

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	6
--------------------------	---

ОГОНЬ ИЗНУТРИ

За что Тарковский прощен	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
<i>Вместо послесловия. Многострадальная книга</i>	399

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга эта не написана «в один присест» с замышленным 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

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 неизменно 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, внешне-го благообразия и блеска, всё наглее и стремительнее раскармливала чувственное эго человека, отказавшегося от естественно-космического своего объема, заданного изначально традицией, где этическое и религиозное магически центрировали эстетическое (держали его в узде и в услуге), огрузняя 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-вопяющая 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 сговариваясь, 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 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 не постижим 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 блестящие 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

Дитя

13

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».

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 поступи карапузов Тарковского. И отворяется дверь, и входит собака, и мать сидит на корточках, как праматица 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-

Дитя

15

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 саду: керосиновая лампа, яблоко, буханка хлеба... Невероятные живой листы, 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 сторающем 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 стораает, – 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 некоей 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 поступать 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 повинуясь 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 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 священно 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-профанический, еще не различающий в текстах никаких идеологических смыслов кроме тех, которые проистекают 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 сверхпогруженности. 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 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

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 дожждаться 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, 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 нощно. 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

22

Огонь изнутри

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 Тракл 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 соглядата 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. 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 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 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.

24

Огонь изнутри

«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.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru