуховности это представляется глупостью. Гений не таков, каково большинство людей, он не мог бы довольствоваться тем, чем довольствуется большинство. Причина этого не в том, чтобы он пре-

зирал людей, но в том, что ему изначально приходится иметь дело с самим собой, так что все другие люди со всеми их суждениями ничуть ему не помогают. (Глубочайшая погруженность в свою ризомосферу! – Н.Б.) То, что он обнаруживает вину в себе такой глубокой, показывает, что в этом понятии для него – подлинно «фундаментальный смысл», равно как и в противопонятии невинности...» (Перев. Н.В. Исаевой и С.А. Исаева).

Для Александра, как и для самого Тарковского, современный человек уподобился этому садовнику, искорежившему естественность, растительную (растущую из зерна) природосообразность самого себя. Отсюда – вина, причем глубина этой вины зияюще бездонна, отсюда – ностальгия столь же непостижимо глубокая, с неисчислимым количеством уровней и ответвлений... Вот что означает эта единовременность света и тени на лице религиозного человека, которая в фильмах Тарковского столь замечательно подробна (феномен просветленной омраченности). «Я был у Тарковского за две недели до его смерти, перед Рождеством, – вспоминает Кшиштоф Занусси. – Я ехал в Польшу, поэтому мы так коротко пообщались. Расставаясь, не знали, увидимся еще или нет. И он тогда мне сказал: “Кристоф, если будешь говорить с людьми обо мне, вспоминать меня, напоминай, пожалуйста, людям, что я считал себя человеком грешным”...».

В сущности, весь кинематограф мастера пронизан этой двуедино звучащей мелодией вины-ностальгии. Ведь уже Рублев поражает этим странным своим согбенно-виновным овалом, он несет в себе чувство вины даже за сам канон Страшного Суда. А «Солярис» был ведь и задуман как история покаяния. И каким поистине ризомосферным покаянием это обернулось. И далее: каждый следующий персонаж Тарковского нес в себе все более сложный «груз вины», все менее могущий быть переведенным на словесный язык.

Если верно, что существуют люди-призраки, люди-вампиры, люди-ангелы (ну и т.п.), то уж тем более

есть люди-животные и люди-растения. Тарковский явно был «растением» со свойственной этому измерению нас самих грезяще-созерцательной, медлительно-неспешной, «ощущающей» чувственностью, устремленной от почвы-влаги (его любимое детище) с разветвленными во мгле корнями вверх. Вспомним ремарку Кончаловского о «лепесточках и листиках, среди которых бродила его душа». Думаю, что это не метафора, а прямая констатация. Вспоминается афоризм Фр. Шлегеля: «Чем божественнее человек или сотворенное человеком, тем ближе они к растению: среди всех природных форм это самая нравственная и самая прекрасная».

6

Ситуация Кончаловского была забавной. С одной стороны, он искренне признавался в неспособности воспринимать картины Тарковского, а с другой – предъявлял ему немыслимые претензии, например: «Часто говорят о духовности его картин, о пронизывающем нравственном идеале, об их религиозности. В этом оттенке религиозности мне показалась существенной эволюция его от культуры русской, православной, которая строится сугубо на чувстве, в которой любовь есть главное, – к культуре западной. Как ни странно для него это перерождение, в своем искусстве он все более становится католиком, даже протестантом, нежели православным. В «Андрее Рублеве» у нас был даже монолог о любви, где герой цитирует мальчику-князю: «Если я говорю голосом ангела или дьявола, а любви не имею, то слова мои – медь гремящая и кимвал бряцающий». (Перевернутая цитата из ап. Павла. – Н.Б.) От этой любви чувственной (!? апостол Павел – о *чувственной* любви? – Н.Б.) Тарковский все более уходил к любви духовной, к выпариванию этого православного начала, заменяя его протестантизмом. Он заменил душу духом. Душа – начало женское, теплое, согревающее, колышущееся, роб-

кое. (Этакая соблазнительно-теплая женская плоть, желающая отдаться? Что ж, любовь при этом воистину чувственная. – Н.Б.) Дух – начало мужское. Он – стекло (хочется сказать по-старославянски – сткло) и лед. <...> Тарковский уверовал, что эмоции, чувственность враждебны духовности. Что духовность, как и религия, должна быть внечувственна. (Духовность есть духовность, а чувственность есть чувственность, и тут уж ничего не поделаешь, равно как монашество потому и монашество, что не принимает чувственных утех. – Н.Б.) В этом смысле он пытался создать религиозное кино. Это главный момент наших расхождений. Для меня искусство – сообщение любви, а любовь изначально чувственна, душевна. Это игра. Я за игру, за детство. Андрей же, все более замахиваясь быть пророком, противопоставлял себя человеческому...» Забавная логика: неужто устремляться к центру своей души означает «противопоставлять себя всему человеческому»?..

Мог ли человек и художник, выпестовавший фильм «Страсти по Андрею» на сквозной метафоре «страдания Христа – путь русского народа», легко отпасть от православно-русского понимания праведности и святости? Не праздны ли, не наивны ли, не ложны ли все эти разговоры о «исконном рабстве» в крови русских, о том, что, мол, у русских нет гордости, «чувства собственного достоинства», а много лени, неуважения к собственности и т.д., и т.п. Эти вопросы и упреки столь же не соответствуют «контексту» русской души, сколь они не соответствовали бы контексту души Христа и, следовательно, контексту подлинного, изначального христианства. Такова мысль Тарковского. Было ли «чувство гордости» у исторического, дававшего себя побивать и не сопротивлявшегося унижениям Христа? Смирненно вытиравшего плевки в лицо. Учившего не гневаться, не мстить, а прощать, ибо «не ведают, что творят». Не ведают, ибо живут еще в «царстве зверином», где – и «гордость», и «чувство собственного достоинства», и «трудолюбие», дабы отбирать у ближнего и набивать закро-

ма «смертью». Был ли «трудолюбивым» Христос, учивший не заботиться о завтрашнем дне, ибо тот позаботится о себе сам?.. Эту аналогию можно продолжать до подробностей и нюансов. Ибо какой народ больше было – тот ли, что тяжело трудится за гроши и не сопротивляется бесстыдной эксплуатации, или тот, кто жадно устремлен к материальной «успешности», пестуя свою гордыню и тупо видя в золотом тельце свою свободу?

Не последнее ли Россия прибежище христианства (не как идеологии, а как состояния души) посреди все более «фарисействующего» Запада? Вот резюме из метафоры, явленной Тарковским, длящейся в том числе и в монологе Рублева (в споре с Феофаном), когда на экране мы наблюдаем распятие «русского Христа» в заснеженном русском пейзаже: «Ну, конечно, делают люди и зло, и горько это; продал Иуда Христа, а вспомни, кто купил его? Народ? Опять же фарисеи и книжники. Свидетеля так и не нашли, как ни старались. Кто же его, невинного, оклеветает? А фарисеи – те на обман мастера, грамотные, хитроумные; они и грамоте-то учились, чтоб к власти прийти, темнотой его воспользоваться. Людям просто напоминать надо почаще, что люди они, что – *русские*, одна кровь, одна земля. Зло везде есть, всегда найдутся охотники продать тебя за тридцать сребреников. А на мужика все новые беды сыпятся: то татары по три раза за осень, то голод, то мор, а он все работает, работает, работает, несет свой крест (а на экране в это время несет свою смертную крестовину русский Христос. – *Н.Б.*) смиренно, не отчаивается, а молчит и терпит, только Бога молит, чтоб сил хватило. Да разве не простит таким Всевышний темноты их?..»

Эволюционировало ли, в общем и целом, мировоззрение Тарковского от истин исходно-начального христианства в какую-то иную сторону? Думаю, что нет. Императивы сознательного самоограничения в материальных притязаниях, осознанной бедности, жизни в духе, экологической чистоты, восприятие этического

как гласа вечности – входили в творческий императив режиссера все осознанней.

Помню, когда я впервые читал киносценарий Тарковского (совместный с А. Мишариным) «Сардар» (написан в 1974 году, время завершения «Зеркала») – пластичный, туманно-тягучий текст, многослойно-сновидческий – читал, вслушиваясь в музыку судьбы главного героя, узбека Мирзы, оторванного от рода и семьи, от матери, отца, братьев и сестер (заболевших проказой и насильно запертых на острове Барса-Кельмес), оторванного от них, но положившего жизнь на то, чтобы добыть золото, много золота на покупку острова и значит на воссоединение с прокаженным родом и на заботу о своих родных, – я вдруг по какой-то стихийно возникшей ассоциации, стихийной, но неопровержимо точной, вспомнил записи Василия Розанова о брошенной в «проказу» большевистской смуты России, в том числе вот эту, надрывную, но корневую, «почвенно-семейственную» запись: «Счастливую и великую родину любить не велика вещь. Мы ее должны любить, именно когда она слаба, мала, унижена, наконец, глупа, наконец, даже порочна. Именно, именно когда наша «мать» пьяна, а жет и вся запуталась в грехе, – мы и не должны отходить от нее... Но и это еще не последнее: когда она, наконец, умрет и, обглоданная евреями, будет являть одни кости – тот будет «русский», кто будет плакать около этого остова, никому не нужного и всеми плюнутого. Так да будет...»

И хотя пассаж этот 1912 года, смысл его для православного сознания неистребимо-вечен. Не такова ли и любовь Тарковского в «Страстях по Андрею» – к униженной и нищей России? Но – спросим со всей прямоотой – можно ли, возможно ли любить сиятельную и могущественную мать? Или не мать, не страну, а вообще человека? Разве для православного духа (раз уж мы говорим здесь о нем) в фермент любви не входит с неизбежностью сострадание? Да, несомненно и неизбежно входит. Любовное увлечение или любовная страсть

переходит в собственно любовь лишь с момента рождения сострадания. (Достоевский это прекрасно понимал). Здесь некая таинственная кульминация и кризис. Вероятно, переход с чувственно-эстетической («звериной») стадии чувства на стадию иную. Сообразно реальной зрелости личности, находящейся на одной из трех стадий внутреннего пути, и сама любовь обретает черты того или иного мироощущения. Все, что пишет о любви Кончаловский (и соответственно о душе) и в своих воспоминаниях о Тарковском, и в своих двухтомных мемуарах, он пишет исключительно изнутри чувственно-эстетического мироощущения, которое для него естественно и доминантно. Для Тарковского же естественна и доминантна любовь, вошедшая в свою этико-религиозную фазу, где чувственно-эстетические энергии, разумеется, имеют значимость, но уже подчиненную, далеко-далеко не решающую.

Обратим еще раз внимание: для Кончаловского (выступающего для нас не столько как персона, сколько как представитель громадно многочисленного слоя зрителей, не приемлющих и даже отвергающих Тарковского) любовь само собой разумеющимся образом «чувственна, душевна; это – игра». А душа, соответственно, женственна в чувственно-эстетическом (по нынешним временам – в сексуально-гастрономическом) ее аспекте. Для Тарковского же душа – двусоставна, во многом она гость из иного мира, а любовь само собой разумеющимся образом сострадательна, жертвенна. Вовсе не патетики ради и не ради амбиций проповедника Тарковский так много размышлял о жертвенности. Он не просто размышлял: энергии жертвенности исходно движут сюжетами его фильмов. Почему любовь – это сострадание? Потому что соучаствуешь в главном: в страдании, ибо жизнь – это крестный путь; в этом ее сердцевинность. Но открывается это при условии, что человек открыт своим «космическим вратам», благодаря которым он понимает, что этическое – единственная сфера подлинно возможного для него познания и твор-

чества. Сегодняшний человек позорно дезертирует из этой единственной сферы, где ему реально брошен Богом вызов. Дезертирует в сферу механической (не стоящей ему трудов) эксплуатации своей природной чувственности и машинного интеллекта, где любовь действительно эстетическая игра, а не труднейшее и серьезнейшее дело. Потому-то он боится нос высунуть за пределы чувственно-эстетической сферы, не только что понудить себя выйти в открытый простор и тронуться по многосложным и многотрудным путям этического и религиозного в себе измерения. Потому-то современный человек глубоко маргинален и провинциален.

«...Любовь – это жертва, – говорил Тарковский в публичной речи в Лондоне. – В том смысле, что человек не ощущает ее – это можно заметить со стороны, третьим лицом». Он имеет в виду, что жертвенность органически входит в настоящую любовь, инстинктивно и непрерывно в ней действует, не объявляя об этом и даже не догадываясь о том. На Телорайдском кинофестивале, когда его спрашивали о его теории жертвоприношения, он разъяснял: «...Жертва, о которой я говорил, во все не должна ощущаться самим человеком как *жертва*, на которую он решается. Речь идет о готовности к жертве как естественном состоянии души». В «Запечатленном времени»: «Свобода – в жертве во имя любви...»

Кончаловский определяет любовь как чувственную, игровую, но ведь здесь-то жертвоприношение в принципе невозможно, ибо чувственная любовь (в том числе страсть), сплетена из эгоизма разнообразных наслаждений и параллельного соревнования самолюбий.

Тарковский *не может быть понят* людьми, меряющими всё и вся мерками чувственно-эстетического мировоззрения. Ведь не придет же никому в голову пытаться что-то понять в жизни Франциска из Ассизи, Паскаля, Киркегора или Льва Толстого, исходя из подобного. В «Солярисе» автор в полный голос повествует (только что не кричит) о насущности внимания к *этическому*

измерению реальности, если человек желает хоть что-то понять в себе и в окружающем мире. И сам эрос, щедро разлитый по картинам мастера, есть именно-таки эрос этический: редчайшая в сегодняшнем мире субстанция. Не проповедь, не тога пророка, но эрос. Именно тот, что таинственно разлит во всех вещах мира и так называемого космоса. Чувствование этого вида эроса было бы для землян спасительно-целительно – таково главная мелодия музыки Тарковского.

При всей вовлеченности режиссера в художественный опыт Запада центральная духовная интуиция в нем оставалась неизменно восточной. Бурю восторга, почти мистического, вызвала у него случайная находка: в храме итальянского приморского городка он обнаружил копию с русской иконы Владимирской Богоматери, бог весть как попавшую в католический собор. О событии этом Тарковский писал в дневнике как о чуде. В «Зеркале» автор художественным образом ввязывается в знаменитый спор о прошлом и настоящем России, когда мальчик Игнат читает по просьбе Незнакомки (таинственной и словно бы междувременной) фрагмент письма поэта в ответ на «Философические письма» Чаадаева. И вот в сакрализованно-вневременной атмосфере фильма звучат в шершаво-косноязычно-детском интонировании знаменитые слова «...Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться. Войны Олега и Святослава и даже удельные усобицы – разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой и бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов? <...> И (положа руку на сердце) разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? <...> Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора – меня раздражают, как человек с предрассудками – я оскорблен, но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь

другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал...»

Пройдя через освоение культуры Запада, а затем напрямую столкнувшись с ним, Тарковский тем решительнее возвращался к ценностям Востока. Критикой западного образа жизни и мысли пронизаны заключительные страницы его главной книги – «Запечатленное время». В последние годы в различных интервью он упорно возвращался к России, в которой видел один из важнейших земных «тиглей», где плавится нечто уникальное. «Для меня, например, какой-нибудь Таиланд, Непал или Тибет, Китай, Япония духовно, душевно гораздо ближе, чем Франция, Германия. Как ни странно», – признавался он в 1985 году в Стокгольме польским филологам. Да и как мог бы Тарковский, весь сотканный из интуитивностей, из сердечных достоверностей, любить католицизм и тем более протестантизм, где примат рационального начала столь очевиден для русского? Еще К. Занусси заметил по поводу любви Тарковского к Италии: «Полюбил <ее> так, как никогда не смог бы полюбить Францию, несмотря на то, что во Франции его обожали, чтили, уважали. Но картезианский рационализм был для него всегда тягостен, и он бунтовал против него, бунтовал против колючей, если можно так сказать, роли разума, против присутствия его в каждом жесте, поступке, помысле, против безжалостной пронизательности его. Это было ему чуждо, это мешало ему и рождало искренний рефлекс неприязни...»

Италия была ближе, ибо духу противостоят не чувства (как полагает Кончаловский), а интеллект. Впрочем, и чувства чувствам рознь. «Романс о влюбленных», казалось бы, гипертрофированно наполнен чувствами, они там просто лезут из всех пор и щелей, однако с точки зрения Тарковского там нет ни единого реального чувства. Все чувства там квази-реальные. И дело не в том, что эмоции в фильме театрализованы и преувеличены, поставлены на котурны. В самой жизни многие так на-

зываемые чувства (если не подавляющая их часть) есть на самом деле проекция нашего разума (эстетически и иными способами выстроенная): нас выучили при тех или иных обстоятельствах и в ситуациях «чувствовать» то-то или то-то. Многие наши «чувства» и в жизни существуют в качестве придуманных и по готовому сценарию разыгрываемых, хотя сам человек об этом и не догадывается. Существует неписанный кодекс чувств, которые человек *обязан чувствовать*. Скажем, он должен испытывать чувство любви к родине, и вот он при определенных обстоятельствах разыгрывает перед собой и другими это «чувство», так появляется еще одна сцена в фильме. Конечно, любовь к родине – вещь реальная, но в качестве действительно реальной она может быть выражена лишь весьма и весьма опосредованными – нежнейшими – штрихами; либо реальными действиями. В противном случае исходный импульс (то есть собственно чувство – переживание уникально-глубинное и тишайшее) превращается в карикатуру. Есть подозрение, что большинство людей всю жизнь дергаются в объятьях эмоций и чувств, идущих из заготовленных для них заранее сценариев. Особенно, если к «чувствам» пристегиваются такие двигатели, как тщеславие, жаление себя, жажда самоутверждения и т. п.¹

Еще на самом раннем творческом этапе режиссер поставил себе задачу не идти на поводу у этой хаотической, аморфно плещущейся эмоциональности, за которой стоят социализированные «чувства», чувствалише, на которые людей с детства что называется нажимают. А в беседах с композитором своих более поздних фильмов Эдуардом Артемьевым Тарковский и не скрывал, что ставит своей целью изгнать из картин эмоции и сантименты ради того, «чтобы освободить дух».

¹ Следовало бы иметь в виду реальное многообразие *типов* чувств. Есть чувства-ощущения, есть чувственные чувства, эстетические чувства, чувства-эмоции, интеллектуальные чувства, душевные и, наконец, чувства духовные. Не считая всех промежуточных стадий.

дуть дух». «Чувственное искусство – это этап пройденный. Возьми Баха – где там чувство?..» Или о древнерусской иконописи: «Там же нет никакого чувства; все строго, даже схематично, но какая глубина и ощущение свободного духа!..»

Освободить дух, открыть ему пространства в душе и в теле человека, в ощущении им красоты, в отношениях с душами и телами других людей; освободить дух в вещах, пейзажах... «Творчество есть своего рода доказательство существования духовного существа в человеке», – из последнего интервью. Вполне в рифму знаменитому «силлогизму» Флоренского: «...Существует “Троица” Рублева, следовательно существует Бог».

Но даже уже в эпоху «Страстей по Андрею» он как-то признался, что в ходе съемок «хотел добиться правды прямого наблюдения, правды, если можно так сказать, физиологической...» Его интересовало то, что человек *реально* переживает в своих ощущениях и в своем *чувстве жизни*. А это отнюдь не то же, что «чувства» и «эмоции» персонажей, меж которыми разыгрываются боренья характеров, т. е. вся эта пахнущая потом и кровью бойня и сутолока за «место под солнцем». По словам Вадима Юсова, «чистой натурой», которая единственно интересовала Тарковского на «Андрее Рублеве» были грязь, бездорожье, человеческие лица, способные на откровение и т.п. Обратим внимание: «способные на откровение». (Важное слово во внутренней вселенной режиссера). То есть несущие в себе непосредственное сообщение о тайне, которой является человек, и о тайне, которой является бытие. А вовсе не лица, сквозь которые уже пошла «волна чувств», т.е. изготовленная давным-давно по некоему утрамбованному рецепту некая драматургия. В чувствах, к которым мы привыкли, всегда стоит каркас рации. (Ибо нас не обучили искусству чистого бытийствования). Потому-то так изумительно внеэмоциональны, отрешенны, словно убаюкиваемые неведомой тайной лица в фильме – например, в избе, куда заходят переждать дождь Рублев с товари-

щами, где особенно незабвенны лица деревенских девочек в платочках, словно богородичные юные лики. Потому-то Тарковский остался недоволен игрой некоторых актеров, например, Лапикова, ибо «страсти» и «чувства» Кирилла показались ему чересчур «выразительными», чересчур читались, т.е. считывались не чистым наблюдением, а нашей совокупной «драматургической памятью», превращающей всегда уникальную живую жизнь в «сткло и лед», в механизм наслаждения человека своим остроумием. Бытие же не делится на интеллект без остатка. Но в этом божественно-утайном «остатке» для Тарковского все богатство «смыслов», все богатство тех ощущений и чувств, что, конечно же, не подлежат прямому выражению.

Вот как описывал Тарковский метод Брессона: «Его главным принципом было разрушение так называемой «выразительности» в том смысле, что он хотел сломать границу между образом и реальной жизнью, или, другими словами, саму реальную жизнь заставить звучать образно и выразительно. Никакой специальной подачи материала, никакого педалирования, никакого заметного глазу нарочитого обобщения. Словно именно о Брессоне сказал Поль Валери: “Совершенство достигает лишь тот, кто отказывается от всяческих средств, ведущих к сознательной утрировке”. Видимость скромного и простодушного наблюдения за жизнью. Чем-то этот принцип близок к восточному искусству дзэнского толка, где наблюдение за жизнью парадоксальным образом переплавляется в нашем восприятии в высшую художественную образность...»

К этой «спонтанности наблюдения» шел и сам Тарковский.

7

Каждый из нас стоит перед альтернативой – развиваться либо интеллектуально, рационально-деятельно, либо духовно. Хозяин в доме может быть один. Вовсе

не душа противостоит духу. Душа – и «страдательное лицо» в этой борьбе, и вынужденный примиритель враждующих сил. Душа может быть интеллектуализирована, а может быть одухотворена. Интеллектуальный человек (не заметивший, что обоготворил интеллект, став его рабом) говорит: я пойму это мироздание, я узнаю, как оно устроено, как оно функционирует, и научусь управлять им, в конце концов подчиню его себе. Духовный человек (человек-пневматик) говорит: мироздание – тайна во всей ее неисчерпаемости, человек – тайна не меньшая; смиренно склоняясь перед ними, я благоговейно вслушиваюсь в их зовы. Интеллектуальный человек, сам не ведая о том, ненавидит тайну и, убивая ее, удовлетворяет свое тщеславие и абсурдные амбиции. Пневматик целостно *чувствует* мир, каждую вещь: и как часть общего, и как самоценный космос.

Когда Тарковский, говоря о *наблюдении*, настаивает на неповторимости образа, подразумевая уникальность «даже самых малых и незначительных проявлений жизни», то имеет в виду такую насыщенность течения жизни энергией уникальности, что само растворенное схватывание этого непостижимого словесно потока есть образ, ведущий в бесконечность. Природа же ума, интеллекта – обобщение, т.е. уничтожение уникальности. Любая мысль – уже, по сути, модель, концепция, теория. Потому-то, например, его так увлекала японская (дзэнская в основе) поэзия хокку. «В ней меня восхищает решительный отказ даже от намека на тот конечный смысл образа, который, как шарада, постепенно бы поддавался расшифровыванию. Хокку вырабатывает (sic! – Н.Б.) свои образы таким способом, что они не означают ничего кроме самих себя, одновременно выражая так много, что невозможно уловить их конечный смысл. То есть: образ стихотворения тем точнее соответствует своему предназначению, чем невозможней втиснуть его в какую-либо понятийную систему. Читающий хокку должен *раствориться* в нем (курсив мой. – Н.Б.), как в природе, погрузиться в него, поте-

ряться в его глубине, как в космосе, где не существует ни низа, ни верха». Хокку Тарковский называет «мгновениями, падающими в вечность» и приводит одно из них:

Откуда вдруг такая лень?
Едва меня сегодня добудились...
Шумит весенний дождь.¹

Способность чистого созерцания не приобретает-ся, а дается от рождения, ибо лежит в наших корнях. Каждый обладает, как говорил японский монах Бан-кэй, «нерожденным сознанием», то есть чистым от слов и форм. В «Ностальгии» герой движется из своего скво-зящего омрачения именно к этому своему «базовому» уровню. Как только мы перестаем обобщать, появляется, словно бы из ниоткуда, странное свечение... «Ико-нопись изображает вещи как производимые светом, а не освещенные источником света», – писал Павел Фло-ренский. Как и в случае с искусством Тарковского слово «свет» здесь легко переходит в слово «дух». «Иконопись видит в свете не внешнее нечто в отношении к вещам, – продолжает Флоренский, – но и не присущее веще-ственному самобытное свойство: для иконописи свет полагает и созидает вещи, он объективная причина их, которая именно по этому самому не может понимать-

¹ Потому-то, кстати, «поэзия монтажа», строящаяся на убеждении, что «монтаж, сочленя два понятия, рождает новый третий смысл», была ему вполне чужда. Для Тарков-ского «грамотно смонтировать картину означает не мешать органичному соединению отдельных сцен и кадров <...>, ибо внутри них живет закон, по которому они соединяют-ся и который надо лишь понять и ощутить...» Или: «Мон-тажный кинематограф задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться ал-легориями, апеллируя к интеллектуальному его опыту. Но каждая из этих загадок имеет свою вербальную, точно фор-мулируемую отгадку...»

ся как только внешнее им; это – трансцендентное твор-ческое начало их, ими себя проявляющее, но на них не иссякающее».

Эта форма нематериального, но воспринимаемо-го свечения и есть дух. Присутствие этого фермента в лентах Тарковского и есть самое метафизически пора-зительное. Станным образом дыхание энергий право-славного священнобезмолвия естественно ладит здесь с музыкой И.С. Баха. В одном из поздних интервью ре-жиссер называет любимейшего своего композитора «выродком» внутри западной культуры, так как «он (Бах) ничего общего не имеет с западной традицией, в духовном смысле порывает с ней». Ибо у Баха «контакт с Богом абсолютно внесоциальный. И, может быть, это исключение подтверждает мою мысль, что на Западе это было бы тоже возможно – забыть себя в творчестве. Творя, принести себя (т.е. свою самость, свое «социаль-ное эго» – Н.Б.) в жертву. Потому что именно это яв-ляется истинным поведением настоящего художника. Скажем, иконопись в России – тринадцатый, четыр-надцатый, пятнадцатый века. Ни одной подписанной иконы просто нет. Иконописец не считал себя худож-ником, артистом. Если он был способен к иконописи, он благодарил Бога, потому что считал, что своим ма-стерством, своей профессией, своим ремеслом служит Богу. Он как бы молился – вот в чем был смысл его твор-чества. <...>

Скажем, что такое шедевр, созданный на Западе? Даже во времена Ренессанса? Это всегда вопль чело-веческой души, который выражает тысячи претензий: посмотрите, как я счастлив, посмотрите, как я несчаст-лив, посмотрите, как я страдаю, посмотрите, как я лю-блю, какие негодяи меня окружают, посмотрите, как я борюсь со злом... То есть – я, я, я, я, я... Это самое отвра-тительное, что для меня может быть. Претенциозность ужасная, желание утвердиться, доказать. Центром мира сделать самого себя. В противовес этому есть дру-гой мир – поэтический, который я связываю с Восто-

ком, с восточной культурой. Сравните, скажем, музыку Вагнера или даже Бетховена, это же вопль, это монолог о себе. Посмотрите, какой я бедный, какой я нищий, какой я Иов <...> А вот недавно я специально взял (для кинофильма «Ностальгия») музыку шестого века до нашей эры (китайская даосская ритуальная музыка). Поразительная музыка! Это абсолютное растворение личности в Ничто. В природе. В космосе. <...> Весь смысл заключается в том, чтобы исчезнуть, раствориться. Какая-то интравертность восточной духовности, выраженная в этой музыке. Какой-то духовный коллапс, когда личность втягивает в себя весь мир, который ее окружает. Как бы вдыхает весь этот мир, опять-таки в духовном смысле...»

И далее вновь (в который раз!) Тарковский рассказывает о средневековом японском живописце, о том, как он завидует «величию его духа». Кстати, сюжет с таким странствующим живописцем, меняющим в течение жизни много раз имена и стилистические манеры, извлекающим благодаря этому из себя все новые не только художественные, но и иные пространства, – вполне мог бы стать сюжетом фильма Тарковского. Фильм о художнике, использующем свое тело и свой «талант» для перехода в новое качество «себя». Средневековый живописец, столь милый воображению Тарковского, словно бы только то и делает, что «выводит за скобки» свои достижения, славу, стиль и «идейный капитал», словно бы каждый раз закапывая в землю свой собственный «суетный социальный труп», продолжая путь в «новом теле». Продолжая... Но что же он продолжает? Что наследуется? Чистота движения. Не привязываясь к своим личинам, он подходит к тому, что является его тайной «осевой линией», прибежищем того, что *вне личин*.

Впрочем, разве Рублев у Тарковского, пусть хотя бы отчасти, не был уже таким живописцем, входя в анонимность более глубокого уровня, нежели неподписание икон?

По Тарковскому, сам по себе жизненный процесс – иррационален и не несет конечных смыслов. Пучина смыслов бездонна и не подлежит разъятию. Таковы же и человеческие взаимоотношения. Мы же их скороспело и убого «обстругиваем». Но *чистое наблюдение* как раз и выявляет в Другом его вневременный лик, касаясь его двойника-нагваля, его «нерожденного» сознания. Тарковский впоследствии корил себя, например, за эпизод в «Зеркале», где героиня Тереховой пытается отрубить петуху голову, корил за то, что «выжал» из зрителя нужное ему, режиссеру, эмоциональное ощущение, выжал техническими средствами: рапидом, неестественным освещением лица героини и т.п. Между тем «в состоянии человека, выраженном актером, всегда должна быть какая-то недоступная тайна».

Потому-то, по его убеждению, полноценный художественный образ не вызывает никаких ассоциаций, аллюзий и тому подобных отсылок. И великий художник сам словно бы приходит из Незнания, вполне чуждый уже проинтерпретированному миру. Еще в студенческую пору на вопрос, чем гений отличается от таланта, Тарковский отвечал: «Гений становится над миром, умеет оценить людей со стороны, извне, как будто он Бог. Не-гений не способен выйти из своей скорлупы... Гений – холоден, олимпийски-холоден. Даже более – он вневременен...» Позднее он стал пользоваться образом Пришельца. А однажды задался вопросом, как подойти понятийно, словесно к своим любимцам – к Баху или Леонардо? Можно ли из них вычленить что-то конкретно-смысловое, не впадая в тенденциозность или убожество? «Что означают, например, в функциональном смысле Леонардо да Винчи или Бах? Ровным счетом ничего кроме того, что означают сами по себе, – настолько они независимы. Они видят мир будто впервые, как бы не отягощенные никаким опытом. Их независимый взгляд уподобляется взгляду пришельцев!»

Уже перед смертью, буквально в последнем интервью Тарковский назвал истинных своих учителей, сказав, что все они были «одержимы Богом». «Среди живущих я назову Робера Брессона. Среди усопших – Льва Толстого, Баха, Леонардо да Винчи... В конце концов все они были безумцами. Потому что они абсолютно ничего не искали в своей голове. Они творили не при помощи головы... Они и пугают меня, и вдохновляют...» Конечно же, речь идет здесь о харизматичности, к которой был, несомненно, причастен и Андрей Арсеньевич.

9

Есть редкая порода людей – поэты этического. Франциск Ассизский, Майстер Экхарт, Серен Киркегор, Ральф Эмерсон, Лев Толстой, Александр Добролюбов, Михаил Пришвин, Симона Вейль... Они исследуют то, что так взволнованно формулировал Новалис, когда писал, что «нравственное пространство Вселенной еще более не ведомо и не измерено, чем пространство небесное». Впрочем, Новалис полагал даже такое: «Человек по-настоящему нравственный – поэт». Это поразительно глубоко и именно поэтому мало кому понятно, поскольку поэтов ныне понимают почти исключительно как артистов. Но сам корень поэзии есть религиозный корень, уходящий к исходному бытийному импульсу, и потому он полон застенчиво скрываемой этической взволнованности, в силу которой, например, Вордсворт говорил: «Даже камень, что лежит у дороги, я наделяю нравственным естеством».

Нет сомнения, что на Тарковского-человека повлиял опыт экзистенциального трехстадийного пути Льва Толстого, которому едва ли не единственному из русских художников удалось беспримерное: углубленно и подробнейше пройти все три стадии, развиваясь естественно, как растет дерево, как вызревает плод.

Автор «Казаков» и «Смерти Ивана Ильича» вполне осознавал этот процесс. После внутреннего перево-

рота 80-х годов он писал в дневнике: «Да, несомненно, все люди *должны переживать* три степени ясности сознания. Первая – когда ограниченность Божественной силы в себе принимаешь за отдельное существо. Не видишь своей связи с бесконечным началом. Второе – когда видишь, что сущность твоей жизни есть дух, но, не отрешившись от понятия своей отдельности, что твой дух в теле – отдельное существо – душа. И третье – когда знаешь себя ограниченным проявлением Бога, т.е. единого истинно существующего невременного и непространственного. – От этого три рода жизни: а) жизнь для себя, б) жизнь для людей и в) жизнь для Бога»...

И подобно тому как Толстого последней трети его жизни понимают и принимают очень немногие, и эти немногие – люди, переросшие «подростковое» состояние чувственно-эстетической стадии и обосновавшиеся в стадиях либо этической, либо этико-религиозной, так и Тарковского по-настоящему понять и понимать могут немногие. И это не факт нашей субъективной оценки: еще Киркегор убедительнейшее показал, что человек, находящийся на эстетической стадии развития, то есть в сущности живущий минутой, мгновением, не в состоянии ни понять, ни оценить человека, живущего более протяженными категориями. В наше же время слишком часто случается соединение в одном лице интеллектуала и эстетика, поглотителя «наслаждений бытия». А это тип личности, прямо диаметральный душе Тарковского и душе его героев, равно как и темпоритмам его картин, их внутреннему безмолвию – для многих поистине непереносимо скучному или путающему.

Тарковскому, в общем-то, не нужно было создавать никакого специально религиозного кино, потому что все, что он делал в искусстве, было по своей природе религиозным действием. И причина того проста – в творчестве он выявлял в себе религиозное существо. «Как может человек жить без Бога? Разве только он станет Богом, а он им стать не может...» – в римском

дневнике (9 апреля 1982 года). Не заковычено, но похоже на цитату из дневника Толстого. Но дело даже не в этих записях. Дело даже не в сюжетах, не во всех этих соблазнах сюжетами, запутывающими подчас взрослых людей, словно подростков, возможностями мудреных толкований, тешащих наше самолюбие. Дело не во всех этих играх вокруг религиозных понятий и символов. Если бы речь шла о живописце, я бы сказал, что религиозен сам мазок художника, сам способ прикосновения краски к холсту. Само по себе видение предмета было у Тарковского религиозным, потому что он словно бы извлекал предмет из тех невероятных глубин, где тот еще не был никаким предметом, а просто «играл с ангелами».

Когда, в какие годы в Тарковском проснулось осознанное «чувство трансцендентного» – нам неизвестно, но остается фактом, что уже в «Катке и скрипке» камера Тарковского пытается овладеть (но еще безуспешно) этими вневременными щупальцами.

ПОВОРОТ

Я твердо убежден, что сегодня мы снова стоим вплотную к гибели цивилизации, ибо мы полностью игнорируем духовную сторону исторического процесса.

А. Тарковский

Каждый совершенный идет по одному и тому же проходу нирваны; его стиль традиционен, его дух прозрачен, его внешность естественно величественна, черты его лица суровы, его кости тверды, он ни на кого не обращает внимания.

Юнцзя-даши, дзэнский мастер VIII в.

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...

О. Мандельштам

1

Можно сказать, что 11 июля 1984 года начался новый Тарковский,¹ обожженный новым внутренним пламенем, резко придвинувшийся ко всем религиозным в себе энергиям. Тарковский, ясно постигающий будущее не как рождественскую сказку для безумных взрослых, а как сферу реальной и неотвратимой апокалиптики, ибо апокалипсис, то есть, в одном из новых значений, *конец света*, по Тарковскому, очевидно имеет место именно сейчас, здесь, за окном. Да что за окном – здесь, внутри душ. Конец света – то есть очевиднейший его уток, уток внутреннего света, наступление царства человеческой омраченности, помрачения сердец, потускнения, заволочения взора вечно-сумеречным ту-

¹ 10 июля 1984 года в Милане состоялась международная пресс-конференция, на которой Тарковский объявил, что остается на Западе.

маном, мгой, смогом, пещерным холодом. Именно об этом он говорил 18 июля в Лондоне, выступая перед большой аудиторией в Сент-Джеймском соборе, а затем в одной из студий звукозаписи.

Его натиск на проблему «быть или не быть» становится все более приватно-личностным и не отклоняющимся ни на какие познавательные-развлекательные фиоритур; эстетические украшения любого рода он просто-напросто отводит рукой. Ему некогда лелеять в себе изобретательность и меланхолию эстета. Лик пушкинского пророка с той «детской» его иконы придвигается к нему вплотную, и он принимает его охлаждающую близость как последний вызов. В мемуарных заметках Тарковский писал: «Еще в начальной школе меня поразила пушкинская «Пророк». Я его не понял, конечно. Но увидел. Он в моем воображении связывался с иконой времени Грозного «Иоанн Предтеча», которая висела на стене в комнате, где я спал. Мятая, с огромными крыльями фигура на красном, как кровь, фоне. И почему-то я видел песок. Плотный, убитый временем. Это, наверное, из-за строк «как труп в пустыне я лежал». Правда, я не чувствовал тогда, что такое труп... И еще из-за строки: «В пустыне мрачной я влачился...»».

Вон он, один из возможных истоков. Каждый вечер мальчик ложился в постель, а на него со стены тихо сходил дух пушкинского пророка, где в едином образе и в единой музыке сошлись и шестикрылый серафим («перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он. Отверзлись вещие зеницы, / Как у испуганной орлицы...»), и тот, кто был «духовной жаждой томим». Мальчика, я думаю, потому и поразило это едва ли не самое удивительное стихотворение Пушкина, что он в глубине не мог не предчувствовать свою главную взрослую судьбинную тягу – быть томимым «духовной жаждой». И что же?

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,

И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:

.....

Поразительно именно то, что шестикрылый серафим не только вырвал грешный язык у будущего пророка, заменив его на «жало мудрая змеи», но и «сердце трепетное вынул». Пророческая миссия – сверхчеловечна, сердце не должно склонять пророка к сочувствию и жалости; пророк не должен участвовать в человеческих «грешных» тусовках и конвенциях, ведущих к сползанию в профанность. Гений – невероятно, олимпийски холоден, как говорил позднее Тарковский, гений надмирен, ибо лишь тогда он способен увидеть человеческую судьбу «как она есть».

Уже здесь, в полуподвальной комнатке в Первом Щипковском переулке в Замоскворечье началась тот таинственный процесс, который привел позднее Тарковского к сознательному освобождению его искусства от чувственного психологизма и чувственно-психологических чувств, от эмоций, говоря проще. В его искусстве появился именно этот пушкинский «уголь, пылающий огнем» и «жало мудрая змеи», что и по сей день заставляет многих говорить то об «эстетстве» Тарковского, то о его «бездушности».

Однако продолжим слушать речь. «...Лицо мира изменено. Никто с этим не спорит. И все же я спрашиваю себя, как могло случиться, что спустя тысячелетия мир попадает сейчас в чудовищно драматическую ситуацию? Мне кажется, что человек, еще до того как он изменит окружающий мир, должен изменить свой собственный внутренний мир. Вот в чем проблема. Этот процесс должен идти параллельно, гармонично развиваясь, не должен отвлекаться на другие проблемы. Худшая ошибка, которую мы сейчас совершаем, состоит в том, что мы хотим учить других, а сами, однако, учить-

ся не желаем. Поэтому мне трудно говорить о том, смогу ли я что-нибудь изменить своим искусством. Чтобы найти способ изменить мир, я должен измениться сам. Я должен сам стать глубже и духовнее. И только после этого я, может быть, смогу принести пользу. А как мы можем рассчитывать на какие-то изменения, если мы сами не чувствуем себя достаточно духовно высокими?...»

Собственно, об этом он и собирается ставить фильм, фильм-проповедь, фильм-саморазоблачение. «В фильме будет идти речь о следующем: если мы не хотим жить как паразиты на теле общества, питаюсь плодами демократии, если мы не хотим стать конформистами и идиотами потребления, то мы должны от многого отказаться. И начать мы должны с самих себя. Мы охотно возлагаем вину на других, на общество, на друзей, только не на себя. Напротив: особенно охотно мы учим других, зачитываем доклады о том, как нужно действовать, хотим стать пророками, не имея на это никакого права, ибо меньше всего мы заботимся о себе и не следуем собственным советам. Звучит драматическим недоумением, когда говорят: это хороший человек. Ибо что есть сегодня хороший человек? Лишь когда знаешь, что готов пожертвовать собой, можно добиться воздействия на общий процесс жизни, по-другому – не выйдет. Цена – это, как правило, наше материальное благосостояние. Нужно жить так, как говоришь, дабы принципы перестали быть болтовней и демагогией...»

Жизнь вынесла Тарковского на финишную прямую, он не знал, сколь долгод будет этот финал, но что это последняя его взлетная в этой жизни полоса, он несомненно чувствовал. В ночь на 18 сентября он услышал во сне голос, звучавший как голос Ларисы: «У нас остается не так уж много времени, Андрей!»

Его ближайшие планы многообильны, несмотря на почти полное нервное истощение и все усиливающиеся боли в спине. 8 ноября он помечает в дневнике: «Слетать в Берлин, где переговорить с режиссером Алексан-

дром Кляге о короткометражном фильме, тема которого – Рудольф Штайнер. Кроме того передать немцам сценарий “Гофманианы” (написанный им еще в 1975 году. – Н.Б.). Начать поиски финансирования “Гамлета” и написать сценарий. Найти время для Америки – “нам непременно нужны паспорта”¹. Снять фильм о святом Антонии, “т.е. вначале собрать материал, написать сценарий и заключить договор”. После завершения “Жертвоприношения” – в феврале-марте 86 года на месяц в Лондон для “Летучего Голландца”. (Инсценировка оперы Р. Вагнера. – Н.Б.) С января 86 г. начать с немцами работу над “Гофманианой”».

Далее в его планах прибавятся еще два фильма – «Апокалипсис» (история Иоанна Крестителя) и «Голгофа» (Евангелие по Р. Штайнеру).

Как видим, «Ностальгия» была завершением целого этапа. «Ностальгией» Тарковский завершил *исповедальный* этап своего творчества и решительно повернул к религиозному кино, а точнее – к религиозно-проповедническому или религиозно-воспитующему, как бы это отталкивающе ни звучало для уха современного демонизированно-эстетизированного человека, наивно уверенного, что он свободен, и столь же «наивно» не замечающего, что масс-медиа равно как и атеистический дух времени днем и ночью неусыпно промывают ему мозги.

2

В «Ностальгии» Тарковский эстетически утонченно воссоздал своего рода мифологический пунктир продвижения своего рода alter ego из омраченности к просветлению. Это третий, эзотерический, уровень его картины, наиболее действенный, потому что наименее интеллек-

¹ С счастьем, этот запасной путь не понадобился: в сентябре 1985 Тарковские получили итальянские паспорта с правом гражданства через пять лет.

том замечаемый. Фильм начинается с густого, всезастилающего тумана, в котором движется по Италии Горчаков с переводчицей. Из тумана герой переходит в бессмысленные с обычной точки зрения длительные блуждания по столь же сумеречным и влажно-каменистым «гrotтам», «пещерам», «катакомбам» и развалинам. Завершается лента сценой примиренности временного и вечного: Горчаков с любимой собакой на лужайке перед своим русским домом, причем пейзаж этот все более и более вписывается во внутреннее пространство итальянского полуразрушенного храма без крыши, но равным образом и без всех иных ограничений – это растущий у нас на глазах, восходящий к небу внеконфессиональный храм, парящий словно бы в изначальном мировом катарсисе, куда пришла новая душа, его достойная. И роль ангельского хора Тарковский поручает старинному русскому народному распеву, словно бы из глубин веков звучащему, плачуще-величальному голосу старой крестьянки.

И вот, в своем движении к освобождению от пещерного морока герой поочередно отрекается и отказывается: от красоты («хуже горькой редьки мне надоели все эти ваши красоты!..»), от чувственных наслаждений (в образе прекрасной Эуджении, делающей все возможное, чтобы обольстить странного русского), от знаний и культуры (сжигает книгу отца, символизирующую авторитет Книги), затем в образе Доменико (через духовное с ним слияние) порывает с привязанностью к плоти и «интеллектуальной нормальности» и, наконец, размотавши почти весь свой «кармический шарф», берет огарыш свечи – дар Доменико, только что сжегшего себя, – и идет от одного берега бассейна к другому. И это движение происходит на том уровне отнюдь не обыденно-психологической, но глубиннейше-внутренней концентрации, что зрителю становится очевидно: перед ним мистериальный, выходящий за пределы материально-чувственного происшествия, акт. И действительно, Горчаков, выражаясь языком сан-

скрита и дзэна, «достигает другого берега», выходит из пут омраченности земными формами. Пройдя свою меру пути по бесконечным пещерам и гротам, по сырым и затопленным каменным ущельям, герой пядь за пядью выходит к внутреннему свету, доверяясь интуитивному императиву ориентации на свои собственные младенчески-утробные первоимпульсы.

Медитационный путь самоисследования был Тарковским исчерпан.

И тогда он задает новый вопрос: как конкретно может обыкновенный современный человек разорвать инерционный туман «атеистического благоразумия» и прорваться к своему религиозному ядру, к источнику духа, к сущности сознания? В этом смысле его новый сценарий был своего рода продолжением темы «Сталкера». С той разницей, что отношение Тарковского к роли женщины в религиозном вызревании современного мужчины резко изменилось. Он уже не верит в наивную сказочку о будто бы спасающей Сталкера любви к нему его жены. От чего спасающей? В «Жертвоприношении» женщина предстает почти всецело как существо претенциозно-бессмысленное и пустое, не облеченное и толикой глубины, не прикосновенное к корням ни единым жестом: большая разряженная кукла. Единственное странное исключение среди этих нескольких невзрачных женских теней представляет служанка Мария, исландского происхождения, которой автор придал то ли измышленный фантазией почтальона Отто, то ли реальный ореол *доброй* ведьмы, способной входить в связь с космическими энергиями и силами. Еще одно, последнее, самообольщение Тарковского?

Насколько лирически исповедален Тарковский в своем фильме, ставшем последним? Гораздо в меньшей степени, чем это может показаться с первого взгляда. Исповедальность здесь почти всецело переведена в энергетику притчево-религиозного сюжета. Весьма поспешно было бы идентифицировать автора с тем или

иным его персонажем: он присутствует по крайней мере в трех мужчинах разом и в одной женщине. Еще сложнее найти там конкретное место для его жены как прототипа. С одной стороны возникает соблазн видеть в откровенно отталкивающем образе Аделаиды выражение колоссального разочарования Тарковского в своей семейной жизни. Этот соблазн подогревается нескрываемым визуально-имиджевым сходством Ларисы Павловны с Аделаидой в исполнении Сьюзен Флитвуд, вплоть до деталей одежды, прически, заколок. С другой же стороны, дневники Тарковского, равно как свидетельства друзей, не говорят ни о каком заметном семейном разладе, внутрисемейная тональность дневников по-прежнему идиллическая. 19 сентября 1984 года (то есть в разгар работы над окончательным режиссерским сценарием фильма) он покупает жене очередные дорогие подарки: кашемировую шаль и золотой крестик восемнадцатого века. 8 января 1985: «Лара и я провели чудесные дни во Флоренции...» Кстати, чуть ранее бургомистр Флоренции господин Ландо сообщил Тарковскому о решении городского магистрата считать его почетным гражданином великого города с пожизненным предоставлением квартиры в центре города, в старинном здании университета. 120 квадратных метров в два этажа, с террасой. То-то была радость! На специальном для них приеме супругов заверили, что в феврале квартира будет готова, однако реально они вселились в прекрасно обставленное свое жилье лишь к концу года, когда Тарковскому уже был поставлен роковой диагноз, и он мрачно шутил в дневнике: «Для жизни все готово...»

6 мая, первый съемочный день «Жертвоприношения» на шведском острове Готланд в Балтийском море. «...Какая-то сумасшедшая жизнь: я здесь, Лара – в Берлине. Надо, чтобы она приехала сюда. Без нее дела у меня совсем не ладятся». 29 августа 1985 (фильм уже снят): «...В основном, естественно, все висит на Ларисе. (Ремонт квартиры и т.п. – Н.Б.) Я не устаю удивляться

ее энергии, выдержке и терпению. Что бы я мог сделать без нее? После пяти лет цыганской жизни наконец-то, я надеюсь, у нас будет **наш** дом...» Я уже не говорю о признаниях последнего, 1986, года, когда Тарковский стоически-героически пытался преодолеть запущенную болезнь. Вот, скажем, 16 августа: «...Я очень скучаю без Лары и очень ее люблю. Она, действительно, единственная женщина, которую я люблю по-настоящему, и никакую другую женщину я полюбить бы не смог никогда. Слишком много она значит для меня». Написано в антропософской клинике под Баден-Баденом, откуда он через день отправится в Италию на морское побережье, где вся семья проведет почти счастливые два месяца – единственный период сравнительно неплохого самочувствия смертельно больного.

Что все это означает? Как минимум то, что неограниченно художника пытаться извлекать в самые что ни на есть примитивные сети, в убогие конструкции тех или иных имиджевых сходств.¹ Есть гораздо более тонкий уровень художественного исповедания, где, скажем, жертвуется одна из сторон амбивалентного или поливалентного женского лица, одна из личин выпускается наружу, абсолютизируется и подвергается остракизму, в то время как иные стороны живой личности прекрасно продолжают жить в «реальной» реальности. И как максимум это означает, что Тарковский восприни-

¹ Равно как нам некуда пристроить такой, например, факт из жизни большого художника как его роман с одной из участниц съемок «Жертвоприношения», следствием которого стал третий сын Тарковского – Александр, живущий ныне в Ирландии со своей матерью. А кроме того романтическую дружбу с Лейлой Александер-Гаррет, сочинившей целую о том романтизированную по жанру книгу («Андрей Тарковский: собиратель снов»), а также некоторые иные кратковременные сюжеты-дружбы, на мой взгляд ничуть не разрушающие образ нормального «средневекового» художника. Следует исходить из уникальной психики Тарковского, а не из типологических схем.

мал свой новый фильм уже в рамках своей новой эстетики – эстетики религиозной трагедии, где все лирические обертональности и мелизмы вливались в свободно конструируемое притчевое действие. И какую значимость могли бы иметь его личные внутрисемейные перипетии в его последующих лентах, скажем, в истории о кастанедовском доне Хуане или в истории об Иоанне Крестителе? Если бы и имели, то самую что ни на есть периферийную, ибо в «Жертвоприношении» – новый Тарковский, пожертвовавший во имя новой цели главнейшим своим художественным открытием – медитационным методом.

Добившись давно желанного единства места, времени и действия ради того, «чтобы доказать, что ограниченное пространство точно так же безгранично и так же ограничено, как всякое другое», Тарковский идет навстречу казалось бы давно им отвергнутому сюжетному действию, вследствие чего неизбежно включает в фильм элементы психологии, психологических мотиваций и «страстей». Более того, он размыкает иррациональный медитационный поток почти непрерывной рефлексией героев, их интеллектуальными монологами и дискуссиями. Все это ему нужно для решения совершенно новых, религиозно-учительных, задач. В «Жертвоприношении» Тарковский уже *не отдается* найденному им самобытно-уникальному языку кино, а использует его для решения задач, вне его лежащих. Так использует кино уже не поэт, а человек, переполненный религиозным нетерпением и страстью. Так зрячий пытается удержать от падения в ущелье слепцов, и ему не важно, какие средства под рукой, лишь бы они были подходящими для пробуждения в них зречести.

Вот почему поползли слухи, что новый фильм мастера «снят под Тарковского», но что это, мол, уже не сам Тарковский. Ведь еще было не ясно, что это начинался другой Тарковский – в высшей степени рискованный, ибо, вступая в область за пределами эти-

ко-эстетической, любой художник рискует показаться как минимум претенциозным; ирония эстетов ему гарантирована, ибо – скажут они – религиозными вопросами должны заниматься священники, а не поэты и живописцы. Как писал известный критик Андреас Кильб, «“Жертвоприношение” – самый двусмысленный фильм Тарковского. Он одновременно смешон и возвышен, это неудавшийся шедевр».

Тарковский вступал в сферу, где начиналось *прямое говорение*, которое всегда есть форма взаимообщения тех, кто обладает одним шифром. В этой сфере работал Киркегор, в этой сфере звучат «Страсти по Иоанну» И.С. Баха.

3

Фильм, запущенный в работу продюсерской инициативой Шведского киноинститута, вложившего и деньги, и энергию в осуществление этого проекта, потребовал затем финансовой помощи еще четырех фирм, в том числе английской и французской. В основном съемочная группа была шведской. Главные роли исполняли Эрланд Йозефсон и Аллан Эдвалл, хорошо известные по фильмам Ингмара Бергмана, а что уж говорить о главном операторе Свене Нюквисте, чье имя иначе как с именем Бергмана и не ассоциируется. Понятное дело, кинокритиков не могло не повести в эту сторону. Ф. Стрик в лондонском ежемесячном «Кинобюллетене» писал: «На первый взгляд “Жертвоприношение” – возобновленный с благословения самого Мастера («Тарковского считаю величайшим режиссером») и по освященному им полномочию – многотомный экранный дневник, который не так давно Бергман твердо объявил завершенным. На знакомом балтийском берегу, близ острова Фаро, две хорошо известные фигуры из бергмановской команды беседуют об опустошенной своей жизни в умирающем мире. Их пространственные тирады, наполненные скандинавской тоской, усиленные внима-

тельным оком кинокамеры Свена Нюквиста, сразу же приводят на память бесплодные монологи длинную уже в сорок лет, которые герои Бергмана обращали в безнадежную тьму. Эрланд Йозефсон настолько явно воплощает в себе бергмановского персонажа, что малейший его жест и любая манипуляция голоса, скорбная поза и движение дрожащей руки воспринимаются как привычное повторение старого...»

Тарковскому читать такую критику едва ли было приятно, тем более, что он считал фигуру Йозефсона достаточно уже адаптированной к своему контексту и к своей эстетике его участием в «Ностальгии». На вопрос отнюдь ему не постороннего Шарля де Бранта, увлеченного его творчеством, – «Многие отметили в «Жертвоприношении» некоторую бергмановскую атмосферу. Признаете ли вы влияние шведского кинорежиссера?» – Тарковский ответил: «Если Бергман начинает говорить о Боге, то только для того, чтобы сказать, что Он замолчал, что Его больше нет. То есть у нас нет с ним ничего общего, даже совсем наоборот.¹ <...>

¹ Эту мысль он высказывал еще на пресс-конференции в рамках Каннского фестиваля 1983 года, когда, отвечая журналисту, поставившему его творчество в один смысловой ряд с Феллини и Бергманом, полемически заметил, что подобное сближение весьма поверхностно, потому что «в фильмах Феллини и Бергмана есть мистическая глубина, но отсутствует Бог»... Однако это отнюдь не значит, что Тарковский мало ценил Бергмана и Феллини. В феврале 1986 года он писал в дневнике: «...Бергман намного многозначнее, нежели его излагают. Я прочел много книг о нем; все, что вышло на английском. Пишущие о нем не понимают, что имеют дело с великим художником. Они думают, что речь идет о первом, втором, третьем или пятом из лучших производителей фильмов в мире. Они педантично его классифицируют, ничего в нем не понимая; не понимая, что фильм для Бергмана – средство реализации его этического мировоззрения, что он как раз-таки не только кинорежиссер. Много глупостей написано о нем и о Феллини. И Фел-

– Все же не всем ясно, какова настоящая вера персонажей вашего фильма. Что они в нее вкладывают? Например, что не хватило вере Александра, чтобы избежать сумасшествия?

– А кто вам сказал, что Александр сошел с ума? Я думаю, что он с самого начала находится в тяжелом психическом состоянии. Он представляет, на мой взгляд, определенный тип людей. Его внутренний мир – мир человека, который давно уже не был в церкви, который, может быть, воспитывался в христианской семье (в протестантской, естественно), но верит не ортодоксально, а может, и вообще не верит. Я мог бы вообразить, например, что он увлекается Штайнером, вопросами антропософского характера. Я мог бы его себе представить человеком, который знает, что мир не исчерпывается целиком материальной жизнью, а есть мир трансцендентный, который ему еще только предстоит открыть. И когда приходит несчастье, когда возмещается ужас катастрофы, он в полном согласии с логикой своего характера обращается к Богу, как к последней надежде. Это момент отчаяния.

– Создается ощущение, что ваши персонажи так и остаются всегда на пороге настоящей духовной жизни, в состоянии некой затяжной наивности.

– *Настоящей* духовной жизни не бывает. Даже спасение святого может вызвать сомнение (см. Бердяева). Для меня Александр – счастливый человек, несмотря на трагедию, которую он переживает, ведь по ходу дела он находит веру. Мне странно слышать, что после всего, что он пережил, он всего лишь остается на пороге чего-то. Самое-то важное и трудное в религиозных вопросах – это поверить.

– Но эта вера в некотором смысле граничит с абсурдом...

лини тоже – не тот, каким его рисуют. Оба они много серьезнее и глубокомысленнее, нежели мы думаем...»

А что уж говорить о Тарковском!

– Но это естественно! Вспомните Тертуллиана. Я думаю, что верующий – прежде всего тот, кто готов принести себя в жертву. Кто не считает себя пупом земли. Несомненно, что в глазах других Александр потерян, но совершенно ясно, что он спасен...»

«...Я хочу создать на экране мир, собственный мир, в идеале как можно более завершенный, каким я сам его чувствую и ощущаю. Я не утаиваю от зрителя каких-то своих специальных умыслов, не кокетничаю с ним – я воссоздаю мир в тех предметах, которые мне кажутся наиболее выразительными и точными, выражают для меня ускользающий смысл нашего существования...»

Есть ли у человека надежда выжить, несмотря на все признаки надвигающейся на него апокалипсической тишины, о которой говорят очевидные факты? Ответ на этот вопрос дает, возможно, древняя легенда о терпении лишенного жизненных соков истощенного дерева, которую я взял за основу фильма, важнейшего для меня в моей творческой биографии: Монах шаг за шагом, ведро за ведром носил в гору и поливал высохшее дерево, веря без капли сомнения в необходимость своего деяния, ни на миг не расставаясь с верой в чудодейственность своей веры в создателя, поэтому и испытал Чудо – однажды утром ветви дерева ожили и покрылись молодой листвой. Только разве это чудо? Это истина...»

ТАЙНА ВРЕМЕНИ

ОТ ХРОНОСА К КАЙРОСУ

1

Колоссальна дистанция между первыми ростками замысла у Тарковского и окончательным воплощением. Сценарий «Зеркала» писался и переделывался семь лет. В первых набросках к «Ностальгии» главный герой – некий путешествующий по Италии русский – гибнет на улице от случайной пули террориста. В окончательном варианте герой развивает такое ускорение движения от внешнего к внутреннему и далее внутри своего раскрывающегося приватно-мистического тоннеля, что переживает нечто, подобное дзэнскому сатори. Не меньшее расстояние (во всех смыслах) между первыми мыслями о «Жертве», задуманной еще в России, и окончательным «Жертвоприношением». За сравнительно малый эмбриональный период своего первого «Сталкера», где главный герой был барыгой, а не рыцарем веры, Тарковский был наказан знаменитой катастрофой с пленкой, и некая сила в нем самом заставила-таки его не просто переснять картину, но качественно ее перепахать, выведя сюжет на метафизический уровень. Фильм созревал в катастрофах и конфликтах целого съемочного года, где рвались человеческие связи, проверялись на прочность дружбы, а сам режиссер получил микроинфаркт.

В этом смысле в самой ткани и энергетике его воплощенных (потому-то и столь немногих) картин присутствует их эмбриональное время, подобное эмбриональному в нас времени психосоматическому.

Что же выпадало из первоначальных сценариев и что возрастало? Куда шло движение роста? Опадал и отпадал хронос, социумо-оформленное, конвульсивно-ускоряющееся время («кажущееся время» по термино-

логии Франца фон Баадера) и возрастал кайрос,¹ время, тайно прикосновенное вечности. Сценарий «Андрея Рублева», написанный Тарковским совместно с Кончаловским, превращаясь в фильм, стремительно уходил из-под влияния и представлений о сущем Кончаловского, что и завершилось, как мы уже знаем, фактическим разрывом их творческих взаимоотношений. И главным пунктом расхождений был взгляд на время в кадре. Кончаловский не постигал (и так и не постиг), зачем такое колоссальное замедление внутри кадра. Но замедление это имело столь глубоко этические корни, что и не могло не развести двух этих режиссеров по «разные стороны баррикад». Время у Тарковского отнюдь не трюковая величина. Сам режиссер говорил об *особой интенсивности внимания*, которая достигается интенсивностью замедления привычного нам ритма. В известном смысле благодаря этому рождается время нашего благоговения. Точнее – возможность благоговения, вследствие разрыва с ритмом хроноса.

2

Любопытно в этой связи понаблюдать, как менялось с годами понимание Тарковским его знаменитой *ностальгии*. (Ведь, в сущности, каждый его фильм раскрывает новую грань, скрытую в этом чувстве). С одной стороны, *ностальгия* для него всегда тоска по определенному типу времени, которое можно назвать *до-рожденным* – времени невинности и мифа, мифологической целостности, слитности человека с первоначально-сакральным существом природы. С другой стороны, «ностальгия – это тоска по пространству/времени, которое прошло напрасно, потому что мы не сумели опереться на свои духовные силы, орга-

¹ См. у Пауля Тиллиха: «Тонкое языковое чутье заставило греков обозначить *хронос*, «формальное время», словом, отличным от *кайрос*, «подлинное время», момент, исполненный содержания и смысла».

низовать их и выполнить свой долг» (в интервью Гидеону Бахману в Стокгольме в марте 1985 года). Грех, греховность, о которых столь много устных и письменных признаний Андрея Арсеньевича, – это почти всегда и всецело космический грех *упущенного времени* именно в этом смысле. Таким образом, в его интуиции времени присутствовало фактически то понимание, которое можно найти, например, в Упанишадах, где время есть божественная волевая эманация.¹ И сверх того Тарковский видел в этой руке, протянутой человеку, уникальные возможности именно этического действия. Интенсивность внимания к сущему, ведущая к благоговению, неизбежно выстраивает диалогическую парадигму: субъект и предстоящая ему тайна присутствия взаимомерцательны.

Разумеется, в его творческом движении *ностальгия* не была сентиментально-безвольной тоской по стереотипам родины. В одном из интервью итальянского периода (Канны, 1983 г.) Тарковский неожиданно и вполне сознательно вновь (в который раз!) сдвигает значение слова, вполне своеобразно острая его в связи со своим новым фильмом, явно страшась (и как показало будущее, не напрасно) плоско-банального толкования своего любимого детища. На вопрос корреспондента «Le Monde», в чем смысл названия фильма, Тарковский прежде всего отметил, что в русском понимании (то есть, конечно же, в понимании именно-таки Тарковского) *ностальгия* – это смертельная болезнь. То есть болезнь, чреватая смертью, болезнь, где человек балансируя на грани, предстоит небытию. Это предельно кри-

¹ Впрочем, и в рамках православного мышления эта интуиция является работающей. Ср. у А.Ф. Лосева: «Время есть подлинно алогическая стихия бытия, – в подлинном смысле *судьба* или, в другой опытной системе, *воля Божия*». То есть неисполнение своего долга перед космосом можно воспринимать как неисполнение воли Божьей, ощутимой нами как данное «в кредит» время жизни. Время религиозно по своей корневой сути.

зисное состояние бытия. Но бытия какого рода? Кажется бы ясно – духовного. Но Тарковский вполне конкретен: «Слово это трудно для перевода на русский. Это может быть сострадание, но только сильнее по смыслу; это страстное отождествление себя с другим страдающим человеком...»¹ То есть время фильма и есть попытка реализации героем уникальной этической возможности, которая дается именно-таки *особым* измерением времени. Поскольку речь шла о страдании и сострадании, журналист спросил в лоб: «Каждому известен источник его мучений. Каков, в чем он у Вас?» Тарковский: «В том, что человек раздавлен сферой материального... Мы увязли в делах материальных, как муха в меду...»

3

Вот почему, да не покажется это странным, режиссер столь упрямо отстаивал *время* как уникальный предмет киноискусства.

Время *кайроса* есть, как писал Пауль Тиллих, «исключительный момент во временном процессе, когда вечное врывается во временное, потрясая и преображая его и производя кризис в глубине человеческого существования». Лирический герой «Зеркала» лежит в предсмертном состоянии, где болезнью является *необъяснимое чувство вины*. Он лежит в особом, поистине вневременном состоянии распахнутости своему пограничью, желая найти выход из муки ностальгии, понимаемой именно-таки по-тарковски – как «страстное отождествление себя с другим страдающим человеком». Но кто этот другой человек? Поистине ближайший – мать. Так, полагая вначале, что этот фильм – о самом себе, режиссер с изумлением обнаружил, что снял картину

¹ Горчаков осуществляет по крайней мере двойное себя отождествление: с русским эмигрантом Сосновским (о котором он пишет книгу), истерзанным болью, и с итальянцем Доменико, в котором словно бы конденсирована сама боль сегодняшней, верующей в конец света, экзистенции.

о матери. Но иного и не могло быть. Ибо время, интуитивно запечатлеваемое повзрослевшим «мальчиком из Завражья», есть время этического вызова.

4

Но вполне ли понимал Тарковский, что же он на самом деле делает со временем? Формулировал он свою задачу весьма просто: дать кинематографу заговорить, наконец, на своем собственном, а не заемном у всех остальных искусств языке. «*Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях*, – вот в чем заключается главная идея кинематографа как искусства», – основной и тем не менее так и остающийся таинственно-нейтральным тезис его книги «Запечатленное время». Зачем «нормальный» человек идет в кино? «...Он идет туда за временем – за потерянным или упущенным, или за не обретенным доселе». Значит, есть время, которым невозможно овладеть механически; есть время, которое может пройти мимо, а ты его попросту не заметишь, как не замечаем мы «волю Божью». *Обрести свое упущенное время* – уже ближе к сути кинематографа Тарковского. Значит ли это, что речь идет о том же самом времени, которое искал и обретал любимый им Марсель Пруст, жаждавший «немного времени в чистом виде»? Не совсем. Ведь погружаясь в интеллектуально-поэтическую рефлексию, мы способны переформировывать смыслы прожитого времени и тем самым «обретать» то качественно новое время, которое мы проживаем в актах самой этой рефлексии. Словесная переработка памяти рождает новый миф о самом себе. Но время кино – это не рефлексия, а визуально-фактическое время, сама наблюдаемая процессуальность времени в форме созерцаемого факта. «Идеальным кинематографом мне представляется хроника...» А идеальным фильмом: отснятая жизнь человека, а затем отобранные с помощью монтажа две с половиной тысячи метров.

Звучит красиво, однако, как мы знаем, хроника становится фактом искусства, лишь если она уместно и уместно вклеена в чисто художественную ткань, в ткань «измышленного» времени. Художественное время, изобретенное и обретенное Тарковским, странным образом не поддается тиражированию и механическому использованию. Пытаясь найти своих предшественников, Тарковский в сущности называет лишь фильмы Люмьера, когда, скажем, в «Прибытии поезда» было, по его словам, впервые непосредственно *запечатлено время* как таковое. И после Тарковского была масса попыток применять его методики: скажем, создавать длительно-молчаливые замедления внутри кадра, или перечислительно-многозначительно созерцать ландшафтно-предметный хаос (под «неземную» музыку), или вклеивать, куда ни попадя, «поэтические дожди» и иные многоводные ресурсы. Однако ни к каким ощутимым художественным результатам это не приводило.¹ Напротив, почти всегда вызывало у зрителя ироническую улыбку: как наблюдение за применением предмета, подлинное назначение которого применяющий не знает. И дело здесь, конечно же, в том, что реально-художественное время Тарковского – это именно кайрос, то есть это даже не внутреннее время персонажа, совсем напротив, ибо *кажущееся, субъективно-психологизированное время* менее всего ин-

¹ Впрочем, талантливая эксплуатация приемов Тарковского иногда приносила режиссерам симпатии кинокритиков, но не более того. Вспомним талантливые фильмы Звягинцева, где преследуется цель метафизической многозначительности при отсутствии, увы, равностной ей поддержки во внутренних основаниях, вполне укладывающихся в рамки психологической мелодрамы. Или ленту «Антихрист» фон Триера, где «пластика таинственности под Тарковского» применена в абсолютно чуждых, если не сказать много большего, духу Тарковского императивах и целях. Во всяком случае, и там, и там в центре внимания – отнюдь не *запечатленное время*.

тересовало режиссера. Время, с которым работал автор «Сталкера», – это тот субстрат вневременного во временном, входя в ритмы которого (иногда, случайно, редко) мы впервые становимся реальными, подлинными, выходя из майи, если изъясняться на восточный манер. «Единственно, что важно – находить ВРЕМЯ внутри времени», – в дневнике за 9 марта 1985 года, то есть уже как итог длительных самонаблюдений. И тем не менее об *этической* составляющей *этого* своего времени Тарковский нигде с определенностью не говорит, несмотря на то, что размышления о духовных приключениях и трансформациях своих героев – его излюбленная тема.

Другими словами, едва ли сам художник вполне понимал *истoki* своего почти иррационально-сомнамбулического влечения к *чистому* изображению *чистого* времени. И в самом деле, почему же мастера кино, теоретически вполне согласные, что кинематографу очень бы не помешало владеть собственным, уникальным языком, на практике продолжали и продолжают эксплуатировать все мыслимые искусства, по-прежнему опираясь доминантно на психологизированный язык художественной прозы, драматургии и музыки, реально дополнив его, пожалуй что, лишь хлесткими приемами из опыта телерекламы и порнографии? Причина проста: созерцание как медитационный акт ничем и никак не связано с тем глазеением, которому подвержен наш век. Мир иллюзии, фиксируемый и отодвигаемый (локтем) с Пути всеми мистиками, опирается главным образом на опыты нашего доверия зрению, давно ставшему овнешненным. Однако таковое наше зрение схватывает именно-таки не *реальность*, а ту пленку поверх нее, которая соткана и сделана концептами и символами (проектами) нашего языка. В профанности нашего обыденного (не принявшего этический вызов) бытия мы видим поверхностно-социумную машинерию времени, застилающую время подлинное. Потому-то прав был Ганс Зедльмайр

со своим обобщением ситуации в мировом кинематографе: «Кинофильм представляет собой типичную художественную форму кажущегося времени, с очень узкими вратами в истинное время, зато с очень широкими – в хаотическое время».

Другими словами, кинематограф как искусство (а не как зрелище) в состоянии обрести свой собственный оригинальный язык лишь в той степени, в какой художник способен формировать кайрос внутри хроноса. Таким образом, именно *хроника* и не есть предмет внимания Тарковского-художника! Здесь он явно ошибался.

5

Разве «Зеркало» не есть сновидение: многослойное, причудливо-спонтанное, ведомое словно некой невидимой силой, как сама наша жизнь, увиденная на той «площади», где стрелки у часов отсутствуют, как это случилось с бергмановским профессором Боргом?¹ Мальчик Игнат движется между сновидениями, и привидевшиеся ему в квартире отца женщины, попросившие прочитывать вслух фрагмент письма Пушкина Чаадаеву (текст звучит словно древнее иератическое послание), не так уж его и шокируют своим таинственным появлением и столь же внезапным исчезновением. Невидимая сторона квартиры отца и невидимое время Игната так естественно вплетены в ритм бытийного, что нам не прихо-

¹ Тайное тяготение Бергмана к хронотопу сновиденности, очевидно: «Фильм, если это не документ, – это сон, греза. Поэтому Тарковский – самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны... Он – ясновидец, сумевший воплотить свои видения... Всю свою жизнь я стучался в дверь, ведущую в то пространство, где он движется с такой самоочевидной естественностью...» (Перев. А. Афиногеновой). Вспоминается определение П. Флоренским сущности искусства как ступенности особого рода сновидения, близкого к тонкому плану мира. Определение это вписано Тарковским в его дневник.

дит в голову искать зазор между двумя разновидностями сновидений, которыми мы реально питаемы.

Но что стоит за этой сдвоенностью? Реальное чувство вдвинутости друг в друга мира преходящего и мира непреходящего.

«Мы живем в воображаемом мире, мы сами творим его...» (В финале «Запечатленного времени»).

23 мая 1983 года, уже на пути к сценарию «Жертвоприношения», режиссер писал в римском своем дневнике: «Я сейчас все время думаю о том, насколько правы те, кто думают, что творчество – состояние духовное. Отчего? Оттого, что человек пытается копировать Создателя? Но разве *в этом* добродетель? Разве не смешно, подражая демиургу, думать, что мы ему служим? Наш долг перед Создателем, пользуясь данной нам Им свободой воли, борясь со злом внутри нас, устранять преграды на пути к Нему, расти духовно, драться с мерзостью внутри себя. Надо очищаться. Тогда мы не будем ничего бояться. Господи, помоги! Пошли мне учителя! Я устал его ждать...»

Довольно неожиданный финальный взрыв, вовсе не связанный с кинематографом. Неожиданна и скрытая логика всего размышления, из которого следует, что творение Создателя – т.е. видимый и осязаемый нами универсум – есть не что иное, как ... состояние Его души. То есть одно из бесчисленных состояний души Творца, которое движется, трансформируется, превращается, течет... И в этом превращенье, вовлеченно откликаясь на самодвижение души Создателя, течет и превращается в своих поверхностных структурах внутренне почти неизменная душа художника, воссоздавая в художественных произведениях свои лики: свои наиболее сущностные, наиболее доминантные, наиболее «ключевые» для судьбы художника Состояния. И тем не менее, творчество тем выше, чем выше духовное состояние человека, а оно в свою очередь есть результирующее нравственного очищения. Творчество ни в коем случае не технологично!

Вспоминается одна из загадочных ремарок в его дневниках: «Мир моих визионерских сновиденных образов – в действительности не что иное, как духовный натурализм». (Тифлис, январь 1982) Иначе говоря, то, что зрители его картин и критики считают «визионерскими сновиденными образами» – на самом деле есть состояние того душевно-духовного пейзажа, который он созерцает и с которого, подобно живописцу на пленэре, пишет. Но какова природа этого пейзажа, внутренний он или внешний? Не только внутренний и не только внешний – и внутренний, и внешний одновременно, ибо в нем слиты впечатления от состояния души Создателя (пространство метафизики) с впечатлениями от состояния человеческой души. В этом многооттеночном, многотембровом взаимопереплетении световых и образных полей движется «я» художника.

В «Сталкере» персонаж Кайдановского говорит ключевые для понимания эстетики Тарковского слова: «Зона¹ в каждый момент такова, какой мы сами ее сделали – своим состоянием». (Если Творец состоянием своей души творит миры, то мы вполне можем создать модально-магические параметры «своей» ре-

¹ В «Запечатленном времени» Тарковский писал: «Меня часто спрашивали, что такое «зона», что она собою символизирует, и высказывались немыслимые догадки. Я прихожу в состояние бешенства и отчаяния, слыша такие вопросы. «Зона», как и все в моих фильмах, ничего собою не символизирует: «зона» – это «зона», «зона» – это жизнь, пройдя через которую, человек либо ломается, либо выстаивает...» Но вот его совсем иное высказывание: «Меня часто спрашивают: что собою символизирует Зона? Возможен только один ответ: Зоны не существует. Сам Сталкер придумал ее. Он выдумал Зону, чтобы иметь возможность приводить сюда тех, кто несчастлив, и внушать им уверенность в осуществлении надежды. Комната, исполняющая желания, – тоже его выдумка, еще один вызов материальному миру. Эта выношенная им идея равносильна акту веры». То есть комната есть создание воли Сталкера.

альности). Мысль, которая вполне могли бы принадлежать Майстеру Экхарту, Новалису или Хуану Матусу. Нет отстраненно-остылой, отделенной от нас жестким занавесом «объектной» реальности. Человек и предметность – в эстетике, этике и бытийной экстаике Тарковского – взаимопроницаемы. Потому-то главное в его картинах – текучесть *естования*, гиперздешнего и мистически-иномирного **одновременно**. Отсюда и *этическая укорененность* его космоса: этика здесь внепсихологична и иррациональна. Этическое измерение течет вневременно как эти воды, восходящие к Водам великого Лона. И я бы не сказал, что Комнаты, исполняющей желания, не существует: она и есть, и ее нет – одновременно, ведь сам же режиссер говорит, что эта выношенная идея «равносильна акту веры», а это реальность более высокого уровня, чем любая «фактическая достоверность», бездоказательная изначально. В реальности мира Сталкера комната эта существует абсолютно, ведь согласен же Тарковский с тем, что «зона в каждый момент такова, какой мы ее сделали своим состоянием». Зона вписана во внешний ландшафт, обладающий безбрежной потенциальностью «смыслов», входящих в состояние души Создателя. Ведь был же сам Тарковский на всю жизнь поражен ответом отца на свой отроческий вопрос, есть ли Бог. Арсений Александрович ответил: «Для неверующего Его нет, а для верующего Он есть». И это был вовсе не софизм, но констатация двусоставной целостности человеческой истины, которая лежит не в интеллекте и актах суждения, а в такой вот диалектике корневой интуиции.

ОБРАТИМОЕ ВРЕМЯ

1

Разумеется, каждый акт обретения *чистого времени* – это прорыв, освобождение из плена социумного

Сам режиссер, повторюсь, словно бы не всегда понимал генезиса и сущности того чистого времени истечения, к которому устремлялся как к идеалу. В начале 1981 года он работал с Аркадием Стругацким над идеей необычного сценария, о котором сообщал в «Мартирологе»: «Пришел к мысли, что было бы неплохо сделать фильм из нескольких (десяти?) эпизодов, действительно имеющих в основе *временное* основание».

1. Слепение из «Рублева» (с натяжкой),
2. Проезд из «Соляриса»,
3. Ветер из «Зеркала» (с натяжкой),
4. Проезд на дрезине из «Сталкера» (с натяжкой),
5. Дождь в финале «Сталкера»,

Употребляемые состояния – неупотребляемые состояния:

<i>Солнце</i>	<i>Начало или конец дождя</i>
<i>Ночь</i>	<i>Рассвет, сумерки</i>

Безветрие
Рассеивающийся туман...»¹

2

¹ С этими планами перекликается запись в дневнике от 20 апреля 1980: «Тонино придумал сделать серию кинособытий на две-три минуты, разработанных Тарковским. Например: идет дождь или снег, падение стакана с водой, тень на стене и так далее».

Мы уже рассказывали о том, как однажды после «Страстей по Андрею» он признался ближайшим сотрудникам, как бы ему хотелось «снимать длинные-длинные, скучные-скучные и потому прекрасные фильмы». Понятно, почему «скучные»: вне драматургических сюжетных клише и заманок «приемами», на чистом наблюдении самого простого и обыденного, то есть *дзэн* в натуральном виде. Понятно, почему «длинные-предлинные»: внимание к предмету наблюдения становится таким большим, что сам предмет наблюдения начинает расслаиваться на множество своих собственных внутренних ландшафтов, в нем открываются «миры» и, следовательно, отдельное автономное их время; обнажается *ткань* процесса, в который мы втянуты, каждая подробность и частность этой ткани обретает таинственную значимость – общее время замедляется, устремляясь к молитвенному модусу. (Любовь и молитва проистекают, конечно же, из полноты внимания). Стоит напомнить исконное значение слова *religiosus* – совестливый, добросовестный, внимательно-осторожный, благоговейно-благочестивый, святой, священный.

Вспомним идею фильма о ребенке на берегу реки. Или о человеке на грани между сном и пробуждением. «Обнажить нити, на которых зиждется наше сознание». Расшифровка снов. Горчаков: существо, наблюдающее свою дневную реальность сквозь призму своих вещих снов. Фильм о почти проснувшемся, но еще не окончательно: так живут даже немногие лучшие среди нас.¹ Зависание в промежутке между двумя видами сновидений. Человек провисает в пустой матрице времени либо же, если посмотреть чуть иначе: входит в штольню, где все три измерения (прошлое, настоящее и будущее) сливаются. Наедине с чем он остается? Что это за

¹ Ср. у Свами Муктананда Парамаханса: «В медитации существует состояние, называемое *тандра*, не являющееся ни сном, ни бодрствованием, и все, что вы видите в этом состоянии, оказывается истиной».

«нити, на которых зиждется наше сознание»? Что есть *исходное* нашего сознания, свободного от сутолоки двух видов сновидений?

3

Душа, текущая у Тарковского «во ВРЕМЕНИ внутри времени», живет в *обратимом* (можно бы сказать, в многомерно-открытом) времени, где прошлое души совсем не есть то недоступное состояние, каким неизбежно является прошлое для тела. Так называемое прошлое души в живом ее самодвижении неизбежно входит и в ее настоящее и в будущее. Но и будущее души таинственным образом входит в опыт ее настоящего; и не только посредством опыта вещих сновидений и интуитивных предчувствий. Тело живет лишь отпущенным ему хроносом. Душа знает опыт прежних воплощений. Уже поэтому ее время поистине вневременно. Дежавю мальчика Игната в «Зеркале» есть, конечно же, отсылка к тому его опыту, что выходит за грань нынешнего его воплощения. Потому так бережно прикасаются герои режиссера к любым далям (и далее деталям) так называемого прошлого: душа не знает, что такое прошлое, она движется в особом потоке, обретающем у Тарковского характер тончайшей сновиденности. Но это и есть парадоксальный, совсем не евклидовый космос души, где время ведет себя спонтанно, мерцая в отпущенно-свободных темпоральностях, где замедления и ускорения не есть произвол внешне заданной концепции, но факт индивидуально-душевного самодвижения.¹

¹ Ср., например, с тем, что писал о *времени души* молодой А.Ф. Лосев: «Если вы хотите говорить о подлинно *реальном* времени, то оно, конечно, всегда неоднородно, сжимаемо и расширяемо, совершенно относительно и условно.<...> Религиозный экстаз характеризуется именно прекращением или свертыванием времени, сжатием прошлых и будущих времен в одну неделимую настоящую точку.<...> Кос-

Боль жизни, понятая в категориях *реального* («воля Божья») времени (не равнодушно-тленного щельканья метронома), есть, конечно же, хронотоп души, включенной своим ядром в космическую игру этического эроса. В этих ее мучительных родовых схватках и застает душу камера Тарковского. Так что око и увиденное соотносены и соотносительны. Как говорил чтимый режиссером Экхарт, «око, которым мы смотрим на Бога, и око, которым Бог смотрит на нас, – одно и то же». В этом смысле Сталкер словно бы пытается подарить своим спутникам свое око. В равной мере и вещи, живущие у Тарковского в своем особом времени, словно бы взирают на нас из своих таинственно-прозрачных глубин.

4

С пониманием сугубой важности обретения *собственного* времени связана одна оригинальная идея Тарковского. В то время как подавляющее большинство кинорежиссеров домогались (и домогаются) тотального, массированно-однозначного воздействия своих картин на зрителя, Тарковский еще в эпоху «Соляриса» задумывался об усилении избирательно-индивидуального (он называл его *приватным*) контакта со зрителем. Вспомним еще раз характерную фиксацию в дневнике: «Самое важное для меня – *не стать* понятным всеми». Речь здесь шла как раз о разрушении того посыла,

мос вообще бесконечно разнообразен по своей временной структуре. Время человеческой жизни и время какого-нибудь насекомого, живущего один день, совершенно несоизмеримы и несравнимы по существу. <...> Тогда получится, что *времен очень много*, что они *сжимаемы и расширяемы*, что они *имеют свое фигурное строение*. <...> Времен столько, сколько вещей; а вещей или, вернее, родов их столько, сколько смыслов и идей. Время – боль истории, не понятная «научным» исчислениям времени. А боль жизни – яснее всего, реальнее всего...»

который эксплуатируется в мировом кино более всего: установка на манипуляцию эмоциями и сознанием зрителя. Для Тарковского важно было разрушить то гипнотизирующее воздействие (давящий натурализм «наглядности» и «всамделишности» свершающегося *на твоих глазах*), которое создает из зрительного зала единое тело – толпу, уверенную, что она живет в едином научно-гарантированном и безразлично-мерно отмеряемом времени. Безразлично-мерном и в этическом, и в качественном смыслах. В «Мартирологе» (январь 1973): «Было время, когда я думал, что кино в отличие от других видов искусства тотально (как самое демократическое) действует на зрителя. Кино, мол, прежде всего – фиксированное изображение, изображение фотографическое, недвусмысленное. И раз так – то оно должно восприниматься одинаково всеми зрителями. То есть фильм, в силу своего однозначного *вида* одинаков для всех, в определенной степени, конечно. Но это ошибка. (То есть ошибка считать, что это неизбежно и правильно. – Н.Б.)

Следует найти и выработать принцип, по которому можно было бы действовать на зрителя индивидуально, то есть чтобы тотальное изображение стало приватным... Пружина, как мне кажется, вот такая – показывать как можно меньше, и по этому *меньшему* зритель должен составить мнение об остальном целом. На этом, на мой взгляд, должен строиться кинообраз. И если говорить о символике, то символ в кино есть символ состояния природы, реальности. Правда, здесь дело не в детали! А в скрытом!»

Показывая лишь малую, незначительную часть реальности (как в его любимых японских хокку), художник пробуждает в зрителе его собственный качественный потенциал интуитивного представления о Целом. Художник указывает лишь направление движения к Полноте потенциалов, зритель же погружается в море своего собственного безмолвия, к своим собственным потенциальным тоннелям.

Не случайно в сюжетной завязке «Соляриса» интерпретационный метод (то есть навязывающий свою модель) изучения нового космического объекта терпит полный крах. Для плодотворного контакта с неведомым (которое вступает в предельно *приватный* контакт с каждым космонавтом) требуется выход в новое измерение самого себя, в свою очередь требующее от человека безупречности. Недаром в конце своего российского периода режиссер записал в дневнике: «Образ – это (зафиксированное) впечатление от истины, на которую Господь позволил взглянуть нам своими слепыми глазами». То есть сколько бы мы ни смотрели – наши глаза слепы к истине как таковой; но если нам даётся свыше (по мере нашей безупречности), мы можем зафиксировать *впечатление* от истины. Это и есть художественный образ или символ: намек (посредством видимого) на целостную бесконечность (потенциальность) невидимого.

Показывая немногое, намекая на многое скрытое, художник позволяет каждому зрителю раскрывать это многое скрытое в своем собственном пространстве посредством своего собственного времени, ибо *истинное время*, в которое Тарковский вводит зрителя, у каждого неизбежно свое (по объему, опыту и качеству – согласно своей личной *заслуге*), оно ни в коем случае не может быть чужим и обобществленным. Ибо в отчужденном, хронологическом, «кажущемся» времени Тарковский работать категорически не хотел.

5

Время исчезает, если человек достигает пробуждения.

Эпиграф к главе «Запечатленное время» в своей одноименной книге Тарковский взял из «Бесов». «*Ставрогин*: ...в Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет. *Кириллов*: Знаю, это очень там верно, отчетливо и точно. Когда весь человек счастья достиг-

нет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль. *Ставрогин*: Куда же его спрячут? *Кириллов*: Никуда не спрячут. Время не предмет, а идея. Погаснет в уме».

(В мгновение кануна припадка эпилепсии время в ощущениях эпилептика исчезало, и приходило неслыханное *понимание целого* и связанное с этим ни с чем не сравнимое блаженство).

Время как проекция ума. В черновых записках Достоевского к «Преступлению и наказанию» есть еще одно, дополняющее, наблюдение: «Время есть: отношение бытия к небытию». Можно бы и перевернуть: небытия к бытию, ибо именно первое, из которого мы выходим, дает нам возможность *повременить*; именно между безднами небытия зависает плазма временно-сти.

Небытие, из которого и в которое мы идем, уже есть своего рода блаженство. Пусть и «кратковременное»: до нового воплощения. Ангел Апокалипсиса, собственно, клянется о наступлении всеобщей нирваны. Однако покуда мы воплощены, мы пронзены этическим. «Будучи нравственным существом, человек наделен памятью, которая сеет в нем чувство неудовлетворенности. Она делает нас уязвимыми и способными к страданию». Это, разумеется, уже Тарковский. Время уязвляет нас. Делает неизбежным (если мы сохранили в себе космический фермент нравственного) страдание или дает его возможность. Благодаря времени нам дается возможность опыта своей души. Время воспринимается Тарковским как сущностно-космическая и потому этическая категория (даруемая в кредит *Воля Творца*). Парадокс в том, что *лишь благодаря этому* оно становится реально-бытийным, а не эфемерно-исчезновенным. Сколь немногие это понимают!

«Человеческая совесть зависима от времени, существует благодаря ему...В противоположность надписи на Соломоновом кольце, гласящей «всё проходит», мне хочется сосредоточить внимание на *обратимости време-*

ни в этическом его значении. Время не может бесследно исчезнуть.¹ <...> Время, проживаемое нами, оседает в наших душах опытом, располагающим во времени». При этом движение здесь не линейно и не однонаправлено: «Имея некое следствие, мы то и дело возвращаемся к его истокам, причинам – другими словами, говоря формально, мы при помощи совести возвращаем время вспять. Причины и следствия в нравственном смысле могут оказаться в обратной связи – и тогда человек как бы возвращается в свое прошлое». Для религиозного существа время сохранно и неуничтожимо. Все священное в прошлом реализуется им в настоящем. А фетиш будущего ничуть для него не действителен. На этом, собственно, построен «Солярис». Именно путем вначале вынужденного, а затем добровольного возврата в свое прошлое (будто бы исчезнувшее, но на самом деле действительно-живое) герой постигает не только нечто в себе, утаиваемое им прежде от самого себя, но и ту вещь, с которой обращалось к ним, пришельцам, мудрое существо Соляриса. Эта вещь такова: на том варварском этическом уровне, который присущ нынешнему человечеству, плодотворное общение (диалог) с космическими существами невозможен. Человек современной цивилизации акосмичен.

Обратимое в этом смысле время легко обнаружить и в «Зеркале», и в «Сталкере», не говоря уже о двух последних лентах, где совесть есть то невидимое, тончайшим слоем разлитое горячее, что питает огненность сюжетики, ту огненность, что и является сущностью пневмы.

¹ Разумеется, раз его сущностный субстрат – наша глубоко приватная реализация этической воли-возможности, во времени нам являемой.

Непрерывное отталкивание от жанровости как заведомового потакания инерционным ожиданиям слепого человеческого *делания*. В дневнике того же 1976 года: «Я хотел бы снимать любительское (то есть вне профессиональных амбициозностей. – Н.Б.) кино (чтобы доказать, что не зритель (рынок) должен руководить кинематографом)». А вот уже в марте 1982: «Вчера с Франко Терилли (итальянский кинооператор, ставший Тарковскому близким другом. – Н.Б.) говорили о том, чтобы сделать документальный фильм: странные типы, странные места; старик, живущий в доме, построенном в виде корабля; мужчина, у которого оторвало пальцы самодельной ракетой, в которую он затолкал раздробленную музыкальную пластинку, чтобы спасти мир музыкой, запустив в небо эту ракету; разрушенные церкви, кладбище, окруженное фабричными сооружениями; фабрика, которую мы присмотрели для «Ностальгии»... То есть существующий, но непривычно дикий мир, на который никто не обращает внимания...» Все то же движение в направлении *растягивания души* приватно-индивидуальным способом, о чем говорит в своей предсмертной речи бомж Доменико. Как бы повело себя *время* в таком вырванном из общего потока мире?

Апрель 1982: «Тонино в свое время (1980 г.) подал хорошую мысль сделать фильм о человеке, нанявшем другого для наблюдения за ним и для записи всего, что с ним (с тем, кто его нанял) происходит. Потрясающая идея. Две параллельных линии: одна, решенная как «нормальный» фильм, другая – совершенно лишенная всех рамок и законов построения. Сумасшедшие, чудики, разрушенные церкви, фабрики. Извращения на лоне природы. Религиозный фильм. Современное истолкование, вернее, воплощение древних сюжетов...»

Некто, наблюдающий за протеканием времени нашей жизни. В этом образующемся зазоре – всё. Хотя подобный этому тончайший зазор мы, несомненно, ощущаем в лентах Тарковского. Иначе к кому бы обращался столь естественно Писатель в «Сталкере» в своем исповедальном монологе в башне.

Здесь мы выходим к пониманию, на новом уровне, причин всегдашнего неуклонно-инстинктивного влечения Тарковского к истраченным, старым, разрушенным и полуразрушенным вещам/людям. Первый уровень вполне ясен, тем более что он сформулирован самим Тарковским. Цитируя из книги В. Овчинникова о японской эстетике: «...считается, что время само по себе способствует выявлению сущности вещей», кинорежиссер писал: «В определенном смысле идеал японцев с их *саба* (черты архаики, древности, пронизанности эманациями времени, ржавость, патинность и т.п. – Н.Б.) – именно кинематограф».¹ Грусть вещей, уходящих и прощающихся с землей, и в миг прощания смиренно отдающих нам накопленную энергию и память, свидетельствует Тарковскому о чем-то бесконечно важном. И эта патинность,² где красота вполне определенно является и мерцает не как товар (чего стоит на рынке ржавая или полуразрушенная вещь?), но именно

¹ «Запечатленное время».

² Любовь к патине, к вещам, накопившим энергетику временных наслоений, человеческих созерцаний и касаний, была для Тарковского не только формой выявления внимания к вечному (а не к новому), в том числе к предкам, но формой ностальгии по Возврату, в том числе по возврату к истокам вещей. Ср. с заметно иным пониманием патины у О. Шпенглера: «Спросим себя, не ощутил ли бы грек образование патины как разрушение произведения искусства. Он избегал бы тут в силу душевных причин не просто цвета как такового, этой пространственно отдаленной зелени; патина есть символ *бренности*, и она поддерживает тем самым поразительную связь с символами часов и формы погребения». (Перевод К. Свасьяна).

как бытие, – еще не всё нам говорит о корнях этой его тяги. Много потрудившиеся на своем веку, истраченно-патинные вещи у Тарковского плывут в модусе нашего ими необладания; потому-то они и открыты для тайны. Разрушенные или разрушающиеся, утеревшие свою функциональность, они перестают включаться человеком в беличье колесо *делания* и потому выходят в сферу своей *бытийной свободы*. Потому всякой акт созерцания такой вещи (просветленным оком камеры Тарковского) включается в таинственный сюжет *неделания*, именно этим и волнующий нас. В сюжетах *неделания* течет инобытие нашего времени.

Видеть мир – значит наблюдать его в реальной превращаемости и текучести. Время у Тарковского и есть эта этизированная текучесть. (Отчасти поэтому вода и дожди – его любимые спутники и действующие лица). Обычный человек обнаруживает мир застывше-окаменевшим, монолитно-завершенным, ибо смотрит из своей внутренней статики, то есть из концептов, представляя вещи как функционально осмысленные конструкции. «На самом же деле» вещи, стихии и сути плаваются и трансформируются, «текут» непрерывно, имея потенциально миллионы «функций», и обычный человек не в состоянии их «догнать», здесь потребовалась бы совершенно иная внутренняя скорость созерцания. Чтобы компенсировать этот разрыв, Тарковский, с одной стороны, сосредотачивает силу нашего внимания на маленькой площади, а с другой стороны, прибегает к приему замедления внутренней жизни вещей, ландшафтов, чтобы зритель мог хотя бы отчасти «догнать» этот поток, ухватить хотя бы прядку с этого волхвованья.

Отчасти и из этого истока столь очевидная любовь Тарковского к старым вещам, ибо в самораспаде отчетливее их «текучесть», вся ненадежность и иллюзорность их посюсторонности. В руинах, в «руинности» вещи выходят из «смыслов» и обретают свободу. (Равно и люди-руины – Иван, Сталкер и Доменико, равно как

многие персонажи задумывавшихся фильмов – освобождаются от общественного тоталитаризма). Созерцая вещь, уже свободную от желания нас обольщать или нам нравиться, уже развоплощенную от тех функций, в которых мы иллюзорно видели ее суть, мы впервые начинаем наблюдать ее в более или менее реальной ее «космической» бытийности.

2

Вероятно, Ф. Терилли неплохо понимал Тарковского. В «Мартирологе» от 21 июля 1982: «Звонил Франко Терилли на днях. Предлагал срочно делать сценарий и снимать документальный фильм о заброшенных церквях. (Кажется, этого хочет Донателла). Надо поговорить с Франко и узнать все подробности». То есть мелькнула финансовая возможность реализовать давно чаемый проект. 9 августа новая, довольно наивная вариация той же темы: «Видели Донателлу, которая много рассказывала о кризисе в Голливуде. (А что если в заброшенном Голливуде с полуразрушенными декорациями сделать фильм, который *будет стоить копеечки*. Сценарий. Все построить на Голливудском запустении и старых декорациях. Путаница, тлен; последний защитник кино, которое умирает)». Вновь влечение к просторам обратимого времени: уже в самом по себе медитационном процессе растворения в патинности и «руинности» вещей начинается реставрация подлинного времени, его останков и осколков.

Странствуя с Гуэрра по Италии в поисках места съемок «Ностальгии»: «По дороге решили с Тонино делать фильм, построив его на интервью с Кошиной – старой актрисой (около пятидесяти), бездарной и удивительной идиоткой. Муж – короткий, толстый, очень богатый сицилиец (похож на Мужа Евгении из нашего сценария). Огромный дом – утрюмый и безвкусный. И потрясающие монологи Кошиной – совершенно «ошибочные» и сногсшибательно интересные». Идиотка

с «ошибочными» взглядами и ощущениями – чем не пара бомжу Доменико с его тотальным *неделанием*, с его полным и окончательным разрывом с властью хронологического времени?

3

В «Солярисе» бросается в глаза одна черта, на которую мало кто обращает внимание: действие на станции протекает в нашем обычном времени функциональности, но действие на Земле – во времени ритуала.¹ И какого – неведомо; быть может, почти утраченного и уже на какой-то кромке этой полной утраты реликтово сохраняемого отцом Криса, восстановившим по фотографиям дом своего деда и поставившим его в укротном пейзаже среди озер и сосен. И безукоризненная эстетика этого дома, где все вещи не просто друг другу причастны, но словно бы прикосновенны тому корню, из которого только и может дом вырастать, вступает в контакт с почти столь же таинственной ритуальностью природы. Здесь и лошадь смотрит из гаража, как из неведомости, и косит непостижимым оком. И эта неведомость таит в себе некую обрядовую тайну, позволяющую этой лошади быть чем-то значительно большим, нежели функциональным существом на посылах у человека. И испуганный ребенок воспринимает это существо, которое мы уже поименовали и, словно бы «поняв», перестали на него обращать внимание, помня лишь о его функции, – как качественно ему иное, он словно бы догадывается об обрядовой сущности лошадиной несвоевольной, пребывающей в ином ритме бытийности. Лошадь ведает ритуальную ритмичность своего служения некой воле, пославшей ее. Все это, как ни странно, ребенок считывает в мгновенном иррациональном акте заглядывания в гараж. Ребенок заглянул

¹ Ритуал здесь – действие с неким тайным, уходящим корнями в сакральную традицию смыслом.

в око, которое горит для него сакральным огнем. «Что это?..» – спрашивает ребенок испуганно, словно там, в глубине темноты, иной космос.

Суть в том, что ребенок (как и автор, стоящий за ним) ощущает реальность как часть громадного, неведомого нам ритуала, т.е. той совокупности не нами введенных обрядов, которые входят в *целостность* вселенской мистерии. Человек в мире Тарковского смиренно пытается догадаться о своем месте в этом таинстве, о месте, о котором ему не сообщили по всеобщей забывчивости, то есть по той же причине, по какой забыты следы когда-то ступавших по земле богов.

Тарковский приобщает нас к потаенной ритуальности бытийствования, от которой мы спрятались в мелькание функциональных временных массивов и в технологический эстетизм мгновений. Он возвращает нас далеко-далеко назад – в самую суть *пустого* свечения, которое таинственным образом эротично и этично, то есть эротично/этично. В ареале этого свечения стоит старец Александр в «Жертвоприношении», говорящий малышу: «Мир изменится, если каждый день неуклонно делать какое-то дело, пусть самое маленькое, как ритуал».

Чем сильнее мы замедляем время (то есть движемся в направлении к исходному пункту, к «точке сингулярности»), тем более выходим из функциональности «смыслов»; наше внимание втягивается в некие «пустоты», в некие детали, в детали деталей,¹ и вот «конструк-

¹ В «Мартирологе» от 14 июня 1972-го: «Отец определил «Солярис» не как фильм, а как нечто <что> сродни литературе. Благодаря авторскому внутреннему ритму, отсутствию банальных пружин и огромному значению деталей, играющих особую роль в повествовании». Действительно, исповедально-аналитическая литература, например биографическая трилогия Льва Толстого или эпопея Марселя Пруста, исключительно внимательна к деталям, то есть к тому, что в реальном движении времени остается без полноценного нашего внимания, движимого всегда в тех ско-

ция бытия» незаметно истаивает, и мы оказываемся в атмосфере таинства и неведомой модальности, которые касаются, как мы начинаем догадываться, энергетики наших первоклеток. Эта неведомая обрядовость нам сердцевинна, но она протекает на уровне нашей способности к творчеству *недеяния*.

Замедляются внутренние ритмы сознания героев, тем самым укрупняется – за счет усиления внимания – созерцаемое.¹

Уже в «Страстях по Андрею» эта внутрикадровая тихая ментальная неспешность поражала, хотя ведь рационально понять-то ее было легко: неспешность эта была в сути эпохи и в еще большей степени в сути сознания иконописца, чье сознание принципиально иное, чем наше: это сознание *обратной перспективы*, где сама святость мира смотрит на тебя.

Этот особый фермент ощутим на всем протяжении картины. Вспомним омовение рук в бочке с водой в келье Кирилла, тушение свечи мокрой рукой. Или чтение книг: мощно раздвинутое затем в «Зеркале». Или

ростях, где автоматически совершается концептуализация воспринимаемого. Настоящая поэзия всегда была гениальным замедлителем времени, давая возможность развернуть восприятие мгновения до неких громадных уровней протяженности.

¹ Вполне вероятно, что у Начала, когда время только появилось, оно шло очень медленно, было почти неощутимым (уже Упанишады фиксируют основность бытия по отношению ко времени), и оттого сакрализация была естественным ферментом бытования, из всепотенциальности которого начало просачиваться нечто, образуя в тварном хронотопе возможности саги, мифа. Между мифом и бытием-бытом еще почти не было зазора. С каждым веком (быть может, и в соответствии с увеличением скорости расширения-разбегания вселенной) время, несомое человеком (взятая в кредит воля Создателя), все более ускоряется, и ускорение это ныне возрастает уже по законам геометрической прогрессии, преобразуясь в подгоняющую саму себя паническую суетность.

вкушение монахами яблок в «голодный год». Или зрительский круг вокруг скомороха в избе. Даже разговоры несут этот матовый отсвет: слово почти никогда не нагружено психологическими смыслами, увязанными, как известно, с тленным в нас началом. Слово в фильме нагружено смыслами, благодаря которым жизнь конкретного лица, почти анонима, вписывается в странно ощутимый «большой» контекст, несмотря на то, что жизнь каждого необыкновенно хрупка и каждый это чувствует, но никто за нее не держится двумя руками, а тем более зубами. Жизни тела не придается довлеющего значения. «Большой контекст» не связан даже с родовым наследованием.

Здесь не только не импрессионизм, а иконность и фресковость: человек предстает своего рода «иконой самого себя», то есть неподвластным тленной хронологии, ибо в иконе время именно-таки угасает.

МАГИЯ ИЕРОФАНИИ

1

Время для Тарковского циклично, ибо индивидуально-космично. Индивид пребывает внутри пещеры своей души-пневмы, внутри своего временного мифа, опирающегося на константы, уходящие в глубины бессознательного, иначе говоря – в глубины своей *до-рожденности*. «Время необходимо человеку, чтобы, воплотившись, он мог осуществиться как личность. Но я имею в виду не линейное время, означающее возможность успеть что-то сделать, совершить какой-то поступок. Поступок – это результат, а я рассуждаю сейчас о причине, оплодотворяющей человека в нравственном смысле». («Запечатленное время»).

Время, в котором реально жили душа и дух Тарковского и которое он столь небезуспешно пытался запечатлеть, – это время архетипической возвратности

к тем интуитивно ощущаемым сакральным образцам, которые мы утратили и о которых почти позабыли. Вот откуда то чувство сиротства, которое пронизывает ментальность картин нашего героя. «История – еще не Время. И эволюция тоже. Это последовательности. Время – это состояние. Пламя, в котором живет саламандра человеческой души».

Формула редкостно глубокая. Во-первых, автор отмежевывает свое понимание сущностного времени (времени, которое он как художник *запечатлевал*) от историко-хронологического времени, вырвавшего человека из природно-мифологического синкретизма и вбросившего в лихорадочную концепцию прогресса, то есть рабствования перед фантазийной химерой будущего. Во-вторых, он воспринимает время не как бег, а как состояние, то есть как пространство медитации. (То, что природа и вещи, оставленные человеком, медитируют, – для ока камеры Тарковского очевидно). Еще древние священные книги отмечали этот парадоксальный феномен: *время стоит, это мы проходим*. Акцент на *твое личное состояние* рядом с подлинностью того времени, которое неподвижно, акцент на *состояние* твоей экзистенции: оно ответственно за прикосновенность к Непреходящему. Если подлинное время стоит, то ведь возможно и *твое состояние*... Время с большой буквы для Тарковского связано именно с этим измерением.¹

И третье, что удивительно в этой формуле: унисонность образов пламени и саламандры с харизматическими вестями Упанишад, где *источником* времени многожды называется солнце. «Этот солнечный огонь, обитающий в небе, называется временем...» «Время дает созреть всем существам в великом Атмане; а кто знает, в чем созревает время, тот – знаток Веды». При-

¹ Уже приводившаяся формула «искать Время во времени» вполне рифмуется с определением *Владыки Универсума* в Кена Упанишаде: «Ум нашего ума, Жизнь нашей жизни, Чувство наших чувств, Слух нашего слуха, Зрение нашего зрения, Речь нашей речи...»

способленная к огненности, по Тарковскому, человеческая душа (атман) живет в пламени Времени, дающем душе возможность длительности и трансформации. Упанишадцы называют этот процесс *созреванием существа в великом Атмане*, то есть в измерении той великой души, частичкой которой является каждый из нас, при том основополагающем знании, что наш «субъектный» атман и великий «объектный» Атман – структурно-качественно одна субстанция.

Более того, по Упанишадцам «Брахман – это Атман солнца. Следует почитать солнце, зовущееся временем». Брахман – это Верховное Существо. И вот оно-то и является для нас душой солнца. То есть существует некая *душа Солнца-Времени*, изливающаяся на нас особыми (циклически-сакральными) солнечными эманациями. Мы вправе замечать их или не замечать. Иератическая сущность солнца, подтверждаемая множественными древнейшими источниками, предстает здесь под новым углом.¹ Майтра Упанишад далее гласит: «От времени проистекают существа, и от времени они исчезают. <Существует> время воплощенное и невоплощенное...».

Итак, мы можем различать по крайней мере три типа (слоя) времени. Хронологически-профанное время исторической линейности, уходящей в непрерывно отодвигаемое будущее. Далее: *время воплощенное*, время циклически-возвратное, растущее вверх по спирали. И *время невоплощенное*, время всепотенциальности или Ничто, время донного основания нашего Универсума. Первое время для Тарковского – время мертвенное, функциональное, время цивилизационного скрежета, грохота и крика, это время, по его терминологии, *костыльно-протезное*. Во втором типе времени он хотел реально жить и устремлялся восстанавли-

¹ Можно вспомнить здесь эзотерические трансляции Блаватской, сообщающей от имени древнего знания, что наше видимое солнце есть *зеркало*, отражающее огонь невидимого духовного солнца.

вать его в визуальных медитациях, которые, собственно, и были ностальгическими моделями таких живительных, но отнюдь не измышленных миров. Третье время постоянно стоит на задворках его картин как метафизически-непостижимый фон, как Великий Занавес.

2

Искусство Тарковского во многом (и в самом важном) есть искусство интуитивной иерофании. Здесь уместны, словно бы именно об искусстве Тарковского сказанные, наблюдения М. Элиаде в его книге «Священное и мирское»: «Мы никогда не сможем полностью понять парадокс, заключенный во всякой *иерофании*. Пусть даже самой элементарной. Проявляя священное, какой-либо объект превращается в нечто иное, не переставая при этом быть самим собой, то есть продолжая оставаться объектом окружающего космического пространства. *Священный* камень остается *камнем*; внешне (точнее, с мирской точки зрения) он ничем не отличается от других камней. Зато для тех, для кого в этом камне проявляется священное, напротив, его непосредственная, данная в ощущениях реальность, преобразуется в реальность сверхъестественную. Иными словами, для людей, обладающих религиозным опытом, вся Природа способна проявляться как космическое священное пространство. Космос, во всей его полноте, предстает как иерофания». (Перевод Д. Гайдук). Такова пространственность и вещьность в киномедитациях Тарковского, где естественное считывается в сверхъестественном его модусе. Иерофанию рождает здесь особый слой времени, предстающий пламенем-саламандрой души, принявшей возвратное путешествие к своему архетипическому истоку.

Вновь и вновь в дневнике Тарковский напоминает себе: человек не нуждается в обществе, это общество нуждается в человеке, используя его в своих погибельных играх; человек же должен жить в одиночестве наедине с природой: землей, водой, растениями, животными, птицами... Вновь и вновь обращения к Л. Толстому, Г. Торо, Р. Эмерсону, Г. Гессе; попытки создать цитадель в деревушке, создать материальный центр (пуп) собственной Ойкумены. Одновременно и питающая, и разрушающая (ибо неисполняемая) ностальгия по архаически-циклической структуре жизни: вписанной в круговой природный цикл, равно как в предощущаемый (вот-вот дастся в руки) сакрально-круговой цикл обрядовости, реально вырастающей из той возвратности в до-рожденность, которую он втайне пестовал.

И первое, что мы видим невооруженным взглядом: запечатленное время Тарковского упраздняет линейное время. Каждая вещь в его картинах устремляется к медитации. Даже хроникальные врезки в «Зеркале» – переход через Сиваш, бомбежки в Испании или инцидент с китайскими хунвэйбинами – не противостоят целостной музыке медитативности, ибо из конкретной хроники изъята ее идеологически-историческая оболочка, обертка, вся газетно-архивно-научная шелуха и событие предстает блистательно-сияющим в том «вечном настоящем», в каком они неуязвимы ни для похвал, ни для lamentаций. Не люди здесь идут, а течет, осыпается и зыбится само иррациональное время. В этом времени Кришна и Арджуна несутся на колеснице по полю Куру. Возможно, в близком к этому времени беседовали некогда боги.

Время-душа, о которой говорит режиссер, эта *огненная саламандра*, конечно, не есть время бронирующей себя самоутверждением личности, но время природно-индивидуальной сущности. И поскольку медитативность (полнота внимания) неизбежно приво-

дит к растворенности так называемого субъекта в так называемом объекте, герой Тарковского обнаруживает самого себя во множественности вещей: во всех них мерцает «истинно сущая сущность». Как писали неоплатоники, «все души суть одна душа».

Героям Тарковского, чьи интуиции завязаны на архетипы древне-природного, сакрально-циклического (возвратного) бытия, противостоят существа, преданные молоху «прогресса», наращивания технологической мощи, экспансии «в космос» и т.п. Именно «исторический человек» и является у Тарковского вершителем «Конца света». К «историческому человеку» обращаются в своих призывах опомниться и вступить на путь возврата к циклически-круговой жизни природы Доменико и Александр.

В «Сталкере» мы видим три рода отчаяния: ученого, писателя и человека архаического типа, выпавшего из «мирского» времени. Мы как зрители движемся в циклически-круговом времени, ибо в основе сюжета – кружение и возвратность. (Возвратна композиция почти всех его картин: от «Соляриса» до «Жертвоприношения»). Здесь всегда идут «в обход», получая на каждый фрагмент пути разрешение невидимых таинственных сил. Кстати, мы так и не узнаём, каким образом троица выбралась из зоны, ведь дрезину Сталкер отпустил: «Отсюда никогда не возвращаются той же дорогой, какой пришли». Возврат здесь – по новой траектории круга. Картина словно бы восстанавливает некоторые черты той естественной иерофании, которая пронизывала время в его доисторической основности. Только посредством почтительной к незримым силам обрядовости Сталкер вступает в особого рода благоговейный контакт с территорией Зоны, которая реально многосмысленна. Кидание гаек – ритуал, знак испрашивания возможности инициационного продвижения

к сакральному центру, где встречаются Небо с Землей.¹ Путь проходит через непредсказуемые и смертельно опасные подземные тоннели: через преисподнюю на небо. Одних Зона пропускает, других нет. Предметы, вещи и человеческие действия обретают у Тарковского *реальность* лишь в том случае, если они причастны к трансценденции.

Комната, исполняющая желания, – это своего рода священная гора или культовая башня, сакральный центр. «Дорога, ведущая в центр, – “трудная дорога” (*durohana*), – пишет Элиаде. – Дорога эта изнурительна, полна опасностей, ибо по сути своей она является переходом от мирского к сакральному; от эфемерного и иллюзорного к реальности и вечности; от смерти к жизни; от человека к божеству». («Миф о вечном возвращении»).

В «Солярисе» Крис переживает катарсис, неожиданно для себя постигая, что реально-космическое измерение обрывается внутри человека. В «Ностальгии» пиком инициационного перехода становится медитация со свечой, когда обряд жертвоприношения выводит во вневременность. Посредством смерти-сатори Горчаков посвящается в союз нового качества. В «Жертвоприношении» инициационным действием становится соитие с ведьмой, вслед чему приносится жертва.

¹ В «Страхх по Андрею» таким сакральным центром мира становится Колокол, входящий в контрапунктический союз с «Троицей» Рублева. В «Солярисе» центр мира – отчий дом, вписанный в идеальный пейзаж, и, собственно говоря, Отец, к которому герой коленопреклоненно принадлежит как возвратившийся блудный сын. В «Зеркале» центр мира, поистине сакральный, если вспомнить хотя бы только семилетие, в которое писался сценарий, – дом, где герой родился, пуп земли, родина в чревно-перинатальном смысле. В «Ностальгии» – разрушенный храм, трансформационно восставший во вневременности. В «Жертвоприношении» центр мира рушится, но восстает в образе зеленого сухого деревца.

То, что любимый герой Тарковского всегда смотрит назад, – бросающаяся в глаза деталь. Все влечет его к замедлению инерционного темпа, ибо вертикаль движения – не впереди, но далеко позади. Современный человек, этот истинный хронофаг, пожиратель профанного времени и пространств, подражая сменяющимся «культурным» образцам (непрерывно морально деградирующим, ибо идеалы они черпают из эмпирики опыта), поддается пению сирен новизны. Герой Тарковского, напротив, подражает некоему сакральному своему предку.

Ностальгия по возврату, артикулированная самим Тарковским и его героями множество раз, есть выражение тяги особого рода – тяги в направлении времени своего личного кайроса.

«У нас нет оснований для того, чтобы трактовать периодическое возвращение <доисторического человека> в священное Время Начала как отказ от реального мира, бегство в мир мечты, в мир воображения, – пишет М. Элиаде. – Напротив, в этом еще раз отчетливо проявляется *онтологическая одержимость* – главная отличительная черта человека первобытных и древних обществ. Ведь, в конечном итоге, желание восстановить Время Начала – это желание пережить время, когда *боги присутствовали на Земле*, обрести сильный, свежий и чистый мир, каким он был *во время оно*. Это жажда священного и одновременно ностальгия по *Бытию*... Всем своим поведением религиозный человек провозглашает, что верит лишь в Бытие, что его участие в Бытии гарантировано ему первичным откровением, хранителем которого он является».

Едва ли можно точнее указать на происхождение той тяги к *укоренению* и той *онтологической одержимости*, которые столь очевидны в творчестве Тарковского. Ведь именно эти качества его лент приводили и приводят в кинозал зрителей, с разной степенью остроты и осознанности ощущающих в себе разрыв именно на уровне корневой системы.

СТРАНА, КОТОРАЯ ВЕЗДЕ И НИГДЕ (ТАРКОВСКИЙ И НОВАЛИС)

Идеал нравственности не имеет другого, более опасного соперника, нежели идеал высшей силы – полной сил жизни; это максимум варварства, и, к сожалению, в наше время культурного одичания у него слишком много последователей среди величайших слабаков. Человек благодаря этому превращается в одушевленного зверя.

Для религиозного человека всякая вещь может стать святыней.

Новалис

Меня интересует человек, в котором заключена Вселенная.

«Запечатленное время»

1

Сколь естественно, следуя этим эпитафиям из Новалиса, мы попадаем в эпицентр мира Тарковского. Следуя первому – в мир кажущихся хрупкими и слабыми его героев. Следуя второму – в мир его эстетики, ее истока.

Сталкер у Тарковского согласен считаться гнидой: «Да, я гнида, я – никто и ничто, и друзей у меня нет и быть не может, и не могу я никому ничего дать; только не отнимайте у меня единственного, что у меня есть...» Он плачет. Он имеет в виду, конечно, Зону, т.е. веру в нее, как в уникальный топос, где в каждое мгновение существует неоспоримая связь между его внутренним состоянием и невидимым разумом этого тоннеля в Неведомое. Это *мистическое чувство земли*, коррелятивное этической мистике, странно роднит Тарковского с одним из хорошо известных культурных психотипов: с йен-

скими ранними романтиками: Новалисом, братьями Шлегелями, Вакенродером, Тиком, Шлейермахером.¹ Жизнь для Новалиса познаваемо-непознаваема одновременно. Непознаваема интеллектом и познаваема сердцем.² «Здесь останавливается философия и должна остановиться, ибо в том именно жизнь и заключается, что не дает себя понять».³ У Фр. Шлегеля: «Универсум нельзя ни объяснить, ни постигнуть, но только созерцать и являть в откровении». (Почти парафраз неустанных наблюдений и самонаблюдений Тарковского о том, что истина в искусстве есть не что иное, как дискретные, из ниоткуда идущие внезапные толчки откровения). И здесь же у Новалиса: «Когда сердце настолько исполнено самим собой, что, пренебрегая вещами

¹ Исток мироощущения йенцев хорошо описал в начале двадцатого века Виктор Жирмунский: «Бывают эпохи в истории человеческой жизни, когда люди добровольно ограничивают свою душу видимым, слышимым и осязаемым. Тогда мысль не находит себе выхода среди конечных предметов и их причинных отношений, и весь мир как будто переносится на плоскость, теряет свою глубину, свой сокровенный смысл. Но в иные годы живое, поэтическое чувство возвращается снова; тогда мир кажется близким и знакомым, и все-таки таинственным; за всем конечным чувствуется бесконечное, и только еще дороже становится теперь конечное, как содержащее в себе божественный дух. И камни, и деревья, и травы, и дальние горы, и реки кажутся одушевленными и живыми – как будто теплое дыхание, слышное во всем мире, проникает и в человеческую душу. Такое живое, положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном я называю мистическим чувством».

² Вспомним возглас Тарковского в последнем интервью о великих своих учителях, которые ничего не брали из своей головы! Или целую череду размышлений в «Мартирологе» о непознаваемости мира любыми интеллектуальными усилиями.

³ Здесь и далее переводы из текстов йенцев – Н. Берковского, Н. Болдырева, Р. Габитовой, Ю. Попова.

мира сего, становится само для себя идеальным объектом, тогда и рождается религия»; то есть благоговейное касание тайной стороны вещей. Однако и само тело, в котором сердце, только кажется прахом земным, есть у него и духовно-энергетическое основание: «Есть только один храм в мире и это – человеческое тело. Дотрагиваясь до него, мы касаемся неба». Но и далее: всё, самая малая вещь, выявляет потенциальную святость для благоговейно-внимательного существа. (Древнейшее основание шаманизма).

Феномен этического эроса, этического тела, вписанного в координату мистического чувства земли-неба, равно естественно-присутствен у Новалиса и у Тарковского. «Совесть есть собственная сущность человека в полном его просветлении, небесный прачеловек», – писал автор «Учеников в Саисе». Или: «Совесть замещает на земле Бога». Наудачу приведем кое-что далее из россыпей его афоризмов, касающихся нашей темы. «Невинность – это нравственный инстинкт». «Решение философствовать есть не что иное, как требование к своему реальному Я, чтобы оно опомнилось, проснулось и стало духом. Без философии не может быть подлинно нравственного поведения, равно как без нравственного поведения – философии». «Кто предаёт правду – предаёт самого себя». «Есть лишь одна-единственная причина зла – всеобщая слабость; сама эта слабость – не что иное, как ущерб нравственной чувствительности...» «Нравственное пространство Вселенной еще более неведомо и неизмеримо, чем пространство небес». Это прямой прицел в космологию «Соляриса». «Стыд, быть может, есть ощущение профанации. Дружба, любовь и благоговение должны бы проявлять себя тайно...» «Человек по-настоящему нравственный – поэт». Всё это интимно близко мировоззрению автора «Соляриса» и «Зеркала», включая знаменитую тезу Криса Кельвина «Стыд – вот чувство, которое спасет человечество» или афоризм Бертона «Познание только тогда истинно, когда нравственно» (почти буквальное повторе-

ние главного тезиса православной гносеологии, где слово «нравственно» следовало бы уточнить словом «любовь»; но это и делает, собственно режиссер рассказом о чуде вочеловечения Хари).

Последнее особенно важно. По Новалису (равно и по Тарковскому), сам исток поэтического пронизан космически-этическим ферментом. Но что есть для него поэтическое и поэзия? С одной стороны, это космически-сакральная энергия сущего, с другой же – сама сердцевина реального. Само основание человеческого космоса (а иной нам и не дан) этично. Оттого-то и подлинная поэзия не есть эстетика, существующая сама по себе. «Поэзия на деле есть абсолютно-реальное. Это средоточие моей философии. Чем больше поэзии, тем ближе к действительности». То есть чем далее от этического эроса, тем далее от реального космического корня. «Поэт и жрец были вначале одно, и лишь последующие времена разделили их. Однако истинный поэт всегда оставался жрецом, так же как истинный жрец – поэтом...» Для Тарковского любой предмет, созерцаемый с благоговейным «детским» вниманием, начинает пульсировать энергией подлинно поэтического.

2

Тарковский, разумеется, категорически отвергал свою причастность к романтизму. Его нетрудно понять, так как отечественное, да и мировое, искусствоведение, а еще больше газетно-журнальный жаргон безгранично расширили пространство романтики, включив в нее все что ни попадя, так что ныне при этом слове гарантирована снисходительно-ироническая улыбка, ассоциирующая с «романтиком» риторичность, «революционный (или реакционный) пафос», уход в мечты, фантазии и т.п., ибо, де, «романтик не любит и не понимает реальность». Как писал еще Г. Гессе, «из десятилетия в десятилетие ярлык «романтика» приклеивали без раз-

бора целой куче писанины, чтобы с ней покончить». Разумеется, йенцы никакого отношения к подобной романтике не имеют. Скорее уж так понимаемый романтизм напрямую генетически связан с той устремленностью в фантастику и в «готический стиль» (фэнтези, детективы, шоуменство, компьютерная виртуальность и т.п.), в научную проективность, в безудержную игру гипотез, концептов, теорий и химеризмов, которые стали доминантными в культуре двадцатого и двадцать первого веков, где именно-таки интеллектуальное воображение правит бал.

В известном разговоре с польскими историками литературы – Ежи Иллгом и Леонардом Нойгером в марте 1985 года в Стокгольме Тарковский решительно отделил *истинных поэтов*, благоговеющих перед реальностью, которая обладает для них всепотенциальностью смыслов, от *романтиков*, бегущих от «скучной» реальности в мир воображения. Для *поэтов* (по Тарковскому) в самом малом и самом обыденном – неисчерпаемость потаенных смыслов,¹ бытие – таинственно-бездонная книга, которую они учатся читать, *романтики* же, в сущности, не столько постигают бытие, сколько наслаждаются собственными иллюзиями-играми, исходящими из интеллектуального и эстетического тщеславия волюнтаризма. (То есть, с точки зрения Тарковского, весь современный химеризм постмодернизма и иных игр в «виртуальные измерения» есть не что иное, как романтизм новейшего, цинически-интеллектуального образца).

«Романтизм – это мировоззрение, при котором человек за реальным миром видит нечто большее, чем в нем находится... Я же не преувеличиваю реальности. Для меня в ней заключено гораздо больше, нежели то, что я нахожу, и гораздо больше глубокого и святого, чем я умею увидеть... Мне кажется, жизнь настолько глубока и настолько полна духовности, что ее не надо пре-

¹ Совершенно дзэнская постановка вопроса.

ображать. Это нам нужно заботиться о своем духовном воспитании, а не о том, чтобы каким-то образом приукрашивать жизнь. Вы понимаете, что я хочу сказать?.. И вот этот плащ романтический... это результат не веры в человека, а в большей степени веры в собственное воображение... Для меня это и есть романтизм. Во всяком случае, существенная его часть, которая мне совершенно противопоказана. В свое время очень хорошо сказал в отношении меня Довженко: в луже грязной он видит отраженные звезды. Этот образ мне понятен. А если мы будем видеть звездное небо и летящего в нем ангела, то это уже какая-то очищенная аллегорическая форма... Довженко был поэтом, для него жизнь была гораздо более наполнена духом, чем для тех, кто искал в окружающей действительности предмет приложения своей творческой деятельности. Для *романтика* жизнь дает повод творить. А для *поэта* это *обязанность* творить, потому что в нем с самого начала живет дух, который его к этому вынуждает. Поэт, в отличие от романтика, как никто понимает, что он уподобляется образу Божьему. Способность к творчеству как бы заложена <в нас> изначально. Она не принадлежит человеку...»¹

¹ В одном из поздних интервью, за несколько недель до смерти: «...Романтизм – это не приукрашивание, а подмена, когда мне недостаточно самого себя и я начинаю сам себя изобретать, изобретать мир, а не верить ему. Вот, например, был такой Клейст, знаменитый романтик, в расцвете таланта, молодости вместе со своей невестой покончивший жизнь самоубийством, чтобы не дожить до угасания любви. (Тарковский ошибается: Клейст долго искал возможности «двойного» самоубийства и умер со случайной женщиной; хотя суть драмы Клейста он схватил верно. – Н.Б.) Я могу их понять, но это поступок, противоречащий жизни как таковой. Потому что ощущать жизнь как постоянный праздник – большой грех. В XX веке на Западе люди ждут от жизни какого-то скакания, и если этого не происходит, то считают, что им плохо. Вот это и есть романтизм – наивное отношение к жизни. Нет мужества, мужественности

Новалис записывал во «Фрагментах»: «Фантазия относит будущий мир либо ввысь, либо в пучину, либо в метампсихоз. Мы мечтаем о путешествиях по Вселенной – но разве Вселенная не внутри нас? Мы не знаем глубин своего духа. Туда ведет таинственный путь. В нас или нигде – вечность со своими мирами, прошлое и будущее. Внешний мир – мир теней, он отбрасывает свою тень в царство света. Правда, сейчас внутри нас кажется так темно, одиноко, бесформенно, но все явится нам совершенно иным, когда омраченность минет и стинет тело-тень...»

Гидеон Бахман спрашивал Тарковского в Италии: «В своих фильмах ты часто используешь путешествие как метафору. Но никогда у тебя это не было так ясно выражено, как в «Ностальгии». Считаешь ли ты себя самого путешественником?»

Тарковский: «Есть только один вид путешествия, которое возможно, – в наш внутренний мир. Путешествуя по всему свету, мы не очень-то многому учимся. Не уверен, что путешествие всегда оканчивается возвращением. Человек никогда не может вернуться к исходному пункту, так как за это время изменился. И, разумеется, нельзя убежать от себя самого: это то, что мы несем в себе – наше духовное жилище, как черепаха панцирь. Путешествие по всему миру – это только символическое путешествие. И куда бы ты ни попал, ты продолжаешь искать свою душу».

по отношению к ней, страшный эгоизм, желание пользоваться красотой, любовью других...» Вот куда протягивал Тарковский нить из середины XIX века. В другом интервью того же времени: «...Романтики – люди, которые всегда пытались видеть жизнь не такой, какая она есть. Самое страшное для них – рутина, привычное существование... Их убивают химеры...» Чем не камень в огород сегодняшнего «культурного» обывателя, бегущего посредством химеризмов всех сортов от невыносимой скуки бытия как такового.

Новалис убежден, что когда-то (в «золотом веке») природа была насквозь духовна. «Когда-то все было явлением духов. Теперь же мы не видим ничего кроме мертвого повторения, которого не понимаем». И тем не менее он уверен, что и сегодня «деревья, ландшафты, камни, картины населены особым рода душами. Ландшафт надо рассматривать как дриаду и ореаду (нимфы деревьев и гор. – Н.Б.). Ландшафт надо ощущать как тело. Ландшафт есть идеальное тело для особого рода души». То есть это не просто организм, подобный человеческому телу (а человеческое тело у Новалиса касается неба, равно как тело возлюбленной есть «аббревиатура Вселенной»), но каждый раз некая особая душа, то есть таинственная, не типовая сущность, некая космико-задушевная индивидуальность, не обязательно доступная нашему «пониманию». Некая космическая бездна и очень родственная нам, и очень загадочная.

Но кто способен так естественно ощущать деревья, ландшафты, камни как живые существа, тела-души, чувствовать в деревьях и в воде живущих там нимф, камни ощущать шевелящимися изнутри? Конечно же (если не считать шаманов и иных магов), дети определенного, дологического возраста. Потому-то для йенцев ребенок подобен поэту. Детей они воспринимали не в сюсюкающе-ласкательном модусе, а как спонтанных жрецов, магов, пророков. Это видно, например, в живописи Филиппа Отто Рунге, у которого дети действительно предстают мудрецами, некими пришельцами из высоких миров. Л. Тик так прямо и говорил: «Дети стоят среди нас как великие пророки». «Где дети, там Золотой век», – вторит ему Новалис. «Первый человек был первым духовидцем; для него все было духом. Дети подобны первым людям. Ясный взор ребенка говорит больше, чем догадка самоуверенного прорицателя». Детский способ растворяющей себя в «ландшафт-

те» игровой активности является одновременно актом и поэтическим, и религиозно-жреческим. Ф. Шлейермахер говорил, что религиозный человек «с благоговением прислушивается... к тихому ходу жизни, как дитя, без воли отдается ее непосредственному воздействию». Но таков подлинный художник и у Тарковского: «Поэт – это человек с воображением и психологией ребенка».

4

«Духовный мир и действительный мир. Свободная смена двух этих состояний». «Внешнее есть внутреннее, которое возвышено до таинственного состояния. (Может быть также и наоборот)». Эта взаимосплетенность, поразившая в свое время Ингмара Бергмана и наведшая его на мысль о диалектической слиянности у Тарковского сновиденного и бодрствующего, – характернейшая черта атмосферы картин последнего, где, скажем, реалии духовных ритмов Горчакова равно укоренены в его вещных и в сновиденно-дневных касаниях сущего. Что первично и что вторично в этом диалоге – неведомо в художественном космосе русского художника.

Искусство приводить в гармонию мысленное и вещное, искусство их взаимной «трансформации». «Если вы не можете сделать (косвенно или случайно) ощущаемыми мысли, то сделайте наоборот – внешние вещи непосредственно (или произвольно) мыслимыми... Обе операции являются идеалистическими. Тот, кто владеет ими обеими в совершенстве, тот – магический идеалист».

«Как чистое небо оживляет мир, как чистый дух одухотворяет-населяет мир, так Бог покрывает мир сердечным законом: объединяет жизнь, т.е. небо и дух. 1. Всё должно стать небом. 2. Всё должно стать духом. 3. Всё должно стать добродетелью. Третье есть синтез первого и второго». Однако в дальнейшем Новалис ска-

жет, что добродетель недостаточна и ее следует преобразовать в невинность.

Краеугольный камень эстетики и этики Тарковского – визуализировать невидимое – был и для Новалиса центральным звеном, а также своего рода нервом в его натуре. «С вещами невидимыми мы связаны теснее, чем с видимыми», – говорил он. «Ему казалось естественным смотреть на видимый и невидимый мир как на нечто нераздельное», – вспоминал его ближайший друг Л. Тик.

«Самым произвольным предрассудком является мнение, что человеку не дано выходить за пределы своего Я и сознательно пребывать в сверхчувственном, – писал Фридрих фон Гарденберг. – Человек может когда угодно сделаться существом сверхчувственным... Чем более мы осознаем в себе такое состояние, тем живее, сильнее, необходимее отсюда возникающая уверенность: вера в истинные откровения Духа. Это не зрение, не слух, не осязание – это нечто составленное из того и другого, и третьего, нечто большее, чем эти переживания: ощущение непосредственной уверенности, созерцание моего существования, самого истинного, самого личного. Многие случаи жизни, иные явления природы, определенные периоды времен года дают нам возможность испытать нечто подобное. Некоторые наблюдения особенно благоприятствуют таким откровениям. Большинство из них мгновенны, немногие длительны, меньшинство остается с тобой навсегда. В этом между людьми большая разница». В детстве мы были чувствительны к подобному ощущению рядом и вдалеке иных существ и сутей, не поддающихся фиксации прямыми чувствами. У Тарковского этот план мира постоянно невидимо ощущим.

«Природу он любит необыкновенно глубоко, – писал Томас Карлейль, один из первых в Европе понявший Новалиса, – можно сказать, он благоговееет перед ней и непонятным для нас образом беседует с ней; для него природа не мертвая, враждебная материя, но по-

крывало, таинственные одежды Невидимого; так сказать голос, которым Божество заявляет о себе человеку. Эти два качества – его чистое религиозное чувство и сердечная любовь к природе – приводят его в истинно поэтическое отношение к духовному и материальному миру».

«Только от слабости наших органов и нашей слабостью возбудимости, – писал Новалис в дневниках, – происходит то, что мы не видим себя в волшебном мире. Все сказки – только грезы о том, родном мире, который везде и нигде.¹ Высшие силы в нас, которые когда-нибудь, как гении, исполнят нашу волю, теперь – музы, поддерживающие нас в тягостной жизни сладкими воспоминаниями». Поэзия, искусство сегодня – слабый эрзац того реального касания сакральной многомерности, которым некогда жил человек и что аукнулось в мировом шаманизме.

«Для него сделалось вполне естественным смотреть на самое обычное и близкое как на чудо, – вспоминал Л. Тик, – а на странное и сверхъестественное как на нечто обыкновенное. Людская ежедневная жизнь окружала его как волшебная сказка, а тот далекий и непонятный мир, который вызывает у большинства мечтания и сомнения, был любимым жилищем его духа. Неиспор-

¹ Ср. с дзэнским афоризмом: «Наш истинный дом – страна, которая нигде». Странная переключка с афоризмом Новалиса: «Философия, собственно, есть ностальгия, <то есть> жажда повсюду быть дома». Ностальгия здесь постигнута вполне в духе Тарковского, как жажда *возврата* на подлинную, то есть на *первую* родину. «Философия» и «поэзия» слитны в космосе Новалиса. Обращаясь к последнему, Фр. Шлегель писал: «Ты не витаешь между поэзией и философией, но в твоём духе они сокровенно проникли друг в друга. <...> Всем художникам принадлежит учение о Востоке. Тебя я называю вместо всех других». Следует заметить, что йенцы первые в Европе серьезно занялись изучением Востока как места великого духовного синтеза, в частности они углубились в санскрит и в Упанишады.

ченный образцами, он нашел свой новый способ изображения и по разносторонности своих интересов, по своим взглядам на любовь и вере в нее как в свою наставницу, мудрость и религию, наконец тем, что один важный случай в его жизни, глубокая скорбь и лишение (смерть 15-летней невесты. – Н.Б.) сделали сущностью его поэзии и воззрений, – всем этим он один среди новейших поэтов похож на возвышенного Данте. Подобно ему он поет нам неведомую мистическую песнь, совершенно не похожую на песни тех многочисленных подражателей, которые смотрят на мистицизм как на украшение, думая, что его можно надевать и сбрасывать подобно платью».

5

Это умение обыденное воспринимать как чудесное и наоборот, являясь, кстати, чертой дзэнского темперамента и будучи на глубине выражено у Тарковского, прямо восходит к вопросу о том, *что имели в виду йенцы*, поименовав себя романтиками. Называя своими предшественниками Сервантеса, Данте, Шекспира и Гете, они предлагали рассматривать *роман* (и через него любую иную художественную форму) как способ-процесс непосредственного «вклинивания» текста в жизнь творца, как диалогическую динамическую форму, где писание романа как текста становится созиданием *романа* своей приватной жизни, и наоборот. Новалис, опережая Борхеса, предлагал увидеть универсум как гигантскую романную библиотеку, а земную жизнь как своего рода мега- или гиперроман. Соответственно и каждый человек есть (потенциально) и творец художественного романа, и участник его, один из героев. «Роман есть жизнь, принявшая форму книги. Каждая жизнь имеет эпиграф, заглавие, издателя, предисловие, введение, текст, примечание и т.д. или же может их иметь. Ничего нет *романтичнее* того, что обычно именуется миром и судьбой. Мы живем в огромном (и в смысле целого,

и в смысле частностей) романе. Созерцание происшествий вокруг нас. *Романтическая ориентация, оценка и обработка материалов человеческой жизни*.

Речь идет, как видим, о творчестве жизни как о безусловно главном. «Жизнь не должна быть тем, что дано нам, но она должна стать творимой нами *фабулой*». «Чтобы лучше познать жизнь и самого себя, следовало бы непрерывно писать роман». «Все случайности нашей жизни – материал, из которого мы вольны изготовить все, чего нам хочется. Тот, в ком много духа, сможет многое сделать из своей жизни. Каждое знакомство, каждый случай для человека, ставшего совершенно духовным (первым в бесконечном ряду), являлись бы началом бесконечного романа». Таким *романистом*, несомненно, был средневековый японский художник, возлюбленный Тарковским, художник, сознательно строящий «роман своей жизни», движущийся от стиля к стилю, от одного мифа о себе к другому внутри спиралевидной целостности. Такими *романистом* был, несомненно, и маг дон Хуан у Кастанеды или современный нам дальневосточный шаман, описанный магаданским психологом Владимиром Серкиным.

«Каждый развитый и работающий над собой человек заключает внутри себя роман, однако это еще не означает, чтобы он еще и писал его». Это Фр. Шлегель. «Нужно ли писать более одного романа, если художник тем временем не стал новым человеком?..» Почти буквально о том же говорил Тарковский, восхищаясь своим любимцем Брессоном: «...Он принадлежит к тем мастерам, каждый фильм которых становится фактом их духовного существования. Он снимает картину только в предельной, крайней ситуации. Зачем? Кто знает...» И о самом себе: «Не стоит снимать фильма, если у тебя нет внутренней потребности высказаться». То есть, как он говорил, «совершить поступок». Предельная явственность экзистенциального типа творчества, напроочь отвергающего всякую умозрительность и «окармливание других».

«Романтическое является не столько неким отдельным родом, сколько неотъемлемым элементом поэзии, – продолжает Новалис. – Я требую, чтобы всякая поэзия была романтической...» То есть полностью отвечающей за тотальность корреляции «текст ↔ судьба».

«Мир должен быть романтизирован, – пишет Новалис. – Только так можно помочь ему обрести изначальный (то есть потерянный ныне нами. – *Н.Б.*) смысл. Романтизирование есть не что иное, как качественное потенцирование (возведение в степень за счет извлечения всего качества потенциалов. – *Н.Б.*). Низшее в этой операции идентифицируется с высшим. Благодаря тому, что я придаю обыденному высший смысл, привычному – таинственный облик, известному – достоинство неизвестного, конечному – видимость бесконечного, я романтизирую их. Противоположной является операция над возвышенным, неизвестным, мистическим, бесконечным – происходит их логарифмирование с помощью связывания, и возвышенное получает привычное выражение». Это близко дзэнскому неразличению сакрального и профанного. Это то, что делал Тарковский, вскрывая «псевдообыденность» течения жизни, превращая обычный фрагмент комнаты или натюрморт в непознаваемый космос, а высшую непознаваемую силу заставляя выявлять себя языком глубоко частных конфликтов обыкновенной человеческой души или «притвориться» обыденнейшей вещью.

Конечно же, это не игра. Миру как раз не хватает не игры, не игрового начала (напротив, все в сегодняшнем мире превратилось в игру), а величайшей серьезности, способной вырвать человека из иллюзионизма интеллектуального жонглирования. Для Новалиса все – исключительно серьезно, но серьезностью не мрачно-насуспенной и ригористичной, а ангельски-просветленной, экстатически-улыбчивой.

Новалис, быть может, носил в себе душу человека сатя-юги, и эту свою заброшенность в другую эпоху ощущал как пришельчество. Одухотворенное челове-

чество, по его догадке, скрыто на дне мирового океана (следствие ухода под воду большого континента, называемого обычно Атлантидой). И его пожизненная ностальгия – по этой «затопленной родине» (ср. с затопленными пейзажами детства Тарковского), которая и позади, и все же и впереди, ибо возврат золотого века неизбежен. В стихотворении «Пришелец» он писал:

О, ты ищешь напрасно:
не найти уже здесь той небесной страны;
из смертных никто не знает тропы к ней.
Навсегда поглотило ее непрístupное море.

Лишь немногие вод потопа избегли.
Горстка малая здесь, среди нас, их потомков.
Здесь и там, неизвестны, живут одиноко,
чтоб собраться всем вместе, когда час наступит.

Поскорее взгляни: вот один из них, странный,
вот Пришелец из той стороны затонувшей.
Ссылным чувствует здесь он себя, как и ты же. <...>

6

Что же лежит в основании той исключительно страстной серьезности, с которой йенцы строили свою судьбу? «Обыденное существование – это священнослужение, почти такое же, как служение весталок. Мы заняты поддержанием священного и таинственного огня... Разве характер этой заботы не означает меру нашей верности, любви, нашего внимания к высшему, самый характер нашего существования?» Поэт и жрец – едины... Но так же живет и дзэнский монах, абсолютно неприметный в миру. Таково жречество Сталкера или Горчакова.

Ср. у Ф. Шлегеля: «Мир слишком серьезен, однако серьезность все же еще достаточно редка. Серьезность – это противоположность игры. <...> Серьезность – это

величие в действии...» Какова побудительная причина такой серьезности? «Духовное лицо как таковое пребывает лишь в мире незримом. Как оно сможет явиться среди людей? У него лишь одно желание на Земле – формировать конечное для вечного...»¹

«Духовное лицо» Новалиса выявляло свою активность и в дерзновенных внутренних установках. Он полагал, например, что человек ответствен за «воспитание природы»; после одухотворения себя он должен заняться обожением и природы. «Человек – мессия природы», – писал он. Как тут не вспомнить пафос речей Доменико в «Ностальгии»: «...Надо, чтобы наши глаза, уши, все мы напитались тем, что лежит у истоков великой мечты. Кто-то должен воскликнуть, что мы построим пирамиды. И неважно, если потом мы их не построим. Важно пробудить желание...»

Как ни странно, идея сталкеров принадлежит йенцам. Начинается эта фаза творчества жизни с отречения, с *Entsagen*, с того самого «инициационного самопожертвования в подлинную жизнь», которое совершали герои Тарковского. Идея добровольного служения более высшему, чем есть ты сам, началу, с одновременным «пробуждением» этого высшего начала в себе, – любимая идея Новалиса. Более того, йенцы говорили о лучших людях, как о нашедших в себе сакральный центр, который становится их точкой опоры, так что эти люди способны стать «посредниками», «вожатыми», проводниками из профанного мира в сакральный, то есть *медиумами* или *сталкерами* в терминологии Тарковского. Более того, как писал Фр. Шлегель, «посредник – это тот, кто чувствует в себе божественное и отдает себя на уничтожение (сознательная жертвенность, явленная уже в Иване, а затем пробуждавшаяся в Крисе, Сталкере, Доменико, Горчакове, Александре. – Н.Б.), чтобы пророчествовать о божественном, чтобы сообщить его людям и представить в обычаях и действиях, словах и

¹ То есть экзистировать, по Кьеркегору.

делах». Как тут не вспомнить одну из двух главных сюжетных линий «Ностальгии».

Йенцы обладали реальным, а не примышляемым, не воображаемым чувством Сущего; как говорил Тик: «Не предчувствие Бога, нет, а настоящее чувство». Выявлялось оно и реализовывалось универсально – в ритмах обычного дня, поднимаемого до внутренней экстастики. Собственно, сам этот подъем каждого дня жизни (разумеется, всего лишь попытки этого подъема) из остыллой, почти окаменелой функциональности в сакральность и был для них «романтическим» действием. Впрочем, В. Жирмунский, написавший замечательные комментарии к деятельности йенцев, знавший, насколько исказилось затем значение слов «романтизм» и «романтика», предложил называть мировоззрение круга Новалиса *мистическим реализмом* (сам Новалис называл себя *магическим идеалистом*).

То чувство «иномирной» энергии в земном веществе, которое пронизывает фактурную плоть фильмов Тарковского, вне сомнения привело бы в восторг йенских мистиков, живших в городке с населением в десять тысяч человек более двухсот лет назад. Для Новалиса, как пронизательно заметил Т. Карлейль, «невидимый мир не только имеет реальное существование, но только он один и существует, тогда как все остальное, не в переносном, но в буквальном смысле, употребляя это слово со всей научной точностью, есть лишь «призрак», или как выражается поэт (Гете. – Н.Б.): «Schall und Rauch umnebelnd Himmelsgluth» – «Шум и дым, окутывающий блеск небес». Невидимый мир – вблизи нас, или лучше сказать, здесь он, в нас и вокруг нас. Если бы снять телесную оболочку с нашей души, то великолепие невидимого мира окружало бы нас, подобно гармонии сфер, о которой рассказывали древние. Итак, не только на словах, но в действительности и с искренней верой Новалис чувствует себя окруженным со всех сторон Божеством, чувствует при всякой мысли, что «в Нем он живет, движется, существует».

Тарковский, в присущей только ему форме, дает нам оживший в движущихся картинах феномен этой мистической двойственности.

Наступление рационального, технологичного человека уже в ту пору тревожило йенцев. Потому-то так милы были им времена, когда в чести были «вера и любовь» и не началось еще зарождение «новой религии» – «знать и уметь». «Мудрые мира сего ошиблись, хотя ими руководило стремление к истине, – писал В. Вакенродер. – Они захотели обнаружить небесные тайны и вывести их на свет дневной, поставив среди земных вещей, и, смело настаивая на правах своих, они оттолкнули неясные, смутные, туманные чувства. Но разве может слабый человек осветить небесные тайны? Разве смеет он дерзко вынести на свет то, что Бог покрыл своей рукой? Разве он вправе надменно оттолкнуть неясные, смутные, туманные чувства, которые спускаются к нему, как таинственные ангелы?»

Здесь речь идет о реальном опыте *неназываемого*, о том познании, которое очень легко либо вычеркнуть из «человеческой зоны», из зоны реальной культуры, либо спрофанировать. Рациональный, супериорный человек современности попросту отбрасывает все это, сводя к вульгарно-бутафорской мистике. Однако Горчаков всецело в опыте переживания «чувств», не имеющих ни названия, ни источника, ни пристанища.

Не только Горчаков исследует эти пространства безымянности, но и Сталкер, и даже Крис Кельвин, такой в общем-то стандартный продукт научной эпохи, даже он погружается внезапно для себя в область «неясных, смутных, туманных чувств»; вплоть до парадоксального, но абсолютно *романтического* утверждения, что «человечество сможет спасти только чувство стыда».

В «Запечатленном времени» (немецкое издание) Тарковский писал: «... Александр для меня образ Божьего избранника, призванного к тому, чтобы разоблачить перед всем миром угрожающие нам, разрушительные

для жизни, ужасные, ведущие к гибели механизмы бытия и призвать к *повороту*, к *возврату* – последней возможности спасения, остающейся у человечества.¹

Божьими избранниками, Богом призванными являются, конечно, до известной степени также и другие; вероятно, инструмент Божьего умысла – почтальон Отто, который, как он сам говорит, собирает таинственные, необъяснимые происшествия, человек, о котором никто толком не знает, откуда он явился и как оказался в этом месте, где действительно происходит очень много необъяснимого. Затем это маленький сын Александра, а также Мария, ведьма; для всех них жизнь исполнена необъяснимого чуда, они движутся в воображаемом мире, а не в так называемом реальном и являются кем угодно, только не эмпириками и прагматиками. Никто из них не верит тому, что можно потрогать руками, скорее они доверяют образам своего ментального мира. Все, что они делают, странным образом отклоняется от нормального образа действий; им свойственны способности, которые в старой России приписывали юродивым. Эти люди уже одной своей внешностью нищих оборванцев обращали внимание тех, кто жил в отношениях «упорядоченности», на существование того иного, исполненного пророчеств, спасительных жертв и чудес мира, который находится по ту сторону всех рациональных и разумосообразных закономерностей. Лишь одно искусство еще хранит кое-что из этого.

Большая часть цивилизованного человечества, в той мере, в какой она потеряла веру, утратила также и понятие о чуде; и сегодня человечество уже не способно надеяться на удивительные, противоречащие

¹ Идея *возврата* приобретает здесь у Тарковского, как видим, новые, апокалипсисно-пророческие черты. Ср. у Хайдеггера: «Поэты – это смертные, которые, со всей серьезностью воспевая бога виноделия, ощущают след ушедших богов и таким образом прокладывают родственным смертным путь к Повороту».

всякой опытной логике повороты в событийном ряду или в том, что связано с восприятием или сознанием, и еще менее оно готово допустить вторжение необъяснимых трансформаций в собственную жизнь и довериться их преобразующей силе. Духовное обнищание, пришедшее с этими утратами, могло бы в какой-то степени приостановиться, если бы каждый человек понял, что он мог бы выстраивать свои пути не произвольно, по своей личной прихоти, но напротив – действовать, ощущая зависимость от Творца и подчиняясь его воле. Однако фактом является то, что сегодня дискуссия даже по самым простым морально-этическим проблемам имеет малый спрос, даже никакого, и уж ни в коем случае не в кинофильме...»

При всей трагичности констатации какая ясная формула: жить в блаженном подчинении воле Творца!

Как для йенцев занятия литературой были формой жизненной магии, способом религиозного действия и в какой-то степени пророчества, формой выявления в себе духа и до известной степени самотрансформации (художественно-религиозное моделирование собственной индивидуальности), так и Тарковский пытался сделать каждый свой кинофильм метафизически значимым поступком, а также вполне приватным магическим экспериментом. И как Новалис имеет, быть может, большее значения для истории человеческого духа, нежели для литературы, так и Тарковский скорее выбивается из истории кинематографа, нежели плавно вписывается в нее, и *духовная* составляющая одиссеи Тарковского, на мой взгляд, гораздо более значима, чем одиссея сугубо художественная.

«ОН СНИМАЕТ КАРТИНУ ТОЛЬКО
В ПРЕДЕЛЬНОЙ, КРАЙНЕЙ СИТУАЦИИ...»
(ТАРКОВСКИЙ И БРЕССОН)

Кинематограф – средство для совершен-
ния открытий. Фильм – путешествие в не-
известность.

Р. Брессон

1

Восхищение Робером Брессоном (1907–1999) было, как мы помним, у Тарковского безоговорочным. Подобно тому, как среди композиторов он ставил на первое место И.С. Баха, а затем оставлял пустыми десять мест, так и с кинорежиссерами: на первом месте Брессон, а следующие десять мест пустые. В чем смысл этой демонстративно подчеркнутой дистанции? Указать на уровень одаренности? Нет, конечно. Тарковский разделяет таким образом две сферы, два уровня сознания и внимания: в одном случае по преимуществу художественное, а в другом художественно-религиозное. Конечно, у многих больших художников, которых Тарковский весьма уважал (Бергман, Феллини, Антониони, Бунюэль и т.д.), интерес к религиозному спорадически возникал, религиозные темы входили в их микрокосм, равно как порой вспыхивали между персонажами разговоры и умолчания глубоко метафизичные, а иногда и богословские. Однако это были все же мимолетные арабески метафизики внутри вполне психологизированной системы координат, где главный герой, alter ego автора, осуществлял себя в общем и целом вне-религиозно, плененный доминантой материальной составляющей мира, замкнутый матрицей тленно-материального своего «я». Его интерес к религиозному был в сущности интеллектуальным, скорее любопытствующим или «эмоционально-инерционным», неже-

ли интимно-экзистенциальным, как это происходит у Брессона несмотря на то (и в этом его отличие от Тарковского), что в большинстве своем его персонажи типажно и внутренне-экзистенциально далеки от автора (четырнадцатилетняя девочка Мушкетт, вор-карманник, отчаявшийся студент, Жанна Д'Арк, герои Достоевского, Толстого и т.д.). Тем не менее освещающий всё внутренний свет идет из источника, именуемого Провидением, которое режиссер называл «невидимой рукой».

Одним словом, мировоззрение и творчество перенесенных мастеров «авторского кино» осуществлялись в основном в фарватере художественных поисков; религиозные темы вспыхивали блесками среди множества иных. Брессона же (основателя «авторского кино») Тарковский ощущал как всецело пребывающего в религиозном измерении, так что совершенно не имело значения, на какой сюжет он снимает фильм. Сам Брессон выражался иной раз решительно: «Содержание фильма – только предлог. Форма куда сильнее содержания трогает и увлекает зрителя». Конечно же, уникальность Брессона не в темах и уж тем более не в словесном ряде его картин, а в неповторимо-метафизичном стиле, в особой интенсивности внимания к тому, что происходит в человеческой душе. Равно и уникальность Тарковского – не в экзотических подчас сюжетах (все эти мыслящие космические океаны и волшебные комнаты в заброшенных зонах – сами по себе разве не прямая дорога в кич?), а во все более утончаемой отточенности каждого сантиметра кадра, притом что сама его визуальная структура, сам характер прикосновения взора к созерцаемому рассматривается как сверхъестественный процесс нашего в мире пребывания. Сознание человека реализует себя у Тарковского уже (и, быть может, прежде всего) характером созерцания сущего; созерцания не связей между «блоками смыслов», не связей между матрицами головных представлений, образующих ревность, зависть, гнев, любовь и т.д., а природного и псевдообыденного. У Тарковского (в наисильней-

шие моменты его картин) сверхъестественно само наше пребывание в мире, само это событие. Возможно ли, что мы *есть*? В чем суть этой возможности? Что же мы *есть*? В чем же мы *есть*, в чем единство нашего источника и нашего *ествования*? Брессон тоже пробивается к этому совсем рядом с нами пребывающему сверхъестественному. «Сверхъестественное в кино, – говорил он, – это всего лишь наиболее точно выраженное реальное. Это реальные вещи, поданные крупным планом». Именно так: сверхъестественна любая вещь, если очистить ее от накипи функциональности, заданной «общественными договорами» и нашей корыстолюбивой прагматичностью. Потому-то первое, что делает Брессон, это очищает фабулу от функциональных мотивов, а затем и от действия, насколько это допустимо. «Сюжет – это трюк для романиста», – презрительно говорил он. Он рано понял, что существуют, как он называл их, «экраны», препятствующие созерцанию, а значит и изображению сверхъестественного. Каковы, вкратце, эти экраны? Это сюжет, интрига, актерская игра, эффекты кинокамеры, операторского искусства, закадровая музыка. За каждым из них стоят заданные, готовые концепты, с тянущимися шаблонами «смыслов». Все это подсказки зрителю, а если выражаться более точно – способы манипуляции его восприятием и при этом так, чтобы восприятие шло через рацию, но чтобы сам человек этого не замечал. «По мере возможности я исключаю всё, что носит печать драматизма. Для меня кино – это исследование *внутри*. Внутри сознания кинокамера бессильна». То есть кинокамера лишь подводит к этому *внутреннему* человека, к внутреннему его сознания. Надо ли говорить, сколь это созвучно поискам *абсолютного стиля* у Тарковского?

Иногда мне кажется, что в своей одинокой борьбе с рутиной Тарковский не сумел бы выстоять, не сознавай он, что там во Франции живет его старший брат, с первых своих шагов противостоящий бесчисленным соблазнам «свободного мира». Брессон, которому абсо-

лютно все равно, что о нем пишут в газетах и журналах, в скольких кинотеатрах идет его фильм и какие сборы он имеет (чаще не имеет). Брессон изначально не обольщался относительно эпохи и времени, в которые он живет. Синематограф (как он его называл), вероятно, был для него способом служения, а сам режиссер, возможно, ощущал себя монахом в миру. Такое чувство возникает от его личности и картин. Но своеобразными монахами в миру являются практически все главные персонажи картин Тарковского. Духовное братство и сродство несомненные, как несомненно и то, что уникальный опыт Брессона по проращиванию-выстраиванию собственно кинематографического языка как языка искусства, а не балаганно-манипуляционного зрелища, не мог не помочь Тарковскому в его собственных поисках в том же направлении. Насколько осознанными были сближения русского режиссера с поэтикой француза, читал ли он, например, труд Брессона «Записки о синематографе», вышедший в 1975 году? В своем дневнике Тарковский об этом не сообщает, хотя вполне может быть, что и читал, поскольку французский язык был для него не чужим с детства. Во всяком случае, взгляды на сущность киноискусства двух мастеров порой изумляюще близки.¹

Единит их прежде всего уважение к чистому, некомментированному *наблюдению* за бытийностью как таковой: и если у Тарковского оно «протоплазмически»-благоговейное, то у Брессона – нейтрально-сдержанное. Камера наблюдает за чистым истечением времени, как той единственной реальности, которая отпущена че-

¹ Тарковский впервые увидел Брессона на Каннском кинофестивале в 1983 году. Причем, «увидел» не то слово: судьба буквально столкнула их в борьбе за Гран-при (Тарковский показывал «Ностальгию», а Брессон – свой последний фильм «Деньги» по повести Льва Толстого «Фальшивый купон»), так что жюри пришлось на ходу придумать и для того, и для другого «Приз за выдающийся вклад в киноискусство». Впрочем, это соперничество не помешало в дальнейшем двум художникам подружиться.

ловеку. У Брессона это наблюдение хронометрически-бесстрастное, детерминистски-строгое и необратимое. Он словно бы ставит сознание зрителя перед правдой неотвратимости линейного истечения времени, словно перед правдой его судьбы, не позволяя сознанию убежать от этой правды ни в воспоминания, ни в сны, ни в проекции будущего. Никакого самообмана. Наблюдай во все глаза за этой неотвратимостью, и ты рано или поздно начнешь задавать себе внутреннему правильные вопросы.

Тарковский запечатлевает время как идущий сквозь человека сакральный дождь, как зыблящуюся таинственную магму, проникающую сознание человека именно для того, чтобы он мог к этой сверхъестественной странности в себе успеть причаститься. Камера Тарковского снимает не бесстрастно-хронометрическое время нашего исчезновения – неотвратимого и загадочного, она снимает уникальный слой кажущегося однородным и монолитно-непроницаемым времени: снимает *время во времени*, то есть интимно-космичное в нас вещество, приобщение к которому абсолютно необходимо, как абсолютно необходим на новом витке вызревания возврат к своей утробно-плацентной сакральности.

Брессон больше наблюдает внешнее время, прикованное к материальной неподвижности, к несдвигаемости вещей, его время абсолютно неговорчиво, оно сурово и строго как библейский Яхве. Тарковский же больше наблюдает время внутреннее. Однако это не импрессионистически-гадательное (пусть и с научной дотошной тщательностью проводимое), трансформированное игрой ассоциаций и идей внутреннее время эпоса Марселя Пруста, не время потока воспоминаний (хотя поиск утраченного времени у Тарковского и происходит; однако это все тот же поиск священного в себе ребенка), но то вполне объективно-реальное время, которое тем не менее скрывает в себе волшебную возможность прорыва. Время Тарковского и трагически осыпается в патинной красоте и почти разрывающей серд-

це смертности вещей и всего земного осязаемого ее плана, и сияет чем-то несомненно бессмертным: в самом центре хроноса, в пустотной его исходной точке (из которой и пошел, вероятно, Первотолчок метронома) присутствует абсолютно непознаваемый, абсурдно-спасительный импульс. Брессон – поэт неотвратимости и строгости времени. Тарковский – поэт тайного измерения, тайной штольни в реальном времени. Именно поэтому он «раздвигает» время, «замедляет» его для нашего, приученного к верхоглядству, взгляда, оставляя нас наедине с самой времени структурностью, с его корпускулярностью, атомной и, пожалуй что, внутри-атомной непостижимой иероглифичностью: несводимость к каким-либо смыслам, даже ангельским. Пустота иногда смотрит на нас из временно-вещного распада устрашающе-благословляющим тишайшим ураганом.

Начальный импульс революционных движений того и другого мастера один: возвращение зору полноценного внимания. Внимания к чему? К сущему. Что есть сущее? *Ествующее*, пребывающее в иррациональности сознающего: *я есмь*. Разрыв с психологической, психологизированной свистопляской вниманности (то есть с лжевниманием), с цивилизационными судорогами интеллекта, навязывающего взгляду и слуху непрерывные «концепты» или смыслоидеомы. Современные «кино, радио, телевидение – это школа невнимания», – писал Брессон в своей книге. И далее – об абсолютной необходимости *повышения градуса внимания* и наблюдательности. Тарковский в этом смысле поступил более радикально: сделал кадр почти безгранично долгим. Попытался приблизиться к «божьему дыханию». Гигантский вдох и выдох. И тот, и другой режиссеры вывели за скобки опору на символы, на идеи, на психологические мотивации и конфронтации. Что монтируется? «Само время, протекающее в кадре».

Повторюсь вполне сознательно: парадокс в том, что простое повышение внимания к сущему, к каждой

конкретной вещи приводит поэтапно к повышению внимания к деталям, частностям, «мелочам», из которых «состоит» вещь, а затем к чувствованию их неистощимой невербализуемой значимости, и далее рождается чувство *невидимой* стороны вещей. И Тарковский, и Брессон устремлены к созерцанию невидимого в видимом. Разумеется, конкретные выявления этого у каждого глубоко оригинальны и неповторимы. Брессон настолько аскетичен, что хотел бы в своем минимализме и очищении созерцающего сознания ото всего «лишнего» вывести за скобки весь вещный мир как таковой. Как справедливо пишет В. Божович, «погруженный в мир видимостей и действующий в нем методом «сокращений», методом изъятия лишнего, режиссер рискует остаться перед белым экраном, ибо «лишним» оказывается всё». Сам Брессон прекрасно понимал свою ностальгию по пустоте и молчанию белого; в своей книге он писал: «Строй свой фильм на белом, на молчании и на неподвижности». Три столпа. Белое – это чистота и пустота. К нему добавляется молчание, тишина, безмолвие. И далее – неподвижность, то есть полное отсутствие нервной горячки, попыток произвольно дергать вещи мира, изъятие так называемого динамизма и мобильности, этих идолов, которым молится современный стадный homo. Остановись, опомнись, вслушайся в безмолвие, почувствуй голос пустой белизны. Словно бы отвечая на вопрос, какова задача такого его почти намеренного аскетизма средств и форм, Брессон писал: «Приучить публику догадываться обо всем том, из чего ей дается только часть. Заставлять догадываться. Побудить к этому». Разумеется, это только одна сторона процесса, в который режиссер стягивает созерцателя.

Невидимое Тарковского иное. Оно светится нематериальным светом (возможно ли такое?) в лаконично отобранных вещах и предметах, с помощью которых взор героя пытается выйти (и выходит) из плена материальности.

Удивительно сходно смотрели оба режиссера на сущность и природу актера в кино. Актер не должен *играть*, он должен *быть* и существовать как природная стихия. Его задача – забыть себя, забыть свой ум и пребывать в бытийствовании. Брессону и Тарковскому нужны были перед камерой медитирующие в восточном смысле этого слова, то есть очистившиеся от интеллектуальных и рефлектирующих спазмов, люди. Люди без шлейфа концептуализаций и идеологически-эмоциональных штампов. Брессон называл их *моделями*. Вначале он, конечно, пользовался профессиональными актерами, но перед ним каждый раз вставала задача вывести актера из того состояния *манипулирования видимостями*, в которое тот врос, а затем ввести в состояние «незнания себя». «Актера прежде всего следует отучить от его привычек, а этого ужасно трудно достичь. Потом его надо заставить делать упражнения на отказ, собственно говоря, от самого себя... Исполнитель должен совершенно не знать себя...» Зачем? Чтобы он смог начать двигаться в направлении неизвестности самого себя, чтобы начал сам раскрывать поток своего чистого бытийствования в качестве «космической вещи», в качестве изначального вещества, а не матрицированной обществу «личности». Удивительное сходство с методикой Тарковского, который, так же как Брессон, на репетициях или на дублях или иными способами заставлял актеров так уставать, что они переставали играть, утрачивали этот навык (обессилевали), и вот здесь-то он их и побуждал сняться «в роли». То есть побыть в подаренной режиссером царственной возможности постранствовать в пространстве «вещью, неведомой себе». В эстетике и этике Брессона и Тарковского это очень высокий статус. До него большинству нынешних людей никогда не дорости в этой жизни. Более того, у Тарковского подчас и внутренний сюжет картины строится на этом процессе психологического развоплощения-очищения героя, на этом отказе его от самого себя (то есть себя прежнего) и на попытках движения внутри ошеломительной «неиз-

вестности себя» (Горчаков в «Ностальгии»). Не инаковости, но именно-таки неизвестности-себя.

Брессону ценно в исполнителях, как он сам говорил, «неразмышляющее, то есть нерациональное и нелогичное «я», которое и должна регистрировать камера». «В случае же успеха-удачи съемочная камера позволит вам увидеть в человеческом лице нечто такое, о существовании чего никто прежде не мог бы и догадаться».

Если некоторые актеры Тарковского, заинтригованные методом мастера, в конце концов попытались самым серьезным образом опробовать на себе результаты предлагаемой трансформации, задавшись целью войти в предлагаемую зону самоочищения от «мусора психологизма» (и связанных с этим лжечувств), чтобы войти затем в зону собственной неизвестности (Солоницын, Кайдановский),¹ то актеры Брессона не пошли дальше бунта. Вот одно из типичных, широко известных, раздраженных признаний актрисы Марии Казарес, снявшейся в фильме «Дамы Булонского леса»: «Робер Брессон хотел бы играть все роли, регулировать освещение, кадрировать, сам шить костюмы, сам изобретать моды и готовить реквизит. Я подозреваю, что ему хотелось бы превратиться в кинокамеру и в осветительные приборы. На съемочной площадке это настоящий тиран, он хочет подменить все и всех, требует точности до миллиметра, требует, чтобы реплики произносились именно с такой-то интонацией, чтобы актер поднимал взгляд строго определенным образом, даже если это ему неудобно. Наконец мне кажется, что он желал бы иметь актеров в разобранном виде, чтобы их можно было собирать – как машины, именно в тот момент, когда им надо явиться перед камерой. Я помню, как в течение двадцати минут он разгуливал пере-

¹ Мы знаем, сколь непростым и сколь драматичным было это внутреннее «перерождение» для того и для другого. Известно, что Кайдановский вскоре фактически уже не смог сниматься ни у кого другого, устремившись затем в русло собственной кинорежиссуры и киносценаристики.

до мной, повторяя коротенькую фразу, которую мне предстояло произнести, причем произнести как бы произвольно. Вот эта фраза: «Ах, Жан, как вы меня напугали!» И я никогда не забуду, как он искал интонацию, чтобы в момент съемки вложить ее в меня уже совсем готовой. Но чем же, в таком случае, становится актер? Роботом, марионеткой? Фильм имел большой успех, он даже стал классическим произведением экрана, и потому ничто не мешает мне признаться, что никого я так не ненавидела, как Робера Брессона во время съемок. Именно во время съемок, потому что во все остальное время я относилась к нему очень хорошо. О, как я его ненавидела! Между тем я его понимала, он меня даже интересовал. Я считала, что он доводит до абсурда свою роль кинорежиссера¹...»

Таково эмоциональное сопротивление «личности», отстаивающей свою сверхценность. Брессон же полагал, что личностью следует пожертвовать во имя чего-то неизмеримо более важного. С точки зрения Брессона, «механизированные внешне, модели становятся свободными внутренне». Освобожденный от пафоса собственной важности, от постоянной памяти «как я выгляжу и что обо мне думают», человек разворачивается внутренне к совершенно новым в себе вещам.

Кстати, именно после этого фильма Брессон прекратил приглашать к себе профессионалов, тем самым исключив какое-либо смешивание или симбиоз театра и кино, а также кинозрелища и кино (в терминологии самого Брессона это кино и *синематограф*). Итоговое его резюме таково: «Актер, даже (и более всего) талантливый актер, дает нам слишком плоский образ человеческого существа, а следовательно – ложный образ».

Конечно, тема Брессон и Тарковский поистине неисчерпаема, мы же ограничимся здесь лишь весьма не-

¹ Аналогичный упрек частенько звучал в адрес и Тарковского: см. его взаимоотношения с А. Кончаловским или Г. Репергом.

многими наблюдениями, заметив, что чистота стиля, где чрезвычайно щепетильно проведена граница между синематографом и всеми иными видами искусств, Брессоном выдержана значительно более последовательно и категорично, нежели Тарковским, у которого при всем чаемом им аскетизме средств почти каждый кадр – живописный шедевр с неисчерпаемым «семантическим вакуумом». Чего никак не скажешь о лентах Брессона, который говорил: «Я художник и потому в кино избегаю живописи». Тарковский тоже прошел в юности через опыт почти профессиональных занятий живописью, и конечно он *не стремился* быть живописным и тратил немало сил, выбрасывая при монтаже чересчур на его взгляд красивые мизансцены, и все же каждый его кадр – шедевр. Но в каком смысле? Что играет решающую в них роль? Не метафизический ли расклад? Не натяжение ли сил, структурированных невидимыми энергиями?

Конечно, Тарковский гораздо более щедро пользуется дарами литературной драматургии: он использует переносы во времени, сны, изредка вводит скупую, лаконичную символику, иногда он снимает с движущегося объекта, что совершенно неприемлемо для полнейшего аскета Брессона. Но характерно, что поздний Тарковский неизменно осознавал это как знак своей слабости (так ли это – другой вопрос) и всегда считал неслыханный аскетизм форм у Брессона признаком его эстетической и личностно-духовной безупречности.¹ И, как мы знаем, движение к аскетике у русского мастера совершенно очевидное от первого фильма к последнему.

¹ И в самом деле, разве стремление к минимализму, к аскетизму эстетических форм не связано внутренне-тайно с более широкой устремленностью индивидуальности творца к самоограничению и аскезе? Разве не из одного источника две эти устремленности: художественная и нравственно-духовная?

И все же нельзя не заметить, что при всем полифонном «живописном» богатстве аскетически строгих полотен Тарковского главное их неотъемлемое качество – внутренняя музыкальность, ничуть не форсированная закадровой музыкой. И в этом они с Брессоном единоклубны: в понимании сущности универсума, которому пытается уподобиться художественное произведение. Как говорил Брессон: «Кино больше похоже на музыку, чем на живопись».

Музыка, как ее понимал Тарковский (в профессиональном смысле ассоциировалась она у него прежде всего с именами Баха и Пёрселла; любимые композиторы Брессона – Моцарт и Монтеверди), есть измерение космически-религиозное. Ни одно искусство, по Тарковскому, не схватывает потаенность универсума так, как музыка. Вспомним раздумье вслух Сталкера в сценах перед комнатой, исполняющей желания. Поэтому впечатление от истинно художественного произведения в любом жанре он называл, как мы помним, религиозным, а настоящего поэта-художника – религиозным ребенком.

Сразу вспоминаются «религиозные дети» его кинематографа, включая старца Александра. Но также вспоминается и фильм Брессона «Дневник сельского священника» (по повести католического писателя Жоржа Бернаноса), который в известной анкете 1972 года «Лучшие фильмы мирового кино» Андрей Арсеньевич поставил на первое место. Любопытно задать вопрос, почему Тарковский до конца своих дней считал эту ленту одним из безусловно лучших творений в той области, в которой он работал.

И вот, вновь погружившись в этот черно-белый фильм, я изумленно обнаруживаю там в центре авторского внимания своего рода архетипический образ самого Тарковского. Нахожу там того «религиозного ребенка», которым и был сам Андрей Арсеньевич, как

и всякое ядро изображаемых им персонажей и даже природных сутей и даже натюрмортов.

Лента незаметно втягивает нас в особое, любимое режиссером бытийное измерение, где царствует отрешенность от чар внешнего, и это несмотря на то, что сюжет, казалось бы, специфически социальный: в захолустный приход Амбрикур является новый молодой кюре, и вот ему предстоит вписаться в уже готовую картину жизни. Однако он и не думает вписываться.

В провинциальном приходе его принимают холодно, и этот холод все возрастает по мере того, как молодой человек непреклонно выявляет свою сущность, которая, как ни парадоксально, во многом близка сущности персонажей фильмов Тарковского: Рублева, или Сталкера, или Александра. Им свойственно по-детски просто и наивно смотреть в лицо той истине, которую условно можно выразить словами «есть (вот она!) моя душа и есть Хранитель ее». В этой вселенной они замкнуты, все остальное отступает на задний план, выявляя свой подлинный масштаб мизерности. Они не допускают впутать себя в череду ловушек на поприще комфорта самоутверждения, свободно проходя сквозь эти соблазны, как вода сквозь сети. Подчас кажется, что проблеск самой вечности то светится у них в руках подобно солнечному лучу, то тихо плачет голосом больной умирающей девочки. Таков, вкратце, юный кюре у Брессона.

В фильме нет «завязки», «кульминации» и «разрешения», то есть того типа сюжета, который неизбежно вводит внимание зрителя в «концептуальное» русло. Мы наблюдаем за пульсом человеческой души, где трагически ступающие мелкие происшествия сменяют одно другое. Здесь нет ни «больших» событий, ни «маленьких»: внутренние события однокачественны.

Молодой кюре, собственно, не столько служит в храме, сколько входит в прямые контакты с конкретными людьми. Однако особенность этих контактов, ошеломляющая прихожан, в том, что он радикально под-

ступает собственно к болевому центру их душ, минуя их лелеемые ими личины. Он обладает даром непосредственного видения того бытийствования душ, когда сами их владельцы чаще всего ничего о том не ведают. Кюре мог бы вполне повторить известные слова Паскаля: «Есть что-то непонятное и чудовищное в чувствительности людей к ничтожнейшим делам и в совершенной бесчувственности к делам величайшим...» И потому-то его импульсивные касания этих озлобившихся, самозамкнувшихся на психо-биологических инстинктах душ действуют на людей чаще всего путающе. В известном смысле он пытается реанимировать души, оказавшиеся в запустении и заброшенности их «хозяевами» (вечные развалины ментального мира, столь явные у Тарковского).

Не искушенный в житейских проблемах и не понимая людей в их играх-бореньях и хитрых интригах, он тем не менее мгновенно видит суть «заблудшести» данной души на пути ее неизбежного (в эту неизбежность страстно верит кюре!) движения от биологической стадии к стадии «трепетной». Душа теряет свой центр, свою родину, заплутав однажды в слоях своей плотскости, и ей нужно помочь найти тропу в исконное поле своей чистой бытийности, бытийности как таковой. И вот кюре с непреерекаемой твердостью находит человека в доме его и говорит ему горькую правду, вскрывая (порой исключительно болезненные) «нарывы». Виртуозно проводит он такой «поединок-операцию» с графиней из местного замка, потерявшей давно сына и теряющей ныне дочь, и внезапно возвращает ей (графине) ее «живое сердце», бывшее много лет в оледенелом озлоблении – на Бога, на судьбу, на людей.

Однако кому в современном мире под силу не бояться обнаружить себя ложным христианином, кому под силу поменять самообожание или себяжаление на самопреодоление? Прихожане день ото дня становятся враждебнее к физически бесконечно слабому, боль-

ному, а затем уже и едва держащемуся на ногах священнику. Его одиночество фатально, и предлагаемые ему компромиссы он не принимает, превращаясь в изгоя, в отверженного, в маргинала-неудачника, в человека, потерпевшего полную жизненную катастрофу, если смотреть «трезво-буржуазным» взглядом. И графа в замке, имеющего свои уютные грешки, и простых прихожан пугает этот странный, словно бы вырванный из житейского контекста человек. Будь он романтиком-ригористом или нелепым Дон-Кихотом, его бы, наверное, не отвергли, а включили бы в свою игру. Однако юре – гений прямого видения их сердец. И это становится неприемлемым. Чужак, иномирнин, пришелец должен быть изгнан.

Типологическое сходство с героями Тарковского (а быть может, отчасти, и с самим Тарковским) очевидное. Вплоть до той детали, что герой Брессона умирает от рака, стойчески перенося болезнь на ногах.

Персонажи русского режиссера пребывают либо в стадии аскетики, аскезы, в необъявляемом миру таинстве самоограничения, либо в стадии умирания. Начиная с Ивана, который, конечно же, добровольный заложник смерти, и через Хари, Алексея в «Зеркале» к Сталкеру, Горчакову, Доменико и Александру (кстати, в первом варианте сценария он тоже умирает от рака).

Все «модели» Тарковского, подобно герою Брессона, либо священствуют, то есть выявляют свои связи с сакральным измерением материального космоса, либо умирают. А точнее говоря, они священствуют и умирают одновременно. Но священствуют они, разумеется, не в силу сана, а в силу своего «кармического положения в космосе», в силу своей душевной конституции, в силу внутреннего зова (призвания) служить не материи, ни в коем случае не материи. Вот почему по типу личностного поведения все герои Тарковского – это священники без сана, над которыми невластен инстинкт биологического самосохранения.

