



Николай Болдырев

**жертвоприношение**

**АНДРЕЯ**

**ТАРКОВСКОГО**

МОСКВА  
ВАГРИУС  
2004

УДК 882-94  
ББК 84 (2Рос=Рус)6  
Б 79

Федеральная целевая программа «Культура России»  
(«Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)

*Издательство благодарит киноконцерн «Мосфильм» и лично  
генерального директора К.Г. Шахназарова за любезно  
предоставленные фотоматериалы*

Книга посвящена жизни и творчеству Андрея Тарковского (1932—1986), великого кинорежиссера, узнавшего и прижизненную славу, и горький хлеб изгнания. Это первая попытка свести воедино художественный и личный опыт создателя «Андрея Рублева», «Зеркала», «Ностальгии». В своих размышлениях автор опирается на собственные многолетние изыскания, а также на множество документов, писем, воспоминаний.

Охраняется Законом РФ об авторском праве

ISBN 5-9560-0101-1

© Н. Болдырев, автор, 2004

© С. Воронина, дизайн, 2004

© Киноконцерн «Мосфильм», фотоиллюстрации, 2004

# **Ты должен измениться**

(Вместо предисловия)

## **1**

Существует достаточно много рассказов о случайных подсматриваниях за зрелым мастером Тарковским, подолгу, как дитя, игравшим в ручьи, запруды, дамбы, протоки, озерца, в сады камней или вообще в никому не понятные игры где-нибудь на опушке леса или у речной пустынной излучины. Манипуляции веточками, листьями, травами, камешками, шершавостями и гладкостями, теплотой и холодностью, влажностью и сухостью, странными вибрациями, исходящими из непризорных сутей, звуками и посылами, редкими и всегда уникальными оттенками свечений, неслыханно-внесмысленными ракурсами... Он подолгу уходил в наблюдение за разводами какой-нибудь старой-престарой стены, или за древесными морщинами, или за игрой теней или неистово следил за «внутренней жизнью» жука, ползущего из неизвестности в неизвестность... Точно так же он и слушал... Всю жизнь ему казалось, что лучше всего его понимают старики-крестьяне и дети. Жизнь в огромном городе с ее судорожной претенциозностью и глухотой к шевеленьям живого земного «хаоса» давила. «Родимый хаос» возлюбленного им Тютчева.

Француз Ив Бонфуа в фантастическом рассказе придумал породу людей, которые захотели вернуться к восприятию мира в его изначальности. Разве трудно, говорили они себе, «выбросить из памяти то, из чего в костре, начинающем гореть, образуется в этот миг появления первых язычков пламени и струек дыма какое-то слово, которое, некстати сообщая о чем-то совсем другом, почти лишило нас самого огня? Они хотели отмыть предметы, ставшие знаками, от их произвольного значения — так золотоискатель отмывает в ручье самородок, замеченный под слоем песка. Вновь найти мерцание, исходящее от дерева в тот момент, когда оно не значит ничего, кроме самого себя; свет, который льется из поднявшейся руки, из пальцев, срывающих плод...»

Это мерцание и этот свет находил и нашел Тарковский, с гениальной неожиданностью вернувший созерцаемым вещам их свободное от знаков и значений бытие.

Но какая вещь более всего мечтает о внутренней свободе? Конечно же, зрелая, потерявшая желание обольщать, сбросившая горделивую маску отлакированной новизны и молодости, вещь без пудры и грима, вещь, освобожденная от функциональных и иных амбициозных пристрастий. Да, это состарившаяся, «патинная» вещь, вещь-аскет, вещь-отшельник, вещь-монах. Так в кинематографе Тарковского появляются и все более его заполняют вещи-руины, вещи-развалины. Они вышли из функций и, покинутые людьми, остаются в одиночестве наедине с бытием как оно есть. Здесь их и подстерегает столь же одинокое в своей развоплощенности от функционального мышления, от «психологического анализа» око камеры Тарковского. Лишь такое око — око отшельника, око монаха — способно увидеть и услышать донные токи в основаниях вещей, светящиеся в своей ни на что ненацеленности (и ничего не хотящие) энергетические потоки. Созерцание и слушание открываются у Тарковского как самоценные акты-процессы, таинственные и неизъяснимые формы бытия, как бы совершенно не связанные с тем, что именно слушается или созерцается. Это некие вещи-в-себе. Однако когда достигается такая чистота в них вхождения, такая степень непредубежденности (неведения: мне неизвестно, что передо мной), тогда только вещь и приоткрывает самую волнующую и самую блаженную свою струну — ту «музыку», посредством которой она связана с Целым. Фильмы Тарковского поразительно музыкальны именно на этом, «клеточном», уровне. Художник не привносит музыку извне, из внешнего, функционально пригнанного мира, а дает зазвучать самим вещам-монахам, дает зазвучать их зазорам между нашими «смыслами», дает зазвучать поистине «междумирной» границе между «близью» и «далью». Так рождаются «шумы» и древние (порой в пять-шесть тысяч лет), из разных этносов, наигрыши, столь же похожие на изначальные, еще не освоенные человеческим интеллектом, природные проборматывания, звуки и зовы «за-речного» мира. Так, «атомно-молекулярно», входит в нас сакральное, отнюдь не обозначенное этим словом. Так входит иногда И.С. Бах — единственный из великих композиторов, которого человечеству не удалось пока пристегнуть к каким-либо «смыслам», и он озвучивает пространства меж наших интеллектуальных клеток.

## 2

Тарковский хотел вернуться в то состояние мира, когда человек пребывал в «изначальности вселенских ритмов» — тех ритмов, когда время еще только начиналось (безукоризненно медлительный, замедленный, почти на грани с его остановкой, ритм внутри экранного кадра!), когда оно еще не было чудовищно разогретой человеческим любопытством\* и тщеславием огненной колесницей, сорвавшейся со всех осей и петель. Это — тишайшее созерцание вещи и вслушивание в нее: созерцание кувшина, дерева, склона реки, подоконника... Созерцание начинается с молчания, с его глубины\*\*. В немолчащем мире нет созерцания, есть лишь разговоры о созерцании.

Но, разумеется, закрытый рот еще не означает молчания. Можно ничего не говорить и не молчать. И можно разговаривая молчать. Молчание Тарковского и у Тарковского — это глубина настроенности восприятия к неизреченному, к тому, что поет в глубине вещей.

Потому-то его герои столь синхронны вещам-руинам — они такие же странники и отшельники, независимо от социального статуса, приникшие к истокам своего молчания.

Подобно тому как некий отшельник на берегу сибирской речушки или в горах Гималаев верит, что однажды вся короста, вся въевшаяся в него проказа рациональности опадет и предчувствуемый свет пронизет его насквозь, так Тарковский верил в подобную для себя возможность, и медленным проницанием себя этими облучениями и отвыканием от въев-

---

\* Не секрет, что могущественным ускорителем времени является современное невероятное любопытство к будущему, фактически аннигилирующее наше внимание к прошлому и особенно к настоящему, которое вообще современной культурой рассматривается как неполноценное, если на него не смотрят с «точки зрения будущего». Будущее преподносится современной культурой как нечто несомненно (без доказательств!) более ценное и более правое, нежели настоящее, хотя реальное наблюдение и самонаблюдение говорят всего лишь о том, что будущее — уловка сознания, дающая возможность никогда не войти в соприкосновение с Реальностью. Уловка поистине самоубийственная.

\*\* Не случайно высшая форма молитвенности в православии называется созерцанием. В древней византийской традиции исихазма (священнобезмолвия) в молитвенном акте созерцания предполагалось «соединение с созерцаемым». Все это очень близко камере Тарковского, тайная страсть которой, вне сомнения, именно священнобезмолвие.

шегося опыта антиинтуитивности проникнуто все его существо во времени. Так гул слога «аум» однажды заполняет не только все полые пространства внутри тела медитирующего, но и каждую клеточку организма... И вот тогда наступает резонанс: изнутри клеток начинает восходить ответная волна «спонтанности» — более мощная и щедрая.

### 3

В каждом большом художнике есть зерно «культурного гражданина» и есть зерно Пришельца, чужака, иномирянина. В Тарковском этот диалог, переходивший временами в конфликт и прямое восстание, был ярко выражен, он длился и нарастал. И если, с одной стороны, этот конфликт созидал мощнейшее напряжение внутри его лент, то с другой — он разрушал запасы сил и плоть художника, приводя его к ранней смерти. Черты «Пришельца» в Тарковском были очевидны. Воспитанный в европейской системе координат, он все интенсивнее ощущал свое сродство с культурой Востока (в юношеском инстинктивном порыве к востоковедению что-то неосознанно сказалось), с его глубинной укорененностью в духовном, с его магической «иномирностью». Так что по ностальгическим, все усиливающимся притяжениям Тарковский явственно сближается с той стихией, что определялась, скажем, японской и китайской средневековой поэтикой (его восхищенные ссылки на хокку постоянны), средневековой живописью и музыкой, добаховскими композиторами и Бахом, древнерусскими фресками и иконописью, даосскими и дзэнскими поэтическими трактатами. Именно здесь потенции и «корни» своеобразия его метода, того странного «витамина», который очевиден. И хотя отсылок к реалиям мировой культуры в его фильмах немало (за эту «культурную символику» интеллигентское, «образованское» сознание зрителя как раз и стремится частенько уцепиться, как за костыли), все же Тарковский не интерпретатор культуры: он создатель своего собственного подхода к реальности.

В основе его метода — отречение от болтающей сущности ума, отказ от ложного интеллектуализма и связанного с ним символизма, «метафоричности», «знаковости» и т.п. Отказ от эстетики эмоциональной и «импрессионистической» жизни. Отказ от идеологических и мировоззренческих кон-



цепций\*. Отказ от психологизма, от сюжетности... Что же остается? Остается медитация.

Жизнь (которая есть самый иератический, священный текст) не символична, она *есть*, вот она, она течет, она протекает, она неостановимо движется в уникальности каждой минуты. И истечение каждого атома вещества не просто неповторимо, но и ни с чем не сравнимо.

Медитация\*\* не может свершаться, если сознание остается растормошенно-любопытствующим и суетно-«исследовательским». Если мы «интерпретируем» человека, то мы его не видим и не слышим. Увидеть друг друга мы можем, лишь забыв о своем якобы *знании* этого конкретного человека. Отброшенное знание с системой заготовленных критериев дает свершиться, начать свершаться энергии *незнания*, что уже само по себе позволяет созерцаемому лицу войти в сферу его собственной автономной свободы.

Насколько близко подошел Тарковский к дзэнскому пониманию мира как потока, насыщенного магической силой, потока, который следует постигать целостно, интуитивно-це-

---

\* Это заявление может показаться несправедливым, ибо начиная со «Сталкера» главные персонажи Тарковского пытаются сбивчиво и спонтанно излагать свой символ веры, цитировать даосскую премудрость и т.п. Однако на самом деле это всего лишь «идеологические шумы» внутри мощной координатной амплитуды, уходящей в «корневую» стилистическую систему безмолвия и безначально-безглагольного наблюдения за сущим. В пространстве молитвы, которой являются фильмы Тарковского, все «концептуальные» или философские начатки исповедей есть разновидность «природного иероглифа» (в том числе человеческого) либо природной музыки, подобной шуму дождя. И что важнее для общего музыкального «итога» картины — неизвестно. Боюсь, впрочем, что как раз важнее шум дождя, или потрескивание свечи у каменной осыпи, или шелест развешанных простыней и штор в доме детства Алексея.

\*\* Надо ли говорить, что на всем протяжении этой книги мы понимаем слово «медитация» не в европейском его, но в восточном смысле. Важность такого разграничения очевидна.

Восточное (и в данном случае индуистско-дзэнское) понимание медитации *прямо противоположно* европейскому. Дзэнская медитация есть процесс, в котором выключено мышление (размышление) как направленный поток мыслей; всякий намек на вербализацию или любой иной способ «описания мира», его «осмысления» разрушает медитацию. Дзэнская медитация есть созерцание мира «бессмысленным взором новорожденного теленка»... Подробнее о дзэн, являющемся тайным нервом и сутью поэзии Тарковского, см., например, в книге: Антология дзэн / Сост. и комм. Н.Ф. Болдырев. Челябинск, 2004. Там же — раздел о феномене «русского дзэн».

ломудренно, не натравливая свой ум на его патологоанатомическое «вскрытие», хорошо видно по его выступлению в 1984 году в Лондоне со «Словом об Апокалипсисе». Случай удивительный. «Откровение Иоанна Богослова» — книга, почитаемая суперсимволической, сплошь состоящая из загадочных образов, а Тарковский предлагает прочесть эту таинственную книгу, «самое великое поэтическое произведение, созданное на земле», выключив остроумие, прочесть ее «по-детски». «Мы привыкли к тому, — говорил он в лондонской церкви, — что «Откровение» толкуется, что его истолковывают. Это как раз то, чего, на мой взгляд, делать не следует, потому что «Апокалипсис» толковать невозможно. Потому что в «Апокалипсисе» нет символов. Это образ. <...> Он имеет бесконечное количество возможностей для толкования. Он как бы выражает бесконечное количество связей с миром, с абсолютным, с бесконечным. «Апокалипсис» является последним звеном в этой цепи, в этой книге — последним звеном, завершающим человеческую эпопею, в духовном смысле слова...»

И — ближе к финалу: «В незнании человеческом есть надежда. Незнание — благородно. Знание — вульгарно».

А далее идет совсем «детский» пассаж: «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».

Настоящий художник, по Тарковскому, хотя бы немного, но преобразует себя в художественном акте, и вот тогда-то произведение и становится способным изменить что-то в другом. Книга или фильм, ничего в нас не меняющие, пустотны. Этот финал речи напомнил мне финал стихотворения Райнера Мариа Рильке «Архаический торс Аполлона», где автор описывает впечатление от античного шедевра — безголового торса, который тем не менее *созерцает* нас каждой точкой своей поверхности. Без этого торс был бы страшен.

Иначе б искаженностью прозрачных сил  
он в каменном обручке бы на нас давил,  
а не мерцал бы, как у барса блески ворса,  
и свет не шел бы изнутри, где плотью быть —  
звездой лучиться: каждой точкой торса  
в тебя глядит. Ты должен свою жизнь переменить.

Та же необъяснимая связь «звездного» нас созерцания и этического зова, почти призыва. Но так ли уж это необъяснимо? Каков сегодня реальный путь к глубинному самоизменению, если не принимать во внимание вероисповедальных обетований, связанных с идеологией? Медитация.

И вот можно с полным правом утверждать, что Тарковский совершил нечто невероятной важности: он изобрел новый жанр — кинофильм как медитацию. Это и стало мощнейшим и решающим его вкладом в нашу культуру. Но не только в нее — в личную жизнь каждого из тех, кто бессознательно-интуитивно причисляет себя к незримой «церкви Тарковского».

И суть этой «веры Тарковского», конечно же, не в утонченности эстетических восприятий и «вибраций», а в неостывающем импульсе изменения, внутренних перемен, прорыва в неизвестность самого себя. Именно это было главной жаркой, главной ностальгической нотой Тарковского. Эту тайну абсолютной необходимости жить в пространствах собственной неизвестности Тарковский не просто обнаруживал, но исследовал в себе и в своих все более устремлявшихся в эту даль картинах. Это чувствовали самые чуткие, немногие. Александр Сокуров, младший друг, один из немногих, кто умел слышать внутреннего Тарковского: «Андрей Арсеньевич слишком рано ушел от нас. Его земная жизнь была тяжелой. И, возможно, он был на пороге величайшего художественного открытия, изменившего бы всех нас. Но почему он был остановлен? А если смертью наказан, то за что?..» (1997)\*.

Разве не поразительна здесь совершенно иррациональная сила ожидания от Тарковского некоего гигантского трансформационного прыжка?

## 4

Андрей Тарковский напоминает мне временами Джидду Кришнамурти, который всю свою огромную жизнь проповедовал внутреннюю свободу, а единственным путем к ней называл немедленную психическую трансформацию. Искусству

---

\* Не желая придавать книге характер научного исследования, автор старался не перегружать текст отсылками и сносками. Список важнейших источников и исследований см. в конце книги. — Н. Б.

внутренней свободы и немедленному растворению в истине посвящены фильмы и все труды Тарковского. В известном смысле они изумительная иллюстрация (вычтем нехорошие оттенки из этого слова) к проповедям индийского мистика, говорившего: «Истина — в том, что *есть*, вот здесь, сейчас, с тобой, а не в реакции на то, что *есть*». Впрочем, можно сказать и наоборот: проповеди Кришнамурти — точнейшие комментарии к визуальным симфониям русского художника. Фразу из речи сжигающего себя Доменико («Ностальгия») «Нам надо перестроить наш мозг и настроить его на гудение насекомых!..» можно легко вписать в контекст совершенно аналогичных призывов Кришнамурти, чей пафос почти что синхронен пафосу не только героев Тарковского, но и самого автора.

Однако судьба Андрея Арсеньевича много трагичнее судьбы Кришнамурти. Если последний, с младенчества возраста в идеальном духовном климате, рано обрел желанную внутреннюю свободу, то Тарковский в нашем многослойном российском оледенении, живя вне каких-либо мистических традиций, а точнее сказать — находясь в атмосфере тотального холопства и страха, был вынужден буквально прорываться к собственному духу. И когда я хочу вдруг представить его в некоем образе из уже готовой галереи образов, то мне является фигура святого Себастьяна, пронзенного множеством стрел, но с ликом, не искаженным ни единой гримасой. Такова жизнь Тарковского, таково и его искусство.

И все-таки, говоря попросту, чем же отличается Андрей Тарковский от нас? Многим. Мы, например, не понимаем, что живем в нерукотворном храме, а Тарковский это чувствовал. Мы не понимаем, что каждый несет некую весть, и в этом смысле мы все друг для друга учителя. Мы этого не слышим. Мы не умеем расшифровывать эти вести друг друга. Тем более не слышим вестей от так называемой неживой природы. Мы похожи на слепоглухонемых, ибо утратили представление о священном слове и о священном созерцании. Мы — в омрачении. Мы смотрим на мир сквозь толстую мутную пленку. Тарковский на краткие часы снимает эту пленку с наших глаз.

Часть первая.

**Влажный огонь**



## Кладбище в Тарках

То ощущение аристократического внутреннего строя (вещь достаточно субъективная и условная), которое оставляют поэзия Арсения Тарковского и кинематограф его сына Андрея, не есть всего лишь иллюзия или следствие некоторого нарабатанного в великих индивидуальных усилиях чисто «духовного аристократизма». Нет, здесь редчайший случай, когда аристократизм прошел сквозным ветром сквозь толщу времен, сквозь все рогатки «времени швондеров» в качестве вполне земной и генетической закваски, той «соли земли», что передается с кровью, с родовым бессознательным, с глубинной метапамятью, с родовой пассионарностью, если хотите, с историческими снами.

Существовала легенда о происхождении рода Тарковских аж от самого пророка Мухаммеда. Она была известна и отцу Арсению, и сыну Андрею. Однако в литературе об Арсении Тарковском прижилась более скромная, однако же тоже экзотичная легенда. Суть ее: род Тарковских существовал уже в хазарский период на территории нынешней Махачкалы. В селении Тарки проживали родовитые, богатые и честолюбивые шамхалы (князья), кумыки по крови и мусульмане по вероисповеданию.

Рассказывают о встрече балкарского поэта Кайсына Кулиева и уже старого поэта Тарковского. «Арсений Александрович на вопрос Кулиева о его родословной и его корнях сказал: «Да, я по отцу из рода кумыкских шамхалов». — «Так зачем же ты это скрывал до сих пор?» — «Если бы об этом узнал Берия, разве оставил бы он меня в живых?»

Дело, конечно, не в дагестанских корнях, а в родословной, в «кумыкских шамхалах», т.е. высшей феодальной знати» (П. Д. Волкова). В реалистичности этой версии, впрочем, сомневается дочь поэта М.А.Тарковская. Она пишет в книге «Осколки зеркала»: «Что касается папиного происхождения, то корни его уходят в Польшу. Дедушке кто-то предлагал унаследовать бесхозные табуны и серебряные копи шамхалов Тарковских в Дагестане. Отсюда возникла версия о кавказском происхождении рода. Документальных подтверждений

этой легенде не имеется. Генеалогическое древо Тарковских находилось среди бумаг, которые хранились в нашем доме после смерти папиной матери <...> Потом этот пергамент куда-то исчез. Осталась грамота 1803 года — «Патент», написанный по-польски, в котором подтверждаются дворянские привилегии майора Матвея Тарковского. Из этой грамоты и из «Дела Волынского Дворянского собрания о дворянском происхождении рода Тарковских» ясно, что прапрапрадед, прапрадед, прадед и дед папы жили на Украине и были военными. Они исповедовали римско-католическую религию, а папин отец был записан в церковной книге православным и считал себя русским».

Однако более чем вероятно, что сам-то Арсений Александрович эту пергаментную родословную еще держал в руках. Во всяком случае, у него были причины, несмотря на всю вопиющую экзотичность этой легенды, держаться ее\*.

Переводчица Суламифь Митина, многие годы дружившая с Арсением Александровичем, пишет: «Говоря о своих предках по отцовской линии, А.А. упомянул, что они — выходцы из Сирии, потомки арабских властителей, завоевавших Дагестан в VIII веке. В XV веке они стали правителями Тарковского шамхальства (шамхалами). По этому поводу отец А.А. Александр Карлович Тарковский шутил: «Мы — герцоги». А.А. рассказывал о записке, полученной им во время выступления в МГУ 18 декабря 1976 года: «В Дагестане вас чтут и считают своим поэтом», и о том, что на каком-то празднике в Дагестане к нему подошел старик и поцеловал ему руку. «Он же мой подданный», — с улыбкой добавил А.А.»

---

\* Признаюсь, меня мало озабочивает документальная обеспеченность легенд такого рода. Ибо, вступая в сферу подлинного поэта, мы вступаем в царство мифологии, где внешнее и внутреннее прорастают нерасторжимо. Нам важно, каков миф, в котором жил поэт, важна его внутренняя, космогонически разогретая вселенная, ибо только это и есть настоящая реальность. Имеет значение одно-единственное: в какой традиции, в каких корнях самоощущает себя художник, во что он подлинно верует.

Не будем забывать и о культурном мифе, популярном в XX веке, мифе, истинность которого не может не ощущать всякий поэт: художник — это последний ребенок древнего благородного рода, выпускающего финальный утонченный цветок. В случае Тарковских цветок оказался как бы сдвоенным.



Как видим, и в работе НКВД, к счастью, были просчеты. И если посмотреть внимательно на «советскую эпоху», то легко увидеть, что культуру — в ее высоком смысле — создали здесь, словно бы исподволь и незаконно, отпрыски родовитых и оплодотворенных духовностью земли семей.

История Тарковских, если, конечно, ассоциировать кавказский род с нашими героями, могла бы составить содержание целого романа, увлекательного и колоритом, и остротой сюжетов. Культурных сюжетов вокруг фамилии Тарковских тоже множество. Достаточно назвать поэта Али Хан Валеха Тарковского (1710—1756), автора антологии «Сад поэтов», где участвуют 2594 поэта Востока! В начале XIX века шамхал Тарковский принимает христианство и переходит на службу к Николаю I, получив чин генерала и все аристократические привилегии.

Впрочем, о непосредственных предках Арсения Тарковского существует такая версия: «Прапрапрадед убежал в Россию при императрице Елизавете Петровне и поступил на военную службу. В 1752 году императрица учредила крепость своей покровительнице святой Елизавете над рекой Ингулец между двумя ее притоками — Сугаклеей и Грузькой для защиты южных пределов от набегов татар. Прапрапрадед был послан служить в эту крепость...» (А. Лаврин и П. Педиконе). Здесь-то, в Елисаветграде, и родился отец Андрея Тарковского. («Река Сугаклея уходит в камыш...»)

В ментальности деда Андрея — Александра Карловича — родовая пассионарность начала вырождаться в нигилизм; дед был безбожник, хулитель царской власти и теоретик терроризма. В юности арестовывался по делу о покушении на харьковского генерал-губернатора, будучи членом группы «Народная воля». Однако сын, к счастью рода, вернулся к самым глубинным и романтическим родовым интуициям, добавив к ним благоговейное служение «традиции Книги», как это сам он называл.

Романтическая составляющая образа и внутреннего склада Андрея Тарковского еще более очевидна. Его вписанность в контекст межвременных и вневременных блужданий в сновидчески-средневековых (по медлительности и ритуальной основательности) мифологемах и ритмах осязаемо

свидетельствует о погруженности художника в некие исходные, «архетипические» воспоминания. Душа Андрея Тарковского ощущала свой контекст в традициях некоего рыцарства, составляющие которого были ему неведомы, и, собственно говоря, он их и искал с помощью визуальных сновидческих медитаций.

А рыцарственность облика (прежде всего внутреннего) Андрея Арсеньевича отмечают почти все его знавшие, равно как и его изумительное чувство пространства — как пространства родового, вписанного в пейзаж, как пространство поместья, как величавость и безмолвие владетельного присутствия, где каждой вещи (ремесленно-прекрасной и уникальной) гарантировано ее равноправное с человеком, животным и растительным миром гражданство.

Та тоска по «утраченному родовому поместью», которая с конца XIX века стала одной из пронзительных тем европейской поэзии, во «внутреннем путешествии» Тарковского обозначила главную его страсть, но с одной серьезнейшей поправкой: мощь ностальгии, которая составила главную тему его судьбы и творчества, была тоской не столько по земным Параулам и Таркам, сколько по тем, что существуют ныне в ином измерении нас самих. И это Андрей Тарковский прекрасно чувствовал и понимал. Мечтая отремонтировать заброшенный и запущенный средневековый дом-башню в Сан-Грегорио в Италии, он ничуть не заблуждался насчет эфемерности «языческого» измерения этого дома. И так оно и случилось. Купленную сторяча башню пришлось продать.

...Говорят, что в 1938 году Арсений Тарковский ездил в Дагестан, чтобы побывать на кладбище в Тарках, поклониться надгробным камням предков с надписями на арабском.

Бывал ли в Тарках Андрей Арсеньевич — неизвестно.

## Начало:

### Завражье, Юрьеvec, Москва.

## Младенчество и детство

### 1

Андрей Тарковский родился 4 апреля 1932 года в селе Завражье Юрьеvecкого района (ныне Кадыйский район Костромской области), хотя сам он для краткости нередко называл в автобиографиях г. Юрьеvec Ивановской области. Вообще детство свое он воспроизвел в своих фильмах фундаментально (можно сказать, что энергии ощущения детства или, точнее, изнутри-детства-себя-ощущения вошли в фундамент его фильмов и чем больше вкладывалось этого фундамента, тем мощнее, тем *сновиденнее* действуют эти фильмы на зрителя). В «Зеркале» автор голосом Смоктуновского говорит: «...Мне с удивительным постоянством снится один и тот же сон. <...> Мне является дом моего деда, в котором я родился сорок с лишним лет тому назад, прямо на обеденном столе, покрытом белой накрахмаленной скатертью...»

Все так и было. Внезапно в конце марта родители Андрея, Мария Ивановна и Арсений Александрович (оба двадцатипятилетние) отправились из Москвы к матери Марии Ивановны, которая жила как раз в Завражье и считала, что лучше родить именно здесь, тем более что в местной больнице работал врачом ее муж, отчим дочери Николай Матвеевич Петров, интеллигентный, любящий поэзию и поэтов человек. Но до больницы добраться не успели, и родился Андрей действительно прямо на праздничном столе «в доме под соснами», в окруженье почти девственной природы, которая обнимала его первые месяцы жизни.

Крещенный в местной церкви Рождества Богородицы, мальчик затем прошел второе, языческое крещенье в полях, лесах и на опушках, в лужах, реках и протоках, в дождях и грозах, в рассветах и закатах, в ночных звездных свирелях края. Большею частью он спал в саду, под липами, соснами и вязами или прямо в лугах. «...Ходили в елочки за церковь,

а потом спустились на Попов лут... Ходили на Нёмду (приток Волги. — Н. Б.). Он лежал у меня на трех поленьях, в конверте, а я купалась. Рожь за церковью в мой рост, трава до колен. Цветов так много, что вся гора пестрая. Есть уже ночные фиалки...» — писала Мария Арсению, уехавшему по своим делам в Москву.

Под сердцем травы тяжелеют росинки,  
Ребенок идет босиком по тропинке,  
Несет землянику в открытой корзинке,  
А я на него из окошка смотрю,  
Как будто в корзинке несет он зарю.

Когда бы ко мне побежала тропинка,  
Когда бы в руке закачалась корзинка,  
Не стал бы глядеть я на дом под горой,  
Не стал бы завидовать доле другой,  
Не стал бы совсем возвращаться домой.

Это стихотворение Арсения Тарковского 1933 года. Описан годовалый Андрей. Но какие признания! Какая ностальгия по блаженному мифологизму детства! И какая неотвратимая (именно вследствие остроты этого ощущения) жажда бегства... из дома. Зависть к «иной доле», где эта «пьяная священность» младенчества возможна для взрослого: там, где-то в «доме под горой».

Уже здесь, над колыбелью сына, родители Андрея медленно планетно разбегались в природной звездности, как светила из разных созвездий и систем. В том же 1933 году этот конфликт так был поэтически воспроизведен Арсением в стихотворении «Колыбель» с посвящением «Андрею Т.»:

Она:  
Что всю ночь не спишь, прохожий,  
Что бредешь — не добредешь,  
Говоришь одно и то же,  
Спать ребенку не даешь?  
Кто тебя еще услышит?  
Что тебе делить со мной?  
Он, как белый голубь, дышит  
В колыбели лубяной.

Он:

Вечер приходит, поля голубеют, земля сиротеет.  
Кто мне поможет воды зачерпнуть из криницы глубокой?  
Нет у меня ничего, я все растерял по дороге;  
День провожаю, звезду встречаю. Дай мне напиться.

Она:

Где криница — там водица,  
А криница на пути.  
Не могу я дать напиться,  
От ребенка отойти.  
Вот он веки опускает,  
И вечерний млечный хмель  
Обвивает, оmyвает  
И качает колыбель.

Он:

Дверь отвори мне, выйди, возьми у меня, что хочешь —  
Свет вечерний, ковш кленовый, траву подорожник...

Такие вот «хмельные» поэтические ветры оевали «лубяную колыбель» Андрея, бродившего в промежутках между чудесными снами, по скрывавшим его травам и собиравшего в крошечную берестяную корзиночку огромные и живые тела земляники.

Это были не дразги: это были две разнонаправленные тоски и два разных зова. Ключевой зов поэта: «Кто мне поможет воды зачерпнуть из криницы глубокой?..» Зов: стань по другой поэту. Зов слиться в поэтическом мифе, в волхвующем пути взрослого младенчества, которое не должно прерываться и иссякать. Зов странника: «Нет у меня ничего, я все растерял по дороге; / День провожаю, звезду встречаю. Дай мне напиться...» Речь, конечно, идет не о материальном питье и о не материальной жажде. Дай мне напиться, о женщина! Мое дополненье, мое восполненье — дай мне испить мою полноту! Зачерпни из самой глубокой криницы! Странник-поэт, ничего не имеющий, бездомовный, предлагает Ей выйти из дома и взять у него те богатства, которыми он владеет (ибо, чтобы их даже не взять, но только к ним прикоснуться, нужно покинуть бытовое измерение) — «свет вечерний, ковш кленовый, траву подорожник»... Но Она не только не выхо-

дит ему навстречу, но: «Не могу я дать напиться, / От ребенка отойти...»

Через два года родилась Марина, и Мария Ивановна действительно всю себя отдала детям и всецело детям — по древнейшему бабье-русскому внутреннему импульсу. Она так-таки от них не отходила. А дополненье мужского начала, духа черпала, как ни странно, не столько в книгах, сколько в общении с природой, странствуя все летние месяцы с детьми (а затем, вырастив их, и одна) по деревням и селам, по лесам и урочищам, по рекам и озерам, то есть взяв-таки «свет вечерний, ковш кленовый, траву подорожник», но не из рук мужчины, а сама, самостоятельно. Так что у Андрея была счастливая возможность, учась в одной из хороших московских школ, занимаясь параллельно в музыкальной школе, а затем и в художественной, не терять своей внутренней вписанности в таинственный природный иероглиф — в бескрайний и бездонный ландшафт, ибо край и дно его действительно потусторонни: сливаются с непостижимым мгновением нашего «появления» здесь из «ниоткуда». Разрыва с этой волхвующей протяженностью Тарковский никогда себе не позволял, так же как и его отец, прямо наследуя эту интуицию младенчества-в-себе как неисследимо и необъяснимо ценнейшее.

Уже поэтому уход отца из семьи был для младенца, я думаю, космогонической катастрофой, последствия которой он затем, став взрослым, неосознанно стремился поправить, устранить, то есть восстановить изначальную космическую в себе гармонию.

