

Николай БОЛДЫРЕВ

ХУДОЖНИК ИЛИ СВЯТОЙ?

Люди факта живут чужой жизнью, но не они творят жизнь.

Творят жизнь люди веры.

Вл. Соловьев

1

Говоря в своих книгах о Тарковском как о поэте-этике, я специально умолчал о поразительном его сходстве с Альбертом Швейцером, желая остановиться на этом как-нибудь подробнее. Фундаментальная общность очевидна. Оба почти кричали: культура, из которой выдернута золотая ось этики, перестает быть культурой! Никто в двадцатом веке не сказал об этом (прежде всего в своей книге «Культура и этика») с такой четкостью и не воплотил с таким молчаливым героизмом в реальной одиссее личной судьбы как Альберт Швейцер. В свою очередь хорошо известно, что каждый свой фильм Тарковский рассматривал прежде всего как этический поступок.

Можно сказать: две души, музыкальные по своему «корневищу», музыку воспринимали как выражение этической (а точнее было бы сказать – дхармической) таинственности космоса. (А не той поверхностно-бесцельной меланхолии, в которую погружена музыкальная чувственность современного человека-бродяжки.) Двое юношей, разделенных 57-ю годами хроноса, равно приникшие к Иоганну Себастьяну Баху как к посланнику, посредством которого весть отправлена тебе лично. (Подобно *императорскому посланию* из новеллы Кафки.) Музыка как голос самого универсума, как то шевеление, тот напев, что лежит в самом Основании.

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

Здесь выходит на свет способность жить в двух мирах сразу, иномирное воспринимать не как будущее, а как присутственную здешность. «Подлинное смирение достигается тем, – говорил Швейцер, – что человек в своей подчиненности происходящему в мире пробивается к внутренней свободе от сил, владеющих внешним слоем его бытия». Но разве не о героях картин Тарковского это сказано? Не о Сталкере и не о Горчакове? Тайна искусства Тарковского заключалась в умении, подобно Баху, приоткрывать тень смерти в «сейчас», в текущем. Лишь через эту «дверь в иномирное» удастся войти в сакральность момента. Лишь заглянув в пустоту данности, можно ощутить сверхприродную красоту тишины. Вспомним ритмы «Ностальгии».

Эта способность жить одновременно в видимом и в невидимом свое обоснование имеет для Швейцера в духовной сущности Иисуса Христа. Вот более чем красноречивый пассаж из его книги «Мистика апостола Павла»: «Для познания, отраживающегося видеть

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

Повторюсь: та особая, «сновиденная» атмосфера фильмов Тарковского, которой восхищался Бергман, на самом деле имеет отношение не к жанру сновидений, а к этому взаимопроникновению реального и нереального, кажущегося реальным и подлинно реальным, преходящего и непреходящего миров. Эти миры именно, как пишет Швейцер, «словно бы вдвинуты друг в друга», и в этом взаимопрорастании выявляет себя, словно зыбящееся блаженство, сущность непреходящего. Потому-то в устах Сталкера: «День промыт как стекло...» И следом христиански максималистское: «Только этого мало!»

Мало, ибо «самое сильное в мире то, чего не видно, не слышно и что не ощутимо» – из Лао-цзы в дневнике Тарковского от 6 апреля 1982 года. И здесь же он записывает мысль Льва Толстого: «Чем моложе и мыслительно беднее человек, тем более верит он в реальность материи. С ростом возраста и разума понимает он все отчетливее, что мир свое основание имеет в духовном». Кстати, мысли такого рода сами по себе рождались в дневнике автора «Зеркала» и раньше. Это чувство зыбкости границы между так называемым реальным и так называемым нереальным усиливалось с годами. Становилось все очевидней, что фактически мы сами «создаем» мир своим сознанием, своими мыслями о мире: «Мы живем в воображаемом мире, мы сами творим его...» Это в финале «Запечатленного времени». Но об этом и текстура его фильмов, об этом внятно говорил еще его Сталкер.

Швейцер, чья жизнь центрирована пятидесятилетним добровольно избранным служением «ближнему» (аборигенам Габона) и чья концепция истинной этики требовала от каждого человека *тайного жертвования* любой формой имеющегося у него избытка/достатка, – мог бы быть идеальным героем универсума Тарковского¹. Это тоже *священный безумец*², то есть человек, опирающийся не на ум и социумные правила, а на внутренний иррациональный голос, сущность которого *не от мира сего*. В книге «Запечатленное время» (немецкое первоиздание) Тарковский писал:

«На вопрос, *что* так настойчиво захватило меня в теме жертвы или жертвоприношения, можно ответить без обиняков: как религиозного человека меня прежде всего интересует тот, кто способен принести себя в жертву: ради ли духовного

¹ В «Культуре и этике» «доктор из Ламбарене» писал: «То, что мне позволяет закон и мнение людей, *истинная этика* превращает в проблему. Она заставляет меня думать о другом и взвешивать – разрешает ли мне мое внутреннее право собирать все плоды, до которых дотягивается моя рука. <...> Истинная этика внушает мне тревожные мысли. Она шепчет мне: ты счастлив, поэтому ты обязан пожертвовать многим. Все, что тебе дано в большей степени, чем другим, – здоровье, способности, талант, успех, чудесное детство, тихий домашний уют, – все это ты не должен считать само собой разумеющимся, ты обязан отплатить за это. Ты обязан отдать силы своей жизни ради другой жизни...»

Позвольте задать наивный вопрос: кто сегодня способен *так* мыслить и чувствовать? Сколько таких людей?

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

принципа, ради ли спасения самого себя или же руководствуясь обоими мотивами одновременно. Такой шаг, само собой, предполагает полное отстранение от всех первоочередных эгоистических интересов, то есть решившийся действует в некоем экзистенциальном состоянии по ту сторону всякой “нормальной” житейской логики, он свободен от материального мира и его законов. И все же (или быть может именно поэтому) его поступок производит ощутимые изменения...

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

Разумеется, мне известно, что сегодня мысли о жертве весьма далеки от популярности – едва ли у кого возникает желание пожертвовать собой за другого или за что-то. Решающими, однако, остаются неумолимые последствия такого поведения: потеря индивидуальности ради еще более ярко выраженного эгоцентризма, определяющего не только межличностные отношения, но и взаимодействия целых групп населения... Но главным образом это потеря последней, еще остающейся у нас возможности вернуться к духовному развитию вместо материального “прогресса” и тем самым вновь сделать возможным достойное существование...»

Как видим, это целая программа переустройства сознания, где главным инструментом трансформации могла бы быть, по Тарковскому, реанимация в людях их исконного (добавлю от себя – завещанного некогда богами) экологического инстинкта, посредством которого индивид вписан в целостность космоса. Утрата же этого инстинкта, который в наших сегодняшних условиях следовало бы назвать *инстинктом самоограничения* – приношения в жертву некой части самого себя, своих похотей, своей алчности, своего тщеславия, своих «чувств» – свидетельствует о перерождении человека в животное, в интеллектуального монстра. Что мы и видим сегодня повсеместно.

Кстати сказать, Тарковский вообще считал естественную ежедневную, не бросающуюся в глаза и даже вообще никем не замечаемую жертвенность качеством нормального человека. Изнутри светящееся смирение православной крестьянки соединялось для него в этом пункте с позицией слабости и хрупкости его героев, слабости, которая обретает черты даосской непобедимой гибкости. В итальянском дневнике он писал в связи с «Гамлетом»: «...И хотя жертвенность, слово **жертвенность** несет в себе как бы негативный, разрушительный внешне смысл (конечно, вульгарно понятый), обращенный на личность, приносящую себя в жертву, – существо этого акта – всегда любовь, т.е. позитивный, творческий, Божественный акт».

Красота этического закрыта от современного человека. Фигуры позднего Льва Толстого и Швейцера с их эстетикой ежемгновенного присутствия потустороннего, вневременного, никогда не станут массово привлекательными. То, что Швейцер в свои тридцать лет отказался от блестящей карьеры во многих сферах деятельности, от уже достигнутого немалого успеха, от первой славы и стал учиться медицине, чтобы уехать в экваториальную Африку и там в течение пятидесяти лет (с перерывами) лечить темнокожих, – мало у кого вызывает искренний подъем чувств. Чаше всего те же вялые эмоции, что у окружавших Доменико при его самосожжении³. Швейцер, впрочем, больше похож на Александра из последнего фильма: он тоже фактически «сжег» свой прекрасный, большой «европейский дом», принеся не меньшее, если не большее жертвоприношение.

Швейцер осуществил в собственной жизни то, к чему Тарковский подводил своих героев. Пятьдесят лет тяжких трудов... Даже один простейший факт из жизни этого человека поражает: стареющий доктор каждую ночь (ибо днем не было ни минуты свободной) сидел в душной комнате – форточку он закрывал, чтобы не губить насекомых, летящих на свет, – и отвечал на десятки, сотни, тысячи писем, шедших ему большей частью от неизвестных людей. Вот эта, казалось бы, невозможность – живая жизнь эмоции жертвенности – и поражала меня всегда в этом человеке. Жертвенность, конечно, изнутри увлажненная и при этом все же методичная, как сам закон; жертвенность, не сознающая себя, разумеется, таковой. Мироощущение оформилось здесь телесно-функционально. Самое лучшее и заветное намерение или концепция рассыпается, если тело ежедневно его не поддерживает, не исповедует. Так что в деятельной этике *тело* является органом мышления. Как это в ярчайшей степени у того же Франциска из Ассизи. Через это он понимал язык зверей и птиц. Через это не делил жизнь на высшую и низшую.

Кто знает, чье письмо важнее – от ученого или от фабричной работницы, от бедной санитарки или от русского журналиста? Неизвестно. В целом живой жизни, таинственно уклоняющейся от разумного постижения, – неизвестно. Отвергнув иерархию эстетическую, прагматическую и «артистическую», мы выходим к таинственному отсутствию иерархии, хотя в этом отсутствии все же есть неведомая нам иерархичность. На которую откликается нечто в нас, способное откликаться. Однако насколько откликаемость способна быть упругой и методичной? Не вступает ли она в союз с телом и не образуется ли некий новый орган, нам, людям с «артистической» закваской, вообще неведомый? Тело ритмом своей ежедневной ответственности, самым качеством кажущейся сверхмерности ее, абсолютно добровольной, несомой со смиренным внутренним пафосом, – такое тело и творит нечто, что можно было бы назвать религиозным измерением⁴. Никакие эмоционально-мыслительные импульсы этого сделать не могут. Это может сделать лишь безмолвно-телесная часть нашей сущности. Это измерение, вероятно, некогда рождалось в реальной телесной ритмике крестьянина, шедшего за плугом: в покорности ежедневному кресту, почти безразличного к результатам своих действий, но неизменно вкладывавшего «всю душу» (то есть иррациональность тела) в эффективность процесса и тем самым невольно превращавшего процесс в безмолвную молитву, то есть в медитацию. Это зафиксировано, например, на полотнах Франсуа Милле. Здесь *логос* растворяется в «танцующем» ритмами труда теле. Крестьянин может произнести некую речь, но это не имеет значения. Какой бы ни была

³ Более того: весьма похоже, что на этой акции самосожжения присутствовали главным образом городские сумасшедшие.

⁴ Читатель наверное уже заметил, что, описывая Швейцера, мы одновременно рассказываем и о пластике образа Горчакова, например.

эта речь, какие бы концепции он ни излагал, какие бы чувства ни выражал, Милле не обнаружит в нем «литургического звука». Однако именно этот неслышимый звук мы слышим на протяжении каждой из семи картин Тарковского, и со все возрастающей силой. И если мы общаемся в них с телом, то это *этическое тело* – новый орган космического бытия, осуществленный в жизни и творчестве двух гениев.

3

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

«Искусство существует не только потому, что отражает действительность, – говорил Тарковский. – Оно должно еще вооружать человека перед лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни, обрушивающейся на него всей своей тяжестью, стремящейся его подавить... Искусство дает нам веру и наполняет чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь человека, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, способность не сдаваться...» Однако современное искусство в его заискивании перед цивилизацией, перед потребителем, перед миазмами торгашества, перед эстетизацией распутства и насилия отнюдь не соответствует этому идеальному описанию, ибо оно, в массе своей, в той же мере бездуховно, в какой безнравственно. В лучшем случае оно оперирует образами мнимодушевности и мнимодуховности, выдавая их за нечто подлинное.

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

«Хотим ли мы, чтобы дух сделал нас способными создать новые условия бытия и вновь вернуться к культуре, или же нас устраивает перспектива по-прежнему черпать духовное из конкретной действительности и в результате неудержимо катиться навстречу гибели? Таков роковой вопрос, перед которым мы поставлены волею судеб». Это говорит Швейцер, хотя вполне мог бы сказать и Тарковский, создавший характеры, изумляющие душевной утонченностью и хрупким величием⁵.

⁵ Всякий настоящий художник устремлен к восполнению себя до целостности. Величие Толстого не в последнюю очередь в том, что он «создал» Пьера Безухова и Андрея Болконского; Шекспира – в том, что он «создал» Гамлета; Достоевского невозможно представить без князя Мышкина и Алеши Карамазова... Кстати, Федор Михайлович, не могший, по его словам, и дня прожить без образа Христа, имел потребность еще и каждый год перечитывать «Дон Кихота» Сервантеса.

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

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

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

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

Понимание невозможности стоять в стороне, наблюдая гибель культуры и занимаясь «чистым искусством», понимание этой для себя невозможности висело над Тарковским тяжким грузом. Это и был его крест.

Кто же, какая сила побуждала художника взваливать на себя крест? Кто, какая сила побуждала его «лезть поперек батьки в пекло»?⁶ Та же самая, что вела Швейцера. Можно назвать ее этическим эросом, можно кантовским категорическим императивом, а можно духом⁷.

«У меня такое чувство, – говорил Тарковский киноведе Гидеону Бахману, – что человечество перестало верить в себя. Не само “человечество”, а каждый отдельный индивид. Когда я думаю о современном человеке, то представляю его себе хористом в хоре, который открывает и закрывает рот в такт песне, но сам не издает ни звука...»

А теперь из «Культуры и этики» Швейцера: «Дух должен одарить нас способностью надеяться в условиях, когда обратное воздействие экономической жизни на духовную с каждым днем становится все более роковым и стимулирует неуклонно усиливающуюся деморализацию общества. Дух должен одарить нас способностью надеяться в условиях, когда не только светские и религиозные институты и корпорации, но и люди, считающиеся авторитетами, неизменно оказываются не на высоте, когда ученые и деятели искусства выделяются лишь на фоне бескультурия, а знаменитости,

Впрочем, охотно верю, что кто-то из современных творцов регулярно перечитывает маркиза де Сада. Но ведь это тоже, хотя и извращенная, – «тоска по идеалу», по «идеальному-себе».

⁶ Метафора, заметим, почти буквальная, если учесть, как страдал Арсений Тарковский, наблюдая добровольно выстраиваемый сыном «крестный путь».

⁷ Дух позволяет «материи» иметь «тайную дверь» – возможность трансценденции, «побега в свободу». Дух – это невидимое в видимом. В Упанишадах: «В начале был Один Дух, и Дух был все это, вся вселенная; не было ничего другого зрящего. Дух помыслил: “Я сотворю себе миры из самого себя”. <...> Если взять сотую долю кончика волоса и еще раз разделить ее на сто частей, то как сотую долю сотой доли – таким ты найдешь этот Дух в человеке, если попытаешься отделить Его; однако именно это в тебе способно быть Бесконечным».

которые слывут мыслителями и таковыми рисуются в глазах публики, в решающих вопросах предстают перед нами только как заурядные писатели и члены академий».

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

4

Еще в дневнике 1970 года Тарковский ставил современности плачевный диагноз: «Мы калеки в результате страшной болезни, имя которой бездуховность», рисуя образ уходящего в бесконечность поезда, в котором осталась отринутая нами «вторая, духовная, половина нашего существа». Мы остались с материальной, плотской, интеллектуальной. «Человека просто растлили. Вернее, постепенно все друг друга растлили. А тех, кто думал о душе (Сталкеры, Доменико, Горчаковых и им подобных. – *Н.Б.*) – на протяжении многих веков, вплоть до сегодняшнего дня, – физически уничтожали и продолжают уничтожать». Либо предлагают рассматривать как потенциальных клиентов психиатрических клиник.

Что же нас может спасти? По Швейцеру, спасение в воле одиночек, которые, без опоры на СМИ и общественные институты, начнут все смелее и смелее «выступать против господствующего общественного мнения, которое противостоит им, как Голиаф Давиду, во всем великолепии своих доспехов». Спасение, по Швейцеру, в рыцарях веры, в глубоко индивидуальных акциях, и можно сказать, что кинематограф Тарковского создал целую галерею таких «безумцев», таких рыцарей этического. Сам Тарковский писал в дневнике: «Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?..» И через несколько абзацев: «...Единственное, что может спасти нас – это новая ересь, которая сможет опрокинуть все идеологические институты нашего несчастного, варварского мира»⁸. И это еще за девять лет до «Сталкера», где выведен именно такой ересиарх глубоко приватного свойства и происхождения; правда, образ этот словно бы двоится каким-то странным мерцанием, где ущербность, впрочем, лишь усиливает загадочность. И Доменико, и Александр – это тоже, по Тарковскому, некие эскизы к образу нового Мессии, который способен пробудиться лишь в нас самих.

Иногда можно услышать, что, де, Тарковский, быть может, именно самого себя имел в виду под новым гением-мессией. Но так считать, конечно, наивно: «нового

⁸ Любопытно сравнить с мнением Киркегора, этого гениального «ересиарха». «Наше время нуждается не в гении, – я думаю, гениев оно имеет в достаточном количестве, – а в мученике. В том, кто ради того, чтобы научить людей послушанию (имеется в виду религиозное послушание. – *Н.Б.*), сам стал бы послушником и был бы им до самой смерти, в том, кого люди потеряли бы именно потому, что убили. И когда бы они его убили, в них вошел бы страх перед собой. А это и есть то пробуждение, в котором мир нуждается». Как видим, Киркегор и Тарковский, с разных сторон, говорят о новом Христе. Только вот живем мы не в первом веке, и «страх перед собой» уже не входит в того, кто убивает праведника. Так, во всяком случае, кажется после Аушвица и иных кошмаров.

нравственного идеала» Тарковский не создал. Он возвратил и возвращает наше внимание к глубинным истинам, к истинам, забытым современным человеком, ковыряющимся в своем интеллекте. Его картины напоминают нам, например, о той древней догадке, что наше представление о сугубой реальности эго-личности – иллюзия, мираж, майя, что глубинная часть, основа наших душ – едина во всех. Герои Тарковского чувствуют словно бы внутренней стороной своей кожи *не договорной* исток человеческой доброты, соучастия. Они чувствуют, что законы этики каким-то странным образом лежат в основании человека как космического тела. (Словно бы они постоянно слышат божественный шепот Упанишад: «*Tat tvam assi – ты и есть тот, другой*». Каждый так называемый другой, всякое другое существо на самом деле есть ты сам⁹.) Из этой интуиции рождается у него вся вещно-растительная пластика, вся та корневая увлажненность, что манифестирует абсолютную уверенность каждого кадра в том, что само *основание мироздания* непостижимым образом этично, а точнее говоря дхармично. (И соответственно выпавший из этого глубиннейшего мирового Закона человек есть чуждое космосу тело: кусок мяса с встроенным мозговым аппаратом.) Тарковский визуализирует вещную потенциальность и космичность *этического эроса* – так я называю этот феномен. И в этом смысле он, безусловно, делает выдающееся открытие: он *открывает* нашему созерцанию саму фактичность (фактурность и структурность) этического эроса как той энергии, что движет потенциями всех вещей. Этический эрос, таящийся в ризоме, в ризомосфере бытия, Тарковский извлекает из корневой системы как бы случайного свечения вещей. И сам человек как индивидуальность с многомерными потенциями своей собственной неизвестности, входя в свою корневую систему, обнаруживает ризомо-экологические пересечения с корневым бытием любого и каждого; тем самым он входит в понимание подлинных ритмов своего истока.

И еще об одной спасительной ереси напоминает искусство Тарковского, об «ереси», способной опрокинуть все идеологические институты общества, эта «ересь» – призыв к возрождению желания жить в *истине-естине*. И если бы эта «ересь» вошла в сознание людей, поселилась там, то не сомневаюсь, что никакой морок долбежек «общественных институтов» не коснулся бы уже их. И произошла бы самая бескровная революция в мире.

5

И Тарковский, и Швейцер были агностиками, полагая, что интеллектуально мир непознаваем, что цели вселенной, если вообще позволительно ставить такой вопрос, нам неведомы, зато ведом голос нашей сущности. Как писал Швейцер: «Концепция единства

⁹ О сострадании как о *великом таинстве этики* писал Шопенгауэр, потрясенный в свое время древнеиндийскими текстами, где обосновываются метафизические основания сострадания и доброты. «Это учение, что всякая множественность есть только кажущаяся, что во всех индивидуумах этого мира, в каком бы бесконечном числе они ни представлялись после и подле друг друга все-таки проявляется лишь одна и та же, во всех них присутствующая и тождественная, истинно сущая сущность, – учение это, конечно, существовало задолго до Канта (до его категорического императива. – *Н.Б.*), даже, можно сказать, извечно. Ибо, прежде всего, это есть главное и основное учение древнейшей книги на свете, священных Вед... Что оно равным образом лежало в основе мудрости Пифагора, в этом совершенно нельзя сомневаться... Всем известно, что только в нем заключалась почти вся философия Элейской школы. Впоследствии им были проникнуты неоплатоники...» Далее Шопенгауэр движется сквозь Эриугену, Бёме, Спинозу и суфийских мистиков к Шеллингу и Канту. «Именно это воззрение нашли мы лежащим в основе феномена сострадания, даже признали последнее его реальным выражением. Оно должно поэтому служить метафизическим основанием этики и состоять в том, что *один* индивид узнает в *другом* непосредственно себя самого (как Горчаков себя в Доменико. – *Н.Б.*), свою собственную истинную сущность. Таким образом... человек морально благородный, хотя бы он сколь угодно отставал в интеллектуальном отношении, своим поведением являет глубочайшее познание...»

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

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

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

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

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

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

«Жертвоприношение» – на самом деле реквием по творчеству. Фильм ставит крест на том стиле жизни, которым реально жил в то время сам Тарковский. Фильмом автор словно бы поставил вне закона и убожество «семейного счастья», всю его скрытую пошлость, и занятия искусством: все эти благопристойные способы считать себя мудрым, никак это бытийно не реализуя. Тарковский заставил Александра, т.е. своего двойника, своего alter ego, заплатить по всем тем счетам, благодаря которым тот так безбедно, приятно теоретизируя, жил. Тем самым художник загнал себя в угол, ибо любое дальнейшее творчество в заданном направлении было бы как минимум повторением

прошлого, перепевами самого себя, а как максимум – изменой себе, непониманием своей судьбы.

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

Да, планов у него в канун рокового диагноза было немало. Но заложены ли в них потенции дальнейшей внутренней эволюции героя? «Гофманиана», «Гамлет», «Святой Антоний», «Евангелие по Штайнеру»... Быть может, в теме Христа и можно себе представить еще один рывок духа Тарковского, имею в виду рывок, ведущий далее, чем это сделало «Жертвоприношение». Может быть. Но «Гофманиана» и «Гамлет»? Прекрасные внутренние ландшафты, но уже освоенного им мира. И лишь «Святой Антоний» оставался для него по-настоящему актуальной темой, ибо Тарковского издавна волновал вопрос «этической ценности» с одной стороны святости, а с другой – творчества. То, что он не решался на полную гармонию своих взглядов и своей обыденной жизни (то, что сделали в свое время Торо и Швейцер), Тарковский внутренне оправдывал теоретической нерешенностью для себя именно этого вопроса: достойно ли (имеется ли у него бытийное право) уйти от мира, бросив творчество, то есть пожертвовав даром, данным ему. Причем, Тарковский даже подвергает сомнению традиционно-пиететный взгляд на христианского святого. Для него такой святой – в чем-то как бы и несостоятелен. Это ведь Тарковскому принадлежит фраза «Достойно ли вообще быть святым?» Уже после «Жертвоприношения» Чарльз де Брант спросил его: «Почему вы выбрали святого Антония в качестве центрального образа одного из ваших следующих фильмов?» Тарковский: «Сейчас, мне кажется, очень важно задуматься над тем противоречием, которое всегда существовало в сердце человека: что есть святость и что есть грех? Достойно ли вообще быть святым? Для православной церкви понятие общности с другими – одно из центральных. <...> Когда святой покидает людской мир и уходит в пустыню, мы естественно задаемся вопросом, почему он это сделал? Ответ напрашивается сам: потому что он хотел спасти собственную душу. Думал ли он в таком случае об остальных людях? Меня все время мучает вопрос о взаимоотношении между спасением души и участием в жизни общества... Меня чрезвычайно интересует, какой ценой достигается равновесие между плотским и духовным. Боюсь, что те, кто считают, что нашли выход, не договаривают всей правды...»

Здесь очевидный глубоко личный интерес. Оправдывает ли творчество, т.е. созидание идеалов, далеко не идеальную жизнь творца? Ответ для него далеко не само собой разумеющийся¹⁰. В рамках его прежней, выраженной в фильмах, концепции творчество есть естественное *следствие* внутреннего искания истины, плод духовного опыта. Религиозные страдания русского народа словно бы суммированы в плоде этого тяжкого пути – в «Спасе» и «Троице» Рублева. Религиозное страдание претворено в катарсис. Сам режиссер склонен был воспринимать каждый свой новый фильм как поступок, вписывая его в ранг не художественного жеста, но бытийного явления.

¹⁰ Ведь, скажем, для его любимцев Льва Толстого и Генри Торо именно приватное существование и должно быть главным произведением подлинного поэта и философа.

Шедевры Тарковского (подобно шедеврам Рублева для своего времени) делают осмысленной длинную череду жизней людей, вдруг увидевших в картинах мастера, в его зеркалах блески своей жизни, светящиеся сакральным светом. Поколение словно бы прикасается к духу в себе. Именно это, я думаю, в общем и целом, Тарковский имел в виду, когда сомневался, есть ли право у художника «бросить людей», чтобы отдаться исключительно делу «спасения своей души». Здесь гипотетический вопрос того же порядка, имел ли религиозное право Рублев бросить иконописание и уйти в полный затвор или – имел ли внутреннее право Бах бросить музыку и уйти из мира. Разве мы не помним историю про жонглера, который жонглировал перед статуей Богоматери в храме столь истово, столь совершенно-дзэнски, что Богоматерь ему улыбнулась?

В свое время именно этот вопрос ставился Н. Бердяевым на примере Пушкина и Серафима Саровского. «И вот рождается вопрос: в жертве гения, в его творческом иступлении нет ли иной святости перед Богом, иного религиозного делания, равнодостоинного канонической святости? Я верю глубоко, что гениальность Пушкина, перед людьми как бы губившая его душу, перед Богом равна святости Серафима, спасавшей его душу. Гениальность есть иной религиозный путь, равноценный и равнодостоинный пути святости. Творчество гения есть не “мирское”, а “духовное” делание. Благословенно то, что жил у нас святой Серафим и гений Пушкин, а не два святых...»¹¹

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

Киркегор отрекся от пасторской должности, отрекся от любимой и любящей его женщины ради того, чтобы быть цельным в своих писаниях. Отречения Швейцера нам известны. От чего отрекся Тарковский? То, от чего он отрекся, казалось ему мелким и незначительным...

Чарльз де Брант во все том же интервью попросил режиссера рассказать, как лично для него соотносятся фигуры художника и святого (или просто монаха). Тарковский, говоривший экспромтом, не имея времени для раздумий, сказал:

«Конечно, это разные жизненные пути. Святой или монах не творят, поскольку не связаны непосредственно с миром. Обычная позиция святого или монаха – неучастие, недеяние. Эта идея имеет много общего с восточными верованиями, нечто похожее – в буддизме. В то время как художник ...бедный, несчастный художник ...должен возиться в грязи, в центре всего того, что происходит вокруг. Вспомним французского поэта Рембо, не захотевшего быть поэтом...

¹¹ Ср. реплику на это В. Розанова, который полагал, что правомерно сопоставлять по значимости святого и религиозного гениального художника, среди коих он называет Данте и Иоанна Дамаскина, а не святого и гения-эстетика, каковым был Пушкин. «Да сам Пушкин! – сам! – ни на минуту не задумался бы кинуть и свои поэмы, и стихи к подножию той высоты, на которой стоят песнопения Дамаскина... Пустой век – религиозно-ничтожный век – и он пахнул своей пустотой на гений и Пушкина. И вот к этому-то только – к умалению величия поэтического в самом Пушкине – относится возможное слово “грех”, которое совершенно уместно в отношении Пушкина. Он писал “грешную поэзию”, потому что он мог бы писать неизмеримо высшую поэзию, и он прожил не только “грешную”, но и “греховодническую жизнь”, вместо того чтобы выразить гений и силы свои в мистическом подвиге».

К монаху я испытываю сострадание, поскольку он живет половинчатой жизнью, реализует лишь часть себя. Художнику же приходится распылять свой талант, он может запутаться, оказаться обманутым; его душа всегда в опасности.

В то же время нельзя противопоставлять святого поэту, как ангела – дьяволу. Все зависит от того, в какой ситуации оказывается человек. Святой обретет спасение, художник, возможно, нет. Я верю в божественное предопределение. Герман Гессе сказал: “Всю свою жизнь я хотел стать святым, но я грешник и могу лишь уповать на помощь Господа”. Я тоже не уверен, что мои поступки приведут к чаемым результатам...

Существует сходство между святым и художником, но нельзя не видеть и различия, которое в том, что человек либо пытается быть похожим на своего Создателя (т.е. творит; вселенная – как одно из бесчисленных состояний души Сущего. – *Н.Б.*), либо стремится спасти свою душу. Так что речь идет либо о спасении самого себя, либо о создании духовно более богатой атмосферы во всем мире. Кто знает, сколько нам осталось? И жить нужно с мыслью, что завтра Господь, быть может, призовет к себе...»

Как видим, дилемма оставалась для Тарковского актуальной до последних его дней. И все же поставим наш прежний вопрос более четко и попробуем ответить на него более внимательно: что произошло бы с Тарковским и с его творчеством, продлись его жизнь? Как я уже сказал, своему прежнему кинематографу режиссер был уже не нужен. Об этом – «Жертвоприношение». Умер кинематографист Тарковский. Однако вместе с этой смертью могло родиться новое духовное существо. Тело Тарковского умерло от длительности напряжения недовольства чисто художественным стилем жизни. Говоря попросту: уйди он в монахи, прожил бы еще, быть может, сто лет. Очевидно, что он находился накануне какой-то важнейшей перемены. Он очень многое накопил для такой трансформации. Например, он подбирался к задачам духовного воина, которые можно рассматривать по аналогии с кастанидианским учением дона Хуана: овладевал техникой неделания, подбирался к так называемому второму вниманию, раскрывая потенциалы ума тела и т.д. В ходе интенсивных продумываний и разработок таких неснятых будущих фильмов, как «Бегство» по жизни Толстого и «Смерть Ивана Ильича», по жизни Гофмана и др., Тарковский вырабатывал новое мирозерцание, где две до сих пор расходившиеся, а затем шедшие параллельно тропинки «сада Тарковского» – дзэнское восприятие «мира сего» и исконно-христианское его неприятие, устремленность в потустороннее – должны были таинственным образом сойтись. И не просто сойтись – слиться в естественной гармонии.

Каким мог бы оказаться этот новый герой режиссера, не различающий мирского и священного, ощущающий потустороннее в каждом мгновении, герой, чье мирозерцание было бы синхронно гармонично созерцаниям кинокамеры режиссера?