Да, все они священствующие и умирающие. В некоей внутренней слитности двух этих процессов.¹ Это чрезвычайно важно: перед нами не розовощекое, сытое, эмоционально-пафосное или интеллектуально-самодовольное священство, наблюдаемое нами часто в телевизоре, да и, что греха таить, вкрут тоже.

Автор «Записок священника» создает атмосферу, в которой интуитивно постигается, что покуда мы не умираем, мы не живем по-настоящему. Тлеющая, тающая плоть юре подобна «бессмертию» Сталкера, которого не страшит ни тюрьма, ни возможная в любой момент гибель; подобна выпад из привычных аксиом Горчакова, плюющего кровью и снимающего взглядом одну «личину» за другой, словно это луковичные слои, под которыми то нечто, которое не дает нам оторваться от экрана. Подобна корчам Хари, которой смерть является вновь и вновь, благодаря чему она, собственно, и «вочеловечивается» вопреки «физической логике». Подобно даже мальчику Ивану, царствие которого, собственно говоря, уже «не от мира сего», и эту его «потусторонность» все чувствуют, пряча от самих себя «священный ужас».

Умирание, имеющее столь постоянный присутственный смысл и у Брессона, существенно и еще одной стороной: лишь в предстоянии смерти современный человек способен хоть чуточку встряхнуться и попытаться избавиться ото всего лишнего, в котором он поистине погряз. Вспомним, что именно *избавление ото всего лишнего* было пожизненной страстью Брессона.

Но разве умирание не есть сущность духа Христа, та сущность, кою способны постигать мы? Умирание для тех «прелестей» мира сего, которые внедряет в нас весь современный стиль: не только цивилизационный, но всяческий. Однако, не умирая для одного, не нач-

¹ Один из хорошо известных исторических прототипов такого даже не сознания, а экзистенции на Западе – Серен Киркегор, а на Руси – юродивые, странники, калики переходные, монахи-старцы.

нешь рождаться для иного. Разумеется, сам брессоновский кюре глубже, чем мы грешные, смотрит на свою ситуацию. Врезаются в память, как печать, его слова: «Мы не живем и не умираем, а пребываем в царстве Божьем». Кюре поражен мыслью о предначертанности его местоположения во внутреннем космосе. Он говорит сам с собой в дневнике о своей агонии, к которой он приведен свыше. Но это не простая агония – это причастность к той Агонии, в которой пребывал и пребывает до сих пор Христос. «Иисус будет в агонии до конца мира, – писал Паскаль, – нельзя спать в это время». Следовательно, христианин должен бодрствовать оставшееся ему время жизни, разделяя страдальческую агонию с Христом. Внутренне-интуитивно это было близко и Ван Гогу, и Тарковскому.

3

Как известно, Тарковский был длительно взволнован «Смертью Ивана Ильича» Толстого, указав эту повесть в известной анкете 1974 года в числе двух своих любимых произведений русской прозы. И даже много позднее он несколько лет вынашивал идею снять фильм по этой повести.¹ Фильм целиком о смерти, точнее – об умирании, ведь собственно сюжета в повести нет, она подобна эссе. Но это вполне в стилистике позднего Тарковского, где важнее всего атмосфера. Почему эта вещь была у Тарковского любимейшей – особый разговор, здесь же скажу только о главной, действительно поразительной, мысли повести: даже простое, но ясное и взволнованное осознание ложно прожитой жизни (даже за два часа до смерти) приносит умирающему внезапный катарсис – черный ужас смерти внезапно отступает и человек уходит в свет.

Стоит ли говорить, что герои Тарковского, равно и герои Брессона, безразличны к тому, какое впечатление они производят на людей; они ассистируют неви-

¹ Эту идею реализовал А. Кайдановский.

димому Присутствию, а точнее говоря – они движутся к этому свету в себе. Движение их таково, что совсем не случайно главенствующий герой Тарковского назван им Сталкером – то есть проводником в ту «зону», где небесное вполне реально контактирует с тленно-материальным земным. Сталкер у Тарковского – человек, отслеживающий свою собственную сущность, скрывающуюся за множеством заглушек, имитаций и симуляций.

Но, кстати, таков же сталкер и у Карлоса Кастанеды: охотящийся за своей собственной силой, которая частенько называется в эпосе *духом*. (Дух как вполне реальная энергетическая сила человека, связывающая его с бесконечными возможностями инобытия). *Духа* человек касается, лишь оперируя силой своего безмолвного знания, знания, в котором нет ни слов, ни мыслей, но есть знание на уровне сердечно-ментальной интуиции. Таков кюре.¹

В ленте Брессона герой не делает и малейшего движения оправдаться, когда его обвиняют то в одном, то в другом, хотя все «козыри» у него на руках: *кажимость* ему безразлична. И в этом он подобен Сталкеру, Доменико, Горчакову, Александру. Всем им «мирская логика» шьет ту или иную вину, все они подозреваемы в той или иной «низости». Однако они заняты чем-то неизмеримо более важным, нежели забота о мнительно-воображаемой безупречности своего образа. И потому в ответ на волны мирской агрессии – молчание, белый лист. Молчание кюре, молчание Жанны де Арк, молчание Рублева, молчание Хари, Сталкера, Доменико,

¹ Протянув ассоциацию к Кастанеде, я, конечно же, ни в коем случае не отождествляю христианское понятие духа ни с «духом» шаманизма, ни всех иных религиозных практик, однако в данном случае я говорю не о католическом или православном кино, т.е. ни в коем случае не о конфессиональном кино, не об этом его аспекте, но о реальной метафизической сущности реальных фильмов, сознательно расширяя ассоциативную зону разговора.

молчание Горчакова, внимательно всматривающегося и вслушивающегося в волхвующее существо якобы Невытия, в которое он медленно-медленно уходит.

«В чем же они меня обвиняют? – спрашивает однажды в приступе кратковременного отчаяния молодой кюре своего каноника.

– В том, что вы такой как есть, – отвечает он. – И с этим ничего не поделаешь. Чего же вы хотите, люди не выносят вашей простоты, они защищаются от нее, ведь их сжигает вполне заурядный огонь».

В чем же суть его пугающей людей простоты? Не в том ли, что он отсекает *всё лишнее* и призывает всех вокруг последовать его примеру?

Фильм Брессона трогает этим едва ли не слепком с «ментальной фигуры» самого Тарковского. Вплоть до физиогномического сходства с неактером (моделью), неиграющим эту роль. Та же простота и истовость. Та же физическая уязвимость и хрупкость, та же неустанность преодоления тяжелейшей болезни в ежедневном стоическом «самоиспытании», которое для него даже и без болезни фактически синонимично жизни. То же понимание нашей изначальной несвободы, ибо внутренний долг обрекает нас отнюдь не на счастье в мирском смысле этого слова.

4

Вспоминается один из эпизодов в разговоре Тарковского с польским филологом Болеславом Эдельхайтом уже после съемок «Жертвоприношения». Совершенно неожиданно для Эдельхайта Тарковский вдруг заявляет: «Взгляните на карту мира. Россия – единственное место, где действительно что-то происходит. Это – тигель, где постоянно «кипят» различные силы...» (А до этого он говорил о *смертельной важности* пробуждения в людях «религиозного чувства»).

Эдельхайд в недоумении: «Я не понимаю». То есть не понимает, почему – Россия, когда общеизвестно, что

там нет свободы мысли и т.д., и т.п. Тарковский: «Дело в том, что на самом деле интеллектуальная свобода не существует. Нигде.¹ Впрочем, она и не может существовать. Если мы живем в этом мире, то отнюдь не для того, чтобы быть свободными или счастливыми. У человеческого существования совершенно иная цель. Мы живем для того, чтобы сражаться и выиграть эту битву с самими собой. Выиграть и проиграть одновременно. И поймите же, мы никогда не знаем наверняка, выиграли ли мы, даже если мы это чувствуем. Да и как бы мы, действительно, узнали? Никто не может ничего знать о подобных вещах. И именно это-то и абсурдно²...»

Замечательный пассаж, трагически насыщенный, не сентиментальный, ошеломивший, кстати, интервьюера. Выигрыш и проигрыш в делах духа невозможно ни просчитать, ни вычислить, ни подытожить. Сии итоги подводятся не людьми. И это вполне синхронно ментальным жестикациям брессоновского кюре, который, как и русский сталкер, сражается и выигрывает (одновременно проигрывая) «битву с самим собой». И в этой устремленности к «пределу себя», к наивысшему напряжению они и видят «смысл жизни».

Таким был и сам Тарковский, снимавший, как и Брессон, фильмы лишь тогда, когда следовало разрешить свое личное душевно-духовное напряжение. В одной из своих статей я уже приводил это выразительное суждение Тарковского: «Не стоит снимать фильма, если у тебя нет внутренней потребности высказаться. <...> Меня всегда поражал Брессон. Как он сосредоточен! У него не может быть случайной, «проходной» картины. Его аскетизм в отборе выразительных средств просто подавляет! И своей серьезностью, и глубиной, и благородством он принадлежит к тем мастерам, каждый фильм которых становится фактом их духовного

¹ Интеллект есть то, посредством чего словесное описание мира манипулирует нами.

² Невольно добавляется мысленно тертуллиановское «верую, поскольку абсурдно».

существования. Он снимает картину только в предельной, крайней ситуации. Зачем? Кто знает...»

В своем римском дневнике 1980 года Тарковский записывал: «Вчера посмотрел по телевизору фильм Кокто «Возвращение Орфея». Куда же вы подевались, великие? Где Росселлини, Кокто, Ренуар, Виго? Где поэзия? Деньги, деньги и снова деньги и страх... Страх у Феллини, страх у Антониони... Лишь один Брессон не боится ничего».

Говоря здесь о подлинной, не инсценированной ментальной свободе, раскованности, Тарковский подчеркивает для себя тот момент, что фильмы для Брессона не есть «эстетический товар», но каждый раз способ объективного восстановления «равновесия духа», своего личного противостояния вакханалии хаоса. Претерпевание становится здесь чем-то вполне естественным с точки зрения человеческой судьбы вообще. Что, кстати, и есть фактический смысл «лирических страданий» героя кинофильма «Записки сельского священника». Смиренно претерпевать, не предав в себе «религиозного ребенка».

5

Так что, по сути, знакомство с творчеством Брессона едва ли было решающим на Тарковского влиянием: слишком он был цельным и интуитивным, «самовитым», не головным, не концептуальным человеком. Случилось плодотворное событие типологического сходства, духовного сродства, совпадения «группы крови». И в то же время едва ли без заочной поддержки Брессона Тарковский смог бы столь всецело укрепиться в своей генеральной идее. В «Книге сопоставлений»: «Тут-то и возникла идея Запечатленного Времени. Идея, которая позволила мне начать конструировать концепцию, рамки которой ограничивали бы мою фантазию в поисках формы и образных решений. Концепцию, которая бы развязала руки и благодаря которой само собой

отсекалось бы все ненужное, чуждое, необязательное, вычурное. Когда бы сам собою решался вопрос, что необходимо фильму, а что ему противопоказано.

Я знаю теперь уже двух режиссеров, которые работали в жестких, но добровольных шорах, помогавших им создать истинную форму для воплощения своего замысла, – это ранний Довженко («Земля») и Брессон («Дневник сельского священника»). Но Брессон – может быть, единственный человек в кино, который достиг полного слияния своей практики с подготовленной им самой концепцией, теоретически оформленной. Я не знаю в этом смысле более последовательного художника. Его главным принципом было разрушение так называемой «выразительности» в том смысле, что он хотел сломать границу между образом и реальной жизнью, то есть саму реальную жизнь заставить звучать образно и выразительно. Никакой специальной подачи материала, никакого педалирования, никакого заметного глазу нарочитого обобщения... Как будто бы скромное и простое наблюдение за жизнью. Это близко к восточному искусству *дзэнского* толка, где наблюдение за жизнью так точно, что парадоксально переплавляется в нашем восприятии в какое-то высшее художественное своеобразие. Может быть, только еще у Пушкина соотношение формы и содержания так волшебно, так божественно органично. Но Пушкин был Моцартом в том смысле, что он просто творил, не выдумывая никаких принципов по этому поводу... А вот Брессон наиболее последовательно, цельно и монолитно соединил в своем творчестве теорию и практику».

Действительно, наше восприятие Брессона всецело уходит в поглощенность «содержанием» ленты, «форма» в «Дневнике сельского священника» как бы иллюзорна, ее словно нет, возникает иллюзия реальности *как она есть*. Подобно тому, как стихотворение Пушкина «Мороз и солнце, день чудесный...» производит впечатление всего лишь простодушно-детской констатации *того, что есть*, не более того. Но так, в сущности,

дело и обстоит: выявляет себя энергия «религиозного ребенка», когда мир просто фиксируется в его доконцептуальном Присутствии. В своем *простодушном* истечении вещество мира дышит («дух») глубиной заложенного в атомах «божественного» первовздоха. (Такова природа вдохновения; *само по себе* вещество мира находится в перманентном состоянии вдохновения). Это то, что изумительно чувствует и передает камера именно Тарковского, а не Брессона.

Брессон предельно аскетичен, он сух, не влажен, и его *дзэнскость* иная, нежели *дзэнскость* Тарковского. «Для того чтобы воссоздать природу, ему (Брессону. – Н.Б.) достаточно сорвать листок с дерева, взять каплю воды из ручья и от актера взять только лицо его и выражение глаз...», – говорил Тарковский. Явная аналогия со средневековыми японцами, чьи хокку восхищали русского режиссера изысканностью лаконизма. У самого же Тарковского, мечтавшего выйти к подобной простоте и минимализму, блистание формы обладает еще и самоценным качеством. Фильмы Тарковского можно смотреть и на незнакомом языке: самодостаточность визуальной семантики, эстетическая роскошествующая значимость внутрикадрового движения дают вполне самостоятельную пищу воспринимающему оку и слуху. Дело еще и в том, что кадр у Тарковского, даже полностью остановленный, оставляет ощущение не остановки, но какого-то предельного его замедления. Приближения к этой предельности.

Можно сказать, что вещество мира, протекающее сквозь время (либо наоборот), буквально гипнотизирует режиссера, и его героям, подобно Горчакову, трудно вырывать свои шаги и свой взор из этого сплошного *священства времени*, сквозь которое струятся тленные, истлевающие вещи и чувственно воспринимаемые формы.

Потому-то если бедность и нищета сельского кюре у Брессона – это простая непритязательная, не привлекающая специального внимания бедность, то у Тарков-

ского бедность и нищета Сталкера – это эстетически-сакрально роскошествующая бедность. Волшебство этой бедности вновь и вновь захватывает, вовлекает в свое едва ли не самоценное бытийное таинство. В берложное жилище Сталкера камера въезжает космично-замедленно и уникально-благоговейно, как в храм. Да, собственно, двустворные двери раскрываются навстречу нашему взгляду в точном подобии раскрытию храмовых «царских врат». И каждая «нищая» по обычному мирскому смыслу вещь или деталь предстает почти иератически значимой.

Дзэн Брессона Тарковский увидел в том, например, что в «Дневнике сельского священника» художник создал иллюзию абсолютно некомментируемого «течения человеческой души»: течения в его простодушно-наивной данности. Иллюзию «абсолютно точной фиксации бытия» без малейшей примеси авторского намерения. Потому-то русский режиссер говорил, что у Брессона «актеры не играют образы, а живут на наших глазах своей глубокой внутренней жизнью. Вспомните фильм «Мушкет». Разве можно сказать, что исполнительница главной роли хоть на секунду вспоминает или задумывается о зрителе, старается ему объяснить, что с ней происходит? Нет. Она даже не подозревает, что ее внутренняя жизнь может быть объектом наблюдения, может как-то свидетельствоваться. Она живет в своем замкнутом углубленном и сосредоточенном мире. И этому веришь абсолютно. Через несколько десятков лет восприятие этого фильма не изменится...»

Дзэн Тарковского другой. Мастер дает возможность некомментирующе сказаться самому веществу мира, разоблачив его (освободив!) от символическо-концептуальных пут, дает сказаться тому абсурдистскому «подтексту», который неизменно мерцает как второй, третий... десятый план чувственно воспринимаемого бытия.

НЕ ИМЕЮЩЕЕ ИМЕНИ (ТАРКОВСКИЙ И КАСТАНЕДА)

Перечитал Кастанеду: «Уроки дона Хуана». Замечательная книга! И очень правдивая, потому что 1) мир совсем не такой, как он нам представляется, и 2) он вполне может стать другим при определенных условиях.

«Мартиролог» 27 января 1979

Мир существует для нас и оценивается нами, нашим сознанием. Можно ли выйти за пределы сознания человека для новой несубъективной оценки реальности? Считается, что нет. Но я почему-то думаю, что можно. (Кастанеда со своим дон Хуаном.)

«Мартиролог» 15 апреля 1982

Хотя поэт никогда не сдвигает свою точку сборки, он интуитивно улавливает нечто из ряда вон выходящее, поставленное на карту. Он совершенно отчетливо ощущает нечто невыразимое и величественное в своей простоте, то, что определяет наши судьбы.

Дон Хуан Матус

1

Помимо прямых ссылок на Карлоса Кастанеду и героев его книг у Тарковского есть ряд пронзительных размышлений в дневниках и интервью, от которых прямо-таки веет мистическими просторами Сонорской пустыни. Как, например, вот этот, уже цитированный мною, фрагмент в одном из интервью: «Если мы живем в этом мире, то отнюдь не для того, чтобы быть свободными или счастливыми. У человеческого существования совершенно иная цель. Мы живем для того, чтобы сражаться и выиграть эту битву с самими собой. Выиграть и проиграть одновременно. И поймите же, мы никогда не знаем наверняка, выиграли ли мы, даже если мы это чувствуем!...» Какой простор!

Когда режиссер впервые прочел (в самиздате) первые части эпопеи Кастанеды, его пленила прежде всего та сквозная идея, которая с раннего детства была его любимой интуицией, оплодотворившей затем его творчество.¹ Интуиция эта связана с ощущением, что *здесь* вот в это самое время присутствуют и другие миры кроме нашего, другие существа, «пролетающие» сквозь нас незримо. Как говорил индеец-толтек маг Хуан Матус, «есть миры внутри миров, прямо здесь, перед нами...» Опыты такого познания случались с Тарковским постоянно. То, что мир есть, в сущности, наше описание этого мира и что, соответственно, могут существовать иные его описания и, следовательно, иные миры, отнюдь не казалось ему экзотической концепцией. Одной из форм вхождения во второй слой реальности (Кастанеда называет это формированием *второго* внимания) было для него искусство пристального созерцания, когда предмет охватывается полнотой наших рецепторов еще до того, как мы начали бы о нем думать. Все представления и думания остаются в скобках или *за* скобками. Словно второе дыхание, открывается наше второе внимание, когда предмет вдруг открывает нам нечто от той своей жизни, когда он живет не для нас, а для себя или для иных сущностей и сущей, одним словом – становится еще чем-то сверх того, за что мы его до сих пор принимали. (Оттого такой наполненно-неспешный ритм всматривания в его картины, разрушающий ритм нашего думания, проводящий наше внимание чуть (или много) далее любой уже готовой концепции предмета или вещи). Потому-то так называемый внешний мир и мир так называемый

¹ Знакомство с текстами Кастанеды произошло у режиссера в зрелом возрасте, когда художественный его метод был давно сложившимся, поэтому о каком-либо возможном влиянии говорить здесь не приходится. И если бы режиссер действительно снял фильм на тему текстов Кастанеды (как намеревался), то, конечно, фильм этот имел бы такое же отношение к Кастанеде, как «Сталкер» к Стругацким.

внутренний в лентах режиссера взаимомерцательны. Натюрморт у него не просто и не только натюрморт, но еще и некое инобытие нас, некая отдельная реальность, отдельный миф, закономерности которого могут быть приоткрыты лишь тому, у кого достанет волевого внимания и жажды войти в этот новый самостоятельный мир.

Ведь что такое «увидеть мир словно бы впервые»? (Способность, наиболее ценимая Тарковским; именно ее он называл, ставя в первый ряд Леонардо, Баха и Льва Толстого). Это означает остановить рутинное движение того описания мира, в котором мы себя уже обнаружили. Остановить свое первое внимание и войти во второе – во внимание к миру за пределами известных нам слов, знаков и концепций. Герои Тарковского, практикуя *неделание* (если пользоваться даосско-дзэнской словесной палитрой), неучастие в инерционных делах мира сего, пытаются *остановить мир*. Фрагментами им это удастся. Помимо того, что «Зеркало», «Сталкер» и «Ностальгия» уже целостно-сюжетно есть опыты выхода из инерционности (в том числе жанровой), внутри этих лент есть особо сгущенные точки «семантической пустотности», особые мгновения (подготавливаемые всей суггестией картины, буквально с ее первых кадров) сгорания всего «семантического мусора», когда герой или герои вдруг предстают чистой Неведомости, не являющейся ни чем-то внешним, ни чем-то внутренним, как это мы наблюдаем, например, в финале «Сталкера»: после всех мытарств троицы возле Комнаты-исполняющей-желания. Режиссер обращает своих героев к тем их «смутным чувствам», о которых писали еще Вакенродер и Новалис, знавшие на опыте, сколь наполнена вселенная – в ее не познанном нами этико-космическом измерении – вещами, существами и сутями, «не имеющими имени».¹

¹ Традицию слышания *смутных чувств*, которыми живет природа, хранил еще Арсений Тарковский. Ср. в стихо-

Вот почему герои Тарковского занимаются не столько делами (то есть тем, что имеет имя и четко закрепленную *привычкой* функцию), сколько *неделанием*, замечательно описанным у Кастанеды в рамках опыта толтекской магии. Вспомним лишь один эпизод эпопеи. Однажды Хуан Матус (вполне убедительный образ реального «сверхчеловека») предложил Карлосу пообщаться с небольшим камешком, галькой, но не как с галькой, а как с вещью или предметом, о котором ему ровным счетом ничего не известно и даже неизвестно, предмет ли это; неизвестно даже название – полнейшая информационная и ассоциативная пустота, зеро. Карлос после долгих безуспешных мытарств в итоге стал наблюдать за тенью, которую галька отбрасывала на валун, на котором камешек лежал. После обстоятельных наблюдений Карлоса за «склеиванием» тени гальки с валуном дон Хуан велел ему похоронить гальку. «Оставить гальку валяться было бы *деланием*, потому что это просто маленький камешек. *Неделанием* будет обращаться с галькой так, как если бы она была далеко не простым камнем. Эта галька долго пропитывалась тобой, и сейчас она – это ты. В таком качестве ты не можешь оставить ее валяться и должен похоронить ее. Если бы у тебя была личная сила, *неделанием* стало бы для тебя превращение гальки в объект силы».

В главе «Какое кино хотел снимать Тарковский?» мы уже подробно писали о практике *неделания* в его фильмах, *неделания*, которое есть прикосновение к миру в его «иномирном» аспекте, в его укрывности в сумрак чувств, нам неведомых, в нашу собственную почвенно-исходную систему, в ризому, которая и есть *иное нас*.

Потому-то у Леонардо мир одновременно и прекрасен, и ужасен, ужасен своей бездонной неподсуд-

творении «Я учился траве, раскрывая тетрадь...»: «Я любил свой мучительный труд, эту кладку/ Слов, скрепленных их собственным светом, загадку/ Смутных чувств...»

ностью и неподконтрольностью человеческому разуму. Реальность неизмеримо громадней и сложнее нашего о ней, ставшего для нас уютным, помышления. Потому-то, в конечном счете, и у Рильке: «Каждый ангел – ужасен...»

Тарковский был не только трагическим культурным героем (реанимирующим в зрителе чувство жизненной трагики), но прежде всего тем посредником, который пробуждает в нас наше давно уснувшее изначальное сверхвнимание и тем самым пытается вернуть его к Началу вещей.

2

Одной из форм *неделания* становятся многообразные коанные¹ ситуации, разбросанные по картинам. К примеру, кто сумеет ответить, что произошло между доктором, идущим в Томшино, и матерью героя в самом начале «Зеркала»? Неведомо. Конечно же, не шаблон «романтических» чувств. Нечто, похожее на внезапную дрожь кустов при полном физическом безветрии, словно некое незримое существо откликнулось в растительном царстве: разве нет ничего растительного в человеке? Эхо от чего-то, что всегда возможно, но ускользаемо неведомо почему и зачем.

Режиссер, в самом зародыше отсекая зрительский интерес к фабульности², одновременно вводит нас в

¹ Коан – задача, ситуация, загадочное высказывание, решение которых возможно не на путях интеллекта и логики, но там, где происходит интуитивный прорыв в реальность вне слов.

² (Острый) сюжет, интрига неизбежно склоняют зрителя к слепоте в отношении к *бытийствованию*, сосредотачивая внимание на «умственных формулах» и психологических жестикуляциях героев, неизбежно клишированных. Когда психологическому существу в зрителе «не за чем взволнованно следить», он начинает обращать внимание на текстуру жизни как таковой, на процесс *ествования*. «Интел-

естественность движения неких логически необъяснимых сцен. Подобных той, когда в финале «Соляриса» на отца Криса, разбирающего в доме книги, сверху, непонятно откуда и почему, льют струи горячей воды (кипятка), а он словно бы не замечает этого. Крис благоговейно созерцает отца, прижавшись лицом к оконному стеклу. Пространство меж ними – в некоем вневременном измерении, так бывает, когда смотришь на воду или на полотна Брейгеля, Леонардо или Франсуа Милле. Наш «ум» беспомощен и не нужен. Но именно в такой момент и открывается канал внеинтеллектуального восприятия. Этот льющийся сверху кипяток, дымящийся на рубашке и пуловере отца, и его невозмутимо-отрешенный взгляд выбивают нас из «сюжетного» хода мыслей. Что это за вода, откуда и зачем она – неведомо, как неведома логика глубинных причин и следствий нашего прихода и ухода. Жизнь проходит в нереальной реальности, сновиденно. Что-то дымится в нас. Но что? Что происходит с нами *на самом деле*?

Или внезапное появление в «Зеркале» реальной матери режиссера (Марии Ивановны Вишняковой) перед дверью квартиры рассказчика (Алексея), ее звонок в дверь, а затем реплика в лицо своему внуку Игнату: «Ах, я, кажется, ошиблась», и поспешный уход. Сцена логически необъяснимая, поскольку перед этим герой-рассказчик договаривался с матерью о встрече, так что она шла именно в эту квартиру и к этому внуку; притом, что и сам Тарковский воспринимал эту сцену как полную для себя загадку. В разговоре с Ежи Иллгом и Леонардом Нойгером он как-то сказал: «В фильме много таких хитросплетений, которые даже я сам не всегда понимаю. Вот, например, мне было очень важно, чтобы моя мать появлялась в некоторых местах. В фильме есть

лектуальному» восприятию весьма несложно расправиться с «тайнами» потока жизни. Однако способность смотреть фильмы Тарковского заключается в значительной мере в том, чтобы уметь эти тайны возвратно восстанавливать вместе с режиссером.

эпизод, когда сын рассказчика сидит в пустой квартире отца, уже в наше время (мальчик исполняет роль и сына автора и самого автора в таком же возрасте). Раздается звонок в дверь, он ее открывает, и входит женщина (на самом деле она так и не вошла. – Н.Б.), которая говорит: «Ой, я, кажется, не туда попала». Это моя мать, и это бабушка того мальчика, который открывает ей дверь. Но почему она его не узнает? Это совершенно необъяснимо. Во-первых, необъяснимо по сюжету, по сценарию, а во-вторых, я этого не понимаю».

Впрочем, далее Тарковский пытается объяснить своим гостям, почему так произошло. «... Я это отношу, как бы это сказать, к расплате за какие-то сердечные привязанности. (Чьи? – Н.Б.) Мне ужасно важно было увидеть лицо моей матери (потому что о ней рассказ), которая входит в дверь и испуганно, как-то стеснительно, немножко а-ля Достоевский, а-ля семья Мармеладых, вдруг говорит своему внуку: “Ой, я, кажется, не туда попала”. Вы понимаете это психологическое состояние? Мне важно было увидеть мать в этом состоянии. Выражение лица, когда она стесняется, когда она смущена, когда она сконфужена. Но я это понял слишком поздно для того, чтобы разработать какую-то точную сюжетную линию, чтобы вписать ее в фильм, чтобы было понятно, почему она не узнает внука. То ли она плохо видит, ведь мне это очень легко можно было бы объяснить, то ли еще что-то, но тут я просто взял и сказал себе: «Я не буду ничего придумывать. Пусть она откроет дверь, войдет, не узнает никакого внука, и мальчик ее не узнает, и она в таком состоянии уйдет и закроет дверь». И вот это состояние души человека, который мне очень близок, состояние какой-то подавленности, неловкости душевной, мне было важно увидеть. Это как портрет человека в состоянии даже некоторой униженности. И скажем, если срифмовать это с матерью, когда она была молодой, то этот эпизод мне напоминает, как она приходит продавать сережки. Она стоит под дождем, что-то объясняет, пытается взять та-

кой светский тон, совершенно нелепый и неуместный в этой ситуации. И здесь мне было совершенно не важно, насколько это вписывается в фильм. В нем есть несколько таких эпизодов, совершенно для меня необъяснимых, непонятных, хотя, может быть, было бы гораздо лучше, если бы не было таких загадок. Меня, например, часто спрашивают: что это за пожилая женщина, которая просит прочитать ей письмо Пушкина к Чаадаеву. Кто это? Ахматова?..»

Здесь мы прикасаемся к очень тонкому и существенному для эстетики Тарковского моменту. В режиссуре жила инстинктивно-интуитивная жажда укоренять свои фильмы в своей приватной судьбе, и не только посредством суггестии и музыки стихов отца, его голоса, лика матери, посредством идентификаций пейзажей своего детства с пейзажами Брейгеля или посредством ассоциативных переключек портрета героини-матери с портретами красавиц Леонардо, но и посредством того, чтобы пронизать зрением героя фильма некую как бы материальную плоть своего детского и отроческого бытия. Но еще и глубже шло это укоренение – в иррациональных пластах своей искренности. Кое-что в его картинах совсем не рассчитано на то, чтобы смыслы, лежащие за конкретным образом, были *поняты* зрителем: иногда тот или иной образ был дорог художнику по причинам интимно и мифологически субъективным, и, включая в ткань подобного рода деталь, он сообразовывался именно-таки с этим интуитивно постигаемым мифом своей жизни. Скажем, мраморный затонувший ангел в «Ностальгии». Едва ли кто обращает на него внимание, однако для той суггестии картины, в которой живет иррациональность мифа Тарковского, эта деталь не менее значима, чем силуэт дома в Мясном, воспроизведенный в том же фильме. Ибо за этим ангелом скрыт, помимо многого прочего, силуэт целого (замышлявшегося, но неснятого) фильма по стихотворению отца «Я в детстве заболел...», звукоряд которого слышен в этих сценах.

Да и «оправдывается» Тарковский, мне кажется, напрасно, ибо, по большому счету, фильм пронизан множеством маленьких загадок, не имеющих единого рационального стержня, на который могли бы быть низаны лирические суггестивности его эпизодов. Как мотивировать, например, появление «испанских» сцен или перехода через Сиваш? И что означает петух, вылетевший из разбившегося оконного стекла? И почему вдруг осыпается и рушится потолок в доме и возносится к нему мать? И т.д., и т.п. И режиссер, пытающийся вспомнить психологическую мотивацию включения в фильм «сцены неузнавания» – это одно. Но сам музыкальный поток, в котором существует эта сцена неузнавания, – совершенно другое. Ни «подавленности», ни «растерянности» матери в этой маленькой сцене мы не чуем, однако ощущаем здесь ту толику безумия, без которой жизнь не является подлинной. Когда в отношениях нет «страсти» и пафоса, то, в сущности, внешнее узнавание людьми друг друга не имеет особого значения, фактически это и есть неузнавание. Современный герой «Зеркала» с матерью в отношениях почти формальных, в этом корень драмы, мучающей обоих. Если с *той* матерью (М. Терехова) маленький герой был в касаниях чувственно-пластических, горяче-плазменных, мифо-сказовых, то и смущение, растерянность ее, о которых говорит Тарковский, вспоминая сцену с сережками, на самом деле были фигурами ее чуткости, глубины и обаятельности. Нынешняя мать отчуждена от автора некоей своей маской усталого спокойствия. Нет внутреннего огня, и мы, зрители, конечно же, не ассоциируем Терехову и Марию Ивановну в одно лицо, в один образ. Здесь два тела, два типа пластики. И поскольку «чувственно-пластические» отношения с матерью у героя давно ушли в небытие, психика режиссера и зафиксировала этот вполне мотивированный момент неузнавания внука и бабушки: формальное узнавание – тщетно и совершенно не вписывается в ту модальность влажного огня, в которой течет главный поток кино-

фильма. Что-то выпадает из потока, не вписывается в него, это и есть подлинная драма отношений, ибо сам поток что-то отвергает.¹

Стремительный «коан» неузнавания бабушкой внука, а внуком бабушки входит в нас в медлительном скоростном проходе, оставляя некую «музыку скорби». Отношения матери и сына есть неизвестность, некая длящаяся тайна и что-то будет длиться именно как безумие, как вечная неразгаданность.

Но коанность существует и в более крупном масштабе. Есть загадка «абсурдного» поведения Сталкера или «невменяемости» Доменико, так и не выговоренная никем тайна вопроса: почему все же он запер свою семью в заброшенном доме на семь лет? Почему сказал, что на дворе – Конец света? Верил ли в это сам? Загадка «невменяемости» Горчакова, над которой бьется Эуджениа (поверхностный план) и над которой пребывает в задумчивости зритель (глубинный план), изумленный таинственным настроением персонажа, отнюдь не вписывающимся в шаблон «тоски по родине». (Что за *смертельная* тоска, когда билет до родины – в кармане?)

А разве не с коана начинается и не коаном заканчивается «Жертвоприношение»? Знаменитый вопрос, перелетевший из уст отца в уста малыша: «Вначале было Слово. Но почему, папа?» И, собственно говоря, каждым своим фильмом Тарковский ставит музыкально-пластический коан, который зрителем разрешается в

¹ Оригинальную трактовку этой загадочной «сцены неузнавания» дает Маргарита Терехова, в одном из интервью сказавшая: «Так ведь Марья-то Ивановна в дверях – настоящая, а мальчик за дверью роль ее внука играет, он на самом-то деле (по жизни) не внук ей вовсе, вот она и не узнала! Обыкновенная нестыковка игрового и документального...»

И в самом деле, здесь реальная жизнь вдруг взбунтовалась и не захотела вступить в контакт с жизнью измышленно-символической. Сигнал нестыковки, тайного бунта, быть может, даже невозможности «согласия».

формах катарсиса восприятия, и ответ приходит (если приходит) из другого измерения сознания.

Было бы странно, если бы и методика работы с актерами у Тарковского была не коанной. Как известно, он изымал исполнителей из привычных им установок и ожиданий: не знакомил со сценариями, о роли сообщал самые общие и минимальные сведения, нередко напуская тумана, не реагировал на вопросы и т.п. Гасил верхний уровень сознания актера Тарковский многообразными способами. Например, томил длительными ожиданиями выхода к аппарату или начинал снимать в конце рабочего дня, именно тогда, когда видел, что актер почти смертельно устал, и его сознание не контролирует его поведение, так что действует он уже из своего телесно-бессознательного. «Андрей стремился заставить актеров слушать свое собственное подсознание, инстинкты», – вспоминала Лейла Александер, переводчица на «Жертвоприношении».

Коаннные задачи частенько ставил Тарковский и перед композитором. Эдуард Артемьев: «А вот когда Андрей Арсеньевич попросил озвучить проход Сталкера через *паутину*, то мы пробовали-пробовали и сделали банальное: маленький хоровой вскрик, когда она падает. Это ни его не удовлетворило, ни меня. Но ничего другого так и не нашли. Если честно, задача и сегодня для меня загадочная: звук паутины». Еще бы, ведь это чистой воды *неделание*. Или другой эпизод парадокса: «Например, для прохода мальчика в «Зеркале» он попросил меня написать «детские страхи». Я чего-то искал, сочинял, а однажды он пришел и говорит: «Я понял, нужна детская дудочка». И этой дудочкой и кончилось – он оказался прав».

3

Одна из главных для искусства Тарковского форма *неделания* – отслеживание *чувства вечности*. О его поисках *ВРЕМЕНИ внутри времени* мы уже писали, рав-

но и о фиксациях «неупотребляемых состояний природы». Всё это вполне в духе тех тренировок, которым подвергал своего ученика Карлоса дон Хуан, приучая его быть бдительным к тем явлениям, которые обычно находятся вне внимания по тем или иным (чаще скрыто-концептуальным) причинам: к теням и полутонам, к сухой листве и естественным шумам, к отблескам и отражениям, кхламу и фактуре вещей и т.д. Что было присуще самому Тарковскому с детства: внимание к «изнаночной», непрезентативной стороне мира и вещей, «текущей» поэтому вне охваченности психологизированной глоссой. Игры в запруды и дамбы, в сады камней и натюрморты, манипуляции со случайными или затерянными в «глуши» предметами, с их шершавостью и гладкостью, влажностью и сухостью, с их беспризорными вибрациями и отзвуками неведомой жизни – все это был отдельный образ жизни, утаиваемый Тарковским от наблюдений извне. (В книге Лейлы Александер-Гарнетт кое-что об этом можно найти).

Фрагментно этот образ жизни обретал тайноосмысленную жизнь в его картинах, где *буддовость* никому не нужных вещей очевидна. Так камера в «Зеркале» и «Ностальгии» рассматривает разрушенные и полуразрушенные стены домов, храмов, окна, всякого рода ямы, гроты, проемы, ограды, бутылки, банки и просто «внесмысленную» каменность и травность. Выпавший из функционального времени герой ощущает голую, ничью длительность, подобную «ничейной розе» Целана. Время обнажается. Возникает некая новая форма пребывания человеческого вещества в мире: Горчаков мается, но эта маета обнаруживает грандиозную «пустую» значимость всякого грамма вещества, на который падает его взгляд. Вещи текуче плавятся под взором Горчакова. В них обнаруживается некое течение, обладающее почти угрожающим, не расшифрованным нами, быть может, апокалипсическим смыслом. Этот смысл «нагуален», за пределами внесловесен и близок к внутренней музыке вещей *самых по себе*.

Когда человек перестает цепляться за свою личность, за свое прошлое, за опыт, за достижения, перестает проецировать себя в будущее, проецировать в него свое прошлое, свой опыт, свои заслуги, свои надежды, мечты, притязания, перестает жить известным и входит в неизвестное (и прежде всего в неизвестность себя), – он начинает жить вневременным. И мы не знаем, что именно мы наблюдаем: облупленную стену, прекрасную в самой этой облупленности, в своих пятнах, разводах и трещинах, в безбрежности своих скромных далей, в смутном их говоре или чье-то сознание, созерцающее эту стену и держащее ее в центре мира, чье-то неведомое, анонимное сознание, не принадлежащее ни герою, ни автору, ибо нет в этом созерцающем сознании ничего ни оценивающего, ни комментирующего, ни мыслящего, ни взволнованного эмоцией, – это сознание так же пустынно и пусто, свободно от «человечности», как сама эта стена; стена и сознание стены слились до неразличимости. Именно в этих пересечениях ландшафта и наблюдения за ландшафтом, слияния с ним и рождается то особое чувство, которое едва ли может быть названо. Оно именно-таки не имеет имени.

Дело не в том, что Горчаков пребывает в ностальгии, а в том, что это особое, открытое Тарковским состояние дает ему возможность увидеть мир словно бы впервые. И это, конечно, подобно сновидению. Можно подумать, что Италия Горчакову приснилась. И все поведение его подобно сновидческому. И он засыпает для того, чтобы увидеть во сне ту реальность, которая для него подлинна. Однако наша жизнь всегда состоит из того «сна», который снится нам наяву. И когда мы обнаруживаем, что с точки зрения некоего «объективного» (если бы он был возможен) критерия то, что с нами происходит, – сновидение, то есть когда мы вдруг входим в сновидческое измерение реальности, – возникает прорыв к чему-то, что можно было бы назвать щелью между двумя сновиденьями. Подобно недоумению, испытанному Чжуан-цзы, которому приснилось, что он –

бабочка. «Мне ли снилось, что я – бабочка или это бабочке снится, что она – Чжуан-цзы?» Это зависание между мирами, между измерениями мира.

Универсум вдруг обнажается (стряхнувши одежды «смыслов») в своей *нечеловечности* и, значит, таинственности. И эта почти угрожающая ворожба удерживает взор героя в странной молитвенности, которая не дает ему слушать «речи людские». Что именно говорит ему из глубин своей женской эротической обездоленности прекрасная Эуджения, он почти не слышит, это некий шум – не более. Смысла ее речей он не понимает, ибо это смыслы грубого плана сна. Горчаков же погружен в сновидение между сновидениями. И этот сновидческий план его зрения оказывается наиглубочайшим, поскольку он улавливает те трещины и расщелины, которых люди боятся. Это та *зона* внимания к сущему, где «следствие» ведут блаженные, юродивые и «сумасшедшие».

Всматриваясь в «облупленные стены», в их фактуру и текстуру, в их «внутриатомность», камера входит в нечто, что пробуждает в нас нашу позабытую корневую систему. Ту, что побуждает нас к тоске. К новой форме внимания. К тому, что до сих пор было без внимания – движение, струящееся сквозь каждую вещь. Это воссоздание атмосферы волхвующего диалога между нашим зрением и подробно дышащей у нас на глазах, излучающей вневременность вещью Тарковский называл «взаимодействием с бесконечностью». Шедевр позволяет зрителю или слушателю «взаимодействовать с бесконечностью». Нечто в нас знает о бесконечности. Именно здесь у Тарковского вступают в силу законы музыки И.С. Баха.

Бах идет на нас своей стихийной силой именно как Пришелец. Каждый раз после долгого перерыва в его слушании Бах снимает с нас послойно слишком привычные, «низинные» настрои восприятия: сентиментальное, импрессионистско-чувственное, романтическое, театрално-джазовое и т. д. Пока ты не

остаешься «голым» и совершенно беспомощным перед неостановимо-катящейся, почти моторной лавиной его звукового водопада. И тогда, после пограничного «ледяного равнодушия», после его карантина, ты внезапноходишь в зону второго внимания, корреспондирующего с вневременным.

Вот почему почти все фильмы Тарковского проложены – явно или неявно – «листочками из Баха». Без Баха он «не мог жить». Еще в детстве он «безумно хотел стать Бахом», как он о том проболтался однажды Лейле.

4

Поэт доверяет сновидческим в себе энергиям. См. дневниковую помету-цитату Тарковского из Павла Флоренского: «Искусство есть не что иное, как сгущение сновиденного образа. Сновидение насыщено смыслом иного мира, оно – чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно. Оно – почти чистый смысл, заключенный в оболочку тончайшую, и потому почти всецело оно есть явление иного мира, *того мира...*» Тут самое место воспроизвести известнейший дифирамб Ингмара Бергмана: «Фильм, если это не документ, – это сон, греза. Поэтому Тарковский – самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да что, кстати сказать, ему объяснять? Он – ясновидец, сумевший воплотить свои видения...» (Перев. А. Афиногеновой).

Сновиденность и зеркальность неизменно парны у Тарковского.¹ Это и понятно: если сон есть наблюдение

¹ Ср. у Арсения Тарковского:

И это снилось мне, и это снится мне,
И это мне еще когда-нибудь приснится,
И повторится все, и все довоплотится,
И вам приснится все, что видел я во сне.

за своим энергетическим двойником, то зеркало – один из древнейших символов нашего сознания. Вот почему магические зеркала появляются уже в «Катке и скрипке» и неотступно следуют до самого конца чаще всего в качестве мотива «всматривания в зеркало». Одним из периодически повторявшихся (в одну из эпох жизни режиссера) сном был сон о поиске им старой квартиры, сон о движении по туннелю. В изложении Михаила Ромадина, записавшего сон со слов Тарковского: «...Мне снится, что я иду вверх по лестнице в каком-то подъезде, вроде бы московском, или внутри какой-то шахты, со стенами из красного кирпича. Внутри шахты лестница, примыкающая одной стороной к стенам, а другой выходящая на перила, которые выются змеей вверх до бесконечности. Время от времени встречаются площадки с выходами в квартиры. Мне нужно попасть в мою старую квартиру, где мы жили с Ирккой, я поднимаюсь, стараюсь держаться поближе к стене, потому что лестница все время обламывается, куски ее летят в пропасть шахты. Я жмусь к стенам, но поднимаюсь, от лестницы остаются только маленькие выступы у стены. Я иду по этим выступам...

Сон имеет два варианта. – Андрей вскакивает, ходит крутами, как тигр в клетке, – или я попадаю в квартиру, или я не попадаю в квартиру! Но оба варианта сняты многократно. <...> Иногда мне удается добраться до квартиры, но я не могу открыть дверь. Стою на выступавшем из стены кирпичике, звоню в звонок, дергаю ручку, безрезультатно кручу ключом в замочной скважине, ключ мягко прокручивается, но дверь не открывается. Но вариант, когда я дверь все-таки открываю, – самый страшный. Я попадаю в длинный, темный

<...>

Не надо мне числа: я был, я есмь, я буду,
Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду
Один, как сирота, я сам себя кладу,
Один, среди зеркал – в ограде отражений
<...>

и узкий, коридор. Ободранные обои, паутина. Иду по этому коридору, преследуя какую-то цель. А цель эта – зеркало, стоящее в торце коридора. Зеркало – в паутине, с частично вздутой амальгамой. Я смотрюсь в него, вижу свое отражение... Но это – не я! Из зеркала смотрит на меня молоденькое и пошлое лицо провинциального красавца. Я просыпаюсь, но последней мыслью во сне была: зачем я это сделал? Зачем я свое нормальное лицо заменил на такую бездарность?..»

Ирма Рауш, комментируя этот сон в одном из интервью, заметила: «В этом весь Тарковский. Нереальная реальность его фильмов. Зеркало – предмет магический. Сколько ликов таится в каждом из нас? И какой из них может показать отражение?» И я бы добавил: и какой же из них – подлинный? Какая Хари подлинная – та, что некогда умерла, чье тело растворилось в земле, или та Хари, что вновь и вновь является Крису из его собственных глубин, Хари, запечатлевшаяся в нем, Хари – реально воспринятая им, то есть в известном смысле сотворенная им? Что есть подлинность? В чем моя собственная аутентичность? Чему я должен быть аутентичным – какому лику? Ответ Тарковского всегда неизменен – конечно же, глубиннейшему в своих истоках, изначальнейшему, корневому, уходящему в зазеркалье жизни, в конечном счете – в свое собственное инобытие, в первородное, в предрассветное иночество свое. Самое подлинное – это самое невинное.¹ При этом само собой разумеется, что художник уходит не в этику, а в самую сердцевину своей экзистенции, в ту самую, которая предшествует всякой сущности.

С какой степенью полноты мечтал Тарковский выплеснуть на экран свой сновидческий потенциал, видно по его киносценарию «Гофманиана», в котором за-

¹ Разумеется, в нынешнюю эпоху эстетического тоталитаризма далеко не все склонны разделять такой взгляд. Ср. с главным этическим постулатом Генри Миллера: «Непреложно одно: Бог не хочет, чтобы мы пришли к нему непорочными».

шифрованы самые интимные архетипы души русского художника.

Перед смертью Гофман, всю жизнь добивающийся (в сценарии у Тарковского) ответа на сакраментальный вопрос «Кто же я? Кто я такой, скажи, Теодор?», смиренно говорит: «Я похож на детей, родившихся в воскресенье. Они видят вещи, не видимые другими». И собственно весь сценарий пронизан этой двойственностью: большая часть видимого и явственного для Гофмана, невидима его спутникам или случайным наблюдателям.

Что же, в таком случае, есть судьба художника? И если в сжатой, тугой, как стихотворение, феерически-раскрепощенной, сновидчески-«отпущенной», летяще-музыкальной форме попытаться ее резюмировать, то что выйдет? Не выйдет ли абрис любовной истории, исходящей из ниоткуда и уходящей в никуда? Не упирается ли снова все в эрос, как в мечту мечты? В *этический эрос*, как в воспоминание художника, поэта о своих несуществующих, ускользающе-скользящих ликах, не отражающихся даже в зеркалах?

Грезяще-мерцательное сознание Эрнста Теодора Амадея танцует в сценарии танец сновидческого недоумения, недоуменности: что есть жизнь и кем был я? Что означало и означает мое бытие на этих странных подмостках, которые я не выбирал?

Что значит эта маска «моего» лица, если я внезапно нахожу себя в Другом? И кто дирижирует моей душой, пытающейся объять необъятное, выразить невыразимое?

Танцевальность этой сценарной баллады о сне промелькнувшей жизни и о стремительной попытке постичь камертон этого сна сливает личность Тарковского с личностью Гофмана точно так же, как сходятся и расходятся в зеркалах и за ними двойники Эрнста Амадея. «Ибо никто не знает себя до тех пор, пока не перестанет быть лишь самим собой и не станет одновременно кем-нибудь другим», – Новалис. Так и Тарковский, найдя в себе неизбежно общий для всех «роман-

тических» художников абрис, скользяще вошел в фее-рию Гофмана и заговорил о своем, и все смешалось, и сон жизни Эрнста Амадея вдруг оказался его, Андрея, собственным, абсолютно личным сном. И уже очищенный от всяческого демонизма наш германский герой поет песнь Тарковского: песнь ностальгии о чуде любовной иллюзии. И та, кем ты никогда не владел, та, что была увидена в ранней юности в случайном мимолетном зеркале задолго до того, как была встречена в «реальности», проходит сквозь твою жизнь, неуловимая и недостижимая, как единственная абсолютная подлинность, так что и в смертный час, когда душа уже отлетает и смотрит на мир свысока, словно с высоты воздушного шара, она замечает лишь одно-единственное окно, за которым видит «черноволосую девушку с голубой лентой в волосах, сидящую у чайного столика». «Вот она поворачивает голову... Но он так и не может рассмотреть ее черты, потому что наступает темнота. Он чувствует только, что более близкого и дорогого, доброго и родного лица он не знал за всю свою нищую, короткую, сумасшедшую жизнь».

Таков финал сценария, в котором Гофман из всех сил расшатывает свою энергетическую «точку сборки», устремляясь в свою потенциальную многомерность, многоликость, «инаковость», пытаясь выпрыгнуть из всех своих социальных и психологических личин, вплотную подходя порой к черте безумия как пределу исследования своих внутренних границ. И это живое, остро чувствующее, не утратившее связей ни с детством, ни с еще более глубинными далями существо бьется в тисках конечного, порываясь к одному-единственному – музыке бесконечности. И эта черноволосая девушка с голубой лентой в волосах, к которой он не прикоснулся, – отсюда, он это точно знает, она – единственное, что на этой грешной земле свидетельствовало ему об абсолюте. И это-то и есть его финальное, предсмертное потрясение.

В винном погребке неподалеку от оперного театра Гофман, окруженный реальностью своего внутреннего

мира (то есть тем, что люди называют фантазиями или галлюцинациями), в том числе такими замечательными людьми как Шамиссо и Глюк (глюки и Глюк!), произносит программную исповедальную речь, своего рода манифест: «У нас ужасные – неуживчивые и вздорные – характеры, их поверхность шершавая и необработанная, и если провести по ней неосторожной рукой, то подчас можно оставить в руке занозу. Многих мы называем друзьями, но немногие подозревают о той душевной боли и о тех просветлениях, которые делают нас теми, кем мы являемся по преимуществу.

Счастливы ли мы? Нет. Потому что счастье слишком мелко для нас, стремящихся объять необъятное. Удовлетворены ли мы? Нет. Нас всегда мучит жажда открытий и завоеваний, которые пытаются распространиться на все, что нас окружает. Но много ли мы знаем из того, что нас окружает? Да и можем ли мы верить своим чувствам? Вот стоит бутылка. Она пуста. Зеленого цвета, прохладная, на дне ее несколько капель вина. И это все, что мы о ней можем сказать, ибо у нас всего пять органов чувств! Увы! Как мы можем знать этот мир, когда мы ничтожно мало можем постичь при помощи своих нищенских ощущений! Что мы можем сказать о нем, если кроме того, что он звучит, пахнет, кроме того, что он обладает цветом, температурой и может быть либо горьким, как полынь, либо сладким, как нектар, – мы ничего о нем знать не можем?!

Мы, ничтожные из ничтожных, вообразившие себе, что мир таков, каким мы его видим! А если он обладает миллиардами иных свойств, о существовании которых мы даже не догадываемся?! Что в таком случае делать несчастному человеку?! Кто узрит тот божественный идеал, который сделает человечество счастливым?

Гармоническое целое! Полнозвучный и всеобъемлющий аккорд tutti всех возможных инструментов – божественная иллюзия абсолютной целостности и полноты – искусство!...»

В этих конвульсиях молитвенного служения *бесконечному* длится феерия сновидческой грезы Гофмана, тоскующего по своему идеальному предтече, по двойнику, которого можно отыскать лишь в творческих актах жизни. Еще Горчаков в «Ностальгии» носил внутри себя «внутреннюю женщину», обертональную своей собственной сути, и внешне профанно-«рубенсовская» женщина в образе «роскошной» переводчицы лишь сильнее подчеркивала «андрогинную» природу ментального течения Горчакова. В поэме-сценарии на тему Гофмана (будто бы Гофмана) Тарковский не просто восстанавливает некую свойственную всем творцам грезу почти бестелесного эроса, грезу, поднимающуюся со дна жизни, как бы из первых ее горячих точек: точек улавливания неуловимой сути снящегося, невероятно болезненного и никем не объясняемого сновидения – то есть его истока и устья. На самом деле этот эрос одновременно телесен и идеален, пронзительно вхож в тебя и не касаем, он тайно проносится сквозь все твои существенные мысли и начинанья, более того – он течет в твоём центре, куда не заглянет ни один прохожий, даже твой ближний. Вот что такое эта темноволосая девушка с синей лентой в волосах, в присутствии которой ты некогда едва не терял сознание.¹

И все же в чем *актуальный* смысл для художника этой недостижимой возлюбленной, чей образ мог дробиться на осколки и вновь воссоединяться по мановению волшебной палочки? В чем актуальный смысл этого центрирующего томленья, когда вновь и вновь где-то в бессознательных глубинах творца «снится»

¹ Несомненно, в исканиях такого типа, мы, любя, любим в другом Божество. Интуиция художника, возможно, постигает здесь тайну первочеловека, бывшего андрогинной целостностью, «девой, исполненной целомудрия, чистоты и непорочности, как образ Божий» по Я. Бёме. Но, в сущности, герой Тарковского в своей ностальгии как раз и устремляется к утраченной своей целостности и невинности.

иллюзорно-зеркальный прекрасный девичий образ? Девичий, не женский.

И ответ, встающий из танцевального кружева сценария, удивителен. Этот образ, в котором моцартовская донна Анна сливает свои черты с реальной прекрасной Юлией Марк, а та с незнакомкой из зеркального стекла средневекового замка и есть та сила, что удерживает художника в вершинной точке творческого напряжения. Этот образ, врожденно блуждающий в тебе, и есть та энергетическая доминанта, что помогает тебе соответствовать своим собственным идеальным напряжениям и скольжениям, хранить гармонию темного и светлого, жаркого и холодного в динамической равновесности сна-яви, не утрачивая этот зыбкий простор. Это она, едва различимая в тумане и сутолоке дней, не тронутая ни рукой, ни поцелуем,¹ и тем не менее «самая родная и самая близкая», это она – вечная девочка – держит нас в художническом состоянии. Более того, ее взорами и душевными импульсами мы проверяем те критерии, благодаря которым не попадаем в омут, не сбиваемся с курса, интуитивно улавливая в ее лучах, не коснулось ли тлетворно тлеющее тело «мира сего» нашей сути и не захватил ли нас «мирской распад», акуля хватка «плотского стиля».

Так мы приходим и так мы уходим с этим образом, никогда не совпадающим ни с нашими добрыми женами, ни с нашими страстями-любовями. словно хранительная, извечная пустота древних зеркал, тайну которых мы так изумительно глубоко и без чьих-либо научных прозревали в детстве, этот образ дается нам даром, словно некий дар, сопровождая художника, поэта в его неисповедимом и бедственно-недоуменном пути сновидца. Как говорил в фильме Брессона «Дневник сельского священника» старый кюре из Торси о Богомате-

¹ Как тут не вспомнить эпизод из монолога Горчакова, стоящего по колено в воде среди развалин, эпизод о «великой любви», в которой не бывает даже поцелуев. «Никаких поцелуев – вот почему она великая...»

ри: «Она наша Мать, но она и дочь, маленькая девочка, царица ангелов». Женщины слишком часто забывают, что мужчине свойственно тайно искать в женщине вот эту «маленькую девочку, царицу ангелов». Ave!

5

Здесь следовало бы продолжить рассказ о неснятых фильмах режиссера, неснятых и даже бес-сценарных, но нежно внутренне лелеемых. То, что они должны были двигаться в сторону разнообразных форм *неделания* – очевидно.

В этом направлении еще одна идея все того же, кипящего замыслами, 1982 года: «NB. Пришла мысль какая-то странная – сделать сценарий для заработка о том, как человек попадает на иную планету, в атмосферу другой цивилизации и ничего не понимает (немного мой сон, немного «Возвращение со звезд» Лема, но главное другое). Действия иных существ, их облик, предметы, явления, всё. Этаким абсурд. Овеществленный абсурд. И очень страшный. А главное: создать новый реальный мир в этаким агностическом смысле...»

Следует заметить, что Тарковский был последовательным агностиком. В дневнике от 15 июля 1981: «...Я, пожалуй, агностик; т.е. все, что выдается человечеством как новое знание о мире, отбрасывается мною, как попытка с негодными средствами. Не может быть верной формула $E = mc^2$, ибо не может существовать позитивного знания. Наше знание – это пот, испражнения, т.е. отправления, сопутствующие бытию и к *Истине* не имеющие никакого отношения. Создание фикций – единственное свойство нашего сознания. Познание же осуществляется сердцем, душой».

Прямая переключка с Кастанедой и его толтекско-дзэнской парадигмой, где серебряным стержнем сверкает афоризм «Ни один путь никуда не ведет». И прямой совет ученику: «Внимательно и вдумчиво огляди каждый путь. Испытай его столько раз, сколько

считаешь нужным. Затем задай себе – только себе – один-единственный вопрос: Есть ли у этого пути сердце?...» Ибо, по дону Хуану, ум-интеллект в нас есть не что иное, как встроенное нашими энергетическими недругами устройство, контролирующее нас. Истинное же познание может осуществляться лишь целостным нашим существом, центрированным духом.

В «Мартирологе»: «Математика, скорее всего, выражает не какие-то объективные законы мира, а законы человеческой психики, законы логики человеческого ума. Эта, так сказать, игра ума находится в странно авторитетном почтении у так называемых точных наук – физики, астрономии и пр. Очень странно. Какое-то удивительное противоречие, я бы сказал – заблуждение». Мысли такого рода были крайне настойчивы, проходя, можно сказать, красной нитью сквозь дневник. «Какая безмерная гордыня и ослепление эти наши Принципы! Эта наша точка зрения на вещи, о которых мы понятия не имеем, на знания, о сотой части (о девяносто девяти сотых? – Н.Б.) которых мы и не подозреваем, о Вере, о Любви, о Надежде... Мы много говорим об этом, как нам кажется, но на самом деле подразумеваем каждый раз что-то иное. Мы не тверды в контексте, в целом, в системе, в общем, в Едином. Мы выхватываем из контекста слово, понятие, состояние души и болтаем по этому поводу без умолку. Наш так называемый мыслительный процесс всего-навсего психотерапия... чтобы не сойти с ума, чтобы сохранить иллюзию завоеванного права на душевное равновесие. Как мы ничтожны!»

А через несколько месяцев еще более резко и точно, взрезая сущностно-педагогическую глубину проблемы: «Я – агностик. Более того. И мне кажется, для человека пагубно стремление познавать (расширять свою экологическую нишу), ибо познание – это духовная энтропия, *уход от действительности в мир иллюзий*. (Подчеркнуто мной. – Н.Б.) Мы этим как бы материализуем будущее по схеме собственного разрушения. Человек развивается не в той сфере, которая обеспечи-

ла бы ему перспективу выжить в духовном смысле». (31 октября 1981, «Мартиролог»).

Познавание рационально-научного образца охватило сегодня всю матрицу человека, в том числе и сугубо гуманитарную. Концептуально-воображаемыми мирами сознание человека попросту поработано. Проективно-химерическая модальность перекрыла канал восприятия *реальности как она есть* настолько, что западное человечество этого почти не осознает. Еще Поль Валье при предрек: «Разум, быть может, одно из средств, которое избрала Вселенная, чтобы поскорее с собой покончить». Цитирую по «Мартирологу» (от 9 ноября 1981).¹

Одновременно с этим в Тарковском, уверенном в существовании трансцендентного мира, жила убежденность, что при определенных обстоятельствах мы

¹ Имеет смысл привести еще один фрагмент размышлений от 31 октября 1981 года: «...Дело все-таки в том, что «познание мира» не имеет ничего общего с последовательным открытием истинных в объективном смысле закономерностей. То есть цепи псевдореального познания сковывают наше стремление к истине, ибо это путь от истины на периферию правды. Чем больше мы «знаем», тем «с большим основанием» считаем себя вправе устанавливать закономерности, которые обманывают нас, внушая мысль о возможности познания. Внушает нам <это> иллюзия, знакомство, в то время как на самом деле мы не можем приблизиться к абсолюту, то есть к тайне, и любая форма «приближения» означает тем самым удаление от нее. Человеку *кажется*, что он познает. Это процесс, контролируемый человеком, неспособным установить какой бы то ни было контакт с истиной. Скажут, что наше ощущение – верное основание для пути к истине. Я же отвечу, что наше ощущение – это наше ощущение, и не более; а истина, как и реальность, не находится в соотношении с ощущением. Ибо ощущение субъективно, реальность же божественно холодна своей объективностью. Мы пытаемся предаться любви, облачившись в космические скафандры...» Банальности рациональных игр. Но познание-любовь требует абсолютно небанальных решений самообнажения.

можем из наших кажимостей и познавательных химеризмов выглянуть в абсолют. «Неужели правда, что наши ощущения, восприятия одинаковы. У меня есть подозрение, что все может быть по-разному. Мир доступен небанальному уму. И он (мир) герметичен относительно. В нем гораздо больше *дырок в абсолют*, чем кажется на первый взгляд. Но мы не умеем их видеть, узнавать...» (Подчеркнуто мной. – Н.Б.)

Обычному человеку мир кажется плотным, без щелей, без зазоров, без тоннелей, без дверей. Мир для него не имеет своего реального объема. Совсем иная ситуация с героями Тарковского: они не мыслят своей жизни без возможности мистических тоннелей и мостов, перехода. Любопытная запись есть в римском дневнике режиссера от 21 апреля 1982 года: «Существует легенда, что на площади Св. Петра, здесь в Риме, есть в каком-то ее месте невидимые ворота, через которые человек может исчезнуть из этого мира, как исчезли уже многие. Только попасть в невидимый этот проход очень трудно: необходимо то ли встать лицом к ним, то ли находиться еще в каком-то точном положении по отношению к ним, прежде чем войти, – этого я не помню, но легенда эта существует...» Наивная, почти детская по тону запись, особенно по сравнению с записью, сделанной ровно тремя месяцами раньше, где Тарковский цитирует какого-то мало известного мистика: «... Существует убеждение, источник которого в одном из Евангелий, и гласит оно, что людям не надо искажать лицо свое, чтобы познать Бога. Есть особый вид праведности и серьезности, который тихо появляется в тот момент, когда вы <действительно> решите заняться духовной практикой».

Сквозь смутность выражения суть тем не менее просвечивает вполне определенно. И быть может, та загадочная *позиция*, которую нужно занять на площади Святого Петра, чтобы проскользнуть в открывшуюся дверь «между мирами», и есть эта явленность своего собственного подлинного, *неискаженного* лица? Ср. со

стоном из дневника семидесятых годов – «Моей душе тесно во мне. Когда бы ей другое жилище!»

6

Но что есть эти «дыры в абсолюте» как не чудо? Из «Мартиролога» 1984 года: «Чудо есть то, что в нашем мире с четырьмя измерениями – *случайно*. Отсюда чудо – это то, что указывает на существование другого, трансцендентного мира. Все, что лежит вне нашего четырехмерного (сознание) мира – чудо. И все же! Может ли этот другой мир быть нам доступен? Между тем, если мы ощущаем чудо, оно является в нашем земном восприятии (в качестве феномена другого мира) словно бы искаженным. То есть чудо является нам как *образ чуда*, но никогда в качестве *реального*...»

И цель искусства он как раз и видел в улавливании тех *образов* трансцендентного, воспринять которые мы, казалось бы (если следовать логике нашего интеллекта) не должны и не можем, и однако же искусству, в высших его проявлениях, это доступно: есть некая *щель между мирами* и пролетает она словно бы в нас самих. «Несмотря на то, что мы не можем воспринимать мироздание в его целостности, образ способен выразить эту целостность». «Бесконечное нельзя материализовать, можно создать иллюзию его, *образ*». Частая формула образа у Тарковского – «улавливатель абсолюта». Абсолют, пребывая вне мира, странным образом пребывает и в мире тоже, его тайное свечение отражается в ликах существ, природных сутей и вещей. Здесь прямая аналогия с *духовными воинами* у Кастанеды, которых дон Хуан называл созерцателями бесконечности. И этот чаемый Тарковским проход (или щель-тоннель) между мирами есть не что иное, как «магическое» пространство-время («ВРЕМЯ во времени»), открывающееся в те мгновения и минуты, когда мы освобождаем свое сознание и свое тело (целостность *видящего энергию тела*) от интерпретаций мира: такова метафизически-пластическая основа

художественного метода зрелого Тарковского. К. Кастанеда в интервью: «Дон Хуан считает, что то, что он называет *видением*, – это восприятие мира без всяких интерпретаций; это чистое восприятие. К этому ведет магия. Чтобы сломать уверенность, будто мир таков, как вас всегда учили, вы должны выучить новое описание мира – магию, а затем соединить старое и новое описание вместе. Тогда вы увидите, что ни одно из описаний не является окончательным. В этот момент вы проскальзываете *между* описаниями; вы останавливаете мир и *видите*. Вы остаетесь с чудом – настоящим чудом видения мира без интерпретаций».

7

Вне всякого сомнения, фильмы Тарковского, начиная со «Страстей по Андрею», – это поиск трансценденции («тоннеля на волю»). В «Жертвоприношении» есть важный персонаж – почтальон Отто. В контексте фильма: вестник, существо, столь чувствительное, что падает в обморок, задетое пролетевшим «злым ангелом», т.е. собратом «по профессии». Отто является на остров словно из ниоткуда, его никто не знает. И его подарок Александру на день рождения тоже странный: большая, в раме, карта Европы четырнадцатого века, и, как говорит сам почтальон, «это оригинал», т.е. карта прямиком из эпохи более чем полутысячелетней давности: жест все-временности. Отто чувствует пограничье миров и не просто коллекционирует чудесные истории, но их переживает. Собирая необъяснимые истории, он собирает и доказательства их необъяснимости. В фильме он рассказывает одну из своих 284-х историй: о женщине-вдове, сфотографировавшейся в 1940 году с 18-летним сыном-призывником, но не забравшей фото из фотоателье отчасти потому, что сына вскоре убили на фронте. Спустя двадцать лет, совсем в другом городе, она фотографируется уже одна, но, получив снимок, обнаруживает на нем себя нынешнюю и сына с того до-

военного, не взятого ею снимка – восемнадцатилетнего и в военной форме... На недоуменное молчание слушающих его рассказ, не знающих, разыгрывает он их или нет, особенно с этой цифрой – 284, почтальон-ангел возражает: «Просто-напросто мы все слепые, мы ничего не видим...»

Для Тарковского это аксиоматично. Кстати, когда он сам иногда что-то рассказывал из своей похожей коллекции, то ему тоже не очень-то верили. «Правдивое чаще всего малопонятно», – писал он в «Запечатленном времени», имея в виду сгущенную природу истины, ее «вдвинутость» в два мира сразу.

Можно вспомнить несколько мистических историй из этой коллекции режиссера. Одна была из эпохи его сибирской геологоразведочной экспедиции лета 1953 года. Однажды Андрею пришлось заночевать в охотничьей избушке. С вечера дул сильный ветер, начиналась буря. Внезапно то ли в полусне, то ли въяве он услышал голос, тихий, но отчетливый: «Уходи отсюда!» Изумленный, он продолжал лежать, но голос повторил свое требование. Андрей вскочил и вышел, сам не зная почему, и в то же мгновение огромная лиственница, сломавшись как спичка от бешеного порыва, рухнула на избушку, раздавив ее как коробок спичек...

Или рассказ матери (Марии Ивановны) об одном ее, военных лет, походе за продуктами (из Юрьевца) по деревням, когда от одной ее случайной, неподконтрольной мысли сторел дом. Промерзшая, она подошла как-то к одной деревне и постучалась в первую же избу, если не согреться, то хотя бы попросить огоньку – раскурить свою «козью ножку». Войдя, она почувствовала, что печь стоплена, что дом сытый. Попросила уголек, но хозяйка сердито ее выпроводила, сказав, что ни спичек нет, ни уголька. Горестно пошла мать дальше, а в мыслях пронеслась неведомо откуда пришедшая фраза: «Сейчас ты пожалела уголька, а ведь скоро столько будет здесь огонька!» В другом месте ее, конечно, обогрели, но когда она возвращалась через это село спуска

сутки, то, пораженная, вместо крайнего дома увидела груды бревен-углей и лишь черная печь с трубой стояла словно надгробье...

Или история с рукописью. Однажды он оставил на сиденье такси единственный экземпляр режиссерского сценария «Андрея Рублева», не сделав копии. Дело было на улице Горького (ныне Тверской), почти напротив «Националя». Потоптавшись у места утраты, пошел с горя в «Националь» и предался там Бахусу. Затем отправился в ВТО. Возвращаясь через три часа мимо того самого места, он с изумлением увидел приближающееся к нему то самое такси, оно остановилось возле него, хотя стоянка в этом месте была запрещена. Мало того: с непринужденным видом шофер подал ему из окна его рукопись!

Любопытно, что «тарковские» истории случались и за пределами жизни самого художника. Известно, что в 1962 году, летом, Андрей с Андроном Кончаловским снимались у Марлена Хуциева в «Заставе Ильича» в сцене молодежной вечеринки, где Андрею досталась роль цинично-ироничного молодого человека, которого должна была, из «идейных» соображений, ударить рукой по лицу юная актриса Ольга Гобзева. Она и ударила, однако помнила об этом ударе многие годы, удар этот мучил ее, заставлял задавать сложнейшие моральные вопросы о сути актерства и актерской профессии, о том, нет ли в ней рокового изъяна. «... Моя рука в буквальном физическом смысле не поднималась тогда, я не хотела этого делать. Тем более, что у Тарковского тот день был особенным: из министерства культуры ему сообщили, что его фильму «Иваново детство» присвоена первая категория и его посылают на Венецианский кинофестиваль. Тарковский был весь какой-то особенный, светящийся...» И вот Ольга Гобзева оставляет свою профессию и становится инокиней Ольгой. И уже в наши дни признается однажды публично Хуциеву, что именно он, «заставив» ее некогда ударить Тарковского, «внес свою лепту в то, что она ушла в монастырь».

Другая история связана с тем, как незадолго перед последней поездкой на Запад Тарковский побывал с семьей в Тифлисе в гостях у Параджанова и обменялся с ним на прощанье перстнями. Сам он подарил Параджанову перстень с алмазом. Далее историю рассказывает искусствовед Паола Волкова: «После смерти это кольцо (подарок Параджанова. – Н.Б.) носила его вдова Лариса Павловна. По делам, связанным с установкой надгробья, я была в Париже. Однажды очень уже поздно мы вышли из дома Шарля де Бранта (директора фонда Тарковского в Париже) на набережную Сены напротив Нотр-Дам. Было очень темно, по реке шел паром с туристами, и возбужденная Лариса Павловна стала их приветствовать, размахивая руками. Кольцо соскочило с пальца, стукнулось об асфальт и исчезло. Чиркая спичками, зажигалками, мы ползали в поисках кольца. Увы, безуспешно. И тут из темноты абсолютно безлюдных улиц возникло существо, то ли мальчик, то ли девочка с очаровательным серьезным личиком. Он или она, одним словом Ангел, держал двумя тоненькими пальцами колечко. И со словами: «Вы это искали?» – вновь исчез в темноте и пустоте улиц».

8

Рассказывая своему маленькому сыну притчу о монахе, три года изо дня в день носившему воду на гору, где он поливал сухое дерево, Александр подчеркивает нестигаемое намерение монаха, непреклонность его воли и веры. Притом здесь не просто вера, а тот ее императив, который можно назвать требованием к себе верить, воззванием к своему долгу *верить*. Вера приходит не из знания, которое, напротив, говорит нам о бессмыслице веры, а из внутреннего «внеразумного» порыва: «я должен верить», что вполне в духе и стиле учения Хуана Матуса, подчеркивающего, что есть два центра, два движителя магического опыта и познания: прекращение внутренней болтовни и методичность волевого напо-

ра, нестигаемость направленного внутреннего импульса, называемого в десятитомной книге часто *намерением* (*намереванием*), особого рода внутренней устремленностью. «Мне нужна только безупречность, намерение, – обращается к себе ученик дон Хуана Карлито. – А начинается все с какого-нибудь одного действия, которое должно быть целенаправленным, точным и осуществляемым с непреклонностью. Повторяя такое действие достаточно долго, человек обретает нестигаемое намерение. А нестигаемое намерение может быть приложено к чему угодно. И как только оно достигнуто – путь свободен. Каждый шаг повлечет за собой следующий и так будет продолжаться до тех пор, пока весь потенциал духовного воина не будет полностью реализован». (Перевод здесь и далее под редакцией И. Старых).

Вспомним, чем завершает Александр свой разговор с сыном: раздумьем о том, что начать качественно новую жизнь можно с самого элементарного действия – скажем, просто вставить каждый раз ровно в семь утра, набирать в стакан чистой воды и выливать ее в унитаз; важно делать это с методичной неуклонностью, достигая хотя бы в этом одном крошечном эпизоде своей жизни безупречности.¹

Вера в этом смысле есть для Тарковского не абстрактность знания: мол, есть Бог и это знание нам дарит Церковь. Напротив, никакого *знания* о Высшем Существо и Вечном Покровителе нет и быть не может вне

¹ Но что есть критерий безупречности, той безупречности, о которой на протяжении десяти томов неотступно идет речь, поскольку именно она «восполняет личную силу»? Где к ней ключ? Он в чувстве истекающего времени. В чувстве невозвратимой утраты, которое заставляет духовного воина каждый день и час рассматривать и переживать как последний. Магия истекающего у нас на глазах времени была едва ли не главным музыкальным потоком фильмов Тарковского, который в известном смысле воспринимал себя сторожем, стражем времени, а свой кинематограф укрывал, как известно, в формуле «запечатленное время».

нашего действия. Вера Сталкера – это его личное духовное достижение, а не инерционная «вера». Это *действие* веры, опирающееся на исключительно приватную волю самого Сталкера. Он сам, на свой страх и риск, сотворил Волшебную Комнату из своей веры в нее, и эта комната возникла в реальности его неотступной устремленности-воли. Комната возникла из глубины тайны самого Сталкера, из глубины его второго внимания, и Тарковский все это отчетливо понимал, что явствует хотя бы из тех осколков его разговоров со зрителями, которые дошли до нас. Из своего глубиннейшего ощущения, что в нем живет «долг верить», Сталкер нырнул однажды в достоверность того своего интуитивного, *безмолвного знания*, о котором мы можем прочесть у Кастанеды в разнообразнейших вариациях. «На это дон Хуан ответил, что внутри каждого человеческого существа есть гигантское темное озеро безмолвного знания, о существовании которого каждый знает интуитивно...»

Реальный человек, в интерпретации Кастанеды, заключен в «пузырь восприятия», которому даны два измерения: *тональ* и *нагуаль*. *Тональ* – это мир, контролируемый разумом, словесным описанием, символами, интеллектом. *Нагуаль* – это измерение семантического вакуума, бездна бесконечности, лежащая за пределами слов, знаков и каких-либо помышлений; это дух. «Нагуаль невыразим, – говорит Хуан Матус своему ученику. – Все возможные ощущения, и существа, и личности плавают в нем как баржи – мирно, неизменно, вечно...»

Мы пребываем в нагуале и одновременно нагуальное море безмолвного знания, обмокнутого в неисповедимость тайны, пребывает в нас. Наш дневной расудочный мир стремится не помнить о существовании нагуаля, один из хитрых приемов при этом: рассуждать о том, что всё неизвестное человеческий разум постепенно делает известным и понятным. Однако это грубый самообман, ибо нагуаль – это то неизвестное, которое *в принципе* не может быть описано языками из-

вестного нам мира. Это то запредельное, которое способно познавать лишь чистое безмолвие в нас самих.

Конечно же, по большому счету, мы не можем не признать, что окружены неизвестностью и бездонной тайной всегда, день и ночь. И кинематограф Тарковского этим чувством наполнен до краев. То, что Кастанеда называет *тоналем*, есть всего лишь игрушечная упорядоченность мира с помощью слов и знаков. Какова реальность «на самом деле» (за тем «колышущимся занавесом», о котором говорил в конце жизни Б. Пастернак), вне условностей щупальцев слов-понятий – нам знать не дано. Мы можем свидетельствовать, как говорит Хуан Матус, лишь об эффектах тоналя и нагуаля, а не о том, что лежит в их основе. Чему именно мы являемся свидетелями, мы не знаем. «Тональ (мир, описанный словами и знаками. – Н.Б.) каждого из нас является просто отражением неопишуемого неизвестного, наполненного порядком (космосом), а нагуаль (внесловесный, внеразумный икс. – Н.Б.) каждого из нас является отражением неопишуемой пустоты, которая содержит всё...»

Мы и мир буквально зашкалены неизвестностью, и этой атмосферой, где тайна человеческого сознания есть одновременно тайна иероглифического мира, космос Тарковского наполнен словно гармоническим сиянием. Ибо и сам свет есть таинственнейший из всех нам даров. «Мы буквально насквозь пропитаны тьмой и чем-то еще – невыразимым и необъяснимым», – пишет со слов дона Хуана Кастанеда.

В отличие от обыкновенных, «дневных» людей, прочно защищенных от «тьмы и невыразимого» плотно упорядоченной броней слов и всегда, на любой случай готовых объясняющих концепций, герои Тарковского постоянно чувствуют в себе нагуальный шепот и ветер, а также толчки и свечение того, что не имеет дна, однако является Основой. *Нагуаль* стремится прорваться в наш, тональный мир. И это, идущее из внеинтеллектуального, вневещного и внеэмоционального мира энергетическое свечение является для героев Тар-

ковского неким центром того их внимания, которое абсолютно непонятно людям исключительно *тональным*, будь они персонажи фильма или же его зрители. Герои Тарковского прорываются к своему *второму* вниманию, формирующему другой мир, параллельный нашему миру жесткого рационального контроля.

И все-таки почему герои Тарковского так влекутся в свой *нагуаль*, в полную опасностей и риска (в том числе риска сойти с ума) неизвестность самих себя? Потому что лишь в дополнении своего разума своим безмолвным знанием, лишь в равновесии этих начал человек может обрести свою целостность. «Провалы», в которые попадает сознание Горчакова, – это провалы в сознание его нагуаля, второй половины его существа, влекомого к своей сущности, к улавливанию упоительного аромата этой сущности. Оттого-то он обретает в зеркале отражение лица Доменико, чье продвижение в свою *нагуальную* половину осуществлялось уже многие годы.

Вспомним, что значит для Тарковского быть счастливым? Это значит быть счастливым как в детстве. Счастье взрослого образца для него неприемлемо как пошлость, как гедонистические потуги, как симуляция. Но что означает счастье ребенка? Целостность. Равновесие между ощущением тайны как будто бы постижимого и тайны бездонности, которою мы сами и являемся, ибо предметы и деревья есть прямое продолжение нашего энергетического тела. Пластическое равновесие, где слово было еще бытийной игрой, а свечение цветных нитей сознаний растений было реально-очевидным.

Но что фактически движет героем Тарковского в его направленности к безмолвной неизвестности? Что побуждает его вслушиваться в самоосознающий голос бесконечности? Внутренняя одушевленность и устремленность интуиции, именуемая в системе Кастанеды *волей*. По Хуану Матусу, на правой половине «пузыря восприятия», в который мы заключены, сконцентрирован разум, а на левой – воля. Человек – не только околдован интеллект, он еще и частичка некой космической воли,

он таинственный стусок духовного желания, жажды, способной неизмеримо глубже интеллекта познавать реальность (ту, что отделена от нас «завесой пузыря»), вступая с ней в едва ли не непосредственный контакт.

Конечно же, и до Кастанеды европейцы знали, что мир дан человеку и через разум, и через непосредственность волевого действия. Вспомним Шопенгауэра, отталкивавшегося от Упанишад и написавшего книгу «Мир как воля и представление».¹ Однако Шопенгауэр все же не вышел за рамки умозрения, Кастанеда же показывает *волю* как реального творца не воображаемых, а конкретно-чувственно-телесно-духовных миров, параллельных миру, сотканному из слов-понятий-эмоций. *Нагуаль* – это не только неизвестность самого себя, уходящая в космическую, сверхжизненную бездну, но – в плане реального с ним контакта – центр *воли*. Воля в этом смысле есть космическая часть нашей энергетической сущности и с волей продвижения в социальном мире не имеет, разумеется, ничего общего. Воля (как нестигаемость внутренней устремленности) соединяет человека у Тарковского с токами той *силы*, которая сама есть бесконечность-дух. И герой Тарковского настраивает свой волевой импульс на резонанс с импульсом центра той Воли, частичкой которой он втайне себя ощущает.

В большом мире, в котором смерть не есть предел, звучит мелодия, которой мы причастны. В нее и вслушиваются Горчаков, и Доменико, и Сталкер, вслушиваются всем своим телом, всем своим составом. (Из этой же корневой интуиции выдыхал свои телесные мысли некогда Василий Розанов).

Понятное дело, воля как причастность к космическому в себе измерению (космическому не в технологическом, конечно же, смысле, а в смысле этико-

¹ «До сих пор понятие *воли* подводили под понятие *силы*; я же поступаю как раз наоборот и каждую силу в природе хочу понять как *волю*...» (Перевод Ю. Айхенвальда).

магическом) не есть форма созерцания, но есть путь к самоизменению, к самотрансформации. Потому-то Тарковский, весь словно сотканный из энергий недовольства собой и современным человеком (самоослепленно восславляющим свой разум), можно сказать, формировал своим кинематографом некие подступы к магической половине человеческого естества. Мир его картин – это мир разворачивания его героями не просто их интуиции, но интуиции их космической воли, все более и более отрешенно (от мира тонального) вслушивающейся в тайный нагуальный зов.

Прелюдиями к этому вслушиванию стали два его первых фильма. И «Иваново детство», и «Страсти по Андрею» при всей несравнимости их тем – картины о тщете мира, которым правит наш *тональ*. Но эта интонация величайшей тщеты где-то на неслышимом музыкальном плане соединяется с тоской и верой в целительную силу того потустороннего, которое незримо присутственно *здесь*. А уже с «Соляриса» прямо вступает тема нагуального мира, того начала, которое не подлежит ни выражению, ни пониманию в рамках нас нынешних, одномерных. Океан Солярис, как и незримое измерение Зоны в «Сталкере», как и Комната, исполняющая желания, – это то ничто, в котором присутствует некое наиважнейшее нечто. Нечто вовне и в нас одновременно, являющееся гигантским резервуаром творческой потаенности. И в это мерцающее бездонностью смыслов ничто герои Тарковского всматриваются и вслушиваются, как в свою пейзажность, как в часть нашей искомой сущности.

ЧЕЛОВЕК И ПЕЙЗАЖ

...Возвращаюсь к теме «актерской выразительности». Тарковский в вежливой форме меня поправлял: «Тропю джениале. Слишком гениально!» – говорил он по-итальянски. Некоторых актеров подобные реплики раздражали, возникали трения. Ведь мы ищем возможности себя проявить, а Андрей нам этого не позволял... И я вспоминал «Сталкера», где актеры иногда были просто частью пейзажа.

Эрланд Йозефсон о поре съемок в «Ностальгии» и «Жертве»

Не в том ли заключены тайна и величие Рембрандта, что он видел и писал человека как ландшафт?.. Нам известно немного пейзажей у Рембрандта, и все же он был пейзажистом, и быть может величайшим из всех, какие были... Он умел писать портреты, потому что вглядывался в лица так глубоко, как в страны с большим горизонтом и высоким, облачным, подвижным небом...

Р.М. Рильке

1

Много это или мало – быть частью пейзажа? Ответ Тарковского: много, пленительно много. Освобождаясь от условного и привнесенно-личностного, самостного, психологического, рассудочно-интеллектуального, человек входит в изначальность своей пейзажности, ибо она – часть его безусловности. В человеке скрыт его пейзажный простор, его потенциальный пейзажный ветер, его холмы и долины, его камни и скалы, его травы и сосны, его кусты и его рощи, его ручей и речной берег, всё его внутреннее пространственное существо, сверхъесте-

ственная его естественность. Ибо ничто так не сверхъестественно для человеческого сознающего естества, как пространство и время: непостижимейшие из заданных нам обольщений. Призрачность пространства, равно времени присутствует в человеке, будучи в то же самое мгновение под подозрением в нетленности – там, в нашем инобытии, Здесь.

Твои травы и твой холм с ручьем – там, под скалой – потенциально присутствуют в тебе как твое сохранимое эхо, как часть твоего *нагуального*, за пределами слов, мира, как принадлежащая часть свободных плаваний двойника – твоего *второго номера*, деятеля твоих сновиденных приключений. Что естественнее, чем вхождение в спирт ландшафта, в его горящую воду? Пейзаж очищает от ржавчины, очищает своей безмолвностью, исходящей из ничто. Существует нераскрываемое родство – пейзаж твоей неподвластности слову, буреломам культуры. Есть в тебе заповедные луга и степи, которых не коснулся и не коснется плут слова. Есть в тебе твоя нераспаханность, о путешественник из дали в даль! Твоя целина, ее вековечный запас, таежные чащи и степные всхолмья, твои Мальстремы и Гималаи, на тайные тропы которых никто никогда не ступит. Но ты сам, дневной, словесный, даже не подозреваешь, где и как сплетены они в кружево смысла – твоего персонального и космического одновременно. Об этих смыслах ты догадываешься лишь в натяженьях внезапной ностальгии – беспричинной как воспоминание о бесконечности, с которой ты расстался в младенчестве. Тропы твоих заповедных пейзажей знает лишь твой гениальный двойник, живущий в глубинах твоей многотысячелетней биографии – о путешественник вне возраста!

2

Именно так, примерно так вписывает Тарковский актера в пейзаж. Актеры ли мы все? Поскольку и в той мере, в какой словесны, мы – актеры. Слово заставляет

нас кривляться, подчас искривляя до неузнаваемости. Входя же в свою пейзажность, мы забываем об обязанности кривлянья. Забываем, ибо тонем в уникальной своей ландшафтности. И Тарковский держит в фокусе камеры не актера – человека. Человека в конкретном актере, профессиональная маска которого ему неинтересна, как неинтересна была ему своя собственная маска. Тарковский любил тропы своей ландшафтности (недаром, будучи уже взрослым, с детской отрешенностью уходил в игры ландшафтных исследований); и разве не туда уходили поезда его ностальгии? В дождливую, теплую мг до-рожденности.

3

Кроток русский человек в пейзаже. Не пронзает ли его душу недоуменным светом его безбрежная ландшафтность, даже если вместо русской песни мы слышим тихую-тихую бамбуковую китайскую флейту шестого века до нашей эры или шведский посвист камышинный или протестантско-баховый хоровой пассьон? Вхождение в пейзаж всегда здесь остается священнобезмолвным. Смирненно преданным ему. Русский человек вписан в пейзаж как в свою инобытийность, как в кроткое жительство при Вратах.

Пейзаж еще и лоно русского человека. Пейзаж – не красивая картинка, на фоне которой можно щелкать себя аппаратом. Пейзажность для русского – не великолепие регулярных парков и садов и не фонтанные разливы Петергофа, подчеркивающие центральный горделивый мускул и нерв западной культуры. Кротко принадлежит к пейзажу исконно русский у Тарковского, являясь его неизъяснимой частью. Он не просто движется по полю, долине, холму, он в них же и умирает. Умирает как в части своей бесконечности.

Ребенок созерцает мир пейзажно. Он вписывает дома, заборы, подоконники, камешки, выброшенную на свалку ветошь и рухлядь в целостную пейзажную иератику. Так и подмывает сказать, что Тарковский тоже вписывает дома и вещи в эту пейзажную иероглифику и иератику. Но это лишь часть правды. Полнота правды в том, что Тарковский созерцает пейзаж, дома, вещи и камни взором не ребенка, а существа еще не рожденного, но приурочиваемого к рождению. Это и есть неизглаженная, не вписанная в каркас «словесного» сюжета часть пейзажа его картин.

В этой призме – последняя тайна взгляда Тарковского.

Это основная, донная часть его пейзажа, словно бы высвеченная двойным светом: чудится, что существо это (некое вечное в нас, тайное, никогда неизглаживаемое существо, пребывающее в сумраке веры и печали) зыбится в сомнении – родиться ему или нет. В этом взвешивании «за» и «против» – исток той особой колебательной дымки, в которой протекает *здесь-пейзаж* Тарковского, другой своей половиной уходящий в *туда*, в еще-всегда непроявленный для нашего обыденно-немистического восприятия свой исток. Но эта непроявленная его часть касается рецепторов нашей интуиции, настроенной на до-рожденные в нас «антенны». И в силу нашей слабой способности двигаться в фарватере этих интуитивных пространств мы спешим назвать этот непроявленный исток проявленного каким-нибудь торжественным непонятным словом, прекращающим движение исследования, скажем словом «дух».

Разумеется, режиссер выстраивает не интеллектуальные и не эмоциональные отношения с пейзажем. Он

их вообще не выстраивает: они исходят из некой точки роста. Человек не может быть понят не только интеллектуально, но и психологически. Психология не схватывает сути человека. Гениальные говорения Достоевского – лишь театральная символика того преддверья, за которым начинается собственно метафизическая реальность человека. Братья Карамазовы обречены на самоупоенные и отчаянные самоизъявления перед публикой, составленной из ближайшего окруженья. И все же это публика. И исповедуются они в своей психологической эпилептоидности. Все их инсайты лежат в этой плоскости. До пейзажа они не доходят, потому что пейзаж – это безмолвие. *Тональ* теряет здесь свою силу.

Тарковский ощущает ландшафт как сверхфизическое состояние мира-человека. И в этом смысле пейзаж являет у него свою харизматичность. В нем присутствует не просто нечто от духа каждой материальной клетки вещества. Само вещество у него в то же самое время иномирно, принадлежит тому *иному*, к которому у нас-материальных нет ключей. Герои Тарковского, недоуменно-изумленно сохранившие в себе некие атавистические щупальца, интуитивно обнимают пейзаж, вслушиваясь в харизматические его шепоты. Ибо где-то здесь и проходит внутренняя граница в человеке.

Есть нечто неназываемое: мы именуем его как *что*. *Что* выходит из ниоткуда как звук. Что? что? что? Как крик чаек над озером или над тобой, бессмысленно развернутом в пустоту направлений. Что? что? что всматривается в тебя с первого мгновенья? Но было ли оно – мгновенье-что? Чтойность мгновенья. Выхватившее тебя из беспамятства, из прострации необнаружения чего-либо. Первое что что что, упертое в могучую безосновность ничего. Колебание над пропастью. Цеплянье. Жалкое цеплянье брошенности. Сползание. Наконец спасительная за что-то уцепленность. За что? что?

что? что? Эхом в ущелье. Немотствующее *что* необнаруженности.

Но что может касаться тебя в твоей необнаруженности? Возможно ли обнаружение твоей чтойности? Обнаруживая, снаружи ибо, ощущения и касания, что за чтойность ты предугадываешь? Из какого *что* были те первые световые цветные волокна, которые ты видел всем своим тельцем из люльки, покачивающейся в той пракомнате – нет, в той необнаруженности всеобщего цвето-светового качанья? Из какого *ничто* пришли они?

Что выходит из *ничто* словно бы отсеконовенное от него. *Что* словно исток и причина не дается тебе, вибрируя и шелестя неслышимыми крыльями и словно бы проходит тебя насквозь в сплошных умолчаниях. Словно бы сбивая тебя с тропы возможного себя уцепления, оно подталкивает твое внимание к *нечто*. Сплетенные, они парят вокруг тебя словно три грации: ничто, что и нечто. Они знают, что девственность их непреходяща, покуда человек остается животным. Нет, не растением, тленно приникающим слухом к *что*: так полая дудочка тростника посвистывает унисонно чему-то, не ведая о возможном присутствии неких слушающих, соглядатаях полого пения о полом ничто. Растением ты венчано молчал в тростниковых зарослях полого утра, когда весь взрослый мир был погружен в чистое ничто сновиденных, спутанных в невообразимые клубки вакханалий, вакханалий тайных намерений, идущих из вязкой тьмы судорожного прошлого. Ты же оставался тростником среди тростника: полой дудочкой, в которую кто-то посвистывал; тебе казалось, что вне всяких человеческих ожиданий произрастал этот словно бы случайный посвист, свидетельствовавший тебе о чьем-то присутствии. Но чьем? Что посвистывало в тебя такого еще полого, такого еще почти не занятого? Что значило само это прикосновение? К чему оно?

Сама прикосновенность была удивительна, удивляющая. Сама возможность прикосновений и прикасаемос-

ти. Что прикасалось к чему? Темно-коричневая бархатистая твердь камыша касалась твоей щеки. Что означала эта щека? Что она? Что? что? что? Откуда явилась она? Что есть эта кожа, это называемое кожей, если оно соприкасаемо с этим бархатным нечто, исходящим из прозрачного водного пара? Что это за..., проросшее из светло-коричневатого ила, существо, столь похожее на желтую, белую кувшинку или лотос, прошедшее воду и выглянувшее в огонь воздуха? Бродяжимое под влиянием чего? Склонное к чему? К каким склонам, уклонам и высям склонное? А если ищущее, то чего? Каково *что*, надувающее ему парус? Ибо разве не под исходным дуновением *что* интуитивно движимо оно к чему-то? Разве не исходное *что* тронуло *нечто* к первому танцевальному па в его парус? Вздудло первую паутинку в ритм первого вздоха. Первая танцевальность еще абсолютно одухотворенной влекомости к чему-то. В колебательности духа-дуновенья первый отзвук в полой дудочке ничто. Отзвук на что? Отзвук на ничто? Не оно ли посвистывало в тебя на рассвете рассветов? Но что оно? что? что? Чайками пролетает ускользаемость тайной осмысленности вопроса. Даже в ничто есть это *что*. Даже в ничто. В этой легчайшей пустотности первокасаний оно и таилось как зарок зарок, как арка арок, как воля первоволи. Но что за зарок это был? Что за арка? Что за первоволя? Не она ли высвистывала в тебе случайные первые полые звуки? Пошумывая в полости тростника как пристанище воли. Таясь в корневище ольхи у смутного болотца. Восходя пузырями с его дна или поклевывая ротиком карася странное вещество поверх воды: что это такое – едва весомое, невидимое? Что? что? что?

Спасаясь в человеческом, мы уходим от *что*, прячемся от него, непостижимо-туманного и почти иллюзорного. Мы бежим из этой бездонной дали в близь вымышленного. Из реального в придуманное, удобное, понятное, внятное, где всё так точно прилажено одно к другому. *Что* остается по нашим окраинам – затаивше-

еся и затаенное, завесой сплошного дождя встает оно за околицей наших самых тонких, бисерно-нитевидных мыслей, за околицей наших ощущений, столь прилаженных к мыслительной машине. Однако *что* кружит и кружит вокруг как стенка яйца, из которого ты вылуплен. Вовнутрь ли ты вылуплен? Вовне ли? Что там, за стенкой? Из чего эта стенка? Чья она? Чья? чья? чья? Пролетели чайки, не знающие и не хотящие уюта. Вечная обмокнутость, вечное под дождем стоянье. Летанье, сиденье, блужданье. Что? что? что? Словно бы не упускают его, ластятся к нему, лакают его.

Из чего же пришли мы? Из чего? Что всматривается в нас из нашей наиотдаленнейшей окраины? Что за око светится там? Что за дудочка мерещится? О, этот наигрыш из нашего растительного первовживания, первовживленья в местность полной неизвестности, в местность внесмысленностей и внесмыслицы. О, этот наигрыш, где ни единого призыва из того, что мы зовем человеческим. О, это свечение, не пахнущее ни единым, самым невинным примышлением, не пахнущее ни единым намеком даже на легчайшую ассоциацию. О, толкнувшее нас парение! Внесловесное слово, оттолкнувшее-впустившее нас. Беззвучный звук, означивший наше ухо. Внесветовой свет, пробудивший нас из нашего первободствования, куда мы возвратны. Ибо не к *что* ли движемся мы, когда нам кажется, что мы от него убегаем?

СКВОЗЬ МУЗЫКУ ДОЖДЯ

Смысл жизни затекает в трещинки нашего сознания, словно бы мы сами его туда закатывали. Или, наоборот, смысл утаивает себя, словно бы стыдится обнаружения своего ничтожества, своей ничтожности. Либо непомерности своего величия, способного раздавить хрупкую оболочку человеческого мозга.

Однако все это иллюзорные домыслы интеллекта, ничего не значащие в хронотопе картин Тарковского, где сверхмерная мощь «смысла жизни» иррационально мерцает каждой первоклеткой визуального ряда. Камера Тарковского застает «истечение материи» врасплох. И с одной стороны, зритель трогает вещество мира так, словно это он сам и есть; зритель прикасается к себе, себя трогает. А с другой, в этом истечении пульсирует энергия, своей мощью разламывающая любой блок представления о «смысле жизни».

Доменико, этот очередной у Тарковского «герой веры», внезапно говорит Горчакову и Эуджени: – Не забывайте, о том, что сказал Он ей.

То есть святой Катарине. Эуджени интересуется: – Что же сказал Бог святой Катарине?

Ответ: – Ты не та, что ты есть. Я же тот, который есть.

Речь здесь, очевидно, идет о Присутствии. Бог есть полнота присутствия, в то время как даже *святая* Катарина – не в полноте присутствия. Катарина еще не вполне *есть*. Она еще на пути. Вхождение в полноту Присутствия есть впускание в себя Бога. Ведь и Моисею Бог некогда сказал: «Я Тот, кто *есть*» («Аз есмь Сый»). Лишь полнота *пребывания* делает человека способным к пониманию.

Для Доменико важно сказать, что и святая отличается от Бога неполнотой своей бытийности. Что же говорить о нас – не *святых*. Хотя каждый в то же время – свят. Этой потенциальной своей светимостью, При-

сутствием. Потенциальным своим свечением. Ведь не меньше же человек облупившейся стены или кирпичной кладки, струящих у Тарковского тайное свечение.

Бог открывает Моисею ту свою тайну, которая не только доступна восприятию человека, но и способна «держатъ его в состоянии пути». У Бога есть качество «ествования» («Аз есмь»). Он струится этим естествованием, он излучает его, он и есть это естествование.¹ Бог – в эпицентре естествования, следовательно, внимание к естествованию – это внимание к Богу. Естествование есть особое качество бытийствования. И если нам «доопытно»,

¹ Русский язык, как и другие славянские языки, подчеркивает бытийный характер и исток понятия «истина»: быть в полноте *ествования* и быть в истине – в сущности одно и то же, о чем позаботилась этимология. В «Столпе и утверждении истины» П. Флоренский, например, писал: «Наше **русское** слово «истина» лингвистами сближается с глаголом «есть» (истина – естина). Так что «истина», согласно русскому о ней разумению, закрепила в себе понятие абсолютной реальности: Истина – «сущее», подлинно-существующее <...> в отличие от мнимого, не действительного, бывающего. Русский язык отмечает в слове «истина» онтологический момент этой идеи. Поэтому «истина» обозначает абсолютное самотождество и, следовательно, саморавенство, точность, подлинность. «Истый», «истинный», «истовый» – это выводок слов из одного этимологического гнезда». Далее Флоренский обращается к В. Далю, у которого «истина» – «все что верно, подлинно, точно, справедливо, что *есть*. Все, что *есть*, то *истина*; не одно ль и то же *есть* и *естина*, *исти-на*?» – спрашивает он». Обращаясь к происхождению слова «есть» и заглядывая в санскрит, Флоренский обнаруживает глагол «дышать». Дуновение, дыхание... Где-то рядышком веет и Дух...

Впрочем, и в древнеиндийских *Упанишадах* мы находим ту же интуицию: «Не умом человек обретает силу, чтобы достичь Бога, нет, не речью и не оком. Только если скажет человек: «Он есть», – лишь тогда воспринять Его он сможет. Нужно постичь Бога в представлении: «Он есть», – и также в его сути; но когда человек постиг Его как «Есть», то и суть Бога раскрывается перед ним».

«врожденно» дано ощущение божественного как святости, священности (но святость Катарини еще не «святость Бога»), то и естествование может открыться как процесс «сакральной самотворимости мира». Собственно, здесь открывается путь к пониманию того, что суть «ествования»¹ и суть «сакральности» – одна и та же, это взаимоперетекающие «сосуды», и вхождение в полноту естествования немедленно приоткрывает шлюзы сакральной влажности.

Тарковский открывает эту тайну на языке, наиболее благоприятном для постижения *процессуальности* Присутствия: он вслушивается не только в «гудение насекомых», но, кажется, что и в пение камня и в шёпот стены. Всюду он открывает эту акциденцию Бога: «Я Тот, Кто *есть*». В этом смысле, ленты Тарковского есть «медитации естествования» и ничуть не более (но и не менее). Эти ленты есть художественное моделирование процесса «впускания в себя Бога», где сам по себе процесс наблюдения за «сакральным» самодвижением вещи или вещей конгениален у Тарковского музыке Иоганна Себастьяна Баха. Слово бы и Бах лишь то и делал, что раскрывал в звуках тот же самый процесс.

Когда поэту или философу было необходимо говорить об «ощутимости» бытия, он хватался за живопись или скульптуру (Рильке о Родене и Сезанне, Хайдеггер о Ван Гогe). И вдруг в наше время «идеально» начинает работать кино. Кино выступает как документатор философских гипотез. Камера не фантазирует: она берет вещь, абсолютно реальную, пребывающую в «натуральном» божественном процессе естествования и пытается «считать» этот процесс в скрупулезно замедленном, взволнованном «неспускании с него глаз». Камера

¹ «Суть естествования» – это, конечно же, голимая тавтология, ибо, говоря о сути чего-то, мы этимологически говорим о его бытийности: «суть» – это 3-е лицо мн. числа глагола «быть». Следовательно, присутствие – это бытие при сути, что вновь тавтологично и что безусловно говорит о исконной сакральности акта бытийствования.

заораживает этой приоткрывающейся истиной, почти полной неотличимостью увиденного от того, что мы порой, в особые мгновения пробуждения своего «третьего глаза», видим и переживаем сами по отношению к тем же или таким же вещам и процессам.

Таким образом, камера как бы показывает то, что «действительно есть» – вот сейчас за окном, вот сейчас в комнате, а не просто в гениальном воображении поэта или сверхчутком сознании философа. Поэтому эти движущиеся полотна так сильны. Их сила – не в смысловом движении сюжета, не в словесном видеоряде, а в фактурном замедлении процесса, который можно увидеть и почувствовать лишь на большом киноэкране, при высоком техническом обеспечении кинопросмотра. Крупный план зернистости процесса ествования должен быть не просто увиден, но и вчувствован почти что порами зрительского тела. Наше тело втягивается в тот процесс, о котором Бог сказал святой Катарине. Вся психосоматика втягивается. Только тогда, с момента «втягивания», мы можем говорить, что находимся в «процессе фильма» Тарковского.

Понятно: чтобы камера могла «документально» считать процесс ествования вещи, человек, держащий камеру, должен сам пребывать в этом же самом состоянии. Их внутренние ритмы должны совпасть. «Стоит только бросить мимолетный взгляд назад, – говорил Тарковский, – вспомнить только самые яркие минуты прошлого, как вас поразит разнообразие свойств событий, неповторимость характеров, с которыми вы сталкивались. Поражаешься той *интонации уникального*, которая и выражает основной принцип вашего эмоционального отношения к жизни. К воплощению колорита этой уникальности не перестает стремиться художник, тщетно пытаясь уловить образ истины...»

Кинематограф Тарковского и есть тот опыт Присутствия, для актуализации которого даже у самых сильных из нас не хватает, как правило, энергии, и мы сплошь и рядом проваливаемся в промежутки.

Однако отчего же режиссер не удовлетворен самостийностью и самодостаточностью этого бытийного процесса? Отчего его камере нужны еще «смыслы», наблюдения за человеческими заблуждениями, мучениями, поисками, самоиспытаниями? Оттого, что автор, как и святая Катарина, еще не в полноте *ествования*, он, по «исторически-хронологической» греховности нашей, выброшен из эпицентра *ествования*, и его генеральная судьба в этой жизни – возвращаться в этот эпицентр, вновь и вновь домогаться его, восстанавливать по крупичкам и крохам, по секундам и минутам, по случайным фрагментам и тактам. Поэтому всеми мыслимыми способами кинематограф Тарковского ностальгирует – возвращается к дому, к истоку, к лону, к «естине-истине», к тому первовздоху и перворитму, с которого началась жизнь каждого атома и каждой первоклетки: Креатор дал свой первовздох, вдунул себя в него, и на него, Креатора, изнутри каждой первоклетки нашего организма идет (не замечаемая нашим умом) ответная волна нашего «первовздох». Ибо хотя телу часто кажется, будто мы тоскуем по «дому детства», по тем милым оврагам, горкам, перелескам и сараям, где осуществлялись наши перворитмы, на самом-то деле мы тоскуем по чему-то гораздо более глубинному и гораздо менее вещественному: по этим невидимым внутриклеточным пульсациям, где осуществляет себя наш истинный («естинный») Отец. Это и есть подлинный «отчий Дом», к которому мы стремимся в качестве «блудных сынов» и знаки которого мы еще способны были улавливать чистотой детской интуиции.

Оттого это сдвижение Тарковского к музыке, к попытке «выхватить звук», некий универсальный этико-эстетический звук, уходящий в тот корень, который уже не поддается определениям.

Одно из откровений Сталкера неожиданно связывает тему смысла жизни именно с музыкой. По некой

необъяснимо упрямой внутренне-отдаленной ассоциации. Сталкер говорит своим спутникам буквально следующее:

– Проснулись?.. Вот вы говорили тут о смысле... жизни, бескорыстности искусства. Вот, скажем, музыка. Она и с действительностью-то менее всего связана. Вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком, без ассоциаций. И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу. Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум? И превращает его для нас в источник высокого наслаждения и объединяет и потрясает? Для чего все это нужно? И главное – кому? Вы ответите – никому и ни для чего, так, бескорыстно. Да нет, вряд ли. Ведь всё в конечном счете имеет свой смысл. И смысл, и причину...

Сталкер – мистик, и потому не может быть вполне откровенным с Профессором и Писателем, людьми, чья «духовность» подточена в самом фундаменте, и подточена она, разумеется, общим позитивистским духом эпохи, неспособностью мыслить мир вне причинно-следственных связей и предметно-логической «ясности». Собственно, оттого-то Писатель и пребывает в непреходящей меланхолии, что ощущает свою слитность с этой всеобщей «кастрированностью», ощущает неспособность по-настоящему, всамделишно ухватить нечто сверх «твердых предметов» и соответственно «твердых предметов» мысли. Оттого-то он и агрессивный диалектик, что надеется кого-то поймать и изобличить посредством словесных сетей. И вдруг понимает, что словесность сама по себе абсолютно безысходна. И оттого он – в хронической панике и депрессии. Он ищет, на кого бы накинуться и вот набрасывается на бедного Сталкера, хотя плывут они с ним в параллельных потоках.

Но когда Сталкер внезапно выдает свою медитацию о музыке, то и Профессор, и Писатель замирают и входят почти в транс, услуживаясь. Из всей протяженности фильма их лица в этот момент самые поэти-

чески-отрешенные и проникновенно-кроткие. Впервые и единственно они становятся прекрасны, словно попадая в ритм своей «детской» интуиции: да, в мире есть тайная музыка, с которой нечто в нас таинственно резонирует – иногда. Есть некое «ля» мироздания, на которое мы кем-то настроены, словно скрипки. Лица этих «позитивистов», «бдительных прагматиков» в эти мгновения прояснены до некоего детского величия: нечто в них молчаливо откликнулось.

В «Ностальгии» мы наблюдаем парадоксально противоречивые, как бы параллельные процессы: еще один у Тарковского представитель писательского клана, Андрей Горчаков, умирает, точнее – живет в процессе умирания (почти по Киркегору: жизнь как болезнь-к-смерти), но камера, посредством которой мы созерцаем Горчакова и все, на что падает его взгляд, откровенно *ествует*, реальность пульсирует свечением *перворитмов*. Горчаков «пребывает в умирании», поскольку ностальгия стала его сущностью, она так далеко вошла в него, что влечение к Дому, к его блаженным перворитмам трансформировалось во влечение к Лону и, следовательно, к истаиванию в нем, к исчезновению из этого мира агрессивных вещей и столь же агрессивных вещей-людей.

Формально Горчаков хочет назад в Москву к жене и детям, и это легко осуществить, но нечто таинственно его удерживает, есть замедляющие факторы, которые влекут его на самом деле гораздо глубже, чем в «предметную» Москву и в пейзаж детства, – они влекут его в некие могучие взрывчатые дали, кипящие тоской в клетках его организма: Горчаков смертельно ранен влечением к креатору, пульсирующему в «пустотах» его внутриатомного начала. Горчаков – предельно и максималистичен. Его ностальгия внезапно для него самого прорывается в «дали самосожжения»: гибели себя, не готового к акту сиюминутно-актуального *ествования*.

Тарковский создает парадоксальный мир: герои его немислимо страдают, однако камера режиссера не-

мыслимо блаженствует. Герой предельно страдателен, в то же время находясь в процессе блаженного приобщения к *ествованию* вещей. Нам, зрителям, этот поток свечения вещей дан открыто и во всей возможной для кинематографа полноте. Но дан ли он герою? Неизвестно. Ведь если бы герою было открыто бытийно то, что нам режиссер даровал эстетически, – разве мог бы он столь смертельно ностальгировать?¹

Ни Писатель, ни Профессор, конечно же, не способны замечать «религиозное» самодвижение вещей, самодвижение духа в вещах и «объектах». Мир для них статически определен, мир – не в творении, но в остылости причинно-следственных, бесконечно однообразных доминант. Мировоззренческая констатация Писателя в начале фильма очень проста:

– Дорогая моя, мир непреходимо скучен, и потому ни телепатии, ни привидений, ни летающих тарелок – ничего этого быть не может. Мир управляется чугунами законами, и это невыносимо скучно, и законы эти, увы, не нарушаются, они не умеют нарушаться. <...> Вот в Средние века было интересно: в каждом доме жил домовый, в каждой церкви – Бог, люди были молоды, а теперь каждый четвертый – старик...

Взгляду Профессора и Писателя зона представилась заурядным нагромождением ненужных вещей, пейзажем унылого запустения. Однако в кадре мы всегда видим совершенно другое – движение живой затаившейся тайны. Так что действие сопровождается своеобразной тонкой иронией: мудрствующие интеллигенты блуждают в трех соснах своего омрачения, своей омраченности концептами в то самое время, когда в «зазорах» меж их телами творится процесс неиспове-

¹ Природно-вещный мир у Тарковского откровенно *ествует*, пребывает в истине, в полноте бытийствования. Более того, и человек в той мере, в какой он способен оказываться частью природы, тоже пребывает в истине – *ествует*. Однако как сознающее себя существо он не в истине, не в полноте бытийствования, он утратил «инстинкт истины».

димо музыкальный – в том смысле, как определил музыку Сталкер.

Однако, хотя Сталкер и причастен Тайне, все же и в этом фильме видимая сторона «невидимого мира» дана нам, зрителям, посредством ока Автора. Тарковский выступает здесь как интуитивный маг, воспользовавшийся инструментарием «волшебного фонаря». Всего лишь колыхание пены на поверхности металлического колодца, куда брошен камень, – однако на экране (в полный экран) свершается космогонически значимое таинство неведомого нам Процесса. Точно так укрупненно-значимо учил наблюдать за «мелкими» и «незначительными» природными процессами (игра теней, шорохи листвы и т.п.) Карлоса Кастанеду маг дон Хуан Матус.

В сущности, Тарковский просто-напросто выходит к «таковости» вещей и к «таковости» сознания: вот они, существуют, бытийствуют, они есть, это факт, который я констатирую без всяких комментариев. Скажем, камера просто показывает нам полуразрушенный дом, в котором живет Доменико. Но *как* показывает эти стены и комнаты? Выведя предварительно за скобки любые возможные точки зрения на эти стены и на эти комнаты. Это что-то вроде возвращения к некоему архаическому, чистому, до всех интерпретаций взгляду на мир, возвращения к чистому созерцанию. Этот взгляд ничего не ищет и не обременен задачами фабулы: отыскать какую-то деталь, предмет, причину чего-то, или, скажем, чью-то вину.¹ Дом Доменико на девять десятых разрушен, и всё в нем предстает в этой развоплощенности, в свободе от былых функций, предстает почти что в стихийности нового типа. Равно и сам Доменико на девять десятых развоплощен от функциональных смыслов мира, и каков модус его созерцания – нам неизвестно. Доменико близок к стадии полной отрешенности от смыслов мира; точнее говоря, все смыслы самоубийствен-

¹ Здесь вполне уместно заметить, что за методом Тарковского стоят, быть может, важнейшие для XX века философские открытия. Я имею в виду прежде всего феноменологическую редукцию Гуссерля с его знаменитым призывом «Назад, к самим предметам!», в котором сконцентрирована жажда возврата к чистой осознанности как полной непредвзятости. При этой установке сознание не только освобождается от каких-либо попыток оценить или прокомментировать предмет, но просто входит в него, становясь словно бы им самим, отбрасывая при этом все и всяческие суждения о чем-либо, словно бы отрешаясь от всей человеческой ментально-культурной работы, «забыв» о причинных и функциональных взаимодействиях и так называемых законах.

ной цивилизации лишены для него какого-либо смысла и тем самым «выведены за скобки». Взгляд Доменико на мир давно уже проделал эту «редукцию». Неудивительно, что камера Тарковского, самостийно и оргийно-автономно проделавшая свое собственное выведение за скобки «точек зрения», свершившая своё *ἐποχή*, находит именно такого героя, таких героев. Подобное влечется к подобному. Закон органики.

В кинематографе Тарковского происходит вполне определенное движение к первоосновам сознания с его медленным, ошеломительно неспешным ритмом вхождения в предмет, даже приближения к предмету; это приближение воистину благоговеино благодаря одному-единственному: темпу и ритму, величаво-медленному и тишайшему, тем самым отринувшему все возможные цели и смыслы кроме одного – созерцания как акта «чистого» сознания, откликающегося на простое *присутствие* вещей. Собственно, это сознание в нас вещи как раз и пробуждают (парадокс!) своими собственными «смыслами», выступающими для нас как неведомость, как навеки данная тайна. Сознание «самоощущает» и самоочищает себя в чуде «пустого» касания предметов. Фильмы Тарковского есть своего рода лаборатория по очищению сознания, возвращения ему дара «архаического созерцания» – того зрения, которым, несомненно, мы некогда обладали, да обладаем и сейчас в иные минуты «выпада в никуда».

Таково восприятие Горчакова, потому прекрасной Эуджении и не за что зацепиться, попытки общения ей вновь и вновь не удаются. Она в полном недоумении: «Тебя словно бы и нет!» Но так оно и есть: Горчаков «вывел себя за скобки», став «внемирным», подобно Доменико. Потому-то они и становятся столь стремительно друзьями.

Камера Тарковского снимает, «фотографирует», собственно, сам акт текущего сознания, саму его бытийную, умирающую во времени магию. Но снять это можно лишь, разумеется, в «определенности» внима-

ния, то есть в его направленности на объект созерцания. И возникает феномен чуда: невидимое (сознание) вдруг выступает в качестве видимого и едва ли не осязаемого. Восприятие камеры Тарковского движется от феноменов (иллюзорность, «импрессионизм» вещей) к ноуменам вещей и, в сущности, эти ноумены (внутреннюю неразложимую тайну, трансцендентальное начало) «сознание камеры» и постигает. Но сущность ноуменов в том и состоит, что о них невозможно что-либо сказать, их невозможно интерпретировать, можно лишь интуитивно чувствовать, постигать «сердечной чакрой», созерцая «взором новорожденного теленка».¹ Вещи кинокамере Тарковского открываются в слитности своей открытости-потаенности, в своей «бесчеловечности», в своей внемирности, несмотря на порой очевиднейшую вписанность в культурный контекст. Тем не менее, они в основе своей точно так же «не от мира сего», как и сознание Доменико.

¹ Во всяком подлинном произведении искусства феномен и ноумен слиты воедино, и потому ни одна интерпретация не является истинной. Истинной могла бы быть одновременная множественность (в идеале бесконечность) интерпретаций.

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ДОМЕНИКО

Восстановим в полном объеме предсмертную речь «безумного» Доменико, то есть в том виде, как ее нам разрешил услышать режиссер.

«... Голос какого предка говорит во мне? Я не могу примирить мои мысли с моим телом. Вот почему я не могу быть всегда одним и тем же. В единый миг я могу ощутить бесконечное множество явлений...

Истинное зло нашего времени состоит в том, что не осталось больше великих учителей. Мы должны вслушиваться в голоса, которые лишь кажутся нам бесполезными. Нужно, чтобы наш мозг, загаженный канализацией, школьной рутинной, страховкой, снова отозвался на гудение насекомых. Надо, чтобы наши глаза, уши, все мы напитались тем, что лежит у истоков великой мечты. Кто-то должен воскликнуть, что мы построим пирамиды.¹ И неважно, если потом мы их не построим. Нужно пробудить желание. Мы должны во все стороны растягивать нашу душу, словно это полотно, растягиваемое до бесконечности.

Если вы хотите, чтобы жизнь не пресеклась, мы должны взяться за руки, мы должны смешаться между собой, все так называемые больные и все так называемые здоровые. Эй вы, здоровые, что значит ваше здоровье?.. Кому нужна свобода, если вам не хватает мужества взглянуть в наши глаза. Только так называемые здоровые люди довели мир до грани катастрофы. Глаза всего человечества устремлены на водоворот, в который нас вот-вот затянет...

Человек, выслушай меня! В тебе вода, огонь и еще – пепел. И кости в пепле. Кости и пепел. Где я, если не в реальности и не в своем воображении?..

Я заключаю новый договор с миром. Да воссияет солнце ночью и падет снег в августе. Великое недолго-

¹ Сущность этих «пирамид», конечно же, не материальна, а духовна.

вечно, только малое имеет продолжение. Люди должны вернуться к единству, а не оставаться разъединенными. Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста и нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутировать воду. Что же это за мир, если сумасшедший кричит вам, что вы должны стыдиться самих себя!..

... О Мать, о Мать, воздух так легок, что кружится вокруг Твоей головы и становится все прозрачней, когда Ты улыбаешься...»

Казалось бы, это предсмертное обращение к Матери есть обращение к Богородице – главной святыне в католичестве, однако это еще и Мать: в мифологии Тарковского одна из ипостасей святой Троицы. В кинематографе мастера непременно присутствует Отец, как исходная точка, как держатель мира, как монада, к которой может вернуться «блудный сын»; сын – как главный персонаж повествования, как тот, кто бытийствует ныне в этом заблудшем мире, претерпевая «смертные муки», и Мать – как бессмертная верховная сущность, иррациональная и исходно-всеохватная. Парадоксально, что святой дух Матери является для мира Тарковского более значимым и более мистичным, нежели дух Отца, выявляющийся более сквозь светоненосность стихов Арсения Тарковского, сквозь их гул и величие. И все же это – духовность всего лишь искусства. Мать же предстает в «Ностальгии» как Богородица храмового действия (схожа с мадонной дель Парто кисти Пьеро делла Франческа), как богородица рожающая (выпускающая из своего лона сонм птиц в храме), как вечно парящая меж небом и землей. Это тот святой дух Земли, что прикрепляет нашу душу к плоти и не дает ей впасть в отчаяние.

Душе грешно без тела,
Как телу без сорочки
<...>

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От радости к надежде
<...>

Дитя, беги, не сетуй
Над Эвридикой бедной
И палочкой по свету
Гони свой обруч медный
<...>

Это стихотворение Арсения Тарковского называется «Эвридика». Но вневременный плач над Эвридикой, женой певца Орфея, взятой в иной мир, у Андрея Тарковского превращается в непреходящую ностальгию по жене-матери, по той жене, что неуловимо перетекает в сущность матери, и по той матери, что неуловимо перетекает в сущность жены. Это началось еще с «Солариса» и через «Зеркало» двигалось в «Ностальгию» и «Жертвоприношение». И по этому тайному синтезу тоскует Горчаков, ибо мать – это «святой дух», а Эуджениа, скажем, уж никак не «святой дух», она вся из плоти и далее плоти в ней ничего нет: мрак. И никогда не ясно, есть ли у Горчакова жена и никогда не ясно, кого он видит в снах и дневных грезах: мать ли, жену ли. Точно так же неясно, ощущает ли Александр в «Жертвоприношении» Аделаиду матерью своего малыша или нет, и кажется иногда, что искомый ими, двумя мужчинами, дух и есть эта Мать и что взрыв чувств Александра ночью в доме служанки Марии есть колено-преклонение перед Богородицей – этим двуединством вечно-девичьего и рожающе-бессмертного.

Однако вернемся к основному содержанию речи Доменико, где он выступает автором «нового завета»: «Я заключаю новый договор с миром». Каковы же основные тезисы этого договора? «Да воссияет солнце ночью и падет снег в августе. Великое недолговечно,

только малое имеет продолжение... Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутить воду...»¹

Вторая часть этих тезисов явно восходит к знаменитой «молитве Сталкера», которую читатель, конечно же, помнит: «А главное – пусть они поверят в себя и станут беспомощными как дети. Потому что слабость – велика, а сила – ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает – он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко – оно умирает. Черствость и сила – спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия...»

Это квинтэссенция речений Лао-цзы в пересказе Н. Лескова (что подтверждается записью в дневнике Тарковского от 28 декабря 1977).

Но основной пафос речи Доменико поразительно перекликается с дневниковой записью Тарковского еще от сентября 1970 года. Вот этот мощный пассаж в полном виде: «... Странно, что когда люди собираются вместе по единственному признаку общности в производстве или по географическому принципу, – они начинают ненавидеть и притеснять друг друга. Потому, что каждый любит только себя. Общность – видимость, в результате которой рано или поздно по материкам встанут злоеющие смертоносные облака в виде грибов.

Совокупность людей, стремящихся к единой цели – наесться – обречена на гибель – разложение – антагонизм. “Не хлебом единым!”

Человек создан как совокупность противоречивых качеств. История доказательно демонстрирует,

¹ «Да воссияет солнце ночью и падет снег в августе!..» Но ведь солнце никуда не уходит, и если оно сияет нам по ночам, то значит – мрака у нас нет никогда. Если солнце просияет в той ночи, в которую погрузились наши души (в ночь железной кали-юги), тогда и наступит просветленность. И если у нас есть решимость впустить солнце в нашу ночь – наше намерение исполнится. И будет нам по нашей вере – и падет снег в августе, если мы того воистину возжелаем.

что, действительно, развивается она по самому негативному пути, то есть или человек не в силах ею управлять, или, управляя ею, способен только толкнуть ее на путь самый страшный и нежелательный. Нет ни одного примера, который бы доказывал обратное. Люди не способны управлять людьми. Они способны лишь разрушать. И материализм – оголтелый и циничный – доводит это разрушение до финала.

Несмотря на то, что в душе каждого живет Бог, способный аккумулировать вечное и доброе, в совокупности своей человеки могут только разрушать. Ибо объединились они не вокруг идеалов, но во имя материальной идеи. Человечество поспешило защитить свое тело. (М.<ожет> б.<ыть> в силу естественного и бессознательного жеста, что послужило началом т.<ак> н.<азываемого> прогресса). И не подумало о том, как защитить душу. Церковь (не религия) сделать этого не могла.

На пути истории цивилизации духовная половина человека все дальше и дальше отделялась от животной, материальной, и сейчас в темноте бесконечного пространства мы еле видим огни уходящего поезда – это навсегда и безнадежно уносится наша вторая половина существа. Дух и плоть, чувство и разум никогда уже не смогут соединиться вновь. Слишком поздно.

Пока еще мы калеки в результате страшной болезни, имя которой бездуховность, но болезнь эта смертельна. Человечество сделало все, чтобы себя уничтожить. Сначала нравственно, и физическая смерть лишь результат этого. Как ничтожны, жалки и беззащитны люди, когда они думают о «хлебе» и только о «хлебе», не понимая, что этот образ мышления приведет их к смерти.

Единственное достижение человеческого разума было осознание принципа диалектики. И если бы человек был последователен и не был бы самоубийцей, он многое бы понял, руководствуясь ею.

Спасти всех можно, только спасаясь в одиночку. Настало время личной доблести. Пир во время чумы.

Спасти всех можно, только спасая себя. В духовном смысле конечно. Общие усилия бесплодны.

Мы люди и лишены инстинкта сохранения рода, как муравьи и пчелы. Но зато нам дана бессмертная душа, в которую человечество плюнуло со злобной радостью. Инстинкт нас не спасет. Его отсутствие нас губит. А на духовные, нравственные устои мы плюнули. Что же во спасение? Не в вождей же верить в самом деле!

Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?

Единственное, что нам остается – это научиться умирать достойно. Цинизм еще никого не спасал. Он – удел малодушных.

История человечества слишком уж похожа на какой-то чудовищный эксперимент над людьми, поставленный жестоким и не способным к жалости существом. Что-то вроде вивисекции. И объяснится ли это когда-нибудь? Неужели судьба людей – лишь цикл бесконечного процесса, смысл которого они не в силах понять? Страшно подумать. Ведь Человек, несмотря ни на что, ни на цинизм, ни на материализм, верит в Бесконечное, в Бессмертие. Скажите ему, что на свет не родится больше ни один человек – и он пустит себе пулю в лоб. Человеку внушили, что он смертен, но перед угрозой, действительно отнимающей у него права на Бессмертие, он будет сопротивляться так, как будто его собираются сию минуту убить.

Человека просто растлили. Вернее, постепенно все друг друга растлили. А тех, кто думал о душе – на протяжении многих веков, вплоть до сегодняшнего дня, – физически уничтожали и продолжают уничтожать.

Единственное, что может спасти нас – это новая ересь, которая сможет опрокинуть все идеологические институты нашего несчастного, варварского мира.

Величие современного Человека – в протесте. Слава сжигающим себя из протеста перед лицом тупой безгласной толпы и тем, кто протестует, выйдя на пло-

щадь с плакатами и лозунгами и обрекая себя на репрессию, и всем, кто говорит «нет» шкурникам и безбожникам. Подняться над возможностью жить, практически осознать смертность нашей плоти во имя будущего, во имя Бессмертия... Если человечество способно на это – то еще не все потеряно. Есть еще шанс. Человечество слишком много страдало и чувство страдания у него постепенно атрофировалось. Это опасно. Ибо именно поэтому теперь невозможно кровью и страданием спасти человечество. Боже, что за время, в которое мы живем!..»

Мощь восстания здесь очевидна. Прямой комментарий к фильму, который будет снят им через тринадцать лет. «Слава сжигающим себя из протеста...» «Практически осознать смертность нашей плоти...» Именно так и ведет себя Доменико: как будто знает, что его дух – вне смерти. Либо он знает, что дух ушел от людей и потому жизнь только в плоти – тщетна и бессмысленна.

Спасти нас может только «новая ересь» – то есть могучее духовное движение, которое как ураган сорвет с человека накопившуюся за столетия плесень материализма. И кто может стать автором этой «ереси»? Пророк? Нет, были пророки, грозившие и изобличавшие. Но никакие изобличения на людей уже не действуют. Нужен позитив. Не тот нравственный идеал, который принес Иисус из Назарета, – слишком высокий, непомерно требовательный к простому, не гениальному человеку – идеал отрешенья от Земли и земного, идеал полного отречения и прижизненного умерщвления плоти. Но нравственный идеал гармонии двух полусфер человеческого существа. Нужен гений, который сумел бы так сформулировать этот идеал, так точно и тонко войти в магические слои нашей ситуации, чтобы моментально зажечь опустошенные, истомленные сердца и отчаявшиеся души миллионов и сотен миллионов, даже, большей частью, и не подозревающих о своем бездонном отчаянии.

Не цепляться за бездуховную плоть, но цепляться всей силой, всеми остатками силы за крохи духа в своей плоти и в своей душе, равно как в плоти и в душе мира. Всеми силами очищая в себе место для того, чтобы туда смог войти Бог, то есть, говоря православным языком, обоживая, освящая себя и окружающее тебя пространство, ибо это и есть внутреннее пространство твоей души, которую следует «растягивать во все стороны», покуда есть день, покуда ты еще способен зажигать солнце в ночи. Ты – пророк сам себе, ты – сам светильник себе. Ты – зажегший, как факел, себя (Доменико) – раз уж люди настолько померкли, настолько стали животными, что им нужна самая примитивная живая картинка того, что есть самосвечение, чтобы они поняли – внутри каждого есть свет, есть огонь: дар нам, данный ради чего-то, во имя чего-то, что следует понять и постичь. Евангелие от Доменико – это евангелие самопросветления, выявленное с грубой пропагандистской силой. Силой полнейшего, окончательного земного отчаяния. И по мере личной силы своей Горчаков свое собственное самосвечение реализует вослед за Доменико: два варианта самосвечения – по уровню и вкусу наблюдающих это в мистически исчезновенном пространстве, ибо свое пространство и свое время мы уносим с собой как доказательство их вечности.

СМЫСЛ ЖИЗНИ

Смысл жизни есть не более чем технологическая загадка. И если так, то в мифологии Тарковского его можно сформулировать примерно так: он заключается в том, чтобы ощутить свой предел. (Вспомним, что к предельному и запредельному в себе устремляется возлюбленная режиссером музыка И.С. Баха.) Доходя до предела себя, фактически жертвуя своей телесностью, герои режиссера самоопределяют себя. Также и тем еще самоопределяют, что отрицают себя. Стать пределом самого себя, войти в предельную свою зону, в зону некоего запрета (в «Сталкере» эта метафора становится центром сюжета) – вот выражение высшей страстности.¹ Так текут реки, а не рыбы. Реки, те-

¹ В беседах и интервью Тарковский подчеркивал, что нормальный человек должен вновь и вновь ставить перед собой вопрос о том, зачем он живет, безжалостно вопрошать себя об этом. Сам он однажды на такой лобовой вопрос ответил: «Мы живем для того, чтобы сражаться и выиграть эту битву с самими собой...» А в дневнике от 5 сентября 1970 писал: «Вообще я не верю в то, что после смерти наступает лишь ничто, великая пустота, сон без сновидений, как утверждают всезнайки. Никому не известен такой сон без сновидений. Человек просто засыпает (о чем он помнит), а потом просыпается (о чем он тоже помнит). Но что было между, о том он больше не помнит. И было ли там нечто, о том он тоже помнит ничуть не более. Жизнь, конечно же, вообще не имеет никакого смысла, ибо, имея она этот смысл, человек был бы не свободным, он вынужден был бы превратиться в раба этого смысла, и его жизнь стала бы проигрываться в совсем иных категориях – категориях раба подобно тому, как это происходит с животными, чей смысл жизни лежит в самой жизни, в продолжении рода. Животное выполняет свою рабскую работу, потому что инстинктивно ощущает смысл жизни. Потому его сфера узко ограничена. Человек же стремится достичь абсолюта». А в «Гофманиане» он говорит устами Гофмана: «Давайте выпьем за конвульсии на-

кушие в море. Тем определяется повелительность ритмострасти объектива, входящего в свержорганику жизни и тем самым выходящего из общих мест чисто словесного «описания мира». Мир ословеснен, вот почему из него надо вырваться. К фактуре прежде всего «тканевых» смыслов, которые текут как реки, их текучесть слоиста и подвержена сновидческим мерцаниям и свеченьям. Застигаемая врасплох стена взята в тот момент, когда она еще (уже) «не умыта и не одета». И потому в ней текут «запредельные» ее смыслы, захватывающие (по касательной, быть может) и наши точки зрения предела, наши «зоны неизвестности». Туда входят как в умонепостигаемость. И там кроме опасных тайн начинается блаженство. Блаженство, которое испытует сознание человека. Сознание течет как эрос. Оно эротически мерцательно и фантазийно неопределимо законами словесности. Поэтому мерцание песни «Ой, кто-то с горочки спустился...» непереводаемо как непереводаема фактура старой, облупленной стены. Поэтому же «непереводимы стихи» (Горчаков): они фактурны, они сплетены из нитей, которые глаголемы своей внутренней невзначайностью, своим въездом в данность текстуры и преходящих атмосферических тлений: так неповторны закаты. В это тление мира входит поэт Андрей Тарковский.

Это мир героики – движения к собственному пределу. Внутри не столько смысловой, сколько фактурной структуры осязаемо-созерцаемо-слышимого мира. Здесь недалеко до мистической патетики Рихарда Вагнера. Впрочем, речь идет не о патетике, а о пафосе. А *пафос* в переводе означает страсть. Кому не дана страстность, тот, конечно же, будет устремляться в иронию, то есть сублимировать страсть отсутствия страстности в увлеченность технологическими аллюзиями сти-

шей души, в которой созревает понята́я нами истина! Понята́я звуками, словами, живописными полотнами абсолютная бесконечность!..»

лей. Но есть прямота Рихарда Вагнера. В этом же смысле прям и Андрей Тарковский. Несоблюдение границы между жизнью и смертью в стихах его отца ощути-мо навеивает сны-отзвуки вагнеровской поздней мифологии. Впрочем, и прахаос их в чем-то общ.

И вот мы движемся к предельности. Но фактически в лентах Тарковского есть главный герой, который уже изначально, вне всяких «героических» деяний, течет в своей предельной (почти запредельной) спонтанности. Это малое дитя. Странное как поздний Гете. Тихое и почти бездейственное как Чжуан-цзы. Его эрос близок к прахаосу и потому намагничен ритмикой, где, словно по Эмпедоклу, внутри вещей течет огонь, огонь не-рожденности. И потому дитя – пределен в некоем изначально, «ностальгическом» смысле; до его предельности взрослому надо расти своим собственным, своеобразно взрослым путем и способом.

Смысл жизни словесно пытается определиться в предсмертных речах Доменико, – героя, предельно отрицающего себя нынешнего. Того человека в себе, который эмпирически податлив и не может «жить по-своему» в человеческом «противоестественном» социальном механизме: он вынужден ломать свою жизнь, дабы обратить на себя свое собственное внимание. Выявить в себе своё сверхвнимание. Перед самосожжением Доменико, в частности, говорит: «Достаточно при-смотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста и нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутить воду...»

В этом суть протеста: общество слишком далеко ушло от естественно-природного пути, и Доменико не видит возможности для себя и своей семьи жить природосообразно, не видит возможности настроить «мозг на гудение насекомых». Он взрывает себя путем самосожжения, тем самым отрицая в себе накопленную инерционную ложь. Это пафос отчаяния, предельная степень приближения к пределу себя, попытка схватить

за волосы свое «инобытие»; мгновенное (и на мгновение) воплощение себя-идеального: как бы переброска Горящей Свечи на Тот Берег. Разумеется, это мистика в полном соответствии с ее законами. Вещество, в том числе свое тело, Доменико понимает не только как тленное, но и как идеальное, нетленно сквозящее, царственно-абсурдное. Вещество обладает, несомненно, и инобытием. Лишь только потому самоубийство может явиться не убийством, но претвореньем, трансформацией, «опытом самого себя», некой «духовной эссеистикой», прыжком (пусть и кульбитным) в зачарованный мир той «ноосферы», что легчайше отзывается на сверхмирный и, возможно, всепотенциальный мир «гудения насекомых». Этот абсурд царствен, потому что он у Тарковского не физиологичен: сцены саможжения Доменико не вызывают у зрителя физиологических гримас.

Ностальгия по магической чистоте периодически взрывается: то бунтом Сталкера, то бунтом Криса, то смертельной тоской Горчакова, то фантастическим по новейшим меркам «договором с Богом» Александра, воистину «прыгнувшего в безумие веры». Все это попытки ворваться в тоннель, как бы скрытый, но вполне реальный, о чем свидетельствует «текстура» мерцающего и светящегося вещества.

Объектив Тарковского в таинственных замедлениях схватывает «второе» измерение вещества жизни, что и делает нас причастными к некоему «смыслу», который не нуждается в дальнейших определениях. *Это есть.*

И вспомнив вдруг Хайдеггера,¹ мы говорим: «В кинокартинах Тарковского совершается истина». Тарковский дает ей явиться у нас на глазах времени, в полном соответствии с формулой германского речетворца: «Искусство источает в творении истину сущего». Кине-

¹ «Что творится в творении? Картина Ван Гога есть раскрытие того, чем вещь, пара крестьянских башмаков, является в истине».

матограф Тарковского фиксирует это, несомненно, более документировано и приближенно к сути *истекания*, чем, скажем, живопись с ее временной статичностью. Кинематограф Тарковского едва ли не вовлекает нас в сам процесс «свершения истины», так что порой мы доходим до иллюзии, что это в нас свершается она...

Из последнего интервью: «Мне кажется, что человеческое существо создано для того, чтобы жить на пути к истине. Вот почему человек творит. В какой-то мере человек творит на пути к истине. Это его способ существовать, и вопрос о творчестве («для кого люди творят? почему они творят?») суть вопрос безответный... Кроме художественного произведения человечество не придумало ничего бескорыстного. Смысл человеческого существования, возможно, состоит именно в создании произведения искусства, в художественном акте, бесцельном и бескорытном. Возможно, в нем как раз проявляется то, что мы созданы по подобию Бога».

Таков один из финальных аккордов размышлений Тарковского, оставляющий, впрочем, надежду только художникам, что, безусловно, делает эти размышления уязвимыми.

Поиск смысла жизни подобен потере пульса, остановке дыхания. Попытка найти рациональную формулу для иррационального процесса с бесконечным содержанием его «семантического вакуума» – выдергивает человека из тишайшего вулкана творимости, в котором мы истекаем и превращаемся. Сам этот процесс – по ту сторону «смыслов».¹ И в момент этого прорыва человек понимает, что общечеловеческого смысла

¹ То, что делает фильмы Тарковского таинственно многосмысленными, – не столько даже ассоциативно-пунктирная их композиция, подобная стихотворению Рильке, сколько «простое» вхождение в слоистость бытия. Что подобно слоистости разномодальных сущностей сновидений. Комната в сновидении обладает органикой неведомого нам качества, ее смыслы совершенно нелогичны и геометрия у нее особая, каждый раз с внезапными законами.

жизни не существует, что *смысл жизни* может быть разгадан лишь как твой и только твой лично-приватный, «безумно»-экзистенциальный смысл. Ибо Бог не выходит на контакт с коллективами, он – интимно-субъективен и откликается лишь отрешенному одиночке, ибо это ты освобождаешь в себе для него место. И не просто освобождаешь место, но – разгадываешь коан, которым является твоя и только твоя жизнь.

Где-то в финале «Ностальгии» есть короткий закадровый диалог после длинной и истовой молитвы какой-то итальянки.

«– Господи, ты слышишь, как она молится? Почему же Ты не даешь ей понять, что Ты есть?»

– Вообрази, что случится, если она услышит Мой голос. Я все время даю ей понять, только она этого не замечает».

Так и сам режиссер суггестией своего кинематографа, его «страхом и трепетом» непрерывно дает понять зрителю, во что мы втянуты как созерцающие и сопresentствующие.

КОГО ИЩЕТ ГОРЧАКОВ?

Есть миф о богоискательстве Тарковского, будто бы начавшемся с «Зеркала». Многие так и представляют себе режиссера: неверующим человеком, чуть ли не насильственно побуждавшим себя к поиску Бога.

Меня поразило в свое время доклад одного российского профессора (кстати, специалиста по итальянскому Возрождению) на Первых международных чтениях, посвященных творчеству Тарковского. С апломбом рассуждая о «Ностальгии», которую он посмотрел на тот момент один раз, профессор буквально громило позицию режиссера, обвиняя фильм в мертвенности и в вымученной попытке религиозности: «Весь фильм – о смерти, о недвижности, о равнодушии... Тарковский действительно ищет Бога, которого у него нет, поэтому ему надо его искать, надо придумывать... Поиски Бога не делают фильм Тарковского религиозным, а только богоискательским. Желание страстное верить, судорожность желания. Вера оказывается вымученной...» Профессор не верит в религиозность Тарковского и его героев, потому что «она не связана с какой-то определенной религией – с даосизмом, православием, католицизмом». Затем профессор набрасывается на слово «духовность», часто употреблявшееся Тарковским в советских интервью. «Почему “духовность”, а не культура? Не разум? Не история? Не личность? Почему уж тогда не Бог прямо? Бог в том или ином конфессиональном конкретном варианте?..»

Чувствуете, куда клонит профессор? Давайте, мол, поговорим о разуме, о культуре, о личности, наконец о православной Троице – поговорим корректно в контекстах, которые четко давным-давно – и не нами – определены. Поболтаем, продемонстрируем свою эрудицию, свое остроумие и разойдемся. Ибо о духовности-то и говорить невозможно – все расплывается в беспредметности...

Однако герои Тарковского как раз и не разглагольствуют ни о личности, ни о духовности. Какое уж тут «разглагольствование», когда Доменико через пару минут чиркнет зажигалкой и вспыхнет костром? Горчаков и вообще молчит, упорно и очень естественно молчит весь фильм, становясь словоохотливым единственным раз – с итальянской маленькой девочкой в разрушенном и затопленном храме. И о чем он говорит? О пустяках. О своих ботинках, которым десять лет, о чуде, которого вытащили из «грязной лужи», а оказалось, что он там живет, что там его дом. А еще он говорит – так, ни с того ни с чего – таинственные слова: «Ты знаешь знаменитые истории о любви? Классические? Никаких поцелуев. Ни-ка-ких поцелуев. Ну совсем ничего. Чистейшая любовь. Вот почему она великая. Невыраженные чувства никогда не забываются».

Вдруг, ни с того ни с сего. И вот отсутствие линейной логики в словах и поведении героя, героя тем более все время молчащего, я думаю, как раз и сбивает с толку профессора и людей его склада, людей предметных, «реальных». Это должно их жутко раздражать: как это – «невыраженные чувства и мысли», когда они привыкли все выражать, на все приклеивать ярлыки и ценники. Но не выраженная в словах реальность и есть основополагающая реальность фильмов Тарковского. И если невыраженная любовь, по Тарковскому, и есть великая любовь, то и религиозность, как любовь к бесконечности, к духу, не нуждается в выбалтывании себя.

Профессора раздражает сам феномен Горчакова, он явно не может разгадать суть его молчания и суть его обаяния (ведь очарована же им прекрасная переводчица, и даже безглагольные вещи таинственно эманнируют ему свои потенциалы, едва только его взор касается их), поскольку на «предметном», цивилизованном языке поведение Горчакова может быть означено лишь как нелепое. В этом одиноком русском профессора раздражает всё – и погруженность во внутреннее-

себя,¹ и ностальгия (какая ностальгия, кричит профессор, надо наслаждаться красотами Италии и любовью роскошной переводчицы!), и болезненность. В конце концов культуролог взрывается: «Я думаю, что Бог не в писателе Андрее, а в Эуджении, в ее жизненности, человечности, красоте проявляется нечто божественное. Эта женщина не в силах и даже не пытается поверить, что ж, но она естественна, полна достоинства – она живая. Бог с живыми – есть он или нет. Верят в него или не верят, но он с живыми, то есть со свободными. И напряженность, вымученность поведения героя сама по себе <...> бесплодна, чужда и миру дольнему, и миру горнему». И далее, говорит профессор, эта «вымученность» еще и скучна.

Причина полнейшего равнодушия героя к «роскошной бабе» профессору не только не понятна, но это равнодушие его раздражает, почти унижает, словно бы подрывая некие основы в самом профессоре, основы его «философии». Вот именно. Дело в том, что самой своей сутью фильм Тарковского обесценивает те ценности, те ментальные «само собой разумеющиеся» установки, которыми живет профессор, восхищающийся «титанами Возрождения», их вулканическим эгоцентризмом и «вкусом к жизни»; вместе с тем фильм обесценивает и всю современную «цивилизационную» систему координат, в которой мы пытаемся «уютно жить». Растерянная агрессивность цитированного доклада объяснима именно тем, что «Ностальгия» на самом деле глубоко бунтарское, я бы даже сказал, в высшей степени бунтарское произведение. Это прямой и в то же время метафизически изысканный бунт во славу того измерения реальности, которое совершенно недоступно даже Эуджении, не говоря уже о людях гораздо более «практических».

Как писал в «Запечатленном времени» Тарковский: «Одним из печальнейших признаков нашего времени

¹ Единственный путь, по Кьеркегору, по направлению к истине.

является, на мой взгляд, тот факт, что средний человек сегодня окончательно отрезан ото всего, что связано с размышлением о прекрасном и вечном. Скроенная на «потребителей» современная массовая культура – цивилизация протезов – калечит души, все чаще преграждая людям путь к фундаментальным вопросам их существования, к сознательному воссозданию самих себя как духовных существ».

Вот эту «цивилизацию протезов», цивилизацию ментально-душевных развалин и созерцает Горчаков в Италии, хотя она может быть застигнута врасплох где угодно. Кинокамера снимает, собственно говоря, ту магическую реальность (конечно же, не видимую профессором), в которой живет и движется такая неординарная личность, такое мистически ориентированное существо, как Андрей Горчаков, alter ego Тарковского.

Пространство «Ностальгии» – это молитва в том классическом для Тарковского смысле, который он выразил устами своего Рублева: «Лишь молитвою душа от видимого к невидимому прийти может». Горчаков пребывает в этом движении, в этом медленном-медленном переходе. Он движется между двумя этими, равно сакральными для него, берегами, медленно-медленно их сближая.

И сказать, что «Горчаков ищет Бога», значит ничего не увидеть, а просто сболтнуть словцо. Горчаков никого и ничего не ищет (кроме своей сущности), он просто движется, и нам предлагается простое чудо движения вместе с ним, вместе с его созерцанием: не болтающим, пустым, безмолвным, иногда читающим прекрасные стихи или рассказывающим незатейливые байки. Писатель Горчаков вовсе и не думает состязаться с кем-либо ни в интеллектуализме, ни в способности быть тонко ироничным.

Тарковский дает нам уникальную возможность наблюдать за человеком, который живет не для демонстрации «своего внутреннего мира», не для показа своих «личностных» качеств, а для себя: видит, чувствует,

грезит так, как будто есть лишь он и смерть, он и Великая Неизвестность, в которую он погружается с каждым шагом все глубже – с простотой, доверчивостью и бесконечным смирением.

Герой Новалиса в поисках идеальной возлюбленной отправился по свету, а исколесив его, нашел возлюбленную напротив крыльца дома своего детства – через плетень, в соседнем саду. Он знал эту девочку с детства, однако в путешествии у него наконец-то открылись внутренние очи, и он смог *узнать* суженую. Проблема каждый раз в нашей зоркости, в том, как говорил Хуан Матус, чтобы «уметь заметить знаки, которые нам постоянно подает Дух».

Горчаков зорок, и его не обманешь ни итальянскими красотоми, ни досужей болтовней Эуджении, пытающейся запутать приглянувшегося хлопца разговорами о «свободе и несвободе», о «комплексах» и т.п. Горчаков давным-давно (и я думаю – с первого взгляда) понял суть очаровательной переводчицы, и все ее речения для него – шум, наивно невнятный и бессмысленный. И как всякий религиозный человек он кротко несет и это бремя тоже: шум к шуму; ибо и это чувство Эуджении – вовсе не проявление жизни души, а всего лишь поверхностное трение души о внешний мир – формула «страсти», высказанная Сталкером в одноименном фильме и заимствованная из «Игры в бисер» Гессе. (Еще в сентябре 1970 года Тарковский выписал себе из Г. Гессе в дневник: «Что ты называешь страстью, есть не душевная энергия, но трение между душой и внешним миром...» Но что значит «трение *между* душой и внешним миром»? Это значит, что трется *внешняя* поверхность души, соприкасаясь с *внешним* миром и создавая волнение, которое на самом деле душу не задевает и не проникает в нее. И наши любви-страсти так и оказываются формой самообмана, мы лишь тешим себя иллюзиями, что влюбляемся и любим... Как, например, Эуджения, демонстрирующая свою роскошную грудь и не замечающая, что предмет ее «стра-

сти» умирает, нуждаясь не в страсти, а в чем-то совершенно ином).

Главное, что мы видим в Горчакове – это *новое чувство* жизни, вполне уникальное, которое и является индивидуальным личностно-режиссерским открытием Тарковского. Это смутное, как шаги в тумане, чувство *иномирности* жизни, захватывающее нас. Впрочем, сама суть новизны состояния, которое переживает Горчаков, и заключена в его неизъяснимости,¹ в том, что здесь происходит нечто невероятно важное, заслуживающее все нового и нового нашего самоисследования. Горчаков переживает трансцензус, трансформацию, о которой мы уже достаточно сказали в главе «Возврат».

Таинственно-волшебным образом Тарковскому удастся окликнуть в нас это понимание, наметить пути нашей догадки, нашего движения по следу. И вслушиваясь в «музыку души» Горчакова, мы вполне отчетливо слышим там слиянными песню жизни и песню смерти, и что есть более подлинное, более прекрасное и более человеку, его сущности (столь страстно искомой) родное в этом дуэте – неизвестно...

Здесь естественно коснуться темы «распада, разрухи, развалин», которая так шокирует, например, профессора. Да, это «изнаночная» сторона цветущего состояния жизни. Есть сторона цветенья и есть сторона гниенья. Но и то, и другое причастно у Тарковского мистической духовной дрожи, то и другое касается невидимых корней мира, ибо, как говаривал еще старец Зо-

¹ В опыте Новалиса эта вселенная *неназываемого* имела наиважнейший статус. Было даже отдельное чувство – «любовь к не имеющему имени», откликнувшаяся в XX веке аналогичной страстью к «нагуальному миру» в магической практике дона Хуана у Кастанеды.

Горчаков всецело в опыте переживания чувств, не имеющих ни названия, ни источника, ни пристанища. Он и есть транслятор энергий и вестей меж одним миром и другим. Но ценой реального экзистенциального, страдательного опыта.

сима у Достоевского, всё здесь на земле, в нашем мире причастно касанию мирам иным.

Однако профессор в полном шоке ото всего этого, тем более, что для интеллектуала высший авторитет сегодня, конечно, Иосиф Бродский, а у Бродского профессор увидел, естественно, пусть и слегка ироничный, но апофеоз культуры как сонма вещей, где мысль – тоже, разумеется вещь. А тут: «... убожество, грязь и запустение, которые для Бродского суть концентрации невероятной, последней тоски и безнадежности, – для Тарковского источник какой-то странной надежды, прорицания и красоты. Низшее оказывается высшим. Чем более убого то, что показано в фильме, и даже чем больше вниз склоняется объектив – рассматривание крупным планом подробностей земного праха и гнили под ногами – <тем более> вот здесь-то высокое, небесное...»

Это прямо-таки поражает профессора: «Это взгляд вниз. Бог там, в самых простых вещах: в убогом и нищем духом Доменико, в бедных и сырых и т.д. У Бродского ничего этого нет, разумеется, если продолжить сопоставление. Бродский говорит о «ничто», говорит как современный и скептический европеец, что его мироощущение не отрицает гипотезы Бога, но все же вероятнее «ничто»... а может быть, и Бог, не в этом дело... Тарковский же действительно ищет Бога, которого у него нет...»

Ну, разумеется, нет: он его еще не схватил за бороду... Но если серьезно, камера Тарковского принципиально не различает «красивые» и «некрасивые» планы, «высокое» и «низкое», «убогое» и «царственное», она *дзэнски* *внемирно* созерцает и то, и это, конечно же отдавая предпочтение простому, малому, исходно-природному. Характернейший пример – финал «Зеркала», где под патетический хор из «Страстей» Баха движутся, перемежаясь, планы идущей матери с детьми, соснового леса, поля, полянок и естественные между ними «медитационные» крупные планы (сверху вниз) мха, камней, оснований бывших домов, гниющих

стволов, заброшенного, заваленного хламом колодца... Всё это – в одной возвышенной, уравнивающей симфонии ликования «страстей Христовых и Воскресения». И неизвестность, что сквозит во всем, обдает нас той таинственной смесью ужаса и восторга, которая хорошо известна нам по детству. Именно аурой неизвестности, ведомой лишь Творцу тайны, облучает нас финал «Зеркала», и эта тайна волнует нас во всем – и в фигуре матери (несущей таз с бельем) с двумя малышами (так и прошли они все трое таинственно сквозь весь фильм, фактически не сказав ни слова), и во внезапной темноте леса, и в травах, и в полусгнивших основаниях бывших избышек, в предметах неведомого назначения... Все это дышит, течет, движется, как и подступающая, однако и уходящая одновременно от нас даль.

И еще один бросающийся в глаза момент (раз уж возникла тема «Бродский – Тарковский»): Бродский – человек откровенно западного ментального склада, с его гедонистической укорененностью в культурных вещах как в подлинной родине. Не случайно именно Венеция с ее сочетанием предельного совершенства городской эстетической «отлакированности» и неизбежной меланхолии старости, цепляющейся за свое тело, стало местом пожизненных «визуальных медитаций» Бродского. Тарковский же – человек исходно восточной ментальной ориентации, он стихийный дзэнец (при всей исконной православности), и культура для него не самоценна, для него важно *инобытие* культуры (если культ, то не слова, а молчания, не действия, а надеяния), «грязь и запустение» лежат для него в парадигме первобытного творческого хаоса, а Ничто – в царстве духа, а не в устрашающей пустоте небытия. Как говорил сам мастер, отвечая на вопрос о руинах в своих фильмах: «... А поскольку дух неразрушим, то для меня очень важно увидеть реальность, которая разрушается, вопреки духу, который не разрушается». В той же мере, в какой Бродский укоренен во внутренней Европе, Тарковский укоренен во внутреннем Востоке. И если глав-

ное натяжение стихов Бродского – меланхолия как знак едва ли вполне осознаваемого отчаяния человека эстетической внутренней стадии (что и делает его столь массово привлекательным в наше эстетизирующее все и вся время), то главное натяжение фильмов Тарковского – ностальгия-по-духу с мощной позитивной основой.

И в той мере, в какой Бродский каталогизирует «лицевую» плоскость мира, Тарковский дает как бы ее изнаночную сторону. Мир у него дрожит и вибрирует чем-то, что не принадлежит видимой и «презентативной» части человеческой культуры. Бродский продолжает апофеоз всё той же, серебряного еще века «тоски по мировой культуре» как материальной целостности. Тарковский же – детище русской тоски, составляющие которой совершенно иные; и, разумеется, в русской тоске всегда будет нечто угрожающее для западного представления о культуре. Характерно и резкое различие их отношения к ностальгии. Бродский не раз подчеркивал абсолютную естественность своего вживания в западно-американский менталитет. Некий нескрываемый ужас либо примесь ужаса присутствует в большинстве его стихов, воспевающих Россию. Ни в коей мере «штольней к истине» ностальгия как тоска по невидимой родине для него не была и не стала. Запад с его стоическим, перед лицом тотального Ничто, индивидуализмом как способом свободного, бесконечного познания (беспредельного насыщения своей люциферианской любознательности и инстинкта самоутверждения) вполне Бродского удовлетворял. Тарковский же Запад воспринимал как откровенно апокалиптическую реальность, и всё умножающиеся запасы «культурного инвентаря» ничуть не могли его ввести в заблуждение, напротив: возбуждали едва ли не ужас. И ностальгия по невидимой родине, удушавшая его в России, ничуть не стала меньше на Западе. Скорее наоборот.

Эта тоска по неведомой родине, по неведомому *самому себе* и есть главный герой «Ностальгии». В извест-

ном смысле Горчаков умер еще задолго до финальной сцены. В смыслах, интересных обыденному зрению, он умер уже давно. И его чувство жизни давно окрашено мерцательно-таинственным чувством смерти. Именно состояние «двумирности» и дает ему тот уникальный «орган восприятия», который уже сам по себе изолирует его от окружения, вводя в познание особого рода. В этой отрешенности и трагической уединенности вещи и пейзажи открывают ему доверчиво (кротость – кротости) своей вечный лик. Вспомним последний, «по-смертный», кадр.

СТАЛКЕР

В свое время, время первого выхода на экран, «Сталкер» произвел ошеломительное впечатление, смысл которого мало кому был вполне понятен. Характерное признание сделал мне один человек, впервые посмотревший «Сталкер» тринадцатилетним мальчуганом: «У меня было ощущение, что в фильме заключена некая абсолютная истина, познавши которую, люди несомненно стали бы счастливыми. С тех пор я неотступно думал о фильме, пытаясь его, что называется, расшифровать, прокручивая в воображении кадр за кадром снова и снова. С этим, помню, ушел и в армию, где два года внутренне был занят все тем же: попыткой поймать ту скользнувшую мне «абсолютную истину». Вел записи, мечтал написать книгу о фильме, казавшемся мне неисчерпаемым. Вернувшись из армии, посмотрел фильм еще много раз, однако это томительное бегство его «окончательного» смысла продолжалось и продолжалось... И продолжается по сей день...»

Как-то в Центральном музее кино я разговаривал с пожилой дамой, проработавшей всю жизнь на киностудии им. Горького вторым режиссером. Сказав о Тарковском сакраментальную фразу «это Лев Толстой кинематографа», она вдруг заметила: «А «Сталкера», кстати, я смотрела, не поверите, раз сорок».

Факты, в общем-то, достаточно удивляющие. Что побуждало столь маниакально погружаться в этот фильм? Что она там искала? Не то же ли самое, что искал неотступно мальчуган, а затем юноша и мужчина, ставший архитектором и историком? И самое удивительное, пожалуй, то, что еще и сегодня они верят, что в принципе возможно это сиятельное изъяснение волшебного смысла кинофильма.

На самом деле «Сталкер» является *коаном*, и решение вопроса, в нем поставленного, невозможно в обычной, рационально-психологической плоскости. Понять

затонувшую на дне фильма, укрытую там «абсолютную истину» (что и заподозрил тринадцатилетний отрок), привычным способом и методом невозможно. Подобно дзэнскому коану фильм задает вопрос, ответ на который возможен лишь в другом измерении сознания. И вот к этому измерению фильм как бы подготавливает.

Что значит «самое заветное, самое искреннее, самое выстраданное желание», которое, якобы, Комната исполняет? Этого глубиннейшего желания, конечно же, наше «дневное» сознание знать не может. Лишь «ночное», где накапливаются и отстаиваются подлинны наши интенции. И Писатель абсолютно верно замечает, что «суть наша в нас сидит и нами управляет, однако мы ее не знаем». И, собственно, задача Сталкера, если он действительно сталкер, и заключается в том, чтобы выследить наконец свою собственную сущность. И куда человек не стал своим собственным сталкером, он никуда не годится, он остается лишь полуфабрикатом человека. А на уровне сюжетики фильма это означает бессмыслицу путешествия к Комнате: на кой черт тебе к ней переться, если тебе не известна твоя суть, жажда твоего донного «я», твоего центра.

Сталкер – пластически точное соединение Европы и Азии, лучшего, что есть в русском человеке: христианского смирения, бесребренности, тоски по «граду Души» и восточного отрешенного упокоения в безмолвно-блаженной саге дня сего, мига сего. Умение блаженствовать и мучаться в некоем невообразимом единстве и своего рода душевно-пластическом совершенстве. Это *дзэнское православие* (парадоксальное и противоречивое единство, сотканная из диссонансов цельность) вообще удивительно шло к облику Андрея Тарковского, хотя сейчас я говорю именно о фигуре Сталкера.¹

¹ Кстати, Тарковский, мечтая, желал для России, для русского человека именно третьего пути, и, исходя из «архетипа»

Но кто же он – Сталкер? Здесь самое время обратиться к этимологии. В дневнике Тарковского от 14 декабря 1976 г. есть такая запись: «Со «Сталкером» положение следующее: второй режиссер – Коля Досталь. Звукорежиссера до сих пор нет. Сталкер – от *to stalk* (англ.) – выслеживать, охотиться, подкрадываться к дичи». Разумеется, для Тарковского речь идет о духовной стороне охоты...

Почему же «сталкер – это призвание»? Потому что он существо, жаждущее жить посреди непознанности, посреди неизвестности, в соприкосновении с тайной.

И все же сказать, что Сталкер – проводник в тайну и по совместительству малоудачливый апостол новой веры, – недостаточно. Внутреннюю, возведенную на «гогофскую» степень, модель семьи самого Тарковского можно с достаточной степенью экзистенциального приближения увидеть в абрисе семьи Сталкера. Что-то в этой троице есть по-настоящему трогательно-священное, реликтивно-заповедное, грубо-примитивное и одновременно аристократичное до истончения и ломки в условиях российской сплошной экзексты. Есть семьи, понять которые и измерить обычными мерками устоявшихся понятий невозможно. Существо, живущее или пытающееся жить в метафизическом (этическом или религиозном) измерении, конечно же никогда не будет «разгадано» существом, знающим, что мир есть бытовая структура, кончающаяся нормами «душевности». Здесь – некий предел контакта.¹ Семья любого сталкера несёт на себе некую печать жертвенно-

его кинематографа, можно с определенностью сказать, что этим третьим путем был для него путь православного дзэна.

¹ Можно ли разгадать тайну жизни Киркегора, пользуясь инструментарием психологической науки? Равно неподъемен Лев Толстой для исследователя, личностно пребывающего в художественном измерении психики, не прошедшего тремя стадиями, но лишь слышавшего о их существовании.

сти и как бы изначальной «языческой» неудачливости. Словно есть плата за вход в «царствие духа». Однако для отслеживания своей сути, то есть для движения в сторону неизвестности самого себя нужна энергия, в том числе толчковая. В фильме Тарковского таким толчком становится длящееся присутствие Зоны, ее ландшафта, активизирующего бдительность странника до состояния ее тотальности. (Толчком может быть, конечно же, и не столь угрожающе экзотическая вещь как Зона. Толчком может стать любая *настоящая* вещь, любая подлинность. Еще Хуан Матус признавался, что чтение настоящего стихотворения в сочетании с внутренней тишиной дает ему *сталкерский* толчок. Сталкер, читающий стихотворение Арсения Тарковского «Вот и лето прошло...», несомненно, энергетически подзаряжается в акте этого чтения. Вообще «толчковость» стихов Арсения Александровича в фильмах Тарковского – факт несомненный, стихи здесь служат неким медиатором, посредником «между мирами». В свою очередь фильмы Тарковского несут в себе «толчковую» энергию для нового потенциального сталкера).

Присутствие зоны с гигантским энергетизмом непрерывно испытующей человека тайны приводит Сталкера в то состояние, когда, пожалуй, его можно назвать проснувшимся. Двигаться по Зоне в полусонном состоянии, в состоянии сомнамбулической инерционности (как это пытается делать вначале Писатель) невозможно. Зона не позволяет этого.

Разумеется, Зона – метафорическое поименование пространства, в котором мы находимся. Будучи инерционными сомнамбулами в пространстве сплошной тайны, мы, конечно же, гибнем, однако не замечаем этого. Мы как на войне, где нет лишь службы, которая бы подсчитывала количество метафизических жертв.

Мне кажется, снимая «Сталкер», Тарковский создавал «продукт», которым нельзя было воспользоваться в профанной системе координат: скажем, просто подверстать к уже имеющейся в «уме» информации,

либо получить очередное «эстетическое удовольствие». «Сталкер» пытался сломать ту и другую возможность. Картина протестует против этих вариантов даже в своем речевом пространстве, скажем, в яростном монологе писателя в башне, уже в приближении к Комнате. «... Здесь все кем-то выдуманно. Всё это чья-то идиотская выдумка. Неужели вы не чувствуете? Вам, конечно, дозарезу нужно знать, чья. Да почему? Что толку от ваших знаний? Чья совесть от них заболит? Моя? У меня нет совести, у меня есть только нервы. Обрутает какая-нибудь сволочь – рана. Другая сволочь похвалит – еще рана. Душу вложишь, сердце свое вложишь – сожрут душу и сердце. Мерзость вынешь из души – жрут мерзость. Они же все поголовно грамотные. У них у всех сенсорное голодание. И все клубятся вокруг: журналисты, редакторы, критики, бабы какие-то непрерывные, и все требуют – давай, давай. <...> Ведь я раньше думал, что от моих книг кто-то становится лучше. Да не нужен я никому. Я сдохну, а через два дня меня забудут и начнут жрать кого-нибудь другого. <...> Они ничего не желают знать, они только жрут».

Стон самого Тарковского, ужасающегося тупиковости современного «духовного» производства: любой «текст» немедленно подверстывается любопытствующей «избранной» толпой к потоку «интересной информации». Ничто не является поводом к изменению себя, к возврату в камертонное состояние «нерожденности».

«Текст» самого себя не рассматривается ныне как самодостаточно-насушенный, тот текст, который тебе дан для твоей индивидуальной работы по его дешифровке. Внимание «читателя» вновь и вновь соскальзывает на восприятие всякого «нового текста» как внешнего твоей сути. Мысль о сакральном долге не посещает современного человека. Но когда зритель оказывается в пространстве фильма Тарковского, где всё дышит «влажным огнем» – особым состоянием духа (пневмы), то ему ничего не остается, как почувствовать этот необычный

привкус сакрального долженствования. «У человека (то есть у *меня*) есть некий неотложный и в высшей степени насущный сакральный долг», – так мог бы сказать гипотетический зритель, если бы вслушался в странные вибрации своего не забитого мусором ментального аппарата.

Атмосфера фильма не дает отсрочек. Апокалипсический фон умирающей цивилизации дополняется медитационными рецитациями за кадром: цитатами то из Евангелия, то из «Откровения Иоанна Богослова»: «... И вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?..»

О чем, собственно, стон Писателя и, соответственно, Тарковского? О том, что толпам «жрущих» интеллектуальную, эстетическую и другую информацию соответствуют поставщики этой продукции: избранное меньшинство, мнящее себя элитой, но занятое, увы, не свидетельствованием о истине, а сладострастно-опьяненным самоутверждением, дурной бесконечностью «самореализаций». Вот он, эпицентр дурнотствования: «творческие личности» возгоняют экстаз самолюбования, раскармливая «червей познания» внутри и вовне.

Новое ли что-то говорит Сталкер? Ничего нового. Его монолог-молитва посреди вод – коллаж даосско-авторских и даосско-анонимных текстов. Этим наивным словореченьям – несколько тысяч лет, впрочем, их может заново сказать экспромтом какой-нибудь

простецкий малый, не читавший никогда ни Ле-цзы, ни Лао-цзы и не заглядывавший в Г. Гессе, но внезапно отдавшийся некоему наивному *сакральному потоку* в себе. Таков, в сущности, Сталкер – хотя он, вероятно, формально и автодидакт-интеллектуал (о чем свидетельствует стена книг в доме), все же его сущность не раздавлена, не растерта книгами. Его смиренное простодушие – принципиальное простодушие невежды, который вышел за пределы книжных смыслов, ибо действительно живет вместе с женой и «Мартышкой» во времени Апокалипсиса, и этот последний свет, это окончанье, истаиванье света в мире он ощущает своим нутром. Он один, пожалуй, в фильме знает, что времени у человека ровно столько, чтобы выследить и поймать собственную сущность. И ни минуты больше. Свет истаивает, и надо успеть это сделать при свете: поймать свой свет, тот, что тебе некогда был дан: свет (просвет, просеку) в самом себе.

Когда же наконец кто-то прочтет хоть один священный текст таким, каков он есть – приняв его в полноте простодушия не как метафору или сказку или символический спектакль, а ощущением объяв его как обнимают ночь, как входят в утро – всем своим ритмом, всем своим «святым духом»? Когда?

«Втягивающий» эффект огромного количества эпизодов фильмов Тарковского – очевиден. Подобный тому как мы буквально (чуть не дыхательно-телесно) втягиваемся в скоростное «автомобильное» мчание по тоннелям и дорогам в начале «Соляриса». Характерный случай «медитации движения». Или проезд троицы на дрезине в начале «Сталкера». Однако есть варианты значительно более, ментально и эмоционально, утонченные, сотканые из едва уловимых и тем не менее сильнейших по воздействию вибраций. Вспомним «Зиму» («Охотники на снегу») Питера Брейгеля Старшего в «Солярисе», играющую исключительную роль в эпизодах общения Криса и Хари в библиотеке станции. Это место в фильме вообще нельзя не признать удивительно удавшимся, тончайшим по выразительности и «вневременному» колориту длящегося и ощутимо вибрирующего хроноса. Порой вибрирующего буквально, подобно дрожащим в момент наступления невесомости хрустальным подвескам в люстре.

Вспомним эту самососредоточенность Хари, а затем как бы внезапную ее погруженность в созерцание «Охотников на снегу»¹ – на стене кабинета. Хари вхо-

¹ Мир Брейгеля удивительно модально близок, валентен миру Тарковского. В позднем Брейгеле сошлись зримо-осязаемая, фактурная плотность «вещной» вселенной и метафизичность, земное и иномирное в естественной созвучности. Эта недоказуемая ощутимость «третьей» реальности и создает некое «чувство рая» притом что в поле зрения художника и зрителя – какие-то оборванцы, слепцы, наивные простолюдины, словно выпавшие из социальных обетований. Однако на самом деле это у Брейгеля – блаженные, и это блаженство наивного, но как раз потому-то и вполне настоящего Присутствия (ознобная свежесть *ествования*) людей и предметов в мире и создает поразительный симфонизм, как, например, в «Возвращении стада» или в «Жатве», или в «Переписи в Вифлееме».

дит в созерцание полотна, входит в картину полностью, всецело. Камера вводит и нас вместе с Хари в пространство Брейгеля, на полный экран, деталь за деталью, медленно и «всерастворенно»: летящая птица, сидящая на ветке, сплетенье ветвей и ствола, даль, каток, второй каток... Это действие созерцания при минимально ощутимой фонограмме длится пространно, в эпических ритмах. Хари почти в самадхи. Затем она «видит» русский аналогичный зимний пейзаж с мальчиком на горке, мальчик – в красных штанах и шапке. Это сцена из ее земного прошлого. Вот он поворачивает к нам голову... Созерцание обрывается. Дрожит люстра, начинается невесомость. Крис обнимает Хари, и вот они плывут на фоне четырех брейгелевских полотен, и снова крупным планом – «Зима», и звучит, с началом невесомости, Бах, и затем возникает костерок на снегу и возле – этот же мальчик из видения Хари, и далее – океан Солярис... Все это сколлажировано потоком, спокойным и весомым. И какие же в нем смыслы? Они настолько скользят и неуловимы, что наша способность к рефлексии путается где-то в лабиринтах собственной «подкорки», в то время как наше «я», наше ментальное тело погружено в созерцательные обертональности. В те обертональности, в те неизъяснимости, в которые умеет погружаться Хари, доказывая тем свою причастность чему-то такому, что в грубом приближении можно снова назвать подлинностью. Всё это, сведенное вместе: чистая созерцательность, Бах, парение в воздухе,

Быт у Брейгеля так же тщетен и преходящ, как развалины у Тарковского, и в то же время он так же вечен и свят. Все тленно и нетленно в одновременности. А тайна ландшафтов так несокрушима, как сам град Божий. Может быть оттого, что ландшафты эти, и люди, и жилища, и лошади, и птицы, и куры, и повозки, и реки, и скалы, и деревья увидены «взглядом Пришельца»? Этот особый взгляд Тарковского наблюдательная и мудрая Анна Семеновна Егоркина описала однажды так: «В Мясном он на все *так* смотрел, как будто он больше не увидит этого никогда».

бытие в пейзаже Брейгеля, мальчик у костерка на снегу – презентует у Тарковского некое высшее бытийное единство, неразложимое ни на какие составные части. И если бы кто-то спросил, чем Хари докажет свою подлинность, не «фантомность», можно было бы говорить не о слезах, рыдании, нежности к Крису и т.п., а о ее способности бытийствовать в пространстве картины, о ее способности всецело входить в созерцание, отрешаясь от каких-либо суждений. Ибо способный «жить» в картине, способен и жизнь воспринимать как шедевр, движущийся и не подвластный нашим оценкам и приговорам, всегда бесконечно отстающим от процесса.

Брейгель в «Солярисе» – менее всего реминисценция «культурного дома» Земли. Хотя и эти смыслы, конечно, присутствуют, поскольку неуютно-уютные, мистически-достовернейшие, тревожно-умиротворенные (и т.д. и т.д.) пейзажи Питера Старшего несли Тарковскому, несомненно, какие-то сокровенные эмоции земной «таинственности» и «трогательности», увиденные как бы извне, «глазами Пришельца». Однако на самом деле фантастическая особенность зрения Тарковского-режиссера такова, что мы погружаемся в созерцание и созерцательность (посредством его камеры) внесмысленно и вне каких-либо интеллектуалистических ассоциирований. Нам дается эта счастливая возможность. Созерцательность Хари в сценах, которые я описал, именно гениальна, и гениальна именно тем, что «пуста» и тем чиста. И это и есть подлинная, а не выдуманная «гуманистами» человечность. И Крис, наблюдавший в это время за Хари, что-то из этого понял.

И когда сцены из *брейгелевского «Соляриса»* вдруг мерцательно перетекают, в своеобразнейшем («сновидческом») преломлении, в фильм «Зеркало», то что при этом «ассоциируется»? Осколки каких миров они приносят: художественно-живописных или солярисно-«космических», как-то связанных с «романом» Хари и Криса? Думаю, ни с тем, ни с другим. Ничего не ассоции-

руется. Никаких «ментальных игр». Мы опять открываем мир заново.

Потому Тарковский так ценил «безакцентное» искусство Брессона. Потому сам избегал «чересчур красивых» сцен или пейзажей (в итоге всё в его фильмах прекрасно) – в качестве «акцентов» они бы нарушали «монотонное» величественное равновесие целого как «бесконечности», сотканной из равноправных элементов, не разложимых на «смыслы» человеческих (проходящих) оценок. Потому работал с «приглушенным» цветом. Потому мечтал о полной бесфабульности, о реализации созерцания как чистой деятельности сознания. Скажем, фильм-наблюдение за спящим человеком. Или за чем-то еще менее значительным или значащим (в актуальной семантике социума), но рассмотренным камерой с тем вниманием, которое превращает маленький камешек или травинку во Вселенную. Примеров тому в фильмах Тарковского множество, особенно в «Зеркале», где керосиновая лампа, ваза с водой или лопух смотрят на нас так, что обдают мистериальной дрожью. Но и в других фильмах немало подобной чистой магии созерцания, почти полемически нацеленной на разрушение возможных концептуальных установок зрительского восприятия. Так, например, на фоне философского диалога Криса и Снаута о «смысле жизни» режиссер внезапно дает на весь экран «волосатое» ухо Криса; этот выход в созерцание уха столь же немотивированно безакцентен, сколь выход в созерцание полотна Брейгеля или кипящего океана Солярис.¹ Идет дыхательно спокойное по стилю уравнивание «в правах» всех уровней «человеческого космоса». Нет ни низа, ни верха, ни большого, ни малого, ни великого, ни ничтожного. Первое, что нам следует сделать, –

¹ Один из присутствовавших на съемках вспоминает, как Тарковский, раздраженный вопросами «зачем это ухо?», заявил своим сотрудникам: тот, кто не понимает, зачем эпизод с «ухом», вообще ничего не смыслит в моем кинематографе.

стать безупречно сознательными к той неизвестности, которая нас со всех сторон окружает и которой являемся мы сами.

ДОЖДИ

Можно сказать, что каждый фильм режиссера – это акт общения с возлюбленной. И медитация ностальгии становится тем способом философствования, о котором Новалис сказал: «Настоящая философия начинается с поцелуя».

Странно ли после этого, что в фильмах Тарковского неустанно льют дожди, отнюдь не свидетельствующие о погоде или о причастности их к сюжету. Отнюдь. Они льют сами по себе по некой прихотливой пластически-музыкальной логике, известной одному режиссеру. Равно как осуществляют себя и иные влажные вещи – воды, туманы, речные и озерные излуки, затопленные заводы, башни, храмы: все это водное царство делает фильмы мягким, податливым, упругим, нежным, текучим, влажным телом, стихия *инь* широко и свободно разлеглась здесь, уверенно-веская и царственно-возлюбленная. Ибо там где влага, там женщина, там дева, там пассивный, принимающий энергию эрос, там пещера-утроба, там лоно.

Благоговение перед иррационально-бессознательной (вода) стихией жизни совершенно очевидно в мифологии Тарковского, ужасавшегося тому, что, начиная особенно с Возрождения, сделал «разум» и «интеллект» с духом, подменив его и вытеснив на бесконечную периферию. Интуитивное знание, сакральный эрос¹ – вот что такое стихия вод, рек, озер, особенно дождей. Дождь соединяет небо с землей, он – плодотворяющий союз *инь* и *ян* во славу *дао*, и нет на земле более сакрально значимого и более очищающего землю и человека стихийного, природного действия, чем дождь и как

¹ Сакральный эрос означает ту «семянную» энергию, которая скрыта в каждой клетке как нашего организма, так и всего сущего. Каждая клетка вещества эротична. Профанная же новация связывает эротику лишь с определенными физиологическими функциями.