«Мы жили с мамой, бабушкой и сестрой — это была вся наша семья. По существу, я воспитывался в семье без мужчин. Я воспитывался матерью. Может быть, это и отразилось как-то на моем характере. Мои родители разошлись. Это было в 1935—36 году. («Отец ушел от нас в 35-м», — так говорит в фильме «Зеркало» сама Мария Ивановна. — Н. Б.) Мы остались с моей сестрой Мариной у мамы. Я помню маленький хутор в лесу, километрах в девяноста-ста от Москвы, недалеко от деревни Игнатьево на берегу Москва-реки. Здесь мы провели несколько лет. Это было тяжелое время, потому что тогда разладились отношения моей матери с отцом и он ос-

тавил нашу семью. Я помню, как однажды отец пришел ночью к нам и требовал, чтобы мама отдала меня ему, чтобы я жил с ним. Помню, я проснулся и слышал этот разговор: Мама плакала, но так, чтобы никто не слышал. И я тогда уже решил, что, если бы мама отдала меня, я бы не согласился жить с ним, хотя мне всегда не хватало отца. С тех пор мы всегда ждали его возвращения, так же как потом ждали его возвращения с фронта, куда он ушел добровольцем...»

Воспринимая жизнь как мистерию с таинственными значимостями и смыслами, которые нам дано и предназначено разгадывать, Андрей Тарковский не позволял себе тех скатываний в материалистический морок (обморок свободы, обморок духа), что рано и без боя позволяют себе те, для которых жизнь — это одно, а искусство — совсем другое. Жизнь — витальный инстинктивный акт, а искусство — фантазия, игра воображения, не больше. Для Тарковских же, отца и сына, это было именно неразложимое единство, и, собственно говоря, служению этому единству, его неизъяснимо-напряжению и был посвящен их «незримый внутренний пафос».

Всю жизнь Андрей Арсеньевич пытался и жизнью, и творчеством заделать ту брешь, что образовалась в месте разрыва отца с матерью. И было это редчайшим и во всех смыслах уникальнейшим действием, едва ли кем по-настоящему оцененным. Образы Отца и Матери, вписанные с одной стороны в стихийный (вода-огонь), а с другой в художественно-мифологический контекст, так настойчиво и в то же время неназойливо-музыкально пронизывают плоть всех его фильмов, начиная с «Соляриса», что возникает именно-таки гармоническая аура их (Отца и Матери) примиренности, их взаимоблагословенности в той новой целостности — целостности Медитации, которую воссоздал сын. Сын-дух примирил Бога-отца и Бога-мать в акте своего творчества, где Святая Троица, священная троичность проходит из фильма в фильм не просто метафорой, а неким струеньем. Кто и где укажет на подобное? Для этого, на пути к этому он не только естественно вобрал в себя поэтическое творчество отца (не оттолкнулся от него в бореньях и отрицаньях, как делает это большинство в прямом соответствии с теорией

Фрейда об Эдиповом комплексе), благоговейно включив его в свой космос и значительно во многих смыслах раздвинув, свободно поставив метафоры и пафос отца внутри своих собственных унисонно-инаковых мифологем. Он искал и нашел женщину, которая бы бросалась на любой и всякий его зов, видя свой смысл в том, чтобы помогать ему «зачерпнуть воды из криницы глубокой», а не только «стоять у колыбели» и вести быт как некую самоценность.

Было и еще одно — важное и трагическое. Брешь эта для младенчески-детского сознания означала внутреннюю трещину и внутренний конфликт между плотью (мать) и духом (отец). В этом нет ничего нового: оппозиция женщины-природы и мужчины-сознания известна и замечательно воссоздана, например, в творчестве и судьбе любимейшего поэта Тарковских — Федора Тютчева. Но знаем ли мы, где корни этого конфликта, столь мощно, скажем, раздиравшего сознание и психику Льва Толстого — любимейшего поэта в прозе? Даже на сознательном уровне Тарковский называл главным конфликтом, который по-настоящему занимает его всю жизнь, конфликт между плотью, плотским началом в человеке и его духом, духовным началом.

И своим творчеством, медитационным своим методом он этот конфликт нейтрализовал (сам, быть может, того не заметив), снял, обнаружив для нас все входящие и исходящие из него смыслы. И что же помогло ему? Каков источник найденной гармонии? Импульс памяти и ощущения себя-младенчествующего. Эпицентр осмысления Всего и придания гармонии Всему — то божество в образе шагающего сквозь травы младенца, которое мы не только видим в «Зеркале», но дыхательные импульсы которого чувствуем во всех лентах Тарковского.

Так что если бы нам удалось подробнее описать младенчество и детство Андрея Тарковского изнутри его собственных постижений, то в известном смысле это была бы наиболее полная и исчерпывающая «биография» его духовной вселенной. Ведь и сам он только и делал, что пытался расшифровать тайный код, который вложила в него Неведомая Сила, но который так удивительно общество и канитель взросления пытаются, и не без успеха, стереть.



Река Сугакля уходит в камыш,  
Бумажный кораблик плывет по реке,  
Ребенок стоит на песке золотом,  
В руках его яблоко и стрекоза.  
Покрытое радужной сеткой крыло  
Звенит, и бумажный корабль на волнах  
Качается, ветер в песке шелестит,  
И все навсегда остается таким...

А где стрекоза? Улетела. А где  
Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла.

Это снова Арсений Тарковский 1933 года, наблюдая за годовалым сыном, вспоминает себя. Полное слияние двух младенчеств. Стояние на золотом песке вечности. И незримый вопрос — откуда? куда?

«Что значит для меня память, связанная с детскими чувствами? Что значит она для меня? Почему она лучший друг и советчик, когда дело касается творчества? Потому ли, что напряжение связи с ней возбуждает твою волю, жажду творчества? Обязательства перед памятью? Не забыть, запомнить навсегда, закрепить, рассказать о своем детстве? О себе, когда мы были бессмертными и счастливыми? Когда все еще было впереди, все возможно...

...Рассказ какой-то про одно и то же,  
На свет звезды, на беглый блеск слюды,  
На предсказание беды похожий.  
И что-то было в нем от детских лет,  
От непривычки мерить жизнь годами  
И от того, чему названья нет,  
Что по ночам приходит перед снами,  
От грозного, как ранние года,  
Растительного самоощущенья...»

Это Андрей Арсеньевич цитирует стихотворение отца, подбираясь к важнейшему и для себя тоже «растительному самоощущенью», которое до конца дней оставалось для него решающим.

«Я был похож на растение, — писал он, вспоминая младенчество и детство и даже подростковые годы. — На тыкву,

с практическим умыслом выпускающую завивающийся ус, чтобы за что-нибудь уцепиться. Беда в том, что я так ни за что и не цеплялся. Тыква была дефективная... Усы ее не стремились к опоре, а с болезненной напряженностью вздрагивали в мутной парной темноте огородной зелени, лишенные цели...»\*

Усы этой тыквы, в прагматическом смысле «дефективной» (так «дефективен» любой художник и поэт), не устремлялись к практической цели, а *созерцали* неизвестность мира. Детство, отрочество и даже в известном смысле юность Тарковского были решающим, всезатопляющим образом наполнены растительным пафосом, который есть не только «слабость и гибкость», воспетые им затем в фильмах, особенно в «Сталкере», но и созерцательность как решающая форма общения: вхождение в другой объект, растворение в нем и затем взгляд на мир его глазами.

Тарковский вращался в природу (собственно, не выходя из нее) как созерцатель. Блуждания по окрестностям деревень и сел, где он в летнюю пору жил с сестрой и матерью, составляли главное его занятие. Эта поистине бесконечность детских созерцаний: трав, ветвей, облаков, камней;

---

\* «Король романтизма» Новалис, с внутренним темпоритмом которого у Тарковских большое сходство, считал, что «среди всех природных форм растение — самая нравственная и самая прекрасная» В мифологии Тарковских вообще много прямых пересечений с йенцами Скажем, один из любимых предметов их созерцания — «смутные чувства» (die dunkeln Gefühle, dunkel — еще и темный, неясный, неизвестный, туманный, неизведанный) Вакенродер. «...Разве может слабый человек осветить небесные тайны?.. Разве он вправе оттолкнуть смутные чувства, которые спускаются к нему как таинственные ангелы?..»

У Тарковского в стихотворении «Я учился траве, раскрывая тетрадь. .». «Я любил свой мучительный труд, эту кладку / Слов, скрепленных их собственным светом, загадку / Смутных чувств . . .»

Именно «смутными чувствами» живут, следом за их автором, мальчиком, бредущим в громадных растениях, герои Андрея Арсеньевича. Однако смутность их не в том, что они будто бы сентиментально-расплывчаты, мечтательно-неопределенны, нет, совсем напротив — они предельно точны и конкретны, но за ними стоит реальность другого порядка. она не может быть схвачена словами, вербализована и интеллектуализирована, ибо вызывает к до-социумной в нас основе Эти «смутные чувства» выходят на контакт с «в принципе не сказанным» Откуда идут эти интуиции? Из младенчества Когда мы еще хорошо «помним» Неизвестность, которая нас выпустила.

блуждания в росах в утренних походах на рыбалку, вырезание луков и стрел, палок и шпаг, сабель и кинжалов. А позднее — рисовальные и живописные этюды. И снова — блуждания, странствия и приключения. Мальчик в обществе двух женщин будет с неизбежностью расти отшельником со своими отдельными мечтами, наблюдениями и распахнутыми глазами.

Есть потрясающая фотография, сделанная в 1933 году другом семьи Львом Горнунгом, на которой мама Андрея и годовалый Андрей сидят на «древесной» скамеечке у фантастического (по толщине и мощи ствола, ветвей, по выпуклости и многообразию форм корней), громаднейшего вяза. В снимке есть нечто сказочное и пророчески-мифологическое: крошечный сияющий мальчик на фоне уходящего в небо Мирового Древа; словно бы сам этот мальчик есть часть мирового корневища, словно бы то ли он приник к Древу, то ли Древо жаждет взять у него часть неведомой силы.

Снимок этот даже не символ, а некая реальность, некое свидетельство начала пути Андрея. Будучи взрослым, Тарковский неизменно называл вяз, с которым он впервые познакомился на юрьевецких горах, своим любимым деревом.

Любимой своей книгой взрослый Тарковский называл «Жизнь в лесу» Генри Торо — апофеоз чисто растительного отшельничества, созерцательной философической уединенности. Книга, которая могла бы быть настольной у все того же Новалиса.

«Главное, что я считаю важным для моих сегодняшних занятий кино, — это облик, который врезался в мою память: вода, деревья, леса, поля, дождь, листья, заборы под солнцем, огороды, раскаленные зноем крыши среди деревьев, и все это — словно минутные деления на часах моего детства...»

## 2

И в самом деле, упустить, не почувствовать растительную магию в фильмах Тарковского — значит не уловить их нерва, не увидеть их патинно-сияющую ауру. Дело не только в том, что все фильмы режиссера, за исключением, пожалуй,

«Соляриса» (почему он, вероятно, и считал его своей неудачей), почти избыточно ландшафтны. Мощные дожди и непреходящие воды, к которым тянутся и в которые «вписываются» герои, это и изначальное материнство мира, прародительство всего живого, и питающее основание растительного царства. Вода и растение. Но — более того. Даже патинно-выщербленные стены и каменные осыпи, даже натюрморты и испорченные, выброшенные человеком вещи обладают у Тарковского странной и необъяснимой растительно-волхвующей магией. Отказавшись участвовать в прагматических человеческих гонках, вещи становятся принадлежащими уже иным законам и соответствиям, их опекают другие боги. Те самые, которых так хорошо чувствуют мальчишки, для которых старая, старинная, сломанная вещь — живее и таинственнее, чем новая. Ибо она — ближе к корневищу сказочного вяза.

