

Николай Болдырев

ЛАНДШАФТЫ И СНОВИДЕНИЯ
АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО



Николай Болдырев

**Ландшафты и сновидения
Андрея Тарковского**

Издательско-Торговый Дом "СКИФИЯ"

2023

УДК 791.43
ББК 85.374(2)

Болдырев Н. Ф.

Ландшафты и сновидения Андрея Тарковского /
Н. Ф. Болдырев — Издательско-Торговый Дом "СКИФИЯ", 2023

ISBN 978-5-00025-317-5

Андрей Тарковский (1932-1986) — одновременно поэт-этик и философ-мистик — для кинематографа случай поразительный/ особенно если учесть, что Андрей Арсеньевич пытался преодолеть разрыв, который существовал между классической русской культурой и культурой советской эпохи, забывшей о естественно-религиозном истоке человеческой души. Поэтому понять его искания можно, только объединив оба метода: поэтический и аналитико-мистический. Это и составляет существо книги Николая Болдырева, который смотрит на смыслы и тайны фильмов, равно как и на судьбу режиссера, целостным взглядом, словно бы это сам художник, но извне постигает самого себя. В первой части книги речь идет о характере вопросов великого кинорежиссера к самому себе, а также о характере и духовной основе главного героя его картин, о знаках и фигурах его внутреннего бытия; о тайне внутреннего пространства и тайне времени, а также о связи Тарковского с мирами Новалиса, Кастанеды и Брессона. Во второй части автор книги показывает и словно бы проигрывает ведущие мотивы и мелодии Тарковского, музыку его кинематографа. А в завершении рассматривает крайне необычную и трагическую историю знаменитого «Мартиролога» Андрея Арсеньевича — дневника, который своей беспощадной правдивостью словно бы предопределил судьбу его автора. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 791.43
ББК 85.374(2)

ISBN 978-5-00025-317-5

© Болдырев Н. Ф., 2023
© Издательско-Торговый Дом
"СКИФИЯ", 2023

Содержание

Предисловие	7
Огонь изнутри	8
За что Тарковский прощен?	8
Дитя	10
Возврат	15
«Я обязан измениться...» или Какое кино хотел снимать Тарковский?	22
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Николай Болдырев

Ландшафты и сновидения

Андрея Тарковского



© Болдырев Н. Ф., текст, 2016

© Оформление, Издательско-Торговый Дом «Скифия», 2023

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, мелких (но порой уводящих в новые дали) исследований: опытов, поскольку тема Тарковского в том или ином смысле ощущалась мною еще не вполне завершено не до конца внутренне прожитой. В ней еще были тайны, и загадки, был тот сумрак, в котором художественное творение (а им является не только кинематограф Тарковский, но и сама его личность) сокрывав своё целомудренное равновесие.

Часть этих текстов была опубликована в киножурналах, русских и литературных журналах, некоторые я размещал из одной своей книжки, давно ставшей библиографической редкостью, остальная (объемом сама; 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

За что Тарковский прощен?

Феномен Андрея Тарковского отнюдь не становится с годами менее значимым, хотя казалось бы, фильмы его давно просмотрены на сотый раз, расставлены по семантическим гнездам, 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 неизмеримо 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, развлекающий 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 преступления 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 мимолетная, 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 этикоэстетические 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, голая 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 императивы (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 лугу 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 предреченный 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».

2

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 лунатический 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.² 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 свеченьем. 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 поступи карапузов Тарковского. И отворяется дверь, и входит собака, и мать сидит на корточках, как прамактерь 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 изумительность вещей, падающих со стола в саду: керосиновая лампа, яблоко, буханка хлеба... Невероятье 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, горячей 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 свеченьем 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 из 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

² 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 символизма, не подвластного никаким конечным психологическим «расшифровкам».

обстоятельствах спасительное парение и вознесение.³ 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-полужызыческого магизма, когда движимый силой глаз девочки стакан, неуклюже повинувшись 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.

«Зеркало» почти полностью извлечено из мощи детского созерцанья. Здесь попытка выявить это неперебиваемое в словесный ряд измерение бытия, выявить в той мере, в какой это доступно трансформированному 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 сверхсвет. 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-профаннический, еще не различающий в текстах никаких идеологических смыслов кроме тех, которые проистекают из чисто созерцательного модуса. Ведь это мальчишеское чтение фрагментов из Евангелия или из послания Апостола Павла или из Пушкина воистину *созерцает* эти тексты, не примышляя к ним ничего сверх этой иррациональной сверхпогруженности. Мальчик читает эти тексты почти сомнамбулически, он находится почти в трансовом состоянии околдованности потоком (жизнь ли это?) Читая Пушкина или Евангелие, он считывает, по существу, именно эту свою тотальную погруженность в облученье, 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 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.

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 дождаться 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 замковохрамовых пространствах Дома как в неизвестности, мир буквально зашкален неизвестностью, и в этом истина безрассудной его незащищенности. Мы защищаемся 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, мерцанье, 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 сгорающий 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 ночью. 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.

Возврат

1

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 обольщений эстетической стадии жизни и рвется в безумие той полной, той сверхмерной искренности, которая ведет вдруг очнувшееся глубинное благородство сознания в бытие предрожденности. 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 Трагль в своем «Анифе». Быть рожденным, признать свою рожденность, слепо отдаться 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 соглядатая по давней-давней блаженной преджизни.⁴

2

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 беспаяузной 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. Слотердаjk. – 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 уничтоже-

⁴ Существуют даже вполне медико-биологические гипотезы о духовном двойнике человека как о чуде плаценты (после-

ния 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).

3

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 *вытекает*, как выпевает 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 эпоху⁵ мотивом всех искателей истины является возвращение в лono»⁶, – 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».⁷ Фильм «Ностальгия» и есть не что иное, как сюжет внезапно развернувшейся борьбы Горчакова за «рождение, обращенное 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 приутробной пещеры, где мы наблюдаем взаимомерцания *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...»⁸

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.

⁵ Наше время, невероятно приверженное «опытному» мышлению и едва ли не парализованное прагматизмом, уж явно не назовешь метафизической эпохой.

⁶ Там же. С. 284.

⁷ Там же. С. 285.

⁸ Розанов В. Уединенное.

4

И все эти круженья вокруг «сакральной» башни, вызывающей у Сталкера страх и трепет, все эти долгие-долгие продвижения по подземным ходам и туннелям, 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...»⁹ 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, изначальнопросветленного (оком именно *этого* сознания режиссер созерцает словно бы нематериальное свечение в вещах 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.¹⁰

⁹ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. С. 130.

¹⁰ 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.

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 пафосом, всё далее уводя сознание от критериумного измерения нерожденности.¹¹ 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 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 овладение/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.¹² 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 способным к Восприятию. Потому-то он и есть *вечная нерож-*

¹¹ 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-потаённый человек в современном социуме мгновенно объявляется аутистом, и ему дружно назначаются курсы излечения.

¹² 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».

денность, 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.¹³

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...»¹⁴. 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,¹⁵ к своей теневой стороне, к своей вненаходимости, незафиксированности. Желание «не родиться» означает здесь неже-

¹³ «Чем больше мы узнаем, тем меньше знаем. Знание – вульгарно, незнание – благородно...» – любимые его дневниковые тезисы.

¹⁴ 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, и непостоянная 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...»

¹⁵ Употребляю здесь это слово в исходном его значении: виртуальное – то, что может проявиться при определенных условиях.

вание (задним числом) входит в клиширующую психологизированность. Другими словами, Тарковского утрачивает 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 неизвестные. 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 *ризомом*. 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.¹⁶ Человек здесь, невидимо существующий, 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 ручьи, 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».

9

Лица у подлинного человека, которого пытается спрогнозировать Тарковский, живущий в своем гротопещерном космосе, нет и не может быть: это лицо обнаруживаемо лишь в краткие промежутки *между* сменами 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? Сегодняш-

¹⁶ 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 сталкера.

ний 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 изъятых 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 восхожденья? 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 глазе 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 немислимое в нашу «постмодернистскую» эпоху, не ставящую 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, лишенное 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 никогда 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 воспринимающем. 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 отвращение 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 кинематографа Тарковского, ибо на преодолении себя, на «истерическом неврозе» такого преодоления в себе «естественности» (в противополоственном 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 определено (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 твор-

чества. <...> 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 отрепетированная, 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 прирожденного 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 невербальных 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 процессуальности созерцания кипящей и мучительной для его разума социально-религиозной конкретикой?¹⁷ 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 публичного поступка – вот что он называл словом «долг».¹⁸ 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 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»?

¹⁷ 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.

¹⁸ 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».

Однажды после «Страстей по Андрею» он признался ближайшим сотрудникам, как бы ему хотелось «снимать длинные-длинные, скучные-скучные и потому 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 отсмотрел 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 самошевелиющимися шторами и с подоконниками, смотрящими в сад, увиден оком камеры как космос. Космичны колыхание травы, мерцание воды в кувшине, бутылка 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 белом 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 найдонному 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 зрителью 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?¹⁹ Или когда мы оказываемся в пограничном состоянии между явью и сном.

Разве увиден кем-то когда-то просто человек? Один-единственный, конкретный? В его бытийственности накануне ухода, но не в распаде, 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, озера, 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 гладкостями, 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

¹⁹ 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 исключением 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».

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 бутафории, 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». Натекать 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».²⁰

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 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 частным 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

²⁰ Высказывание, достойное включения в антологию дзэн.

«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 зыблящееся, 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 внимательного 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 «семянно-го в нем вещества» – как сказал бы Розанов, и они набрасываются на «что»: интеллект набрасывается на себе подобное – на подобие интеллектуальной пищи, придумывая 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 «ручьистости» 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*²¹...»

«Тарковский полагает, что подлинность искупительного жертвоприношения в том, что это «бессмысленный», иррациональный поступок, бесполезная трата или ритуал (вроде перехода через спущенный бассейн с горячей свечой или поджога собственного дома). По его убеждению, только такой спонтанный порыв, где отсутствует всякая рациональная мотивировка, 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...»²²

²¹ *jouissance* – художественное наслаждение (*фр.*).

²² С. Жижек. Вещь из внутреннего пространства // Художественный журнал, М., 2000. № 3.

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, сейчас также объявляют психопатами и, таким образом, пусть задним числом и только в воображении, помещают в ту же клинику».²³

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 бойни, 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, необычайно 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 забита 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.

²³ Перевод К. Мамаева.

Увы, интеллектуал в каждом из нас, дай ему волю, играет в собственную игру со словами, не имеющую никакого отношения собственно к кинематографу Тарковского. Интеллектуал 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.