апофеоз – дождь с грозой, где молнии по выбору, известному лишь тайному союзу земли и неба, приносят священную жертву. Дожди – это духовное очищение плоти. Это наглядное и касающееся плоти человека, его кожи напоминание о вертикали, без которой нет плода.¹

Все герои Тарковского, мальчики и мужчины, льнут к воде, не к огню. Они переплывают через реки, и эти путешествия приобретают у Тарковского мистериальные черты, как, скажем, в «Ивановом детстве» или в «Андрее Рублеве», где река становится то спасительницей, то местом волхвующих тайн. Они бродят в воде по щиколотку, по колено, по шею, как в «Сталкере» и «Ностальгии», они ложатся у самой ее кромки, и именно здесь возле вод, между вод, герои раскрываются в своей максимальной искренности.

Дождь у Тарковского благословляет лучших своих «земных слуг», дождь и река «насквозь пронизывают» мальчика Ивана. Дождь посылает и посыпает Рублева с Даниилой, он неустанно льет над Россией, он льет в колокольных сценах, именно тогда, когда происходит у Бориски поиск «волшебной» глины, и именно дождь помогает ему найти важнейшую часть «секрета», которого Бориска и не знал: знало его интуитивно-бессознательное, «лонное» начало.

¹ У древних *дао* (верховная суть, этический закон Вселенной) неизменно ассоциировалось с «путем воды»: «Высшая добродетель подобна воде, – писал Лао-цзы. – Вода – это самое мягкое и самое слабое существо в мире, но в преодолении твердого и крепкого она непобедима, и нет ей на свете равного...» В одной из древнейших китайских книг «Гуань-цзы» говорится: «Вода есть кровь земли, и течет она в ее мышцах и жилах. Поэтому говорят, что вода обладает совершенными качествами... Нет ни одной вещи, которую бы вода не порождала. И лишь тот может поступать правильно, кто знает, как следовать ее принципам... Поэтому мудрец, желающий преобразить мир, возводит воду в свой идеал... Управляя миром, он во всем уподобляется воде».

Дождь – это еще и процесс, это безглагольная, но звуком охваченная медитация сама по себе, сама в себе; дождь завораживает, дождь рождает поэтов, ибо он сам – квинтэссенция поэтичности.

Ни о чем, пожалуй, Тарковского не спрашивали так часто и так упорно, как о том, почему у него так много дождей и что они означают, каков их конкретный смысл. Это стремление зрителей и критиков искать символический смысл деталей, то есть умствовать, вместо того, чтобы просто по-детски отдаться потоку фильма, печалило режиссера, и он вновь и вновь объяснял, что «дождь в моих картинах – это просто дождь» и больше ничего. Шарлю де Бранту он однажды сказал очень просто: «Некоторые вещи более кинематографичны, чем другие. Вода, например, очень для меня важна: она живет, имеет глубину, движется, изменяется, дает зеркальное отражение, в ней можно утонуть, купаться, ее можно пить и так далее, не говоря уже о том, что она состоит из одной неделимой молекулы, монады».

Однако наиболее развернутый ответ он дал в «Запечатленном времени»: «...Мне приходилось много выступать перед зрителями, и я заметил, что когда я утверждаю, что в моих фильмах нет символов и метафор, то аудитория всякий раз выражает свое недоверие. Меня снова и снова с пристрастием выпрашивают о том, что означает в моих фильмах дождь, например? Почему он переходит из фильма в фильм, почему повторяется образ ветра, огня, воды? Я прихожу в замешательство от таких вопросов...

Можно сказать, что дожди – это особенность той природы, в которой я вырос: в России бывают долгие, тоскливые, затяжные дожди. Можно сказать, что я люблю природу – я не люблю больших городов и чувствую себя превосходно вдали от новшеств современной цивилизации, как прекрасно чувствовал себя в России в своем деревенском доме, отделенный от Москвы тремя сотнями километров. Дождь, огонь, вода, снег,

роса, поэмка – часть той материальной среды, в которой мы обитаем, правда жизни, если хотите. Поэтому мне странно слышать, что когда люди видят на экране природу, равнодушно воссозданную, то они не просто наслаждаются ею, а ищут в ней какой-то потаенный якобы смысл. Конечно, можно видеть в дожде только плохую погоду, а я создаю, скажем, используя дождь, определенным образом эстетизированную среду, в которую погружается действие фильма. Однако это вовсе не означает, что природа призвана в моих фильмах что-то символизировать, упаси Боже. В коммерческом кино, скажем, погода, зачастую как бы вовсе не существует, существует наиболее благоприятный световой и интерьерный режим для быстрых съемок – все следят за сюжетом, и никого не смущает условность приблизительно воссозданной среды, небрежение деталью, атмосферой. Когда же экран приближает мир, действительный мир к зрителю, дает возможность увидеть его полно и объемно, что называется, почувствовать его «запах», как бы кожей ощутить его влажность или сухость, – то зритель, оказывается, уже настолько потерял способность просто отдаться эмоциональному, эстетически-непосредственному впечатлению, что немедленно корректирует и перепроверяет себя вопросом: а зачем? отчего? почему?

Затем, потому и оттого, что я хочу создать на экране мой собственный мир в идеале, как можно более завершенным, каким я сам его чувствую и ощущаю. Я не утаиваю от зрителя каких-то своих специальных умыслов, не кокетничаю с ним – я воссоздаю этот мир в тех приметах, которые кажутся мне наиболее выразительными и точными, выражаю ускользающий смысл нашего существования...»

Как видим, Тарковский просто не хотел впутываться в сомнительные разъяснения смыслов своего мифологизма, ему было важнее отсечь нелепые подозрения, что его фильмы сконструированы и могут быть расшифрованы как шарады – с помощью словарей и ин-

теллектуального остроумия. Это было ему тем более важно, что весь его кинематограф – это восстание против мира, которым правит материалистический интеллект. А то, что опасность бесплодных попыток интеллектуального «развинчивания» его фильмов существует, показывают выходящие книги и читаемые доклады. Приведу пару примеров из работы немецкого критика Евы М. Шмид. Анализируя «мотив молока», Е. Шмид связывает пролитое молоко у Тарковского со смертью, ссылаясь на известный эпизод в «Андрее Рублеве», когда гибнет от татарской стрелы Фома, и мы видим белое пятно, расплывающееся в воде. Продолжая тему, она пишет: «В «Сталкере» собаке, приставшей к герою в Зоне, наливают в доме молока в чашку, при этом также его проливая. Это тоже знак? Следует ли относить этот жест к жене Сталкера? Не кормит ли она смерть? Я вижу в овчарке зашифрованного египетского бога смерти Анубиса. То, что в «Ностальгии» собаку зовут Зой (греч: *жизнь*) не кажется мне противоречием. Когда Доменико тревожно зовет его по имени, то интерпретировать это можно двойственно...»

Но почему бы не тройственно и т.д. до бесконечности?! Или еще: «В «Зеркале» мать роняет на половик (возле грязных следов, оставленных ею и сыном Алешей, вытиравшими свои босые ноги) среди прочего сережки, которые она хочет продать жене врача. Нельзя ли весь эпизод понимать как предательство сына, стыдящегося своей матери? И петух не потому ли убит, что он не мог петь? И не для того ли он вновь и вновь летает в воспоминаниях взрослого, чтобы продемонстрировать, что сын так никогда и не справился с этим предательством?..»

Как видим, логика весьма причудливая, подобная следствию в крайне запутанном деле, когда «следователь» проявляет истинный талант в искусстве отвлекаться от целостного потока медитационного действия. Но фильм есть неостановимый поток. А исследователи-интеллектуалы не умеют, вероятно, быть в потоке (теку-

щая, текучая вода!) и, следовательно, не умеют интерпретировать поток. И потому интерпретируют и комментируют произвольно остановленные фотографии.

Впрочем, в финале работы Ева Шмид смущенно признается: «Чем больше я размышляю о фильмах Тарковского, тем неисчерпаемее они мне кажутся. Они образуют цепь, в которой мотивы от фильма к фильму лишь по видимости дают себя расшифровывать. Лишь по видимости. Ибо столь однозначными, чтобы нам действительно удалось составить словарь значений, его мотивы не являются. Они образуют нечто вроде семантического кругового поля. Они могут быть истолкованы то позитивно, то негативно, а иногда больше сбивают с толку, нежели проясняют. Однако неизменной повторяемости мотивов невозможно не констатировать.¹ Кое-что невозможно обозреть, скажем дождь. Во всех фильмах Тарковского идет дождь. Не идет лишь в «Жертвоприношении»: здесь дождь уже прошел, повсюду лужи. Но почему на этот раз дождь не идет?..»

Вопрос этот, лишь поставленный Е. Шмид, весьма интересен. Действительно, почему дожди, проливавшиеся во всех фильмах Тарковского столь изобильно, со всеми оттенками медитационных умолчаний, в последнем фильме прекратились? Не означает ли это, что «Жертвоприношение» чем-то существенным отличается от всех предшествующих картин мастера? Именно это и означает. Если все фильмы, начиная с «Катка и скрипки», этого маленького шедевра, пронизаны стихией, которую я назвал *влажным огнем*, то в «Жертвоприношении» огонь – сухой, огонь здесь – не *потенция* духа, не его предчувствие, как в семи предыдущих кар-

¹ Чем более внутренне метафизична поэзия, тем более она стремится (совершенно инстинктивно) к известному минимализму: внутренний космос стремится к некой упорядоченности констант, рождается некая «ритуальная» система координат (религия), ибо всякий жрец противится напору дурной бесконечности импрессий, имея некое тайное посредствующее звено в общении меж собой и Духом.

тинах, а сам дух и, следственно, огонь здесь – сожигающий.

Если в «Ностальгии» бунтарь и проповедник, ставший горящим факелом, все же персонаж не центральный, а как бы блуждающий на путях главного героя, всецело окутанного влажным маревом туманов, рос, речных излуч, бродячих затонов, почти непрерывных дождей (*дао* кружит и кружит над ним, и волхвуют в нем древние, просыпающиеся архетипы; и зовы земли родной, материнского лона, его космических вод вызывают к сверхсознанию, и сверху сходят луны в блеске дождя, передавая весть облаков и звездных окраин – о, мало ли это?), то в «Жертвоприношении» характерологически тот же, что и Доменико, герой (актер один – Эрланд Йозефсон) становится *главным* героем, и пламя его бунта разгорается неуклонно и стремительно неотвратимо. Стихией фильма является стихия жертвенности, без которой невозможно ни восхождение, ни трансформация. Но жертва, жертвоприношение – это искони огонь, стихия огня, сухого и палящего.

Да, дождь в «Жертвоприношении» уже прошел: мы видим повсюду лужи, быть может, даже прошла гроза. Очистительное действие закончилось, и герой на этом этапе подобен ракете, готовой взлететь с родимого луга в небо. Огонь. Жертва духу-огню чего-то, что должно погибнуть именно потому, что оно – самое дорогое из старой жизни. И тогда пути назад будут отрезаны.

Вода в семи фильмах – гигантский резервуар «неведомости самого себя», где силы земли и неба мутационно выслеживают друг друга. Герои ищут выхода из этой чарующей бездны «коллективного бессознательного».

Александр отрекается не просто от прошлого; во имя веры он отрекается от самого себя, от того себя, в котором снова и снова шли меланхоличные, полные мелодий земных саг дожди.

Родовые схватки в пещере-лоне семи фильмов наконец разрешились духовными родами: и сош-

ли воды, хранительно-целяще омывающие человека-младенца, и вышел он в новое пространство-время – в то пространство-время, где всё так незнакомо, так непривычно, так странно. Родившемуся-в-духе человеку еще так страшно, так тоскливо и тревожно – еще бы, он только что перервал пуповину...

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА

1

Вспомним «анкетный» ответ Тарковского на вопрос «В чем, по-вашему, сущность женщины?» – «В подчинении и самоумалении из любви».

Звучит ошеломительно, я бы даже сказал до странности средневеково в наше время, когда на историческую арену вышла женщина-блядь¹, поправшая и отринувшая свою былую женственность. Какое там «самоунижение»! Пресловутый феминизм, выстроенный на платформе массового промискуитета, настолько разлит в воздухе, что поколение за поколением вырастают в атмосфере механического, вульгарно-материалистического тождества мужчины и женщины, так что последняя лишается чистоты и полноты своих *иньских* черт, а мужчина – *яньских*.

Деградируя, мужская цивилизация, которую Тарковский называл цивилизацией протезов, опустила до своего, эрзац-машинного, уровня и женщину. Однако, вступив на тропу опускания, женщина опустилась глубже мужчины. Здесь подобие женскому алкоголизму. Природно-эстетическая стадия жизни (с ее принципом наслаждения), раньше предшествовавшая ответственному событию «встречи полов», сегодня продолжается до смерти, поскольку и чувство долга, и чувство Бога включены в сферу сугубо игровых мизансцен, став всего лишь частью общего спектакля, если не балагана.

¹ После немалых колебаний я решил оставить это уличное словечко – самое, увы, популярное в нынешней «общающейся» России, ибо любые эвфемизмы придадут разговору ложную, даже лживую тональность. Речь идет не о распутстве определенного процента людей, а о сокрушительной тотальности явления. И женщина-блядь – увы, не ругательство уже и не метафора, а терминологичность, к которой мы фактически принуждаемы.

Брак стал сугубо номинален, семья фактически не существует, ибо, не становясь пространством этической стадии жизни (где чувство долга главенствует), распадается, в сущности, так и не начавшись. Более того: даже если она формально и не распадается, все же она так и не начинается, ибо пытается осуществиться в сфере, ей сущностно чуждой. Прежде, в «классическую» эпоху женщина, в общем и целом, была «хранительницей семейного очага». Соблазненная женщина чувствовала себя падшей, грешной перед семьей и Богом, в той или иной форме «лила слезы и каялась». С таким же внутренним чувством смятения и греха приходил в дом согрешивший мужчина. Семья сохраняла внутреннее напряжение священного института. Вспомним, например, что писал великий семьянин Василий Розанов о своей жене: «Всю жизнь я был при ней как проститутка возле Мадонны, и тем непрерывно очищался и возрастал возле нее».

Семья разложена, конечно, глубинным духом эпохи, служение материальному (и соответственно плотскому наслаждению) поставившей во главу угла. Современная цивилизация выстроена как бы в угоду женщине легкого поведения, ее сутенерам и клиентам; им потенциально всегда скучно, и они бы, скажем, очень даже не прочь прошвырнуться от скуки в космос.

Одним словом, «святую женщину» изгнали, а профанную возвеличили и стали, не заметив того, ей служить. Секс заменил эрос и любовь.

Насколько скотским стало массовое отношение к эросу в России, наглядно видно по чудовищному (иначе не скажешь) росту сквернословия, так что матерщина сделалась совершенно легализованной не только почти поголовно-повсеместно в устной речи, но и в так называемой художественной литературе. Любопытна та абсолютная естественность, с какой вся страна перешла на сей зэкский жаргон (имевший некогда отчетливо маргинальный ареал и маргинально-филологические амбиции), не придавая ни малейшей значимости языковым кощунствам.

Между прочим, заметим, что прилагательное «блядливый», однокоренное с самым популярным русским ругательством, в древнерусском языке означало всего-навсего «празднословный». Кажется так невинно: всего лишь празднословие, употребление слова всуе, без насущной надобности, с избыточностью, от праздного состояния ума. А вышло от этой кажущейся невинности – блядливость и всё к сему близкое (см. словарь М. Фасмера). Вот ведь и мат – что он такое? Конечно же, празднословие, говорение всуе, речевой разврат, компьютерный вирус.

Речевой разврат и блядство нерасторжимо связаны еще и потому, что всуе говорящий употребляет слова не в качестве реальных, значимых вещей (традиция, в которой жило слово Тарковских), а в качестве пустых символов, игровых шаров. Выходит, что он проституирует сами эти «сильные», чаще всего связанные с функцией размножения, слова, за которыми стоит по сути своей священная реальность, – правда, изнасилованная убогой, закомплексованной фантазией.

Люди, не ощущающие мощи и подлинности космического эроса, целомудренно сияющего в каждой листке и в каждой травинке, яростно сквернословят, «грязно ругаются» – мстят пространству за свою импотенцию, ибо ничего сверх физиологических функций им неведомо. Прекрасно сказал автор «Опавших листьев»: «Целомудрие – это нерастраченная, напряженная чувственность».

У древних, высокодуховных наций (Индия, Египет и т.д.) культ фаллоса (лингама) возведен в ранг высочайшей, корневой религии.¹ А что же у наших шариковых вместо благоговения и религиозного волнения? Ирония, зубоскальство, ухмылки, шутовство, сплевывание, усмешки, жеребьячий гогот, агрессия. Массовое

¹ В «Махабхарате»: «Вселенная возникла из семени, пролитого Лингамом бога Шивы. Все боги поклоняются Лингаму...» В «Шива-Пуране»: «Тот, кто не поклоняется лингаму, воистину очень несчастен и очень грешен».

сквернословие в России – знак и симптом импотентности нации во всех смыслах эроса. Более того – провокатор ее импотентности. Ибо «в начале было слово». Жизнь сама по себе (внесловесная жизнь – если таковая бывает) не может сделать человека мерзавцем. Вначале он должен развратить свою речь, свой язык. Через это развращается воображение. И лишь потом следуют поступки – «переступание».

Фалл вызывал и вызывает у всех потентных народов благоговение, а у импотентных – циническое полупрезрение. Это остро подметил всё тот же Василий Розанов, по мнению которого нет ничего ужаснее, чем «порнографит пол»: «Никакой еврей (иудей) не вздумает порнографит о поле, а христиане только и делают, что порнографят о нем (уличная брань)». «Благоговение, благоговение, благоговение... Вот что очистит мир. <...> Все загрязнено... все оподлено нашим цинизмом к миру...»

И в этой отчаянной ситуации массового одичания Тарковский с его утонченным метафизическим целомудрием предстает как явление давне-былой и «затонувшей» России, как своего рода волшеббно-реальный «град Китеж»¹... Тарковский, у которого любовный акт

¹ Два маленьких эпизода из жизни Тарковского. Телорайдский кинофестиваль в США, 1983 год. Один из «андеграундных» кинорежиссеров приглашает Тарковского к себе в номер гостиницы и показывает ему фильм, где подробно запечатлены роды первого ребенка режиссера. «Через пару минут просмотра Андрей решительно встал и, извинившись, вышел». Недоумевающий режиссер догнал его и спросил, в чем дело. «Андрей ответил, что роды, продемонстрированные в данном фильме, сугубо личное дело супружеской пары, а не предмет искусства. Смотреть такого рода картины он считает для себя неприличным и непристойным». Второй эпизод: Италия, Сан-Григорио, одно из временных пристанищ Тарковских. Лариса Тарковская смотрит телевизор, вдруг возвращается с прогулки муж. Он видит на экране «бесконечный» поцелуй крупным пла-

в картинах всегда есть метафизически значимый полет, где душевное слияние столь раскрывает каждую вещественную клетку, что начинает работать духовная сущность этих клеток – рождается тотальность «эротического круга». Достояние потентных существ.

Что же хочет сказать Тарковский своим радикальным ответом на вопрос о сущности женщины? И разве он говорит что-то новое? Это же типично христианская максима: «Унизивший себя да возвышен будет». Сущность женщины, говорит Тарковский, заключена прежде всего в том, что она должна действовать и существовать *из любви*, исходя из нее, во имя любви. Но любовь, конечно же, та сила, что не от нас.

То, что мы сегодня переживаем как неслыханную вульгаризацию эроса, превращение промискуитета в обыденное явление, на самом деле есть ни больше ни меньше, чем начавшаяся война полов, которая ведется со все возрастающим размахом и, которая, быть может, и есть на самом деле подлинный Апокалипсис, подлинная если не причина, то движущая сила в процессе гибели нашей цивилизации. Во всяком случае, если уж такой сдержанный, взвешивающий каждое слово философ как Мартин Хайдеггер эту войну полов заметил и увидел в ней глобально устрашающий смысл, то это что-то да значит.

Превратив человеческую плоть (и тем более плоть природы и вещей) в не связанную с божественным планом, почти неодушевленную биологию, современный человек фактически признался себе, что утратил способность любить. Между тем феномен *сакральной плоти* дает только любовь, влюбленность. Неважно, чья это плоть – женщины, ребенка, пейзажа, рощи, лужайки, речки или... облупленной стены со следами времени. Ибо священный лик мира виден сегодня немногим

ном. «Лариса! Что вы смотрите? Как вы можете такое смотреть?..» И выключает телевизор. Каким-то таинственным образом где-то поблизости витает это неизменное их друг другу «Вы».

избранным, обычному человеку он открывается лишь в краткие мгновения страстной любви, подобно узкому лучу, выхватывающему маленький фрагмент реальности. Увидеть же сиятельный, ангелический облик вселенной способен лишь прорвавшийся к древнему интуитивному знанию.

2

Однако в современном российско-западном мире господствует теория «поисковой» любви: ищу, пока не найду то, что мне подходит, что мне максимально удобно: не жмет, не давит.

«Поисковая» любовь есть безусловное выражение духа функциональности, она исходит из мирозерцания вульгарного материализма с его едва ли не центральным сегодня лозунгом удобства и комфорта: «Мне так удобно!». «Он» и «она» рассматривают друг друга в системе машинно-вещного мира.

Но есть любовь, которую, собственно говоря, и имеет в виду Тарковский: это любовь, идущая не из головы (не из тщеславия и т.п. уловок сознания и подкорки) и не из гедонистических похотей («неотвратимого притяжения тел» и тому подобных лжеромантизмов), а из сердца. Но она возникает как *решимость любить*, и тогда (при открытой «сердечной чакре») предмет любви в качестве исходного момента не имеет уникальной значимости, это может быть почти каждый. В этом и лежит глубинное основание таинства: любовь не от нас, любим не мы (не я, конкретно, аз грешный), но через нас, посредством нас, посредством той чистоты, которую хранит сердечная чакра, любит некая творящая сила. Мы – лишь проводники этой энергии. Для «возникновения любви» нужны, вероятно, два элемента: первотолчок, толчок духа, т.е. намерение, решимость любить, глубинное знание, что жизнь вне любви – грех (и потому нельзя ее отложить на «потом»), и канал чистоты, по которому любовь может прийти. (Но, соб-

ственно, и приходится нечему: чистота и есть любовь.) «Объект» здесь не важен. Уникальным он *становится* в процессе рождения и углубления любви.

Такая любовь есть религиозный поступок, и начинается он с жертвования: человек жертвует дурной бесконечностью поиска «единственного» или «единственной». Затем он жертвует, быть может, своим тщеславием или тайной амбициозностью, своей ленью. Одним словом, выходит из того мировоззренческого круга, где царствует культ комфорта и удовольствий.

Не-избирательной любви учили многие учителя сакральных традиций в разных регионах мира. Учил этой любви и евангельский Христос, сказавший «Возлюби ближнего как самого себя!»

Но в чем суть этих таинственных слов? В том, что твой ближний, то есть каждый, любой, в своей подлинности и сути, в основе своего сознания есть ты сам. Разделенность на «ты» и «я» – условность интеллекта, приучившего нас строить оппозиции, мыслить всё в качестве противостояний. Иисус из Назарета, прошедший, согласно некоторым легендам, значительную часть жизни в странствиях по Востоку и Индии, принес с собой и одну из великих истин *Упанишад*: «Ты есть то и тот». Бессмертная основа всех сознаний – одна на всех. В глубине всех душ дышит одна душа. И то живое чувство братства, что так свойственно было в веках простым русским людям, восходило именно к этой древнейшей интуиции. Сущность доброго характера Шопенгауэр, например, видел в том, что «он менее прочих делает различие между собой и другими». Злой же характер держится различий. И потому «космический» фундамент этики заключается в том, «что один индивид узнает в другом непосредственно себя самого, свою собственную истинную сущность». И эта сущность – божественна.¹ Здесь открывается путь к безвыборной,

¹ Ср. у Майстера Экхарта: «В самой основе души – одно глубокое молчание. Только здесь покой и обитель для того

судьбиной любви, как полноте внимания к другому, который на самом деле не есть Другой. Ведь если мы действительно любим, то любим не случайно-преходящие наслоения в другом, а это вечное нетленное божество, сияющее под всеми дефектами и даже пороками.

Но ведь такая любовь на Руси существовала и существовала массово, и творили эту практически-деятельную молитву сотни тысяч и миллионы русских женщин. Так называемая любовь-жалость. Однако это не любовь-жалость, это та интуитивная полнота внимания к глубине молчания, когда даже в цветке, даже в камне, даже в натюрморте на окне ты обнаруживаешь того себя, который дан тебе так же, как ребенок дается родителям. В другом ты обнаруживаешь себя как ребенка... Как это делает кинематограф Тарковского, движущийся в направлении стирания границы между героем и теми людьми, теми предметами, в которые он входит почти буквально до саморастворения.

Таков исток жертвенности у Тарковского. Отдавая полноту внимания Другому, мы впервые открываем дверцу к бессмертному доньшку своей собственной души.

Подлинная, то есть движимая духом, любовь имеет исток, конечно же, не в силе полового влечения, а в той интенсивности сопереживания (камню, стене, дереву, человеку), которую мы называем состраданием. Но сострадать мы можем, лишь если, с одной стороны, в нас есть опыт душевного страдания (пусть даже извлекаемый из штолен бессознательного) и, с другой стороны, если наблюдаем нечто как страдающее, как страдание; у нас должно быть развитым воображение на душевное страдание. Нельзя сострадать тому, что самовлюбленно торжествует, что в принципе не чувствует боли. (Вот почему в фокусе внимания Тарковского брошен-

рождения, для того, чтобы Бог-Отец изрек здесь своё Слово... Здесь Бог входит в душу всецело, а не частью Своей. Здесь входит Он в основу души. Никто, кроме Бога, не может коснуться основы её».

ные, разрушающиеся, утасаживающие, то есть страдающие вещи). Опыт внимания, переходящего в фазу сострадания, то есть входящего в некое трагическое, по чувству, самопожертвование части себя Другому, в ком ты узнаешь или чувствуешь осколок Божества, – вот исток любви, встречающейся ныне, конечно же, много реже, чем когда бессловно-смирненное приятие жизни как трагической мистерии было намного более распространенным.

И когда мы вдумаемся в эту найденную суть самозарождения глубины любви – сострадание к Боже-ству, – то удивимся, вспомнив, что именно это и есть основание любви к Христу. В этом-то и суть обыденного пафоса русского народного исповедания православия. *В каждом человеке божество претерпевает трагедию земных противоречий, земного крестного пути.* В этом неиссякаемость образа Христа. Здесь и залегает вековечное зерно любви.

В этом суть, привязывающая, по Тарковскому, Андрея Рублева сначала к Даниле, затем к Дурочке и позднее – к Борiske. Именно так, кстати, понимал Тарковский любовь в романах Достоевского. Его волновали не карамазовские страсти, а мистериальная трагика любви-сострадания мышкинского типа. Именно эту любовь осуществляла в жизни Анна Сниткина. Но через это можно понять и Льва Толстого, терзаемого бесконечно чуждой ему мировоззренчески женой и, тем не менее, вновь и вновь (в течение десятилетий) находившего ей оправдания. Через это можно понять и самого Тарковского в его отношениях с Ларисой Павловной.

Но через это можно понять и «роман» многих настоящих русских с Россией – бесконечно заблудшим в своих страстных максималистских поисках истины и глубоко страдающим божеством.

Ведь русская земля (как затем и иная земля) в фильмах Тарковского – это с первой же картины земля страдающая, земля трагически-мистериальная.

У человека есть две высших страсти – любовь и интуитивное знание мистериальной основы бытия, проявляющееся в том иррационально-спонтанном *доверии к бытию*, которое обычно именуется верой. И обе эти страсти не могут существовать без энергии жертвенности. Еще Киркегор полагал, что самоотречение (выведение за скобки назойливо-суетного эго) – необходимое преддверие веры, это чистилище, необходимое человеку в его продвижении (в направлении мистериального измерения) так же, как природе нужны дождь и гроза. Потому-то и Александр в последнем фильме Тарковского решается на отречение от привычного уюта своей самости, ибо инстинктом чувствует, что это единственный путь к прыжку в абсолют доверия, к прыжку, означающему *качественное* изменение сознания.

Можно даже сказать, что такой образец любящей женщины Тарковский изобразил в «Сталкере». Жена «рыцаря Зоны» как раз в буквальном смысле осуществляет «подчинение и самоунижение из любви». В финале фильма режиссер прибегает к неслыханному для себя приему: жена Сталкера вдруг говорит прямо в камеру, произнося исповедальный монолог. И как это ни парадоксально, никакого разрушения общего художественного потока не происходит: музыкальная интонация и эту «публицистику» вводит в метафизический план. Напомню этот монолог женщины, обретшей, по мысли Тарковского, свою сущность: «Вы знаете, мама была очень против. Вы ведь, наверное, всё поняли: он же блаженный. Над ним вся округа смеялась. А он растяпа был, жалкий такой. Мама говорила: он же сталкер, он же смертник, он же вечный арестант. И дети... вспомни, какие дети бывают у сталкеров. А я, я даже не спорила, я и сама про все это знала, и что смертник, и что вечный арестант, и про детей. А только что я могла сделать, я уверена была, что с ним мне будет хорошо. Я знала, что и горя будет много. Только уж лучше горькое

счастье, чем серая унылая жизнь... А может быть, я все это потом придумала. А тогда он просто подошел ко мне и сказал: пойдём со мной, и я пошла, и никогда потом не жалела. Никогда. И горя было много, и страшно было и стыдно было, но я никогда никому не завидовала. Просто такая судьба, такая жизнь, такие мы. А если бы не было в нашей жизни горя, то лучше бы не было. Хуже было бы. Потому что тогда и счастья бы тоже не было. И не было бы надежды. Вот».

Таков чисто русский монолог «безвыборной» любви. С точки зрения современной среднестатистической «женщины-бляди» жена Сталкера – безумна, она сама – блаженная. Однако для Тарковского это наивысшая похвала. Жена Сталкера ни слова не проронила о жертве, о самоотречении, об отказе от собственного «я», от девичьих грёз и желаний. Она ничего об этом не говорит, однако мы сами видим, что она сумела войти в судьбу мужа и жить с ним едино, то есть свято. Ей открыто некое измерение, запечатанное ныне для большинства.

4

Любопытный диалог о предназначении женщины и смысле отношений «мужчина – женщина» состоялся у Тарковского в Лондоне со швейцарской журналисткой Ириной Геерк. Приведу фрагмент этого весьма красноречивого интервью.

– Я не зритель, а зрительница. И я заметила, что в ваших фильмах повторяется довольно традиционный образ женщины. Это женщина загадочная или женщина любящая, но она всегда – придаток, дополнение мужчины. Доминирует мужской мир. Что вы скажете об этом?

– Мне трудно представить себе внутренний мир женщины, я даже как-то об этом не думал. Но мне кажется, что он должен быть связан с миром мужчины. Одинокая женщина – это ненормально.

– А одинокий мужчина – нормально?

– Да. Это даже нормальной, чем когда мужчина не одинок. Наверное, поэтому в моих картинах или вовсе нет женщины, или она появляется, так сказать, по необходимости. Во всяком случае, там, где женщина присутствует, в «Зеркале» или в «Солярисе», она зависит от мужчины. Вам это не нравится?

– *Я не вижу себя в этом мире. Это мужской мир.*

– Вы считаете, что если вы живете общей жизнью с мужчиной, то скорее он должен зависеть от вашего внутреннего мира?

– *Нет. У него свой мир, у меня свой.*

– Но это невозможно. Если ваш собственный мир отделен от мира мужчины, это значит, что у вас с ним нет ничего общего. Если мир не становится общим, отношения безнадежны. Настоящие отношения меняют весь внутренний мир, а иначе вообще непонятно, для чего все это... Мне всегда была непонятна способность некоторых женщин... впрочем, лучше я вам расскажу. Я был нездоров и случайно посмотрел по телевидению два любопытных интервью. Одно из них было с Брижит Бардо, поразительное тем, с какой яркостью в нем была продемонстрирована фантастическая глупость этой женщины, ее – как бы это выразиться – ненужность. И было совершенно очевидно, что она этого не понимает. Другое интервью было с Бэтт Дэвис. Вы знаете ее; по-моему, это лучшая американская актриса. Она-то как раз большая умница. Ей сейчас 75 лет. Знаете, что она сказала? «Я люблю быть замужем». Мне это показалось диким, вернее, непонятным, потому что это означает, что женщина живет сначала с одним человеком, потом отношения прекращаются, она становится женой другого и так далее, словно замужество – это болезнь, после которой выздоравливают, а потом заболевают снова. Может быть, это именно оттого и происходит, что она всегда старалась жить в своем собственном мире и боялась раствориться в чужом.

– *Разве вам лично не приходилось встречать женщин, которые не хотят растворяться в мире мужчин?*

– Я не мог бы общаться с такой женщиной.

– *Почему бы вам самому не раствориться в ее мире?*

– Я не растворим. И потом мне кажется, что смысл жизни женщины, весь смысл женской любви заключается именно в способности к самопожертвованию. Я не знаю ни одного примера, когда бы женщина, которая старается сохранить в неприкосновенности свой внутренний мир, стала по-настоящему великой.

– *Вы нас всех просто замуровываете в эту роль. А ведь эта роль настолько стара, что...*

– Как можно говорить о любви как о старой роли? Послушайте. Это, конечно, дело сугубо личное. Но я уверен, что в любом случае внутренний мир женщины очень зависит от чувств, которые она испытывает к мужчине, потому что, как бы вам сказать... чувство женщины тотально. Она – символ любви, а любовь, по-моему, во всех смыслах самое высшее, что есть у человека на земле.

– *Меня немножко удивляет ваше требование к женщине любить «тотально». Любите ее сами, а что она будет делать, это уж ее дело.*

– Я никакого поведения женщинам не предписываю. Ну, хорошо. Живите в своем мире, а я буду жить в своем, и до свидания.

– *Все-таки мне непонятно. Растворение – очень опасный путь. Потеряешься, и ничего не останется. Ведь путь через мужчину – это длилось веками, это вошло в наши гены... Не удивляйтесь тому, как я реагирую на ваши высказывания. Я, может быть, сама склонна к этому растворению.*

– И слава Богу.

– *По-вашему, этим можно гордиться?*

– Конечно. Поймите меня правильно: я ничего не требую. В таких случаях требовать невозможно. Это просто случается или не случается. И если не случается, то значит, чего-то самого важного в жизни не произошло. Хотя, может быть, так безопасней. Я бы сказал, такие отношения – когда люди остаются более свободны-

ми, более независимыми друг от друга, – такие отношения находятся на уровне нынешнего феминизма, смысл которого, по-моему, не столько в желании утвердить какие-то социальные права, сколько в стремлении доказать свою похожесть на мужчину. Вот это меня как раз и удивляет. Женщины, с которыми мне приходилось говорить на эти темы, как будто совершенно не понимали своей уникальности, не понимали, что, утратив ее, утратив внутренний мир, который не может быть таким, как мир мужчины, они перестанут быть естественными. Словом, я не понимаю, зачем женщине равенство. В конце концов, мы же не требуем равных прав с марсианами. Свобода не в искусственном равенстве. Они как будто не догадываются, что каждый из нас, будь то мужчина или женщина, свободен, если хочет быть свободным.

– Как вы считаете: женщина может стать крупным политиком?

– Вы имеете в виду госпожу Тэтчер?

– Допустим.

– Как политик она ведет себя, с моей точки зрения, совершенно правильно... Но если вернуться к нашей теме, то я должен признаться, что для меня нет ничего более неприятного, чем женщина с хорошей карьерой.

– Я хочу вернуться к началу нашего разговора. Моя претензия к вам заключается в том, что в ваших фильмах я не вижу женщину как самостоятельного человека. Она всегда – лишь элемент в мужском мире.

– Но в Москве женщины говорили мне, что мне удалось проникнуть в их мир. Им самим этот мир казался герметическим, и они были удивлены... Впрочем, вы, конечно, вправе смотреть на вещи по-своему. Могу только сказать, что, например, мать в «Зеркале» – не выдуманный образ. Это фильм о моей матери, и он основан на подлинных фактах. Там нет ни одного эпизода, сочиненного сценаристом.

– Согласитесь, однако, что героиня «Соляриса» – это женщина, которая попросту не может существовать без... без этого человека.

– Вам это кажется неестественным?

– Этот вопрос я скорее хочу задать вам. Что побеждает: любовь или личность женщины?

– Не знаю. Могу только сказать: женщина никогда не победит мужчину. И еще: остаться мужчиной во многих смыслах так же трудно, как женщине остаться женщиной. Но беда в другом. Беда в том, что мы живем в таком обществе, в такую эпоху, когда духовность человека – я говорю о массовом человеке – крайне низка. Мы с вами сидим и спокойно рассуждаем – и не знаем, проснемся ли завтра живыми, потому что достаточно какому-нибудь сумасшедшему нажать кнопку, и с планетой будет покончено. Я думаю, что и взаимное непонимание мужчины и женщины объясняется прежде всего этой бездуховностью. Устранить социальное неравенство – это еще не все. Если человек не знает, зачем он появился на свет, для чего он живет, то это неизбежно приведет к тому, к чему мы, собственно, уже и пришли. К счастью, женщины не так любознательны, как мужчины...

– Что вы хотите этим сказать?

– То, что начиная с эпохи Возрождения человек занялся главным образом материальными проблемами, к которым относится и так называемая проблема познания, поглотившая мужчин...»

Почему для Тарковского смысл женской любви – в самопожертвовании, в растворении в мужчине, в его мире? Потому что, «растворяясь» в мужчине, она совершает религиозный поступок, ибо всякое самопожертвование, жертвование своим эго, низшим в себе ради высшего – путь к интуитивному знанию, открывающемуся в акте доверия бытию, осознает это человек или нет.¹ Для женщины это самый близкий и самый

¹ Современная феминизированная женщина понимает свободу не как сознательный выбор между добром и злом, а как волевое действие по разрушению всех и всяческих табу, завещанных большей частью еще древними сакральными

бытийно естественный путь самосовершенствования. Как писал Тарковский в «Запечатленном времени»: «Заботясь об интересах всех, никто не думал о своем собственном интересе, каковой заповедовал Христос: “Возлюби ближнего своего как самого себя”, то есть люби себя настолько, чтобы уважать в себе то сверхличностное, божественное начало, которое не позволит тебе уйти в свои личные, корыстные, эгоистические интересы, а повелевает тебе отдать себя другому, не мудрствуя и не рассуждая... И человек легко попадает на удочку «ловцов человеческих душ», отказываясь от своего личностного пути во имя якобы более общих и благородных задач, не сознавая себе в том, что на самом деле предает себя и свою жизнь, для чего-то ему данную...»

Пытаясь «самореализоваться» в социальной сфере, женщина укрепляет свою рационально клишированную капсулу, отсекающую ее от космологической основы и тем самым от измерения сакрального эроса и, следовательно, от семьи. (Не святая, вне этических императивов семья фактически невозможна, ибо неизбежно становится либо неимоверно скучна, либо вырождается в «блядскую» семью, где супруги продолжают жить ритмами эстетической стадии, как и до заключения брака, ритмами, где главное – поиск удовольствий и наслаждений). «Растворяется» ли мужчи-

традициями и, соответственно, как протест против всего сакрального, знание которого, разумеется, иррационально, что и вызывает дополнительное бешенство феминисток. А это означает не только отвержение всего измерения святости, включая измерение божественного порядка, но, соответственно, и этики с ее первооснованиями долга, чести и совести. Начинается же этот феминистический круг с жадного желания самоутвердиться в интеллектуальном равенстве, но далее интеллект и приводит к нигилизму, поскольку вся сфера сакрального есть не что иное, как предразсудок, то есть поистине то, что родилось раньше рассудка, что бесконечно его старше.

на в женщине? Безусловно. Но не полностью. В мужчине есть неразстворимый «остаток», который делает его существом демиургичным, бросающим семя, и чем выше творческий потенциал мужчины, тем больше зона этой «нерастворимости», ибо творец «растворяется» в акте творческой медитации.¹ Статус его служения выше, но вместе, дополняя друг друга, мужчина и женщина способны на мощное движение прорыва. Вполне возможно, впрочем, представить в новых условиях семью, где «демиургичной» является женщина и где мужчина жертвует своей «ян»-ской сущностью во имя мощно выраженной «ян»-ской сущности жены и «растворяется» в ней.

Для Тарковского человек, не способный к самопожертвованию, – неподлинный человек. (Равно невозможно представить путь к Богу вне осознанности страдания). Если мы любим, то жертвуем. Так что для Тарковского это не проблема соревновательности полов. Мир персонажей-мужчин в его фильмах – это мир рыцарей самопожертвования, от Ивана до Александра. Но, конечно, их служение – не женщине профанного, падшего мира, а сакрально-изначальному в человеке и в космосе.

На поверхностный взгляд может показаться, что раз Тарковский сформулировал сущность женщины как «подчинение и унижение себя из любви», то сущность мужчины должна им пониматься как не-

¹ См. у Р.М. Рильке: «Принцип моей работы – страстная растворенность в предмете, который меня занимает, которому, другими словами, отдана моя любовь...» И далее: «Мой труд сам по себе – бесконечно более любовь, нежели то, что один человек может затронуть в другом. В моем труде – *вся полнота любви*».

Гений находит и обретает «внутреннюю женщину» в акте творчества (которое настолько тотально, что задействует всю индивидуальность гения), и реальной женщине уже, как правило, нечего ему дать кроме служения. Но сколь высок этот статус!

кое торжествующее повеление. Однако это не так. Вспомнив еще раз самоотрешающуюся, жертвенно-страдательную сущность его героев, мы понимаем, что если бы ему пришлось отвечать на вопрос, в чем сущность мужчины, то он скорее всего повторил бы ту же формулу – «в подчинении и самоумалении из любви». Различие лишь в адресе и адресате этого подчинения.¹ Если женщина представляет «роду и духу Земли», то мужчина – «Небу и космосу». Как и положено «рыцарю», мужчина взваливает на себя более тяжелую ношу, однако смысл земной миссии мужчины и женщины один и един: служение духу в себе и, соответственно, во всем, ибо дух вездесущ. Смысл жизни для нас – в возвратном обожении мира, в поднятии его, насколько позволяют силы, из низин материалистической рассудочности, в восстановлении Творения в его изначальном статусе.² И начинать надо, конечно, с ближайшего от тебя, с ближнего – с ближнего человека, лица, вещи, пейзажа. Но ведь ближайший – это ты сам, повернувшийся лицом к своему духу и отдавший свою плоть и душу ему в подчинение. А затем се-

¹ В реальной анкете на вопрос, в чем сущность мужчины, Тарковский ответил: «в творчестве», что для художника равнозначно ответу: «в любви».

² Неуклонно возраставший интерес Тарковского к средневековой Японии как раз и был вызван тем, что японцы остро ощущали, что всякая вещь (а не только человек) причастна абсолюту, каждая вещь обладает своим дао. Скажем, средневековый японский театр Но создавал не развлекаловки, а спектакли-мистерии – в качестве посредников между земным и небесным опытом. Целью спектаклей было создание кругооборота, состоявшего из трех стадий: приятие, уловление *сокровенной красоты* (югэн) из космоса; претворение этой мистически триединой (эстетика, этика, дух) красоты в образы, приемлемые для человеческого восприятия; возвращение ее с благодарностью космосу. И каждый из этих этапов был этапом творческим. И без первого были невозможны все остальные.

мья, в которой женщина демиургична и все же подчиняет себя мужчине как духу и вдохновляет его на демиургичность, связанную с выходом «в космос» большего диапазона, чем семья. Женщина, созидаящая если не священный, то все же творящийся в этической жизненной стадии брак, поднимающая его из сегодняшних пучин и грязных луж, созидаящая здоровую семью («святую семью», по терминологии В. Розанова) – что может быть величественнее? Что может быть космологичнее, чем возврат земному пейзажу гармонии *инь* и *ян*, то есть истинно женского и мужского начал?

5

Случайно ли Тарковский употребил слово «растворение», «раствориться в...»? Является ли этот процесс сущностью одной только женщины? И что вообще есть *растворение*, когда речь идет не о сахаре и не о соли, а о человеческом существе, где духом синтезированы душа и тело?

Растворение есть динамический, длящийся акт медитации, в процессе которой ты находишь «себя» в другом.

В «Страстях по Андрею» Тарковский дает напряженно-эротическую по атмосфере сцену прощания Андрея и Данилы с удивительным для гения монологом: «Исповедаться должен. Примешь?.. Не смогу я без тебя ничего. Сколько лет в одной келье прожить... Твоими глазами на мир гляжу, твоими ушами слушаю, твоим сердцем... Данила...» Оба плачут, после чего Андрей целует Даниле руку.

Чего-чего, а уж самозаконно-тщеславного самоутверждения Рублева в своей самости, в своем таланте мы отсюда никак не вычитаем, здесь совсем иной колорит, иные истоки творческого поведения. Женственность рублевского дара здесь очевидна. Творчество для Тарковского есть, во многом, способность саморастворения в том «космическом порядке», который на самом

деле всегда рядом – рукой подать.¹ В этой способности касаться трепетной рукой и затем растворяться, проходить через опыт растворения и через это возвращаться в «себя» новым, более пластичным, т.е. познавшим еще одну грань «сердца мира», – Рублев у Тарковского и осуществляет и свой крестный путь, и свое творческое самостановление. «Самость» в нем словно бы выгорает, остается эссенция, выгорают «чувства», остается, точнее – возрастает, обнаруженный и воплощенный «дух». И «дар смотра на мир глазами любимого», через что проходит отрок и мужчина Рублев, его не только не разрушает и не выхолащивает, совсем напротив, с точки зрения автора фильма – это дар, без которого медитация творчества просто невозможна, она будет всего лишь «ковырянием в носу».

Рублев вновь и вновь «растворяется»: в языческих «оргиях», в весенних паводках природы, в созерцаниях «инога», в Дурочке и ее судьбе, в Даниле, в опыте и опытах Феофана Грека, в отчаянии Бориски... Рублев женствен, и все потому, что «младенческое» в нем волшебным образом еще не умерло, еще бьется. Ведь младенец еще сам не знает, мужчина он или женщина.

И потому так пластически-женственно, не отвлеченно звучит в устах Андрея монолог – цитата из апостола Павла: «Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое. Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь я знаю отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан... Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто. И если я раздам

¹ Здесь очевидное ощущение ментальной синхронности русского XV века и японского.

все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; всё покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестанет, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится. Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем...»

Из этого монолога исходит важнейшая для Тарковского внутренняя убежденность: не познавший опыта любви потерпел самое сокрушительное поражение на этой Земле. В своем пафосе сравнения любви со всеми мыслимыми дарами, дарованиями, моральными подвигами, предельными достижениями в познании («знаю все тайны») апостол и вместе с ним Рублев вновь и вновь возвышают любовь на недостижимое место, так что совершенно ясно: она здесь имеет онтологическую, а не моральную значимость, и онтология здесь захватывающего качества, ибо она явно свидетельствует о некой трансформации, которой не дает ни «знание тайн», ни «дар пророчества», ни даже сама вера.

И вот вам ответ швейцарской журналистке.

Таков Андрей Рублев – *растворяющийся*. Но не растворимый, как кофе. Но таков же, по Тарковскому, вообще подлинный художник: он творит на восточный, не на западный лад, он не самовыражается, не свои проходящие, плотско-душевные боли, впечатления и радости воплощает на холсте или в звуках, а находит свой дух в «акциях любви» к другому: лицу, пейзажу, мысли, предмету, как это делал Питер Брейгель Старший или Иоганн Себастьян Бах.¹

Потому-то Тарковский неизменно восхищался, например, хокку Басё, прокомментировав однажды про-

¹ «Выродок в лоне западной культуры», – как его назвал однажды Тарковский.

цесс их восприятия так: «Читающий хокку должен *раствориться* в нем, как в природе, погрузиться в него, потеряться в его глубине, утонуть, как в космосе, где не существует ни низа, ни верха. Художественный образ в хокку глубок настолько, что глубину его просто невозможно измерить. Такой образ возникает только в состоянии непосредственного прямого жизненного наблюдения...»

6

Считать фильмы Тарковского незротичными, сухими может только крайне наивный или крайне невнимательный зритель. Воды льют здесь снизу и сверху, и не просто воды: всё пропитано влажным огнем, синонимичным мировому эросу. И мужчина здесь льнет к эросу и спасается эросом, и это настолько сущностно для Тарковского, что в последней кинокартине спасительницей мира становится «ведьма Мария», но спасает она не приворотами, заклетьями или алхимическими порошками, а тем, что отдается Александру в акте жертвенно-сострадающей, в подлинном смысле сердечной любви,¹ снимая в этом священном действе с героя (и через него, давшего обет Богу, с мира) губительное заклятие профанности. Этот внезапный и весьма парадоксальный сюжетный поворот чрезвычайно много говорит об индивидуальном мироощущении Тарковского, о его интуитивном понимании сути мировой дисгармонии, рокового дисбаланса, роковой болезни человечества. Вернется на землю *сакральный эрос* – и мир будет спасен, – так в самой элементарной форме можно сформулировать одну из интуиций картины.

¹ Тот, кто внимательно еще раз посмотрит эти сцены, не сможет не поразиться парадоксальнейшему характеру этого «соблазнения» и затем «соития». Здесь очевидна магически-христианская подоплёка, соединение как бы несоединимого, здесь явные черты возврата к некоему древнему забытому ритуалу.

Мы уже говорили, что физическая близость мужчины и женщины в фильмах Тарковского это всегда эзотерический акт отрыва от Земли, свободы от гравитационных полей. И любопытно, что когда однажды по сюжету (в «Ивановом детстве») герои пытаются сойтись, одолеваемые слишком обыденной чувственностью, Тарковский моментально выдает соответствующую метафору: Маша в объятьях Холина зависает над черным провалом «могильного» рва.

Еще до «Жертвоприношения» мужчина в фильмах Тарковского бродит в «женской» стихии вод, ищет исцеления, вызывает к женщине-целительнице, вызывает тонкими уровнями, но она его не слышит. Впрочем, в «Зеркале» этот конфликт лежит на такой глубине, даже не столько конфликт, сколько вызыванье, что абсолютно непереводим в словесный ряд. Женщина здесь (женщина-мать, женщина-жена, женщина – жена врача, девочка, в которую влюблены военрук и Алексей) владеет миром и во многом творит его, как бы руководя волшебством светового, цветового и пластического процесса, она дирижирует «жизненной магией» и спасаяще хранит душу мальчика-героя, выводя его в растительно-витальную экстастику духовных Баховых ритмов. Кстати, эту сквозную пропитанность фильма *иньской* стихией, где мать выступает не просто хранящим, но своего рода критериумным началом, сам режиссер осознал не сразу. «... Я просто всем обязан матери. Она на меня оказала очень сильное влияние. Влияние даже не то слово. Весь мир для меня связан с матерью. Я даже не очень хорошо это понимал, пока она была жива. И только когда мать умерла, я вдруг ясно это осознал. Я сделал «Зеркало» еще при ее жизни, но только потом понял, о чем фильм. Хотя он вроде бы задуман был о матери, но мне казалось, что я делаю его о себе. Как Толстой писал «Детство. Отрочество. Юность.» Лишь позже я осознал, что «Зеркало» – не обо мне, а о матери».

Вообще во всех фильмах Тарковского побеждает не разум, а интуиция, глубинный инстинкт. Побеж-

дает женственное начало не только мира, но и самого мужчины, побеждает «слабость и гибкость», «свежесть и нежность»¹ по определению Сталкера, неустанно взывавшего к духу Лао-цзы. И совершенно закономерно появляется спасительница Мария в финале творчества. Кстати, в первом сценарном варианте мистико-эротический характер спасения героя (а не мира, как в «Жертвоприношении») женщиной был проявлен значительно резче и четче. Вот как описал это сам автор в «Запечатленном времени» (германское издание, даю в обратном переводе с немецкого): «... Первый вариант назывался «Ведьма», в центре его действия предполагалось странное исцеление смертельно больного мужчины, которому его домашний врач открыл всю ужасную правду о его очевиднейше близком конце. Больной понимает свою ситуацию; узнав, что приговорен к смерти, он приходит в отчаяние. Но вдруг однажды в его дверь раздается звонок. Перед ним возникает человек (прототип Отто, почтальона в «Жертвоприношении»), который, словно бы в соответствии с некой традицией, передает весть, что он, Александр, должен пойти к одной, обладающей чудесной магической энергетикой женщине, прозываемой ведьмой, и переспать с ней. Больной повинуется, познает божественную милость исцеления, что вскоре и констатирует изумленный врач, его друг: Александр совершенно здоров. Но потом внезапно та женщина, ведьма, появляется сама; она стоит под дождем, и тут еще раз происходит непостижимое. Повинуясь ее воле, Александр бросает свой уютный, прекрасный дом, расстается с прежним своим существованием, выскальзывает из дома в стареньком пальто, в общем и целом похожий на клошара, и исчезает с этой женщиной.

Это, резюмируя, история жертвоприношения, но также и спасения. То есть, я надеюсь, что Александр

¹ Вот почему массовое бегство женщин в интеллектуально-брутальную парадигму мужского измерения представлялось Тарковскому предательством, чреватым еще невиданными катастрофами.

был спасен, что он, как и тот персонаж в снятом мною в Швеции в 1985 году фильме, исцелился в смысле гораздо более емком, нежели простое избавление от болезни, пусть даже и смертельной, исцелился в нашем случае благодаря женщине...

Удивительно, что этот сюжет явился Тарковскому еще до того, как он почувствовал и узнал, что смертельно болен. То есть для него важнее оказался глубокий слой исцеления как исцеления духовного, как переход на религиозную стадию жизни. Но поведение человека, вступающего в прямой контакт с Богом, всегда будет для окружающих таинственно-непонятным или абсурдным. Так случилось и с Александром, чей отказ от дома стал бегством еще гораздо менее объяснимым, чем было бегство Толстого. Как смог бы Авраам объяснить домашним, почему занес нож над единственным и горячо любимым сыном?

Сюжет исцеления соитием с женщиной, обладающей сакральным знанием, уходит в те исторические временные глубины, когда человек считался с духом.¹

¹ Вот как, например, описывает одну из древних брахманических традиций Ю. Эвола: «Жена, связанная с мужем таинством, выступает как «богиня дома» и изначально участвует в культе и ритуалах совместно с мужем. Она посвящена жертвенному пламени. И медитировать на нее следовало как на огонь. Сами супружеские отношения подчинялись разработанному ритуалу – аналогичному жертве огню. Говорили так: «Знающий жену как форму огня достигает освобождения». В «Cathapata-brahmana» женщина говорит: «Если ты относишься ко мне как к жертвеннику, то какой бы благодати ни возжелал, обретешь ее мною». Соитие с женщиной рассматривается по аналогии с жертвоприношением *сомы*, а каждая часть ее тела при этом – как имеющая космические аналогии... В другом традиционном тексте все фазы полового общения рассматриваются как священнодействие...»

Ссылка на целительную силу сакрального эроса в «мировой библиотеке» вполне достаточно. Вспомним хотя бы даосов, посягавших благодаря этому даже на бессмертие. А

Однако и во вселенной Андрея Тарковского, если мы рассмотрим и вслушаемся, всё, что связано с женщиной, пронизано этим древним духом постижения ее космической иератичности. И потому одновременно: восторг и ужас. Это ясно уже из того, как Тарковский относится к материи, к вещам (материя – женское начало, мать-материя, в то время как дух – мужское): материальный мир у него сплошь пронизан духом, священный брачный союз здесь, в таинстве авторской медитации, уже свершился. И восстание Тарковский поднимает в своем творчестве не против материального во имя духа (как он декларирует часто в интервью и текстах), а против бездуховной материальности и плоти.

Литургические черты в отношениях Криса и Хари не могли не броситься в глаза еще зрителям «Соляриса». Возлюбленная, даже в оболочке антиматерии для автора и его героя – нечто много большее, чем просто женщина, и потому Крис встает перед ней на колени.

В «Зеркале» те же черты матери и возлюбленной настолько многомерно пронизывают ткань фильма во все мыслимые стороны и во все «подтексты», что эта ткань вибрирует почти мистически. Строки «Первых свиданий» Арсения Тарковского, звучащие в фильме, проникнуты сквозным пафосом священнодействия – как главного чувства вблизи любимой. Свидание – «как богоявление». «Алтарные врата отворены...» «И ты дер-

тот же Ю. Эвола приводит любопытный факт из жизни кабалистической секты «саббатин», основанной Я. Франком: «В кругах, близких к этой секте, распространено эзотерическое толкование «прихода мессии», который они понимают не как историко-политическое коллективно-национальное явление, но как внутреннее пробуждение, озарение на пути к Вышнему. Специфически сексуальный момент здесь состоит в том, что женщине вменяется мистическая сила мессии – соединение с ней дает пробуждение и спасение. Франк особо подчеркивал: «Я говорю вам, что евреи столь несчастны потому, что ждут прихода Спасителя, а не Жены».

жала сферу на ладони...» Чувства, почти смешные в нашу эпоху.

В этой тональности и модальности и заключена суть постижения эроса Арсением Тарковским, отцом режиссера, какое бы стихотворение «о любви» мы у него ни тронули.

Кажется почти невероятным, что режиссер, интуитивно постигший сущность эроса как основополагающего звена в том возвратном «обожении» мира, которое следует неустанно творить, нашел в своем отце поэта, чей «поэтический эрос» вполне мистичен.

7

Странно, что швейцарская журналистка, специально прилетевшая в Лондон, чтобы взять у Тарковского интервью, не заметила такой бросающейся в глаза черты его кинематографа как неуклонная «семейственная троичность»: отец, мать, сын. Обвиняя режиссера чуть ли не в презрении к женщине, она сама вела разговор как женщина-одиночка, не как мать или жена или любящая, в то время как Тарковский постоянно говорил о семье, исходя из семьи как из естественности. Но и в кинофильмах у него эта троичность всюду, даже в «Ивановом детстве», где ущерб материнского начала обрекает мальчика на смерть, несмотря на то, что мужчины всеми силами пытаются заместить ему и материнскую любовь тоже.

В «Сталкере» девочка по прозвищу «Мартышка» постоянно в мыслях своего отца. Сталкер – не одиночка. Несмотря на глубочайшее метафизическое одиночество, он семьянин. И «литургические» черты этого брака мы уже отмечали; достаточно вспомнить, как открываются двери в их спальню – как царские врата в храме.

В «Ностальгии» Горчакова непрерывно сопровождает дух «отца» – «его» книгой стихов и звучащим их звукорядом – и видения матери-жены. Однако именно «Зеркало» создает миф об идеальной Матери, некой

современной Изиде, и в отсутствии мужа, и в утрате его продолжающей хранить ему верность и поддерживать миропорядок таким, каким бы он был, если бы Озирис был рядом. И то, что «Первые свидания», согласно разысканиям Марины Тарковской, посвящены не Марии Вишняковой, для мифологии фильма не имеет никакого значения. Дух Матери и дух Отца в фильме внутренне синхронны, гармонически-едины. И в известном смысле женщине этого должно быть достаточно – достаточно верности этому духу, если конечно женщина способна на восприятие брака как ничем и никем неменяемого события.