### 3

Но было по крайней мере еще два источника впечатлений: искусство, книги и улица. О его детско-юношеских музыкальных впечатлениях известно мало, однако ясно, что это был один из главных и целомудренно-утаиваемых источников его душевной жизни. Уже на склоне жизни, в Швеции он признался как-то переводчице, что Иоганн Себастьян Бах еще в детстве произвел на него такое впечатление, что он «мечтал стать Бахом», плохо понимая, что это, собственно говоря, значит и в какой форме это могло бы осуществиться. С Бахом он и умер. В известном смысле он сливался и слился с Бахом; он нашел в нем значимую часть самого себя, импульс своей изначальной тоски, ибо изначальнейший нерв ностальгии Баха, пронизывающей его творенья, — тоска по смерти, по той смерти, где человек возвращается в объятья, что некогда выпустили его в мир. Ибо по настоящей-то сути наше «утраченное родовое поместье» — не от мира сего.

Большой зал Московской консерватории стал любимым местом его с матерью приземлений.

Книги Андрей, научившийся читать в пять лет, читал запоем. Кроме того, мать читала ему вслух основополагающие

для формирования вкуса вещи: например «Войну и мир». А еще были таинственно-бездонные, громадные альбомы живописи, почти мистическое перелистывание которых мы наблюдаем, например, в «Зеркале» или в «Жертвоприношении». Культурные «подвалы», таящие бесконечность тайн, тем и историй...

«...Я с благоговением перелистывал монографии о живописи, которые в огромном количестве стояли на отцовских полках. Тем не менее нельзя утверждать, что воспитывался я отвлеченно и метафизично. У меня была удивительная тяга к улице — со всем ее «разлагающим», по выражению матери, влиянием, со всеми вытекающими отсюда обстоятельствами. Улица уравнивала меня по отношению к рафинированному наследию родительской культуры. Что же касается родителей, то если отец передал мне частицу своей поэтической души, то мать — упрямство, твердость и нетерпимость...»

Вообще же перечисление всего того, что любил делать юный Тарковский с его многообразнейшими интересами, с его необузданной страстностью и бездной энергии, заняло бы немало места. В самом кратком варианте и вразброс это выглядит так — Андрей любил: валяться в сугробах, водиться с «плохими» мальчиками, бывать в «плохих» компаниях до полного подчас в них растворения, возиться с собаками, кататься на лошадях (в деревне), рассматривать портрет своего деда — молодого Александра Карловича, лазить в погреба и подземелья, ходить на утренники в писательский клуб, писать письма отцу на фронт и получать письма от него, читать тайком стихи отца в рукописях, забираться в чужие огороды за ягодами и яблоками, купаться, играть — в ножички, в жостку, в пристеночек, в расшибалку, в войну, в футбол, в шахматы, домино, карты, валяться в траве, читать книги в полном одиночестве и тишине, рассматривать художественные альбомы, чиркать спичками по зеркалу старинного дубового шифоньера на Щипке, где прошло детство, всматриваться в зеркала, где бы они ни встречались, слушать старинную музыку, трогать старинные вещи, прикасаться к ним и молчать, вслушиваясь в себя, стричься в парикмахерской гостиницы «Метрополь», мастерить стрелы и луки из орешника, вырезать узоры на палках, читать

стихи Тютчева, Мандельштама, Пастернака, носить яркую, стильную одежду, играть в школьном театре, шляться по полузапретным джазовым тусовкам, носить узкие брюки и пестрые галстуки, вслушиваться в пенье дождей и мокнуть под ними, сидеть на корточках перед старыми стенами, разглядывая пятна и «морщины», проводить весенние ручьи, вслушиваться, закрыв глаза, в себя...

## 4

«Тихая и неглубокая Ворона, заросшая непроходимым ольшаником, перевитым хмелем, поплескивая на поворотах, пересекала широкий луг. Мы с сестрой бродили по теплой воде и в нависших над водой кустах разыскивали дикую смородину. Губы наши были синими, ладони розовыми, а зубы голубыми.

Неподалеку от мостка из двух поваленных ольшин мать полоскала белье и складывала его в белый эмалированный таз.

— Маня-а-а! — раздался удвоенный эхом голос с бугра, поросшего лесом.

— Дуня?! — крикнула в ответ мать.

— Маня-я! — неслось сверху. — Свово-то пойдешь встретить? Он ведь на двенадцатичасовом приехать долж-о-он!

— Дуняша! Спустись, а?! Белье возьмешь! А я побегу-у-у! Ладно?! И ребят!

— Ла-а-а-дно!..

Мать торопливо вышла из воды и, на ходу опуская рукава платья, побежала в гору по тропинке, терявшейся в лесу.

— Эй! Не уходите никуда! Сейчас тетя Дуня придет! — крикнула она нам и скрылась среди деревьев.

Дорога от станции шла через Игнатьево, поворачивала в сторону, следуя изгибу Вороны, в километре от хутора, где мы жили каждое лето, и через глухой дубовый лес уходила дальше, на Томшино. Между хутором и дорогой лежало клеверное поле. От нашей изгороди дороги не было видно, но она угадывалась по людям, которые шли со станции в сторону Томшина. Сейчас дорога была пуста.

Мать сидела на гибкой жердине забора, протянувшегося по краю поля. Отсюда даже по походке нельзя было определить, кто именно появился на дороге. Обычно она узнавала приезжающих к нам только тогда, когда они появлялись из-за густого, широкого куста, возвышающегося посреди поля.

Мать сидела и ждала. Человек, медленно идущий по дороге, скрылся за кустом. Если сейчас он появится слева от куста — то это Он. Если справа, то не Он и это значит, что Он не приедет никогда.

Лампу еще не зажигали. Мы с сестрой сидели за столом в полутемной горнице и ели гречневую кашу с молоком. Мать, стоя у окна, вынула из чемодана какую-то тетрадь и, присев на подоконник, стала ее перелистывать.

Последних листьев жар сплошным самосожженьем  
Восходит на небо, и на пути твоём  
Весь этот лес живет таким же раздраженьем,  
Каким последний год и мы с тобой живем.  
В заплаканных глазах отражена дорога,  
Как в пойме сумрачной кусты отражены.  
Не привередничай, не угрожай, не трогай,  
Не задевай лесной наволгшей тишины  
Ты можешь услышать дыханье старой жизни:  
Осклизлые грибы в сырой траве растут,  
До самых сердцевин их проточили слизи,  
А кожу все-таки щекочет влажный зуд.  
Все наше прошлое похоже на угрозу, —  
Смотри, сейчас вернусь, гляди, убью сейчас!  
А небо ежится и держит клен, как розу, —  
Пусть жжет еще сильнее! — почти у самых глаз\*.

Вдруг кто-то громко закричал. Я узнал голос нашего хозяина дяди Паши:

— Дуня! Ах ты, господи... Дуня!!!

Мать выглянула в окно и бросилась в сени. Через несколько секунд она вернулась и сказала:

— Пожар. Только не орите!

---

\* Андрей цитирует стихотворение А Тарковского «Игнатьевский лес», написанное в 1935-м, когда отец ушел из семьи.

Замирая от восторга, мы помчались во двор. У крыльца в полутьме стояло все семейство Горчаковых: дядя Паша, Дуня, их шестилетняя дочь Кланька, — и смотрели в сторону выгона.

— Ах ты, сукин кот! — сквозь зубы бормотал дядя Паша. — Ну, попадись ты мне...

— Может, это и не наш Витька... Может, он там... может, он сторел? — вытирая слезы концами платка, тихо сказала Дуня.

Огромный сеновал, стоящий посреди выгона, пылал как свеча. Горело горчаковское сено. Ветра не было, и оранжевое пламя цельно и спокойно подымалось кверху, освещая березовые стволы на опушке дальнего леса».

Всю эту сцену Андрей Арсеньевич через сорок лет воспроизведет в «Зеркале» в точности. А своему любимейшему персонажу из «итальянского» фильма «Ностальгия» даст фамилию дяди Паши — Горчаков: Андрей Горчаков.

«Симоновская церковь в Юрьевце стояла посреди выжженного на солнце пологого холма, окруженного древними липами и березами. Я помню, как давно, еще до войны, ломали ее купола. Мы с сестрой стояли в редкой толпе женщин, которые с затаенным страхом глядели вверх. Нас сопровождала наша бонна мадам Эжени, толстая, неуклюжая лионка со злыми глазами навывкате и короткой шеей. В руках она держала фунтик, свернутый из бумаги, в котором шевелились коричневые блестящие муравьи. Нам было обещано, что в случае непослушания содержимое бумажного фунтика будет вытряхнуто нам за шиворот.

По крыше церкви, крикливо переговариваясь, деловито поднималось несколько мужиков. Один из них волочил за собой длинный канат. Добравшись до конька крыши, они окружили один из куполов и стали набрасывать канат на его узорный кирпичный барабан. Я подошел ближе и встал за корявым березовым стволом. В промежуток между людьми, стоящими вокруг, я на мгновение увидел встревоженное лицо бонны.

*«...сделай прежде всего дым артиллерийских орудий, смешанный в воздухе с пылью, поднятой движением лоша-*



*дей сражающихся. Эту смесь ты должен делать так: пыль, будучи вещью землистой и тяжелой, хоть и поднимается легко вследствие своей тонкости и мешается с воздухом, тем не менее охотно возвращается вниз; особенно высоко поднимается более легкая часть, так как она будет менее видна и будет казаться почти того же цвета, что и воздух. Дым, смешивающийся с пыльным воздухом, поднимаясь на определенную высоту, будет казаться темным облачком, и наверху дым будет виден более отчетливо, чем пыль...»\**

Я услышал, как где-то рядом заплакала женщина. Я оглянулся, но так и не нашел плачущую среди толпы. Голос ее совпал с криком старика в зеленом френче, который, суетливо размахивая руками, шел вдоль церковной стены и отдавал приказания.

Рабочие, стоявшие внизу, поймали брошенные с крыши концы каната и привязали их к основанию березы, у которой я стоял. Подбежавший старик оттолкнул меня в сторону. Между канатами просунули вагу и стали крутить ее наподобие пропеллера до упора.

*«...с той стороны, откуда падает свет, эта смесь воздуха, дыма и пыли будет казаться гораздо более светлой, чем с противоположной стороны. И чем глубже будут сражающиеся в этой мути, тем менее будет их видно и тем меньше будет разница между их светами и тенями.*

*Фигуры же, находящиеся между тобою и светом, ежели они далеки, будут казаться темными на светлом фоне, и ноги тем меньше будут видны, чем ближе они к земле, так как пыль здесь толще и плотнее...»*

---

\* Тарковский перемежает воспоминания, вошедшие в текст сценария «Зеркала» (литературным соавтором их, кстати, был его друг Александр Мишарин), цитатами из трактата Леонардо да Винчи «Суждения об искусстве», который ему читал в детстве отец и которые навсегда запечатлелись в его памяти в слоистости иных мерцаний, отнюдь не рациональных. Что познавал мальчик — законы живописи, изображения или законы созерцания?

Характерна эта слоистость: чувство единовременности проживания в разных эпохах.

Вдруг, словно взвившаяся змея, канат стремительно свинтился вторым узлом. Эта вдвойне скрученная спираль стала медленно и напряженно удлиняться, и в этот момент я на секунду поднял голову и увидел высокий белый купол и над ним крест, еще неподвижный. Над церковной колокольней со звонкой колготней носились встревоженные галки.

Один из мужиков у березы крикнул что-то и всем телом упал на упругий канат. Его примеру последовали другие. Они набросились на звенящий канат и начали в такт раскачиваться на нем до тех пор, пока основание купола не стало поддаваться. Кладка начала крошиться, из нее вываливались кирпичи, и крест стал медленно крениться в сторону.

*«...воздух должен быть полон стрел в различных положениях — какая поднимается, какая опускается, иная должна идти по горизонтальной линии; пути ружейников должны сопровождаться некоторым количеством дыма по следам их полетов. У передних фигур сделай запыленными волосы, и брови, и другие места, способные удерживать пыль. Сделай победителей бегущими, так чтобы волосы у них и одежда развевались по ветру. А брови были насупленными.*

*И если ты делаешь кого-нибудь упавшими, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью; и вокруг, на сравнительно сырой земле, покажи следы ног людей и лошадей, здесь проходивших...»*

И вот сначала все сооружение рухнуло вниз на железную крышу, потом с оглушительным грохотом на землю посыпались обломки кирпича, поднимая клубы дыма, и, не успев закрыть глаза, я, ослепленный, уже почти ничего не видел, а только, кашляя, задыхаясь, вытирал ладонью слезы. Снова что-то обрушилось и, ломая длинные, до самой земли ветви берез, со скрежетом ударилось о землю, подняв известковую пыль, которую порывистый волжский ветер стремительным облаком уносил между верхушками деревьев.

*«...пусть какая-нибудь лошадь тащит своего мертвого господина и позади нее остаются в пыли и крови следы воло-*

*чащегося тела. Делай победителей и побежденных бледными, с бровями, поднятыми в местах их схождения, и кожу над ними — испещренной горестными складками... Других сделай ты кричащими, с разинутым ртом, и бегущими. Сделай многочисленные виды оружия между ногами сражающихся...*

*Сделай мертвецов, одних наполовину прикрытых пылью, других — целиком; пыль, которая, перемешиваясь с пролитой кровью, превращается в красную грязь, и кровь своего цвета, извилисто бегущую по пыли от тела; других — умирающими, со скрежетом зубов, закатывающими глаза, сжимающими кулаки на груди, с искривленными ногами...»*

Меня отвели в прохладную тень, на противоположную сторону собора. Я лежал с закрытыми глазами на траве и слышал, как мадам Эжени кричала кому-то сквозь грохот разрушаемого здания:

— Простунья, пожалуйста! Простунья!

Ее никто не понимал, и она продолжала настаивать, требовать от кого-то, кого я не мог видеть, чтобы принесли простыню, потому что она не могла допустить, чтобы я лежал на голой земле. Потом меня уложили на какой-то брезент, принесли кружку с водой, и мадам Эжени, приоткрыв неловкими пальцами мои веки, стала лить мне в глаз воду. Я вырвался.

— Сет ассе! Уи, мон шерри? Сет ассе!\* — сказала она.

По другую сторону церкви раздавались злые крикливые голоса, все так же глухо падали камни, что-то гремело и сыпалось с нарастающим шумом.

Я слышал также со стороны дороги мычание приближающегося стада, которое гнали на полдню, и пистолетные выстрелы длинных пастушеских кнутов с волосяным концом.

А бонна все лила и лила мне в глаз воду.

Наконец она убрала руку и тихо сказала, улыбнувшись куда-то в сторону:

— Карл Иванович. Карл... Иванович... Нельзя не читать это... «И я биль золда, и я носиль амуниций...» — Она нахмурилась и повторила совсем тихо: — «И я биль золда...»

---

\* Вот и все! Правда ведь, мой дорогой? Вот и все! (франц )

А потом, уже совсем успокоившись, я снова стоял на безопасном расстоянии от падающих сверху кирпичей и обломков кладки и видел, как однорогая корова нашей соседки, напуганная грохотом, множеством народа и ломающимися деревьями, неожиданно кинулась в самую гущу происходящего, и оборвавшийся березовый сук с шумом упал на нее сверху, и она рухнула как убитая на землю и затихла, даже не пытаясь встать. Купола лежали у подножий исковерканных берез, лопнувшие, раздавленные, с засиженными птицами, погнутыми крестами и запутавшимися в них ветками с глянцевыми листьями, дрожащими в ярком июльском солнце. Вокруг церкви стояли бабы, мелко крестились и вытирали слезы.

Корова лежала около груды битого кирпича и перебирала ногами. Подбежал раздраженный, в запыленном френче старик, распоряжающийся разрушением, и прежде всего убрал ветку, накрывшую корове голову. Затем присел на корточки, умело и не спеша коснулся пальцами ее вымени, вздохнул и начал привычно и по-мужски сильно доить ее. Тугие струи молока с шипеньем ударялись в землю.

Кончив доить, старик с трудом разогнулся и отошел в сторону, стряхивая молоко со своего защитного френча. Корова тяжело и неловко поднялась, постояла немного, опустив голову, и, пошатываясь, побрела вниз по склону. Я смотрел ей вслед, и в ушах моих, как эхо, звучали слова, только произносимые почему-то мужским голосом: «И я был золдат... И я был золдат...»

В то далекое довоенное утро я проснулся от счастья. В окна бил праздничный солнечный свет и падал оранжевыми прямоугольниками на блестящий крашеный пол. Солнце, пронзительно вспыхнув, капризно преломлялось в граненом флаконе и радугой разбрасывалось по белизне фаянсового умывальника, стоявшего в углу. За открытой дверью, из-за которой выглядывала изнанка дивана, никого не было. Я сел на высокую, позванивающую дутыми никелированными шарами кровать и свесил ноги. Определенно что-то произошло. Вымоленное, давно ожидаемое и по-детски выстраданное.

Комната была наполнена солнечными отражениями, дрожащими на гладко выструганных медовых стенах полутенями кружевных занавесок, бродивших по полу и вызывающих привычное головокружение, от которого пол уходил из-под ног, скользящими по потолку серыми призраками, соответствующими людям, собакам и повозкам на улице, неразборчивыми головами из коридора и кухни. Звонкий отзвук железной дужки о ведро, плеснувшая на качнувшуюся лавку колодезная вода, свежий глуховатый шум с улицы, доносящийся через открытое окно с кустами домашнего жасмина на подоконнике, — все это были лишь подобия того, что меня обычно окружало, когда я просыпался и светило солнце. Сейчас все было иначе. Сейчас все знало о чем-то важном и радостном, а я проспал и не смог вместе со всеми обрадоваться неожиданно случившемуся счастью.

Я посмотрел через раскрытую дверь в соседнюю комнату и на полу, около дивана, увидел туфли. Туфли с тонкими перемычками и белыми пуговицами. Я никогда не видел их раньше, но мгновенно все понял и бросился к дверям босиком, в длинной ночной рубашке и, обалдев от радости, остановился на пороге.

Около зеркала, освещенная белым солнцем, стояла моя мать. Она, наверное, приехала ночью, а теперь стояла у зеркала и примеряла серьги, поблескивающие золотыми искрами и матово сияющие бирюзой...»

Марина Тарковская вспоминает: «В середине мая 1941 года мама перевезла нас с бабушкой в село Битюгово на реке Рожайке, где мы должны были провести лето. Там нас и застала война (Андрею тогда было девять лет, мне — шесть). Сразу появились новые слова: налет, бомбежка, военная тревога. Местные жители рыли окопы. Вскоре мы вернулись в Москву. Взрослые говорили об эвакуации. Мама соглашалась ехать только из-за нас, детей. Она не захотела эвакуироваться с семьями писателей в Чистополь. Мы уехали в Юрьевец на Волге. Там за бабушкой была бронирована комната, оставались кое-какие знакомые. Там должны были еще помнить врача Петрова, мамино отчима.

В Юрьевце нас ждала суровая жизнь эвакуированных. Мама долго не могла устроиться на работу. Жили на полови-

ну папиного военного аттестата (вторая половина принадлежала его матери и жене, которые жили тогда в Чистополе). Была еще мизерная бабушкина пенсия. Спустя какое-то время мама стала работать в школе. Питались мы в основном тем, что удавалось выменивать на рынке или в окрестных деревнях. К дальним походам мама готовилась заранее — подбирались вещи для обмена, бабушка шила из плюшевых занавесок детские капоры. Если дело было зимой, то мама увязывала барахло на санки и пешком, через замерзшую Волгу, шла его менять. Уходила она обычно на несколько дней, ночевала по деревням. Ночевать пускали, кормили чем бог послал...

В один из таких походов были выменяны на меру картошки (мерой служило небольшое прямое ведро) мамины бирюзовые сережки, которые в свое время привезла из Иерусалима бабушкина родственница. В конце прошлого века она поехала туда поклониться гробу Господню, а заодно попросить для себя благословения в монастырь. Но вместо этого ее благословили на брак с врачом местной православной колонии греком Мазараки. После его смерти тетка Мазараки вернулась в Москву к своей племяннице, бабушкиной матери. Привезенные ею золотые серьги с выгравированными на них изречениями из Корана спустя годы оказались в заволжской деревне» («Осколки зеркала»).

«Меня поразил трамвай: красный, почти пустой, с открытыми окнами, под которыми было написано “не высовываться”, он мчался по Бульварному кольцу. Напротив меня сидела мать, держа на руках спящую сестру.

Был сорок третий год. Мы возвращались в Москву.

Я вернулся в этот город. Там, в эвакуации, мне казалось, что я помнил, какой он. Теперь я сидел растерянно-счастливый, и хотя видел и мелькающие за окном дома, и противотанковые ежи на улицах, оставшиеся с сорок первого года, и пирамиды разряженных зажигалок, и зелень деревьев в окнах трамвая, все равно я еще себя чувствовал здесь чужим.

Я осторожно встал и подошел к противоположному окну. Перед моими глазами летела сплошная стена зелени. У меня закружилась голова. Я закрыл глаза и вдруг почувство-

вал, что очень хочу есть. Чтобы не думать о еде, я вытянул из окна руку и схватился за ветку. Вырвавшись, она больно обожгла мне руку, а на ладони остались грязные следы и несколько серых листьев. Я посмотрел на них и увидел, что листья не такие, как там, в Юрьевце. Тогда я понял, почему мне плохо. Воздух! Здесь он был плотный, как поднявшаяся пыль, освещенная солнцем.

И я серьезно подумал, что, наверное, никогда не смогу жить в Москве, потому что задохнусь. Тут я почувствовал, как по мне, около уха, что-то ползает. Я быстро взглянул на мать, зная, как она будет расстроена, если увидит. Но она сидела задумавшись и не смотрела в мою сторону.

Я провел рукой за ухом, поймал и некоторое время не знал, что с этим делать. А потом незаметно выбросил в окно. И листья, которые держал в другой руке, тоже выбросил.

Затем встал, тихо подошел сзади к матери и увидел, как ее легкие светлые волосы чуть развеваются от движения воздуха. Я осторожно дунул на них...

— Мы домой сейчас поедим? — спросил я.

— Нет, к Марии Георгиевне. Ты же знаешь, в нашей комнате еще живут.

Хорошо, что мать ничего не видела. Ведь там, в Юрьевце, обычно говорили: “Вши-то ведь от тоски заводятся”.

Трамвай остановился, и мать очень заторопилась.

— Возьми сумку, — сказала она мне, а сама, держа одной рукой сестру, другой подняла чемодан и показала мне глазами, чтобы я взял еще оставшийся узел.

Трамвай задержался, и, пока мы выходили, водитель внимательно смотрел на нас. Это был очень старый человек.

Я поднял голову и увидел, как верхушки деревьев раскачиваются от слабого ветра.

Родные березы, ели — не лес и не роща — просто отдельные деревья вокруг дачи, на которой мы жили осенью сорок четвертого года.

Я смотрел вверх и думал: “Почему же здесь, внизу, так тихо?” Мне хотелось залезть на березу и покачаться там, на ветру. Я представил себе, как оттуда, наверное, хорошо видно железную дорогу, станцию и дальний лес за водокачкой.

С самого утра мне было не по себе. Целый день я ходил какой-то отупелый, и мать спросила:

— Ты чего сегодня такой?

— Какой “такой”?

Я пожал плечами, потому что я действительно не знал, почему я сегодня “такой”.

И вот теперь мать буквально выгнала нас с дачи собирать сморчки. Сестра отчего-то веселилась, бегала неподалеку и то и дело кричала: “Смотри, я еще нашла!..” В другое время меня бы это задело, а сейчас я только кивал головой, когда она издали показывала мне очередной найденный ею гриб.

Я бесцельно бродил среди деревьев, потом наткнулся на лужу, наполненную талой водой. На дне, среди коричневых листьев, почему-то лежала монета. Я наклонился, чтобы достать ее, но сестра именно в это время решила испугать меня и с криком выскочила из-за дерева. Я рассердился, хотел стукнуть ее, но в то же мгновение услышал мужской, знакомый и неповторимый, голос:

— Марина-а-а!

И в ту же секунду мы уже мчались в сторону дома. Я бежал со всех ног, потом в груди у меня что-то порвалось, я споткнулся, чуть не упал, и из глаз моих хлынули слезы.

Все ближе и ближе я видел его глаза, его черные волосы, его очень худое лицо, его офицерскую форму, его руки, которые обхватили нас. Он прижал нас к себе, и мы плакали теперь все втроем, прижавшись как можно ближе друг к другу, и я только чувствовал, как немеют мои пальцы — с такой силой я вцепился в его гимнастерку.

— Ты насовсем?.. Да?.. Насовсем?.. — захлебываясь, бормотала сестра, а я только крепко-крепко держался за отцовское плечо и не мог говорить.

Неожиданно отец оглянулся и выпрямился. В нескольких шагах от нас стояла мать. Она смотрела на отца, и на лице ее было написано такое страдание и счастье, что я невольно зажмурился.

Было раннее холодное утро. В эту первую послевоенную осень, пока мать еще не устроилась на работу, она часто при-



ходила сюда, на этот маленький, почти в самом центре города, рынок. Тогда почему-то цветы не разрешали продавать даже на рынках. Да и какие тогда были цветы! Не то что сейчас, когда их везут с юга вагонами и самолетами.

Перед воротами рынка, в узком переулке, застроенном старыми, невысокими домами, стояли женщины и продавали поздние вялые астры и крашеный ковыль. Нельзя сказать, чтобы торговля шла бойко — не то было время.

Среди этих женщин, приехавших из-за города, стояла и моя мать. В руках у нее была корзинка, накрытая холстиной. Она вынимала из нее аккуратно связанные букеты “овсюка” и так же, как остальные, ждала покупателя. Я представляю, как она смотрела на людей, шедших на рынок. В ее глазах был вызов, который должен был означать, что она-то здесь случайно, и нетерпеливое желание как можно быстрее распродать свой товар и уйти.

Пожилой человек с бородкой и в длинном светлом пальто подошел к ней, взял цветы и, почти виновато сунув ей деньги, торопливо пошел дальше. Мать на секунду опустила голову, спрятала деньги в карман и вытащила из корзины следующий пучок.

Из ворот рынка вышел худой милиционер и остановился, начальственно поглядев по сторонам. Женщины с цветами бросились за угол. Одна мать осталась стоять на прежнем месте, и весь вид ее говорил, что вся эта паника, вызванная появлением милиционера, ее не касается. Она полезла в карман за папиросой, но никак не могла найти спичек. Милиционер подошел к ней, откинул холстину и, увидев цветы, сказал хриплым голосом:

— А ну давай... Давайте отсюда...

— Пожалуйста...

Мать иронически усмехнулась, пожала плечами и отошла в сторону. В этом ее движении было что-то и очень независимое, и в то же время жалкое. Извинившись, она прикурила у прохожего и глубоко затянулась. Закашлялась. Надо было дождаться, пока милиционер уйдет.

В вагоне было темно и стояла такая духота, что, несмотря на открытые окна, у меня кружилась голова и перед глазами плавали радужные круги. Мы с матерью стояли в проходе,

а Антонина Александровна с моей сестрой сидели у окна, притиснутые огромным человеком с потным лицом. Поезд с грохотом проносился мимо запыленных полустанков, пакгаузов и дымящихся свалок, огороженных колючей проволокой.

Потом пошли леса. Но даже это не приносило облегчения, и вагонные сквозняки лишь усиливали во мне сосущую тошноту. В вагоне кричали, смеялись, пели. Сквозь шум и грохот поезда было слышно, как в дальнем конце вагона кто-то с тупой настойчивостью терзал гармошку. У меня потемнело в глазах, и я почувствовал, что бледнею. В этот момент я словно увидел себя со стороны и поразился своему внезапно позеленевшему лицу и провалившимся щекам. Мать вопросительно взглянула на меня.

— Тошнит что-то... Я пойду в тамбур... — пробормотал я и стал протискиваться по забитому проходу. Мать двинулась за мной. У меня тряслись колени, ноги были как ватные, я ничего не видел вокруг и из последних сил рвался к спасительной площадке. “Только бы не упасть, — думал я. — Только бы не упасть”.

Потом я стоял на верхней ступеньке подножки, придерживаясь за поручень. Мать сзади держала меня за ремень. Поезд мчался вдоль зеленого склона с выложенной белым кирпичом надписью: “Наше дело правое — мы победим”. Я подставлял лицо ветру и, стараясь глубоко дышать, понемногу приходил в себя.

— Чего ж это он? — услышал я позади сочувственный женский голос. Мать что-то ответила. Отдышавшись, я повернулся к ней и попытался улыбнуться.

— Ничего, нам скоро выходить, — сказала она.

— Ну-ка, на, выпей, — услышал я тот же голос.

Пожилая женщина, одетая, несмотря на жару, в ватник и резиновые сапоги, наклонилась над большим бидоном и налила в крышку молока. Я посмотрел на мать. Она кивнула и отвернулась.

— Спасибо, — сказал я бабе в резиновых сапогах и, стараясь не расплескать молоко, принял из ее рук глубокую жестяную крышку. Пока я пил, она весело смотрела на меня. Мать повернулась и пошла обратно в вагон.

— Мы сейчас... Я пойду за нашими...

Когда поезд ушел, мы долго стояли на деревянной платформе и слушали, как замирает вдали его грохот. Потом наступила оглушительная тишина, и в мои легкие ворвался пахнущий смолой чистый кислород.

В поле было прохладно. На глинистой дороге стояли глубокие желтые лужи. Солнце светило сквозь легкие прозрачные облака. В сухой траве тихонько посвистывал ветер.

Мы бродили по неровному пару, изрытому кротовыми норами, и собирали “овсюки” — метелочки, похожие на овес, коричневого цвета и покрытые мягкими шелковистыми ворсинками. Каждый раз, собрав несколько небольших пушистых букетиков, я, как учила мать, перевязывал их длинными травинками и складывал в корзину. Хоть я и знал, для чего предназначаются эти “букеты”, я сказал матери, которая с охапкой “овсюка” шла в мою сторону, время от времени наклоняясь за особо красивыми экземплярами:

— Ма, может, хватит... Ходим, ходим, собираем, собираем... Ну их!..

— Ты что, устал? — не глядя на меня, спросила мать.

— Надоело уж... Ну их!..

— Ах, тебе надоело? А мне не надоело...

— Не надоело — вот и собирай сама свои “овсюки”. Не буду я!

— Ах, не будешь?

Мать изменилась в лице, на глазах ее выступили слезы, и она наотмашь ударила меня по лицу. Вспыхнув, я оглянулся. Сестра ничего не заметила. Тогда я пошел на самую середину поля... Щека моя горела. Я поднял с земли палку и, чтобы отвлечься, стал разрывать рыхлый холмик над норой, чтобы проследить подземные ходы, вырытые кротом. Издали я видел, как сестра, Антонина Александровна и мать медленно ходили взад и вперед, то и дело нагибаясь за этими проклятыми “овсюками”.

«И снова я иду мимо разрушенной баньки, мимо редких деревьев по Завражью. Все так же, как и всегда, когда мне снится мое возвращение. Но теперь я не один. Со мной моя мать. Мы медленно идем вдоль старых заборов, по знакомым мне с детства тропинкам. Вот и роща, в которой стоял

дом. Но дома нет. Верхушки берез торчат из воды, затопившей все вокруг: и церковь, и флигель за домом моего детства, и сам дом.

Я раздеваюсь и прыгаю в воду. Мутный сумеречный свет опускается на неровное травянистое дно. Мои глаза привыкают к этой полумгле, и я постепенно начинаю различать в почти непрозрачной воде очертания знакомых предметов: стволы берез, белеющих рядом с развалившимся забором, угол церкви, ее покосившийся купол без креста. А вот и дом...

Черные провалы окон, сорванная дверь, висящая на одной петле, рассыпавшаяся труба, кирпичи, лежащие на ободранной крыше. Я поднимаю голову и ищу поблескивающую поверхность воды и сквозь нее тусклое сияние неяркого солнца. Надо мной проплывает дно лодки.

Я развожу руками, отталкиваюсь от поддавшейся под ногами проржавевшей крыши и всплываю на поверхность. В лодке сидит моя мать и смотрит на меня. И у нас обоих такое чувство, словно мы обмануты в самых своих верных и светлых надеждах. Неторопливая, трепетная радость возвращения медленно, словно кровь у смертельно раненного, вытекает из нашего сердца, уступая место горькой и тоскливой опустошенности.

До нас долетает низкий и хриплый гудок парохода...

Не стоило приезжать сюда. Никогда не возвращайтесь на развалины — будь то город, дом, где ты родился, или человек, с которым ты расстался. Когда построили Куйбышевскую ГЭС, Волга поднялась и Завражье ушло навсегда под воду...

Я видел все так отчетливо, стоя за кустом, шагах в десяти от них.

А они, мальчишка и девочка, бегали по нашей неглубокой, тихой Вороне, как когда-то бегали по ней мы с сестрой. И так же брызгались и что-то кричали друг другу. И так же на мостках из двух ольшин полоскала белье мать и изредка, откинув упавшую на глаза прядь волос, смотрела на ребят, как когда-то смотрела на нас с сестрой.

Это была не та, не молодая мать, какой я помню ее в детстве. Да, это моя мать, но пожилая, какой я привык ее видеть теперь, когда, уже взрослый, изредка встречаюсь с ней.