Что же владело воображением Тарковского вблизи реально надвигавшейся смерти? 27 января 1986 года в дневнике: «Если и в самом деле снова смогу работать, то придется сделать выбор между: “Гамлет”, “Святой Антоний”, “Евангелие по Штайнеру (Голгофа)”». 31 января: «Если выживу, что буду снимать: Апокалипсис или историю Иоанна Крестителя? Гамлета? Святого Антония? Гамлет – слишком известен и вторичен. Святой Антоний – тема интимного характера, идущая, *с другой стороны*, в глубину. Евангелие по Штайнеру? Важна ли вообще для меня эта тема? Я хотел бы, чтобы она была для меня важна. Смогу ли ее осилить? А что, если вместо всего Евангелия взять лишь один эпизод? Ясно одно – если я буду это снимать, то дай Бог, чтобы я отважился на нечто, к чему действительно готов...»

Здесь очевидно и явно речь о некой новой, качественно новой готовности. Из списка этих реальных (перед лицом смерти) идей видно, что именно объединяет всех будущих его персонажей: они не принимают тех законов, по которому все высокое должно прислуживать низкому. Они не принимают тот пафос профанации, которому подвержено сегодня всё, так что священное и святое именуется в этом мире чем-то

случайным, в принципе ему не свойственным. (Но если так, то можно ведь, конечно, и распоясаться?..)

Но задумывал он религиозное кино и в прямом сюжетном смысле слова. Штайнер, на которого он хотел опереться, рассматривал Иисуса Христа как великого Посвященного, полностью реализовавшего в себе внеличный абсолют. «Жизнь посвященного, — писал мистик, — является типической, и ее можно описать независимо от отдельной личности. Более того, об отдельной личности можно лишь тогда сказать, что она стоит на пути к божественному, если она прошла через типические переживания. Такой личностью был для своих последователей Будда; такой же явился для своей общины Иисус». (Перевод О. Анненковой). Для Штайнера Иисус — это «воплощенная мистерия», что, безусловно, близко Тарковскому, явно мистериально склонного воспринимать природное.

По Штайнеру, в полном соответствии с легендой о древнеиндийском Пурушу, Бог принес себя в жертву: «В бесконечной любви Он отдал сам Себя, излил Себя в многообразии вещей...» И вот человек может возвратно «творчески освободить Его». Все это вновь близко Тарковскому, чувствовавшему в жертвенности какое-то важнейшее звено в устройстве мироздания, равно и способ для человека реанимировать себя к космической полноценности, войти в унисон с этическим эросом.

В штайнеровском Христе, идущем к Богу путем возвратной жертвы, несомненно был этот потенциальный желанный переход меж двух тропок «сада Тарковского». Штайнер, например, писал: «Бог не открыт для твоих чувств и не открыт для рассудка, объясняющего тебе чувственные восприятия. Но Бог зачарован в мире. И чтобы найти Его, ты должен воспользоваться Его собственной силой. Эту силу ты должен пробудить в себе». Это вполне по-чаньски. Бог (Хранитель, Сущий, Верховный Странник) именно «зачарован в мире». То есть мир изначально обожжен. И раз эта «чара Бога» присутствует в веществе, в плоти мира, то человек может раскрыть ее, воспользовавшись для этого «божественной силой» в самом себе. Так что не только Иисус из Назарета, но и все другие кандидаты на роли главных героев (св. Антоний, Иоанн Креститель, Толстой) вполне достойны ангелического взора камеры Тарковского, поскольку пространство их жизненного дыхания — труд раскрытия в себе богосвященства. И через это, посредством этого как раз и свершается то возвратное обожение мира, тот великий Возврат, о котором Тарковский много думал, писал и говорил вслух.

6

Так что, подводя финальный итог этой своей медитации, я снова задаю главный вопрос: если в случае Швейцера абсолютно ясно, что он родил себя в духе и является, пользуясь восточным присловьем, дваждырожденным, то можно ли то же самое сказать о Тарковском? Исходя из своих интуитивных посылов, я говорю: да; иначе мы бы не имели феномена его семи фильмов и его уникально «повстанческой» судьбы. В случае с Тарковским произошло редчайшее: совершив по существу своё рождение в духе, то есть выйдя из-под власти магии «протезной цивилизации», из-под власти договоренностей «человечества как черного мага», принеся жертвы на новый алтарь, перед которым человек задает себе с утра до ночи один и тот же вопрос «кто я? в чем мой бытийный центр?» и войдя в свое истинное «я», которое индийцы называют атманом, а Толстой называл «царством Божьим», Тарковский все же томился по полноте, по абсолютности опыта, в который вошел (ибо духовное само по себе не может быть объектом художественных проекций), он мечтал прыгнуть даже дальше, чем позволил себе Швейцер.

2020/2025 гг.