У Тарковского есть чудесный рассказ «Белый день», опубликованный в 1970 году, – воспоминание о том, как он с матерью в детстве ходил в Завражье в дом врача Соловьева продавать серьги и кольцо. Частично рассказ использован в сценарии «Зеркала». Удивительного в небольшом рассказе много. Чудесная пластика, многосмысленная суггестивность, аромат неизъяснимости жизни как таковой. Одним словом, рассказ о совершенно бесполезном походе. День, «похожий на затянувшиеся сумерки». Текущая, словно ручей, тишина. Молчаливость окружающих тебя и словно бы наполняющих весь мир растений. Мистическое чувство вещей. Но самое главное – таинственность матери, ее странное, идущее из каких-то неведомых далей поведение. Странная мать, откликающаяся, как и сын, на свои глубинные порывы и в этом равная своему сыну. Две загадки, не переводимые на рациональный язык, два островка, плывущие рядом.

И что меня больше всего всегда поражало и в этом рассказе, и в фильме – необъяснимость внезапного, почти панического бегства матери из дома Надежды Петровны. Все трое наблюдают за чудесным ребенком в кровати. И далее финал рассказа: «Затаив дыхание, я глядел на него, раскрыв рот и вытянув шею. В тишине раздался счастливый смех Надежды Петровны. Я обернулся и посмотрел на мать. Глаза ее были полны такой

боли и отчаяния, что я испугался. Она вдруг заторопилась, шепотом сказала что-то Соловьевой, и мы вышли обратно в прихожую.

– А они идут мне, правда? – спросила ее хозяйка, закрывая за собой дверь. – Только вот кольцо... Как вы думаете, оно не грубит меня, нет? Как вы думаете?

Наш уход был словно побег. Мать отвечала невпопад, не соглашалась, говорила, что передумала, что это слишком дешево, почти вырвалась, когда Соловьева, уговаривая, взяла ее за локоть.

Когда мы возвращались, было совсем темно, шел дождь, так же булькала Унжа где-то в стороне. Я не разбирал дороги, то и дело попадал в крапиву, но молчал. Мать шла рядом. До меня доносился шорох кустов, которые она задевала в темноте.

И вдруг я услышал всхлипывания. Я замер, потом, стараясь ступать бесшумно, стал прислушиваться, вглядываясь в темноту.

Мы молчали всю дорогу, всю дорогу я напряженно вслушивался до звона в ушах, но так ничего и не услышал больше.

В Юрьевец мы вернулись глубокой ночью, продрогшие под дождем. Стараясь не шуметь, я разделся, вытер ноги и осторожно влез под одеяло, стараясь не разбудить сестру».

Удивительная концовка. Тайна хрупкости и уязвимости психики матери, так и оставшаяся тайной. И между прочим, в реальности в этом походе никакого бегства не было (во всяком случае именно такого), ибо, по свидетельству Марины Тарковской, мать вполне успешно выменяла при этом бирюзовые серьги на меру картошки. Вот вам «поэзия и правда». Но суть поэзии такова, что в ней есть правда, но еще и поэзия: нечто, что происходило и произошло в самом наблюдателе, чего не видно было никому извне. Это «правда и поэзия», подаренная сыном матери.

На могилу Андрея Тарковского на русском кладбище под Парижем один из его почитателей привез из Пиренеев монолит темно-зеленого гранита, на котором жена кинорежиссера распорядилась выбить четыре слова – «Человеку, который увидел ангела». На вопрос, что означают эти странные слова, она ответила весьма прозаично: «В каждом новом фильме Андрей хотел снять ангела, но каждый раз что-то этому мешало...» Это верно: скажем, в сценарной разработке неснятого фильма по стихотворению отца «Я в детстве заболел...» в финале на опушке леса появляется ангел. Впрочем, в «Ностальгии» мраморного ангела на короткое время мы видим среди храмовых руин, залитых водами, по которым бредет Горчаков, декламирующий именно это стихотворение Арсения Тарковского.

И все же выбитая на могиле наивная фраза, взятая сама по себе, говорит о гораздо большем, в ней больше простора для понимания Тарковского. «До него ангел дотронулся», – сказала как-то кинорежиссер Лариса Шепитько. И это ощутимо в пространственности картин. Ибо там, где стихает Бах или Перголези, или японская флейта, там слышна эта беззвучная тарковская музыка.

Мне кажется, я могу понять, почему жена Тарковского в свое время отказалась поставить на могиле мужа монумент, исполненный Эрнстом Неизвестным, где фигура Тарковского разорвана на две части православным крестом. Таким памятником лиризм могилы был бы переведен в план идеологических борений. Появился бы страдальческий пафос.

Можно спросить: но разве не был Тарковский разорван православным крестом? Вероятно, в некоем измерении был. Равно как блаженно растворен в ангельской

присутственности. Он был одновременно и глубочайше счастлив, и глубочайше несчастлив, если использовать эти мало что значащие, но столь привычные для всех слова: такова двойственность его судьбы и его искусства.

Гораздо лучше и чаще осознавали и осознают вторую ипостась Тарковского – ипостась его «крестного пути», трагедийность его противостояния конформизму современников и вульгарно-материалистической безрелигиозности века. Об этом прекрасно сказал в свое время Анджей Вайда: «Когда я увидел «Сталкер», я вдруг подумал: «Вот человек, который всем нам бросил вызов. Он работает в самых ужасных условиях, какие только можно себе вообразить, но то, что он хочет сказать, он говорит ясно, определенно, с небывалой последовательностью. Он снял первый русский религиозный фильм. <...> Он должен был знать, что как раз на него Господь Бог указал перстом и этим, скажу так, его ошастливил и одновременно покарал. Но он взвалил на себя этот крест. <...> Он соотносил поступки, мысли, чувства людей с чем-то, что превыше нашего бренного земного существования. В этом начало его трагедии и в этом же его масштаб, неслыханный духовный масштаб. Боже ты мой, подумать только: наш бедный кинематограф он уравнивал в достоинстве с поэзией, живописью, музыкой, сделав его выразителем духовного начала! Фантастика! Что за дерзость и что за великодушие! Такая миссия не могла не раздавить художника».¹

Вайда указывает сразу на несколько причин тяжести креста, который взвалил на себя и пронес Тарковский: исповедальность; преодоление «нечеловеческих условий работы», в которые он был поставлен системой, интриганами бонз от кино; создание фактически на пустом месте религиозного кинематографа; поднятие кинематографа с уровня идеологической услуги и

¹ Цит. по: И.И. Рубанова. Тарковский и Вайда: некоторые сопоставления // Киноведческие записки. М., 1992. № 14.

коммерческой развлекаловки до уровня самостоятельного искусства, равного всем другим, то есть со своим собственным, а не заемным у литературы и живописи, языком.

Но дело даже не в конкретных обстоятельствах жизни: идея *крестного пути* как естественного состояния нормального человека была глубоко укоренена в Тарковском. «Мои фильмы, независимо от того, удавались они или нет, – говорил он, – в конечном счете все об одном и том же. Всех моих героев объединяет одна страсть – к *преодолению*. Никакое познание жизни не дается без колоссальной затраты духовных сил».

Жизнь есть непрерывное вытягивание себя из инерционности голой материальности, преодоление в себе «пустой» природной наличности, взламывание в себе статики плотской данности и преодолевающее возведение себя в неизвестность собственной духовной модальности. Вечные танталовы муки преодоления собственной пошлости.

И главные герои Тарковского очевидно несут в себе этот «экзистенциал распятости». Сама эта метафора креста неотступна в дневниках и записях кинорежиссера, она для него обыденна, сподручна. «Мы распяты в одной плоскости, а мир многомерен», – начинает он одно из размышлений в «Мартирологе». Трудно не заметить, что «Страсти по Андрею» внутренне организованы сквозной метафорой, в которой судьба русского народа и суть внутреннего православия раскрываются по аналогии с крестным путем и распятием Христа, которые поданы как самораспятие, как акт добровольного страдальчества. (Соагония со Христом). Русская свобода, как свобода нести свой крест, искони не имеет ничего общего с западной свободой, равно не имея ничего общего со своеволием материалистически-атеистического человека. Потому-то и сам режиссер как реальный человек был внутренне чужд окружающим его тенденциям жизни. Оттого эта печать муки на его лице в последней трети его земного срока.

Тарковский изрядно встряхнул, потряс и возмутил тогдашнее советское кинематографическое болотце. Настолько, что еще и сегодня с ним спорят, с ним борются, его опровергают и даже «уличают». К нему прислушиваются как к реальности. Сколь многие люди признавались после ухода мастера, что он им снится с почти пугающим постоянством. Снится – значит находится в диалоге с чем-то, что вытеснено в подсознание, является там или вызывается изнутри спящего. Многим его фигура остается живым укором. Одним – в одном, другим – в другом. Многих, даже из кинематографической братии, раздражает непонятность его картин, их таинственная закрытость, словно требуется какое-то волшебное слово, чтобы дверца открылась. Уникальность и своего рода парадоксальность феномена Тарковского заключается, повторюсь, в том, что «ключом» к пониманию его кинематографа является не эстетическая, а этико-дхармическая зрелость зрителя. Назовем вещи своими именами: своим революционно медитационным методом Тарковский взорвал обычную эстетику восприятия, построенную на понимании как процессе интеллектуально-психологическом. Чтобы *понимать* его картины, следует научиться быть медитативным, научиться быть ментально и психически кротким, не вождедеющим к какому-либо виду обладаний.

И когда жизнь показывает кому-то, что возводимый им вокруг имени Тарковского культ был эстетическим миражом, то возникает спасительная для самолюбия жажда «разоблачить культ Тарковского», как в случае с одной дамой, написавшей с этой целью книгу, типичный пассаж которой: «Я так бесконечно любила и потому после, увы, так мучительно ненавидела все то, что связывало меня с Тарковским...» Без полутонов.

Я отнюдь не хочу сказать, что Тарковский был в полном смысле слова просветленным человеком. Впрочем, если бы он им был, то мы не знали бы *художника* Тарковского. Вполне просветленные умы и сознания не пишут стихов и романов, не сочиняют симфоний и не

снимают кинофильмов. Просветление уносит сознание за пределы чувственного мира как мира форм. Ум Тарковского сознавал свою омраченность, ощущал источник света в себе и в бореньях, в сложных самопреодолениях, двигался в направлении последнего.

И одновременно с этим Тарковский был просветленным художником. Его оптика, его созерцание были промыты прозрачной светящейся влагой, способной входить в контакт с сакральной внутриклеточной первоосновой вещества.

И таким образом его ум отставал от его созерцания. Как исповедующийся повествователь Тарковский рисует в своих картинах тип человека не пробужденного, но пробуждающегося, мучительно-блаженно восходящего к внутреннему пробуждению. Из фильма в фильм уровень этого пробуждения нарастает.

Потому-то те поклонники Тарковского, кто пытались просветленную поэтическую магию его фильмов проецировать на умственную личность художника и воспринимать его как законченного гуру, – ошибались, равно как ошибались и ошибаются те, кто, наблюдая с близкого расстояния метанья и боренья Тарковского-человека, с неизбежными мгновеньями слабости и уступок своему высшему «я», обвиняли и обвиняют его на этом основании в художественном или ином лицемерии. Как живая персона Тарковский больше и шире своих творений, и правда заключается в том, что у его фильмов можно учиться не в меньшей степени, нежели у живого, осязаемого гуру. Ибо в них живет совершенно реальное духовное знание и действует абсолютно реальная медитационная практика.

И возвращаясь к теме идеального памятника Тарковскому, я почему-то вспоминаю скромный памятник, поставленный киносценаристом и поэтом Тонино Гуэррой в тосканском его имении. В так называемом «саду экзотических фруктов» есть таинственная дверь, ведущая в грот, в который никто никогда не входил.

По-настоящему человеку важно одно – *быть*. Не где и как и с кем и когда, а просто быть, наблюдать за бытием, которое вовне и в тебе едино; наблюдать за бытием, которое в то же самое время есть ты сам. Сидеть на бревне и наблюдать за солнцем, спрятавшимся за толстым стволом сосны и слышать, как чайка пролетает над озером. И видеть как мерцает трава, покрытая утренними росинками как божьим потом. И слышать шевеленье листьев на кусте. И все это ощущать, как происходящее внутри тебя. Ты и есть это прозрачное громадное око. И мысль, что все это уйдет, что никогда больше ты этого не ощутишь, не увидишь, – поражает, и в этот момент ты начинаешь потрясенно наблюдать за всем как за мистерией, необъяснимо, неведомо как и почему случившейся и случающейся. Но тебя *сюда* впустили на время, то есть в тебя впустили топливо времени, определенное его количество, изменить которое ты не в силах. Время истаивает, и ты чувствуешь, что самая важная тайна – в тайне *я есмь*. В ней одной – смысл. И когда ты из этой тайны выпадаешь, ты живешь бессмысленно, ибо, в идеале, постоянное прикосновение к этой немыслимой мистериальности, к этому тишайшему пульсирующему Солнцу-вулкану, давало бы непрерывное ощущение касания Смысла. И ты был бы близок к неуязвимости. Но что-то мешает тебе. Что?

Сколько же нужно мужества, чтобы видеть жизнь в ее полной незащищенности от смерти. А быть может, наоборот – в ее полной защищенности смертью от тех кошмаров, которые приходят в жизнь изнутри ее самой? Непереносимые шумы и скрежеты чрезмерно материализованного сумрака, куда свет духа едва-едва пробивается. Говорил же Новалис: «Смертью мы впервые исцеляемся».

Тоска и сумрак. И редкие прорывы сквозь них. Словно бы на пределе сил даруемая себе возможность быть чуточку самим собой.

Сколь малое свидетельствует об этих победах над собственным сумраком, об этих победах интуиции, устремленной к той свободе, которую можно лишь предчувствовать, но не знать. Свобода есть не что иное, как освобождение, приходящее из твоих собственных глубин. Зачем и кому нужен этот грандиозно длительный (сквозь такую череду воплощений!) и мучительно-причудливый процесс? Почему нужно прорасти и развернуться интуиции из мучительнейших наших глубин? Как зовут эту интуицию, кто она?

Человек, которого посторонние зовут художником, слышит этот зов в себе, зов, в котором одно-единственное требование – выжать максимальный для себя груз. Художники, как и аскеты, не соревнуются между собой, они выжимают штангу, вес которой несоизмерим и на земных весах невидим.

Штанга Новалиса – том фрагментов, разрозненных записей, спонтанных и неотшлифованных: заметки странника, летящего с максимально внимательной скоростью над земным пейзажем. Штанга Тарковского – 1039 минут свечения целлулоидной пленки на белом экране – символе бесконечности. 1039 минут, отвоєванных у хаоса, у бессмысленного шума и скрежета. 1039 минут сакрального времени среди пустотности времени осатанелого.

Реальность должна быть вновь и вновь кем-либо касаема, нельзя ее терять из виду ни на мгновение. Хотя бы один из землян да должен ее созерцать, передавая это сияние божественных летящих мячей словно священный огонь в храме Весты, о котором говорил поэт. 1039 минут свечения – это стук в твою дверь. Но пробудит ли он тебя? Не твой ли собственный стук единственный обладает чудодейственной силой?

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

МНОГОСТРАДАЛЬНАЯ КНИГА

I

Начав в 1970 году вести дневник, Андрей Тарковский назвал его внезапным словом *Мартиролог*, то есть перечнем перенесенных страданий, словно бы предзная или предопределяя свою будущую судьбу, во всяком случае – свое внутреннее ее осознание. Парадоксальным образом и судьба самого дневника оказалась нелегкой. После смерти великого художника (в 1986 году) его дневники, равно и главный теоретический труд – книга «Запечатленное время» – вышли в переводах на многие языки мира. И единственный язык, на котором они не выходили, был русский...

Фрагменты из дневников печатались в разные годы (главным образом в 2002) в журнале «Киносценарии», отчасти – в «Искусстве кино». И вот наконец-то (после 22-х летнего ожидания!) вышел в свет оригинальный текст.¹ Первое чувство, конечно, радость, ведь прикасаясь к многообъемной картине внутреннего мира человека поистине незаурядного, уникального. Ощущаешь ритм его откровенного диалога с самим собой... Однако радость эта, увы, недолга, ибо с изумлением, а затем с досадой обнаруживаешь, что желанной и объявленной публикатором *полноты издания* как раз и нет.

Как так? – встрепетнется читатель, выложивший почти три тысячи рублей за том, – *ведь во вступительном слове автор проекта, публикатор текста, сын режиссера Андрей Андреевич Тарковский прямо пишет: «В ней (этой книге. – Н.Б.) собраны полные тексты (выделено мной. – Н.Б.) дневников, начатых Тарковским в 1970*

¹ Андрей Тарковский. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Международный Институт имени Андрея Тарковского. 2008.

году, вплоть до последних записей незадолго до смерти в декабре 1986 года. Тексты, рисунки и фотографии воспроизводятся по документам флорентийского архива, где Международным Институтом имени Андрея Тарковского в Италии собраны все личные материалы Андрея Арсеньевича из Москвы, Рима, Лондона и Парижа...» Более того, том заявлен как первый в серии публикаций всего литературного наследия кинорежиссера. Если не научное качество, то уж текстологическая ответственность вроде бы обещана. Ан, увы, нет.

Почему я так уверенно говорю? Просто в ходе работы над двумя своими книгами о Тарковском (изданы соответственно в 2002 и 2004 годах) мне волей-неволей пришлось внимательно прочесть текст первой публикации «Мартиролога», вышедшего в переводе на немецкий язык в двух томах: первый том в 1989 году, второй в 1991 в издательстве Ullstein GmbH в Берлине. (Публикатор – вдова режиссера Лариса Павловна Тарковская, редактор – Христиана Бертончини, с которой Тарковский сотрудничал по другому своему проекту).

Кстати, почему наследники (Лариса Павловна скончалась в 1996 году и правонаследие перешло к сыну) все эти долгие два десятилетия отказывали российским издательствам, желавшим опубликовать «Мартиролог», – немалая тайна. Известно, что в переговорах последнего десятилетия главным мотивом были гонорарные вопросы. Впрочем, вполне возможно, что немаловажное значение имели мотивы иные. Не будем забывать, что Андрей Арсеньевич завещал похоронить себя на русском кладбище под Парижем, а на предложения перезахоронить его в Москве вдова в свое время ответила решительным отказом, ссылаясь на прижизненную волю мужа. Тарковский не рассматривал свою отчужденность от родины в 1982–86 годах как всего лишь конфликт с властью или «режимом», четыре года пытавшимся им манипулировать и державшим ради этого в заложниках его сына, падчерицу и тещу.

Накануне отъезда в Италию Тарковский пережил серьезнейший кризис, в ходе которого стал смотреть на вещи много иначе, чем раньше, и беспечно-холуйское «власть плохая, а мы хорошие», которым руководствовались многие из «делателей искусства», его уже совершенно не устраивало. Степень глубины его одиночества была пропорциональна его разочарованию в своем окружении. (Драму Гамлета как ситуацию необходимости, но невозможности общения он исследовал до своих последних дней). Тарковский чувствовал и понимал, что «ткань», из которой «шьется» современный человек, лезет при малейшем серьезном натяжении, потому что прогнила сама человеческая матрица, сам новоевропейский «проект человека». Личное и метафизическое в этих его позднемосковских наблюдениях неотвратимо пересекались.

Драма «невозвращения» стала потрясением для всей семьи Тарковских. Четыре года (1982–86) Госкино, пытаясь вернуть из Италии «крепостного художника», держало в заложниках в Москве его сына, падчерицу и тещу. Став окончательно опальным, Тарковский с изумлением обнаружил, что большинство его московских знакомых, объявлявших себя его преданными друзьями, попросту его забыли. (Во всяком случае, так он воспринимал их молчание). Распятый на кресте четырехлетней разлуки с сыном, которого он обожал, пронзенный в итоге раком, он заново переосмысливал многое и многое, расставляя подчас неожиданнейшие акценты.

Всё это мы без труда найдем в немецкой первопубликации дневников, но едва ли отыщем в версии русско-оригинальной. Вот маленький фрагмент (внутри фрагмента все сокращения-отточия – мои) большого парижского монолога от 13 апреля 1986 года (в «полном» тексте русскоязычного «Мартиролога» он полностью отсутствует, без отточий): «Как часто я бывал необъективен в оценке людей, меня окружавших! Моя нетерпимость к людям, а с другой стороны моя чрезмерная доверчивость приводили часто

либо к разочарованиям, либо наоборот к неожиданным «сюрпризам». Люди, которых я когда-то принимал за моих друзей, находившиеся близко ко мне, оказывались в действительности попросту жалким ничто; вместо того, чтобы поддержать бедную Анну Семеновну (тещу. – Н.Б.), которая осталась одна с детьми, <...>, они, если случайно встречали на улице Ольгу или Андрюшу, испуганно как от проклятых убегали от них прочь.<...> Я не могу понять этих людей, потому что со многими из них мы часто обсуждали мое безвыходное положение. Ведь они знали, что я в течение семнадцати лет оставался безработным, со всеми следствиями из этого. <...> И ведь были и те, кто клялись мне в дружбе, а затем были сверх всякой меры счастливы, примкнув к целенаправленной моей травле. Все эти застольные разговоры о свободе личности, творчестве и т.п. – не что иное, как лицемерная болтовня, столь характерная для русского существа тотальная безответственность. <...> Никто не написал об этом лучше, чем Достоевский в своих «Бесах». <...>

Ни один человек, знающий себе цену, не позволит бесконечно потешаться над собой. Я никогда не раскаивался в своем решении... (Остаться в Италии. – Н.Б.) Убежден, что друзей у меня (в том смысле, как понимаю слово дружба) никогда не было; и настоящей дружбы не может быть там, где нет свободы...» (Здесь и далее перевод с немецкого – мой).

Так что едва ли удивительно, что Андрей Арсеньевич завещал похоронить себя на русском кладбище под Парижем, а на предложения перезахоронить его в Москве вдова в свое время ответила решительным отказом, ссылаясь на прижизненную, нотариально зафиксированную волю мужа: «Ни живым, ни мертвым я не хочу возвращаться в страну, которая причинила мне и моим близким столько боли, страданий, унижений».

Но и после воссоединения семьи и далее похороны мужа общение с Россией не было для Ларисы Павловны временем сколько-нибудь отрадным. Вначале ей при-

шлось «отбиваться» от московских родственников Тарковского и, возможно, советских властей, вполне естественно желавших перевезти прах родного человека и великого кинорежиссера в Россию. Затем в российских печатных изданиях на нее полился такой поток «обличительных» инвектив, что даже стороннему наблюдателю было ясно, что задача этих действий – попытаться разрушить образ великого художника посредством «смешения с грязью» образа его жены: муж и жена – одна сатана.¹

Наиболее ярко и грубо «тарковскофобия», весьма модная одно время в московских кинематографических кругах (феномен, заслуживающий изучения), выплеснулась в деятельности О. Сурковой, еще студенткой пригревшейся возле семьи Тарковских. В 1985 году в Берлине во все том же издательстве «Ullstein» вышел (впервые) на немецком языке главный теоретический труд Тарковского «Запечатленное время», что возмутило Суркову, написавшую автору письмо со своими пре-

¹ Кстати, вот что писала в кратком предисловии к немецкому первоизданию «Мартиролога» сама вдова, объясняя мотивы, по которым она решилась согласиться на публикацию дневников, писавшихся Тарковским, конечно же, без оглядки на возможного читателя: «...Впоследствии меня укрепило в этом решении еще и другое обстоятельство: после смерти Андрея появились многочисленные статьи и «воспоминания» самоявленных «друзей» и «учеников», либо искажавших истину, либо попросту ее фальсифицировавших. И не в последнюю очередь ради этой «действительной» правды я посчитала уместным позволить Андрею разговаривать с читателем своим собственным голосом, своим языком. Перед смертью Андрей не раз говорил мне: “Если бы только я был уверен, что не буду забыт, уход из жизни не испугал бы меня”. Есть художники, которые, живя в мире, где духовные ценности уже не являются ценностью, продолжают быть трансляторами истины и меры вещей. Они, подобно Андрею, всю жизнь несут на себе эту тяжелую ношу. И за это мы и должны быть им благодарны».

тензиями на соавторство и на часть гонорарных отчислений. (Мотивация: некогда в советском издательстве Суркова издала под своим именем книжицу размышлений Тарковского, перемежаемых ее вполне заурядными вопросами-монологами). Тарковский, сделав возмущенную запись в дневнике, ей не ответил. Дождавшись смерти мэтра, его несостоявшийся экскерман подала в суд на издательство, претендуя на соавторство книги и на соответствующую мзду. Фактически же это было, разумеется, обвинение в адрес Тарковского, ярое желание «уличить его в низости»: в наглom присвоении чужого интеллектуального труда. По существу все это было, разумеется, нелепо: какие теоретические идеи мог уворовать у журналистки, никогда, кстати, не понимавшей его кинематографа, гениальный режиссер, раскрывающий в книге суть своего метода и свою мировоззренческую позицию, причем и то, и другое – в живом рассказе о лично пережитом?! Тем не менее около пяти лет, пока длился процесс, Лариса Павлова вынуждена была сносить эти инвективы в адрес покойного супруга.

Дождавшись смерти вдовы, Суркова, теперь уже педалируя на своей якобы уникальной «приблизженности к личным тайнам Тарковских», с неслыханной лексической и стилистической разнузданностью принялась печатно изобличать «семейный союз», поднимая все постельное белье, которое ей было известно либо казалось известным. Так, не стесняясь, она воздвигала памятник самой себе. Как тут не вспомнить знаменитое место из письма Пушкина Вяземскому: «Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением... Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы – иначе».

Такова, в общих чертах, была та атмосфера, те флюиды, которые шли (не могли не идти) из Москвы на на-

следников дневников (и иных текстов) Тарковского, живших в Италии и Франции. Но вот, слава Богу, роковой круг отчуждения преодолен. Хотя весьма многозначителен сам тот факт, что «Мартиролог», который мы держим сегодня в руках, сделан и выпущен именно в Италии, во Флоренции, и лишь затем тираж был привезен в Россию для продажи. Вольно или невольно подчеркнута *импортность* книги и своего рода дистанцированность наследия Тарковского, некая его приватная эксклюзивность, словно бы оно еще (или уже?) в каком-то смысле не принадлежит «русскому народу» и русской культуре, не есть плод и следствие русской почвы и русской души. Ситуация все еще внутренне полемичная, и конечно, это не случайность.

Внутреннее движение Тарковского было предельно графично и рельефно, в нем чувствуется что-то почти аввакумовское по нестигаемости (словно бы эхо раскольничьих костров блуждает в иных его картинах), по бесстрашию созерцания социума словно бы извне. «Я совершенно не приемлю современное искусство. То есть именно искусство или нечто претендующее на него. И оттого, что оно бездуховно. Оно из поиска Божественной сущности превратилось в демонстрацию метода...» (11 июня 1982 г. – Флорентийское изд.). И оттого ощущение льющейся силы гамбургского счёта, предъявляемого автором себе и всему, с чем он соприкасается, – едва ли не главное впечатление от «Мартиролога».

Суждения мастера изумительно (впрочем, иногда и запальчиво-наивно) максималистичны и притом почти всегда в них доминирует этический импульс. «Видел фильм Алова и Наумова «Бег». Это ужасно! Издевательство над всем русским – характером, человеком, офицером. Черт-те что!» (17 октября 1970). «Сегодня смотрел «Ватерлоо» Бондарчука. Бедный Сережа! Стыдно за него». (18 сентября 1970). «Не знаю почему, но меня в последнее время стал чрезвычайно раздражать Хуциев. Он очень изменился в связи с теплым местечком на

телевидении. Стал осторожен... И мысли-то у него всё какие-то короткие, пионерские...»¹ (18 февраля 1973). Но истым синонимом гениального приспособленчества и пошлости был для него, как известно, Сергей Герасимов. «Как тщеславны старики – все эти Герасимовы! Как они жаждут славы, похвал, наград, премий! Очевидно, думают, что от этого они станут лучше снимать...» (3 сентября 1970). 11 марта 1973: «Сергей Герасимов рвется к Ленинской премии; выступает в прессе с клятвами и объяснениями в любви в адрес Человека. Но, понимая, что его «Любить человека» вполне ничтожно, он выдумал «тетралогию» и хочет Ленинской хотя бы за четыре свои дерьмовых фильма. Что же? Может быть, и получит. Ну и ничтожество!».

Однако в год своей смерти (в марте 1986) Тарковский узнал, что Герасимов добился гораздо большего: московская кинематографическая элита объявила Герасимова величайшей кинематографической фигурой отечества, назвав его именем ВГИК. Уже из этого факта можно понять истинный характер московского песимизма Тарковского.

Однако взгляд дневника отнюдь не замыкается рамками московской «соревновательности». Беспощадной и предметной иронии подвергаются и книги, и личности, и фильмы. «Лелюша у нас обожают. Даже публика из Дома кино. Это не случайно. Пошлость у нас любят. «Жизнь, любовь, смерть» – чудовищная по своей пошлости картина. Речь в ней идет ни больше, ни меньше как о протесте против смертной казни. (Почти Достоев-

¹ Говорить о взвешенности и «объективности» таких оценок было бы наивно: разумеется, они вполне сознательно максимально субъективны, ибо выполняют в дневнике психотерапевтическую для автора роль. Позднейший фильм М. Хуциева «Бесконечность» (это своего рода приобщение к братству сталкеров, где флюиды Тарковского вполне ощутимы) как раз и подтверждает, насколько недооценивал Тарковский возможности «очеркового» метода и «импрессионистичности» самой личности Хуциева.

ский!) Но для того, чтобы заинтересовать этой проблемой зрителя (да и самого себя, наверное! Sic!), какими только средствами он ни пользуется! И секс, и извращение, и сентиментальности. Бедный бездарный французик. В Доме кино публика просто писала кипятком от восторга». (7 сентября 1970). 1 июля 1982: «Смотрел ужасный фильм Ангелопулоса «Александр Великий», который в Венеции в прошлом году получил «Золотого льва». Скучно, длинно, пусто, многозначительно и бессмысленно. Головно, без понятия об образе, ритме, поэзии. Поразительно тупо». Но не только, конечно, кино. «Прочел Воннегута «Крестовый поход детей». Да. Он и пацифист, и молодец. Лихо пишет. Но где наша русская бессмысленная и бесполезная великая глубина?! Грустно». (1 сентября 1970).

По этой последней парадоксальной оценке легко увидеть практически-рабочий характер всех беспощадных его реплик. К желчности все это, разумеется, не имеет никакого отношения. Ведь в дневнике неизмеримо больше восхищенных заочных диалогов и раздумий, где визави пишущего то Гессе, Валери и Толстой, то – Брессон, Виго и Бергман. Надо помнить, что дневник (если это реальный дневник, а не его тщеславная имитация) – это всегда плацдарм работы с собой и только с собой, а внешний мир становится лишь поводом для проникновения в свою глубину, для формовки своего метода. «Вот мне исполнилось 40 лет. А что я сделал к этому времени? Три жалких картины – как мало, как ничтожно мало и плохо...» (6 апреля 1972). Максимализм Тарковского – это нечто, без чего было бы совершенно нереально достичь того, чего он достиг, ставя себе планку вполне сознательно. 29 января 1973 года: «Уже невозможно называть кинематографом разыгранные и снятые сюжетики и истории. Все это не имеет к кино никакого отношения. Прежде всего кино – это произведение, невозможное ни в каком другом виде искусства. То есть кино – это лишь то, что можно создать при помощи кино и только кино...» И

13 декабря 1973: «Моя цель – вывести кино в ряд всех других искусств. Сделать его равноправным перед лицом музыки, поэзии, прозы и т.д.». Дневники показывают, какое непрерывное «самовзнуздывание», какая самобеспощадность, какая воля потребовались ему для того, чтобы окончательно освободить свой метод от остатков жанровых и сюжетных клише, поставив в центр медитационного внимания течение «сакрального времени», не видимого зрением функционально-внешним.

В свое время было много сплетен про произвол Ларисы Павловны при первоиздании дневников. Мол, кто-то из московских ее гостей, якобы, сам видел, как она яростно выдирает из блокнотов целые страницы, рвала их и швыряла в урну. Поверить в такое нельзя по двум причинам. Во-первых, надо быть слабоумным, чтобы проделывать такое при свидетелях, тем более московских. А во-вторых, издание Ларисы Павловны заметно более полное, подробное и бережное, нежели издание сына.

Впрочем, в одном отношении издание оригинальной версии дневников более полно: сын восстановил многие выпущенные Ларисой Павловной критические реплики мужа в ее и ее дочери (от первого брака) адрес. Образ жены предстает уже не столь лучезарно-безоблачным, и становится видно, что именно обременяло большого художника в семейной жизни. «Лариса снова перебрала...» «Лариса как всегда все испортила своей неточностью, необязательностью...» Ссоры, о которых упоминает дневник, оказывается, своим предметом имели либо равнодушие жены к не очень трезвому застолю, либо направление наклонностей и характера падчерицы Ольги.

Но что же редуцирует издатель русскоязычной версии? Можно ли найти какой-то внятно-четкий единый принцип? Едва ли. Хотя, проведя анализ, догадаться кое о чем можно. (Кстати, в издании берлинском принципы купюр внятно очерчены и сообщены читателю).

Приведу несколько примеров пропусков, помеченных в рецензируемом издании отточиями. 3 апреля 1980: «Сегодня звонила Лара. Ей приснилась Мария Ивановна. Будто она просила Лару быть последовательной и “привести все в порядок”. <...>». Что опущено? Смотрим переводное берлинское первоиздание. «Чувствую себя очень плохо без Ларочки!» (Т. 1, с. 292). 3 апреля 1982: «Милые мои! Единственные, кто у меня еще есть – это Лариса и Тяпус. <...> Милый мой Тяпус! И Данечка!...» Что опущено? Цитирую фрагмент: «Милые мои! Единственное, что у меня есть, это вы – Лариса, Тяпус, Анна Семеновна и Ольга! Мой милый Тяпус! И Данечка!» (Т. 2, с. 67). И далее в русскоязычной версии теща Анна Семеновна и Ольга из позитивного контекста почему-то планомерно выводятся. А жаль. Поскольку общение со старой рязанской крестьянкой Тарковский считал для себя едва ли не благословеньем свыше, почитая ее за эталон русской православной женщины. Известно, что во внутренне труднейших для себя ситуациях он шел к Анне Семеновне, как идет к духовнику. Разве не вносит это весьма важный, если не сказать уникальный штрих к пониманию его личности, которую обывательская молва нарекла эстетской и прозападной?

Запись от 14 февраля 1982 года во флорентийском издании предельно лаконична: «Сегодня Анне Семеновне исполнилось 79 лет». Нет даже отточий. А вот что идет далее в переводном издании: «...Столь многое связывает меня с ней. Я не встречал в своей жизни человека столь же духовного. Со всей ее мудростью, добротой и глубоким пониманием. И вместе с тем с такой нежностью и терпением, что иногда от этого спазм в горле. Когда я так на нее смотрю, то часто мне бывает стыдно за самого себя, всё лишь пустая, ничтожная суета, томление духа». (Т. 2, с. 47).

14 февраля 1986 года. Во флорентийской версии: «Сегодня день рождения Анны Семеновны». Снова никаких отточий. В переводном издании большой пас-

саж, начинающийся так: «Сегодня у нашей любимой Анны Семеновны день рождения. Когда живешь рядом с ней, не перестаешь изумляться ее терпению, доброте и мудрости...» (Т. 2, с. 254).

Печальнее, что гораздо чаще в оригинальной версии дневников опускаются записи, много более значимые для понимания жизненной драмы художника либо для его художественного метода, и по сей день для многих загадочного. 17 февраля 1983 года Тарковский фиксирует бесплодность ожиданий каких-либо позитивных решений от московских властей. После слов «очень грустно все и как-то мучительно грустно, то есть тоскливо» в рецензируемом издании идут отточия. Выпущен рассказ о мучительнейшей тоске по московским «заложникам», завершающийся так: «Но разве я слепой и не вижу, как Лариса каждый раз после телефонного разговора с Москвой закрывается в ванной и воет? Можно подумать, что мне легче! <...> Но что мы можем сделать? Ведь у нас не было выбора. В этом мы убеждены. Но разве мы могли представить, что будет так невыносимо тяжело?» (Т. 2, с. 121).

Этим же днем Тарковский записывает интереснейшие (на книжную страницу) размышления (в русской версии их нет, равно как и отточий) о природе времени, где ссылается на мысли Л. Лопатина и С. Аскольдова-Алексеева, особенно на статью последнего «Религиозный смысл времени», где режиссера особенно привлекает различие физического, психологического и онтологического времени. Надо ли говорить, сколь это важно для исследователя: ведь именно время Тарковский взял за фундаментальный внутренне-строительный принцип кинематографа как оригинального, а не сплошь синтетического, вида искусства. Он пишет: «Сознание реальности времени есть очевиднейшее, точнейшее и неопровержимейшее доказательство сверхвременной природы нашего Я. Время не может быть наблюдаемо и понято посредством чего-то, что само было бы лишь временным...» (Там же).

9 марта 1985 среди прочего записывает: «Единственно важное – находить ВРЕМЯ внутри времени. Окончание фильма и подготовка к “Летучему голландцу”. Это чудовищно трудно, но необходимо!» (Т. 2, с. 190). Первая фраза исключительно важна, поскольку это самая краткая формула метода зрелого Тарковского: выход из психологизированного времени во время бытийно-сакральное. И снова мы этих записей во флорентийском издании (2008 года) не найдем.

Когда в якобы полной версии «Мартиролога» так легко делаются купюры, то реальные пропорции тематических линий искажаются, а иные линии словно бы куда-то исчезают. Скажем, линия интенсивной внешне-внутренней жизни Тарковского в Европе (а не просто умирания, как это выглядит в завершающих блоках тома). Особенно сильны купюры в дневниках 1984–86 годов. В оригинально-флорентийской версии «Мартиролога» эти годы занимают 75 книжных страниц, в то время как в переводной версии – 165, притом, что знаковая наполненность русскоязычной страницы ниже немецкой.

Удивительная по содержательности запись сделана 13 февраля 1986. Во флорентийском издании от нее – пара фраз: «Болят, зябнут ноги. Читаю гениальную “Анну Каренину”». В берлинском – три с половиной страницы насыщенного текста, быть может самых важных раздумий во всем дневнике. О сущности любви, брака, о «счастливой» и «несчастливой» любви, о том, насколько взаимосвязаны любовь и счастье, о скрытом механизме силы и взаимоподчинения. «... Болят ноги. Читаю гениальную вещь – «Анну Каренину». Не могу представить, как можно было бы сделать фильм о счастливой любви. <...> Любовь как таковая вообще не имеет ничего общего со счастьем, и так это и должно быть; ибо иначе она тотчас превратилась бы во что-то упорочившееся и буржуазное. Любовь – это прежде всего недостающее нам равновесие, и счастливая любовь не может принести чего-либо такого, да ее и во-

обще не существует. Но если она даже однажды и случается, то тогда это два достойных сожаления человека, словно две половинки, которые каким-то образом друг друга связывают, словно ввинчиваются в резьбу. И затем это действует уже как совершенно мертвое образование. Там уже ничего не возможно, там уже нет дуновения ветра, ни теплого, ни горячего, там все уже застыло и затвердело. Рассматривая такие отношения, скорее всего, откроешь в них чудовищный скрытый механизм подавления. Нет, все это нечто другое, нежели счастливая любовь. Эти люди даже в биологическом смысле старятся очень быстро. Да ее попросту и невозможно увидеть, вероятно потому, что все это противоречит здравому человеческому рассудку. <...> Осуществленная любовь уже не есть любовь, но что-то совсем иное – реакция на это чувство, вернее – следствие этой катастрофы...»

Наблюдения от Толстого переходят к Бергману. Первокласный анализ фильмов «Зимний свет», «Персона», «Стыд» на фоне важнейших для Тарковского раздумий о роковой взаимозависимости добра и слабости, силы и зла. Например, о фильме «Стыд»: «...Здесь речь идет прежде всего о том, что каждый хороший человек – слаб, что он не может сам себя оберечь и защитить; и что если он оказывается на это способным, т.е. становится сильным, то превращается в подлеца. Тогда он может уже защитить и себя, и свою жену, которая уже его не презирает. Он ее любил, и все же она его презирала. Но вдруг все изменилось. Он очень даже просто бьет ее по лицу, а она смотрит на него, стоя перед ним смиренно. Как бы это ни казалось удивительным. Но он уже больше не человек и чувствует это. В качестве любящего, доброго, но слабого человека он никому не был нужен. Все это живое доказательство того, что добро пассивно, а зло активно...»

Даже с краткими цитатами (из любимых писателей, философов и т.д.), которыми дневник Тарковского пересыпан обильно, происходит что-то странное. Чаще

всего в берлинском издании их много больше. Так 9 марта 1985 их семь: четыре из Льва Толстого, одна из Лао-цзы, китайская поговорка и одна из Василия Великого. Во флорентийском издании цитат две: из Толстого и Лао-цзы. Но во множестве иных случаев в издании 2008 года они просто выпускаются, если сравнивать с берлинским изданием. Но разве не очевидно, что выписки в дневниках Тарковского являются частью его творческого процесса? Цитатами из любимых авторов он то подкрепляет свою мысль, то провоцирует ее, а иногда и со-медитирует посредством этих выписок. Все они в совокупности не просто дают нам представление о круге чтения режиссера и мыслителя-мистика, о его ментальных приоритетах, но и являются частью той уникальной мировоззренческой системы, над выработкой которой он трудился изо дня в день. Трудился в отрешенно одиноком диалоге с глубоко родственными себе духовными монадами.

Что следует из всего вкратце изложенного? Первое: вопреки тому, что объявлено в предисловии к книге, данное издание дневников Тарковского есть все же издание очевидно *неполное*. Второе: исследователю жизни и творчества великого кинорежиссера, желающему получить сравнительно объективную информацию о составе и объеме «Мартиролога», следует изучать параллельно два издания: подготовленное сыном и какое-либо из переводных изданий, подготовленных вдовой режиссера. Третье: публикатор оригинала «Мартиролога», зная, что вослед уже вышедшим изданиям на разнообразных языках он дает тоже далеко не полный текст, просто обязан сообщить читателю о принципах, мотивах, характере и размерах купюр (коли они так уж были нужны и казались неизбежны) и, если необходимо, сделать сравнительные ссылки на тот канон, с которого делались переводы на иностранные языки.

Разумеется, всякий публикатор дневников знаменитого или великого человека вольно или невольно выступает в роли интерпретатора. И тем более субъектив-

ного, чем сильнее он вмешивается в текст, в частности изъятиями. (Вспомним борьбу за «подлинные дневники» Льва Толстого, которые вела Софья Андреевна). Разумеется, покуда живы близкие родственники и друзья гения, подобный субъективизм в отборе текстов не только неизбежен, но и вполне понятен, даже уместен. Не все следует бросать толпе под ноги. Лично я иные страницы «Мартиролога», где Тарковский фиксирует свои «разборки» с некоторыми ныне здравствующими персонажами, опустил бы. Но бережно бы, буква в букву, опубликовал бы все, что касается творчества, судьбы и удожественного метода художника. Опубликовал бы даже то, что лично мне казалось бы абсолютно непонятным, странным или случайным.

II

Дневник Тарковского предстает как интимная сфера борьбы двух существ: человека, еще отчасти привязанного к оплотненной эмоциональной сфере, укутывающей душу сладким коконом и не дающей ей возможности глубокого самостоятельного дыхания, не дающего притока единственно нужного ей кислорода высот-глубин, с человеком, понимающим иллюзорность этих зацепок и проволоочек, бессмысленность этих хватаний. Эта борьба тем удивительней, что некое третье «я» в Тарковском словно бы заранее знает о безнадежности притязаний «профанной» эмоциональности: точным и безжалостным росчерком перо режиссера выводит заголовок всех своих будущих хронологических тетрадей – *Мартиролог*. Здесь не просто предвидение или предчувствие, как сказала бы молва, но проекция, проект, конструирование того, что сам Тарковский называл словами *путь* и *метод*. Ставя вопрос об истине, он отвечал: она никак не связана с рациональным познанием, но может являться лишь как неповторимо индивидуальный *путь* и *метод*, никогда

как цель. Поэтому так важно определиться с предельной искренностью своего пути. Именно здесь он бросает на кон своей внутренней, к миру внешнему никак не причастной игры огромное рискующее слово *Мартиролог*, которое чем далее, тем более у него работает: как в частной жизни, так и в творческих сюжетах.

Он идет ва-банк, хотя эта интуиция и родилась в нем когда-то спонтанно. (Впрочем, почему же спонтанно, если случилось это после «Страстей по Андрею» и после пятилетних его личных «страстей» по вызволению детища из плена?) Во всяком случае, идея эта не высижена в переборе вариантов. Однако, родившись, она была осознана им как зерно. Ведь в собственном саду мы можем посадить даже цветок смерти. Иные, конечно, могут плыть в двух потоках сразу: сибаритствовать в чувствах, эксплуатируя даровые кладези плоти, и параллельно почитать книжонки и фолианты об «ищущих истину», однако убожество подобной «мудрости» было ясно уже очень юному Тарковскому. Словно бы некой взнуздывающей рукой герой струнит самого себя, постанывающего и попискивающего от боли. Но здесь вступает в дело именно-таки аристократизм страдания и страдательности, о чем дневник мельком сообщает в цитациях. Рефреном к трагической фактологической канве звучит: «Значит, таково мое предназначение – быть распятым...» (20 декабря 1981). Разумеется, это писано не на публику, но как уясняемость для самого себя своего христианского (не обрядово, но внутри необратимости судьбы) бытования, как включение своей судьбы, ее неотвратимости в некое вовсе не оригинальное, вполне традиционно-родовое русло. (То, что мы наблюдаем и в образе Андрея Рублева). Это писано не рукою артиста, но рукою существа, чья *человечья судьба* для него без раздумий важнее, хотя и реализуема она как судьба художника.

Однако никогда в дневниках нет флуктуаций артистической воли как таковой, воли артиста как ее понимал, скажем, наш серебряный век. Впрочем, художник

для Тарковского – менее всего артист. Он – транслятор духовного (если пользоваться словом, давно уже, увы, ставшим для большинства стертым и пустым), для чего душа должна быть обнажена. А обнажается она лишь в обморочной тишине одиночества. Ни в коем случае не артистического, не актерского. Лишь там человек снова обретает начатки магического в себе. Пробуждает в себе отдельные полузабытые звуки некой мелодии, которую изначально играл в нем его интуитивный маг. Как это происходит, отчасти, уже с Крисом в «Солярисе». А Сталкер уже откровенно магический герой, чья судьба выстроена как судьба «распятости».

Распятость для Тарковского есть путь самоотлучения от уюта плотского благополучия, от уюта так называемых чувств (а на самом деле интеллектуальных проекций сознания), который связывается не просто с эмоциональным комфортом, но с идиотическим сомнамбулизмом. *Распятость* – это путь бегства от иллюзии реальности, то есть от морока, полонившего нас, нынешнюю расу химерических (на языке Тарковского – *протезных*) людей. Людей, живущих агрессивными интеллектуально-волевыми пульсациями: проектами, хаотически сменяемыми мыслями, знаниями, концепциями, фантазиями и т.п. симуляциями познания и «прогресса». Заключенных в этом плотном словесно-символическом коконе и потому отрезанных от *реальности*, восстанавливаемой Тарковским визуально-тактильно такт за тактом, атом за атомом. (Разумеется, Тарковский восстанавливает не саму *реальность*, задача непосильная, но мерцающие ее проблески, а иной раз и брезжащий силуэт ее). Герой режиссера бежит из мирка, в котором обустраивается человек-артист, тонко изукрашивающий этот суррогатный мирок талантливыми картинками, ритмами, позами, жестами, телодвижениями и пассажами; демонстрирующий обыкновенным людям свою способность использовать *приемы искусства*. Совершенно неприемлемое для Тарковского проституирование дара. Искусство для него начи-

нается с аскетики. С минимализации эффектов и всех накопленных культурой приемов, которые на предсказуемом автоматизме выбивают из зрителя «эмоции» и «суждения». Но собственно работа художника начинается с самодвижения в сторону освобождения своей собственной души от слишком плотной материальной оболочки, делающей существование души либо миражным, либо полубомбочным. Освобождение души от материального морока, в котором она придушена. Акты этого освобождения, этих попыток художник воссоздает на экране, пытаясь и себе тоже помочь этими актами. Потому такой особый характер этого самообнажения. Эти акты нельзя просто созерцать, нельзя быть в стороне и наблюдать их со стороны. В этом случае художник чувствовал бы себя в роли эксгибициониста, то есть в роли ему категорически не свойственной. (Ибо как приватное лицо Тарковский – в высшей степени утайник, ненавидевший публичность и светскость). В этих актах надо соучаствовать.

Рим, 21 апреля 1982: «Сейчас здесь в одном кинотеатре идут по очереди мои картины. Зашел разговор (с советским послом в Англии. – Н.Б.) о кино, о зрителях. Об итальянцах и об американцах, и я подумал с ощущением стыда о том, что люди приходят в кино и смотрят мои фильмы. Со стыдом, потому что все, что я делал, это не кино, и не надо мои картины смотреть. Их надо переживать вместе со мной. Но кто же способен на это? А так – стыдно...».

Высказывание парадоксальное уже потому, что Тарковскому давно негласно присвоен статус созерцателя-эстета. Ведь его картины сотканы из тончайшего баланса эстетически градуированных элементов, отточенных и взвешенных до каждого полумгновенья и малой детали. Картины, где психологическому натурализму попросту нет места и где процесс фильма в значительной степени построен на удержании глубины зрительского созерцающего (внеинтеллектуального) внимания к текстуре экранного изображения. Тарковский возрож-

дает в нашем созерцании качество благоговения к малому и мельчайшему, к тихому и тишайшему, к бедному и беднейшему, ибо вещный мир (живущий у него в «сакральном времени») и человек, удостоенный высокого статуса такой вещи, встают перед зрительским оком словно неведомость перед пришельцами из иного измерения. «Взгляд Пришельца» – любимая метафора режиссера.

И тем не менее даже такой медитативной созерцательности Тарковскому недостаточно. Потому что: «Все, что я делаю, это не кино...» То есть не то, что понимается в наше время под «кино». Это не то, на что надо смотреть, глазеть. В этом надо *присутствовать*. Однако в этом невозможно присутствовать как в обычном кинофильме, где задействованы «чувства» и человек втянут в «переживания», в психологические борения и конвульсии этих борений. Переживания, которые предлагает Тарковский, особого рода. Это переживания человека, уже оторвавшего свою душу от ее чувственно-эмоциональных привязок. Это переживания глубинно-донной сферы души, то есть души в ее приближенном к духу качестве. Ведь за душу в экосистеме Тарковского идет непрерывная борьба, и борцов двое: тело и дух. Соответственно, есть в нас телесно-душевная эмоциональность (и комфортность) и есть душевно-духовная чувственность. Но кто же, спрашивает Тарковский, способен сопереживать *чувствам* Сталкера или *чувствам* Горчакова? Глазеть на них – да. Но сопереживать? Сопереживать персонажам, которые добровольно рушат вокруг себя защитную стену, лишают себя прочной телесной уверенности в реальности материальной матрицы? Сопереживать людям, постигающим доминанту телесно-словесного в себе как морок и плен, как тюрьму и капкан, побуждающим себя вступить в то устрашающе-неизвестное одиночество, где душа предощущает свое исконное царство? Для этого нужно немало самому уже продвинуться в похожем направлении. Но ведь там начинается сфера «са-

крального». Только там. Но ведь там дуют ветры вневременного...

Опыты такого рода, данные нам в искусстве, и в искусстве Тарковского в частности, мы переживаем, увы, в блаженном процессе созерцательности. Мы ничем реально не расплачиваемся за воображаемые риски. Мы тренируем пока что лишь свое воображение, притом воображение всецело эстетическое. Но не таков был опыт режиссера как частного лица. Здесь заглавие «*Мартиролог*» оправдывает себя в полноте. Направление, указанное одиночеством, есть путь страдания, поскольку рвутся все новые и новые капилляры, которыми ты связан с многообильным лоном чувственного, эстетического в себе начала. Ибо, в сущности, лишь это связывает нас и с людьми. «Все отстает и остается позади...» Темп движения Тарковского был слишком высокий, чтобы бывшие рядом с ним не отстали безнадежно, даже если бы и способны были в принципе участвовать в его интуициях, где чувство разворачивающегося, не бутафорски-фантазийного, а вполне реального апокалипсиса было присутственно живым.

Поразительна картина полноты возгонки в Тарковском тех его эманаций, которых он и страшился и к которым неотвратимо тянулся. Дело не только в том, с какой фатальностью опадали, как осенние листья, все дружеские его и на него притязания, с каким внутренним испугом и отчуждением шарахались от него те, кто с таким языческим экстазом праздновали его и свои первые художественные победы, полагая, вероятно, этот путь эстетического пьянства и чревоугодия бесконечным. Дело не только в том, что Тарковский почти мгновенно (после первого же успеха, после «Иванова детства») пресек свои пьяно-ваххические дионисийства и дружбы à la Высоцкий. Удивительно, что и сама плотская его природа словно бы вступила с ним глубоко-внутренним в трагический стовор. Хорошее телесное самочувствие, чувство телесного комфорта все реже и реже посещают его. (Что-то отчасти напоминает исто-

рию Паскаля). Тема телесных недугов, все учащающихся и усиливающихся болей в самых разных областях головы и тела, слабости, ее превозможений, все глубже вгрызающихся хворей, которые он вновь и вновь отбрасывает всецело усилием воли, – становится все отчетливей и отчетливей, а из записей последних четырех лет совершенно очевидно, что едва ли не каждый полноценный творческий день буквально отвоевывался им у телесной основы. Но тем интенсивнее входил он в свою новую, возрастающую составляющую.

Разумеется, это наименее понимаемо в Тарковском: отрицание им чувств. Точнее, не отрицание, а не преувеличение их значимости. «Эмоция – враг духовности», – из интервью в Каннах 12 мая 1983 года, после демонстрации «Ностальгии», – Герман Гессе высказал очень верную мысль касательно страсти. В «Игре в бисер» он пишет, что страсть это *трение* между внешним миром и миром внутренним, то есть душой. Полагаю, Гессе точно определил эмоцию как встречу человека с материальным миром. Эмоциональность не имеет ничего общего с подлинной духовностью».

Мало кто из современных художников понимает это различие между эстетической чувственностью, чувствами как символической рационально-телесной моторикой и чувствами собственно душевными и далее – духовными. Мне уже приходилось писать о том, что эмоции и чувства современного человека в высокой степени инициируются интеллектуальной сферой, которая в свою очередь есть поле манипуляционных технологий. Прежде чем испытать гнев, радость, приязнь, ужас и т.п. современный человек получает соответствующую команду из сферы своего многоопытного и выдрессированного социумом рации, и таким образом все его так называемые чувства есть не что иное, как театр, как символическая демонстрация себе и другим неких соответствий шаблону эмоциональной шкалы. Современный человек настолько актер и артист, что вовсе не случайно на все экспертные роли мудрецов совре-

менное телевидение инстинктивно приглашает почти только артистов. (Вспоминается изумленная дневниковая запись Тарковского о том, что за всю жизнь он ни разу не встретил *умного* актера, то есть умного по-человечески). Современный человек давно перестал собственно чувствовать, если понимать чувства как спонтанно-автономную, независимую от интеллекта сферу. Потому-то в мире Тарковского, где люди освобождают себя от манипуляционных сетей, воцаряется та особенная психическая бдительность, та *tabula rasa*, с которых только и начинается настоящее внимание человека к себе и к миру.

Персонажи Тарковского встречаются с нематериальным измерением материальных объектов нашего мира, и потому сфера, в которой они действуют и переживают, – это сфера душевных и духовных чувств. Это и есть вселенная, которую в себе осваивал Тарковский. Его герой, имеющий много личин, но одно внутреннее лицо, бессознательно продвигающийся к глубинам внесловесного в себе, отрывается от господствующей за окном глоссы, заданной, как иронизировал режиссер, *протезной нашей цивилизацией*.

Покуда человек не опустошил себя, он все будет копошиться во второстепенном и суетно-преходящем. Бог может войти в нас, – говаривал Киркегор, – лишь когда мы освобождаем для него в себе место. На человеческом языке такое место называется пустотой, чистотой или целомудрием. Тарковскому, дневники которого при всей внешней непохожести его судьбы на судьбу Киркегора напомнили мне благородный профиль датского рыцаря Одиночества, – это понимание было вполне доступно. В том же интервью, размышляя о своей оторванности от России и от всех вещно-пейзажных реалий, связанных с прошлым, он сказал: «Человек должен уметь жить в пустоте... Я вспоминаю слова одной простой женщины, она говорила: “Человек, которому плохо с самим собой в одиночестве, близок к своему концу”. Это значит, что ему недостает духовности...»

Одиночество Сталкера, ушедшего в свой личный религиозный миф, мучительно, однако экстатически-осмысленно, рискующе-экспериментально и в сущности героично. Одиночество Горчакова блаженно, хотя и страдательно. Александр, сознательно уединившийся с семьей на острове, внезапно дает обет пожизненного молчания, принеся в жертву дом и семейный уют. В планах режиссера были фильмы о бегстве Толстого из Ясной Поляны и по «Смерти Ивана Ильича» – истории двух великих одиночеств как истории обретения метафизических неодиначеств. В августе 1985, еще до рокового диагноза, Тарковский ближайшие планы сформулировал так: «Поставить “Евангелие” (по Штайнеру), “Степной волк” (Гессе), “Бедная Жанна, или Инквизитор”, “Святой Антоний”, “Иоанн на Патмосе”». Комментарий, как говорится, излишен. Одиночество уже становится великим метафизическим неодиначеством в канун апокалипсиса, который виден и слышен тем, кто имеет глаза и уши. Вскоре после рокового диагноза, в конце января 1986-го: «Если я действительно смогу работать, то сделать выбор: “Гамлет”, “S. Antonio”, “Евангелие по Штайнеру”». Через несколько дней: «Если буду жить. Что: “Откровение св. Иоанна на Патмосе”. “Гамлет”. “St. Antonio”. “Golgotha”? Гамлет – чересчур известно и вторично. “St. Antonio” – интимно и *опять* вглубь. Евангелие по Штайнеру – насколько оно мое? Если бы мое! Но смогу ли? А что если не Евангелие, а эпизод из Евангелия? Слишком лояльно. Ясно только, что если снимать, даст Бог, то – самое главное, на что способен. Я обещал. Никаких “Гофманиан”. Может быть, “St. Antonio”?» Понятно, об обещании кому идет речь и тем более понятно, почему пропитанный романтическими томлениями и эстетизмом собственный давний сценарий «Гофманиана» решительнейше отводится.

Плотская матрица Тарковского методично разрушалась в течение последнего его десятилетия. *Мартинолог* предстает поразительной картиной параллель-

но разворачивающихся и нарастающих страданий телесных и чувственно-душевных. Однако на каком фоне мы наблюдаем это? На фоне поразительнейшего триумфа, на фоне прорастания редчайшего из всех земных цветков.

Январь 2009

Болдырев Николай Федорович

Андрей Тарковский: ускользящее таинство

Технический редактор *А. Ильина*
Корректор *Н. Кондратьева*

Подписано в печать 25.03.16. Формат 84х108/32
Бумага офсетная. Гарнитура Палатино
Печать цифровая. Печ. л. 13.25
Заказ №

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: <http://www.vodoleybooks.ru>
E-mail: info@vodoleybooks.ru

Отпечатано: Публичное акционерное общество
«Т8 Издательские Технологии»
109316 Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5
Тел.: 8 (499) 322-38-30