Она стояла на мостках и лила воду из ведра в эмалированный таз. Потом она позвала мальчишку, а он не слушался, и мать не сердилась на него за это. Я старался увидеть ее глаза, и, когда она повернулась, в ее взгляде, каким она смотрела на ребят, была такая неистребимая готовность защитить и спасти, что я невольно опустил голову. Я вспомнил этот взгляд. Мне захотелось выбежать из-за куста и сказать ей что-нибудь бессвязное и нежное, просить прощения, уткнуться лицом в ее мокрые руки, почувствовать себя снова ребенком, когда еще все впереди, когда еще все возможно...

...Мать вымыла мальчишке голову, наклонилась к нему и знакомым мне жестом слегка потрепала жесткие, еще мокрые волосы мальчишки. И в этот момент мне вдруг стало спокойно и я отчетливо понял, что МАТЬ — бессмертна.

Она скрылась за бутром, и я не спешил, чтобы не видеть, как они пойдут к тому пустому месту, где раньше, во времена моего детства, стоял хутор, на котором мы жили...»

## Самоотречение из любви

В одном из западных интервью, уже после «Зеркала», на вопрос «Что вам дали родители, вообще ваши близкие?» Тарковский отвечал так:

«— ..Я никогда не ставил себя в параллель с современными художниками. Я всегда каким-то образом чувствую себя рядом с художниками XIX века... Для меня очень важна моя связь с классической русской культурой, которая, конечно же, имела и имеет до сих пор продолжение в России. Я был одним из тех, кто пытался, быть может бессознательно, осуществить эту связь между прошлым России и ее будущим. Для меня отсутствие этой связи было бы просто роковым. Я бы не мог существовать. Потому что художник всегда связывает прошлое с будущим, он не живет мгновением. Он медиум, он как бы проводник прошлого ради будущего. Что я могу сказать в этом смысле о моей семье? Мой отец — поэт, воспитывался в советское время. Он не был зрелым человеком, когда произошла революция. Он 1906 года рождения (повсюду указывается другая дата, 1907. — *Н. Б.*). Значит, в семнадцатом году ему было 11 лет. Он был ребенком. Но культурные традиции, конечно, впитывал в себя. Отец окончил Брюсовские курсы, был знаком почти со всеми известными поэтами России, и его, конечно, невозможно представить себе в отрыве от русской поэзии, поэзии Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Заболоцкого. И для меня это было очень важно! Получилось так, что, по существу, меня воспитывала мать. Отец с ней расстался, когда мне было три года. Он скорее на меня действовал в каком-то биологическом, подсознательном смысле. Хотя я далеко не поклонник Фрейда или даже Юнга... Отец имел на меня какое-то внутреннее влияние, но, конечно, всем я обязан матери. Она помогла мне реализоваться. Из фильма («Зеркало». — *Н. Б.*) видно, что мы жили, в общем, очень тяжело. Очень трудно жили. И время трудное было. Когда мать осталась одна, мне было три года, а сестре полтора. И нас она воспитывала сама. Всегда была с нами. Второй раз она уже не вышла замуж, всю жизнь любила нашего отца. Это была удивительная, святая

женщина и совершенно не приспособленная к жизни. И вот на эту беззащитную женщину обрушилось все. Вместе с отцом она училась на Брюсовских курсах, но в силу того, что у нее уже был я и она была беременна моей сестрой, она не получила диплома. Мать не сумела найти себя как человек, имеющий образование, хотя я знаю, что она занималась литературой (в мои руки попали черновики ее прозы). Она могла бы себя реализовать совершенно иначе, если бы не то несчастье, которое на нее обрушилось. Не имея никаких средств к существованию, она стала работать корректором в типографии. И работала так до самого конца. Пока не получила возможности выйти на пенсию. И я просто не понимаю, как ей удалось дать нам с сестрой образование. Причем я кончил школу живописи и ваяния в Москве. За это надо было платить деньги. Откуда? Где она их брала? Я кончил музыкальную школу. Она платила учительнице, у которой я учился и до, и во время, и после войны. Я должен был стать музыкантом. Но не захотел им стать. Со стороны можно сказать: ну, конечно, были какие-то средства, раз человек из интеллигентной семьи, это естественно. Но ничего естественного в этом нет, потому что мы ходили буквально босиком. Летом вообще не носили обуви, у нас ее не было. Зимой я носил валенки моей матери. В общем, бедность — это не то слово. Нищета! И если бы не мать... Я просто всем обязан матери. Она на меня оказала очень сильное влияние. «Влияние» даже не то слово. Весь мир для меня связан с матерью. Я даже не очень хорошо это понимал, пока она была жива. И только когда мать умерла, я вдруг ясно это осознал. Я сделал «Зеркало» еще при ее жизни, но только потом понял, о чем фильм. Хотя он вроде бы задуман был о матери, но мне казалось, что я делаю его о себе... Лишь позже я осознал, что «Зеркало» — не обо мне, а о матери...»

Тарковский, мне кажется, не преувеличивал, говоря о матери: «удивительная, святая». Ведь святость он понимал не патетически-книжно, а более чем реалистически: с младенчества он не терял контакта со святостью обыденнейшего мира, вещей, растений и животных, «питаясь» этими эманациями. И весь его кинематограф есть повествование именно об этом измерении обыденнейших, отнюдь не парадных

вещей, о том «гудении» в человеке, которое откликается на эти невыразимые в слове взыванья издалека.

Сохранилась часть писем (1938—1939 гг.) Марии Ивановны к бывшему мужу, в которых так видна ее душа и нескончаемость ее любви; а кроме того, в этих письмах немало подробностей о житье-бытье их сына.

«Милый Асишка! <...> О деньгах ты не волнуйся, т. е. волнуйся, конечно, но не очень. За этот месяц я заработала 400 р., правда работала по-каторжному. Один день со сверхурочными проработала в сутки 25 часов не спавши, с перерывом 4 часа, т.е. это уже выходит больше суток. Но нам теперь это запретили, т. ч. за июль у меня будет 300 р. Деньги твои я тратила долго, мне всегда их как-то больно тратить. Живем мы ничего. Что дети не голодают, я ручаюсь, они едят даже абрикосы, а в смысле корма, конечно, не очень шикарно, но они сыты вполне.

По-французски мы читаем, но мало, я очень мало их вижу <...>

С Андрюшей очень хлопотно, он бывает злючкой-колючкой и тогда всем, кроме мамы (меня), делается страшно... Вот в выходной мы тебе будем писать все трое, тогда ты увидишь, какие мы хорошие».

«Милый Ася! Ребята здоровы. Мариночка ласковая, тихая и очень аккуратная.

Андрей настоящий хобиас. Он смеется го-го-го, от души, по-хобиасьи. Ездит на попке с самых высоких гор, так что пыль столбом».

«Мышка наша будет наверняка или поэт или прачка. Она ужасно любит стирать разные тряпочки и рифмовать, и любит еще говорить стихи без слов — один размер, и размер правильный. А Андрюшка бредит самураями, изобретает разные смертоносные орудия и целый день стругает сабли и ружья, причем чудесно конструирует. Сегодня сделал «пулеметик». Вот такой. Чудно стреляет камешками. Собирается сделать арбалет, как у Телля.

Он стал большой и весь крепкий, твердый, спинка у него широкая, и плечи тоже, а книзу уже — эту конструкцию «собезьянил» у нас с тобой. А подошвы у него ничего не чув-



ствуют — ни крапивы, ни сжатых злаков, ни, кажется, даже стекол. Он ходит по лесу, по сучкам совершенно как по бархатным лужкам. Нырять с разбегу очертя голову, а плавать еще не умеет. По деревьям лазает изумительно, как обезьянка. Мы с ним недавно забрались на такой дуб, что ты пришел бы в восторг: там наверху у него площадка из узла всех веток, и все они переплетены-перекручены».

«Милый Асик! <...> Письма я все получила, отвечать не могу — чувствую себя совершенно выжатым лимоном (омоном — так говорила Мышь). Я встала в половине пятого — теперь так встаю за молоком — а сейчас десятый час вечера, и я только что села просто отдохнуть. Иду с работы — картошка — у нас ее мало — встала в очередь. И так каждый день — то то, то другое.

<...>Асик, ты меня прости, но твою записочку я маме не передала. Я ее посмотрела, чтобы знать, что говорить о болезни (вдруг ты пишешь ей), и решила, что лучше передать просто поцелуй, чем твою записочку. Я бы умерла от обиды, если бы получила от мужа такое письмо. Ты прости, что я распорядилась, но если это плохо, ты ей скажешь, что я не передала. Я ей все говорю, что я жду твоего приезда около первого. А в общем мне так все надоело, какое мне, в конце концов, дело. Живите как хотите, пишите что хотите, а я устала.

У Андрея со школой плохо, он рассеян, все теряет, все забывает, все заливает чернилами. Водится, конечно, со всякой дрянью, со второгодниками и проч.

После выходного работаю вечером и утром схожу в школу. Подозреваю его во лжи. Надо брать его в руки, а то будет плохо и ученья никакого.

Груб он ужасно, с Маришкой невозможно противен и тоже груб. Не дождусь вечерней смены, чтобы побольше быть дома».

«Милый Асинька!

Как бы узнать о твоём здоровье? <...>Если я тебе буду нужна, попроси дать телеграмму к Нине Герасимовне. Я сейчас же приду и привезу тебе что нужно. Не бойся обращаться со мной как с мамой (только не со своей), я ведь ничего с тебя не требую и ни на что не рассчитываю. Мне ничего от те-

бя не нужно. Ты же это видишь. Насчет комнат я говорю, но пока ничего не узнала. Отбаливай скорее, мы обменяем, не может быть, чтобы ничего не нашли. Две на две найдем обязательно. О своих личных делах ты тоже не страдай, Асик, все это проходит, забывается, и ничего не остается. Я все прекрасно понимаю, со мной, Асик, было так же, и все обошлось благополучно — я сделалась умная, тихая и спокойная. Мне ничего не надо, ничему я не удивляюсь и не огорчаюсь. И мне так спокойно-спокойно. Не огорчайся, мой дорогой, все будет хорошо. Мы обменяем комнатки, и ты будешь жить хорошо и спокойно. Возьмешь кое-что из мебели, у меня есть лишнее ложе (диван). Выздоравливай, моя деточка, у меня руки трясутся из-за этой телеграммы. Я так беспокоюсь, как ты там один, как тебя там лечат. Что тебе надо? Телеграфируй обо всем (и о хорошем и о плохом), если я ничего не буду получать, мне будет очень беспокойно и плохо.<...>

Нужны ли тебе деньги? Крепко целую, дети не знают, что я тебе пишу. Они тебя очень крепко любят. Они кошки милые, только буйные иногда.

<...> Ничего не продавай, напиши, я денег достать всегда сумею.

Еще целую»

«Интересных книг для него (Андрея. — *Н. Б.*) найти трудно — придумай что-нибудь в этой области, моего разума здесь не хватает: ему нравятся книги 1) про войну, 2) Дуров, 3) про подвиги, 4) география. Рассказывать я ему должна про Наполеона, про Колумба, про экватор и про полюсы. Но ведь я же не мальчик, меня на это не совсем хватает, а Маришка при этом говорит — ну про Наполеона — это неинтересно!

Читать Жюль Верна рано, у него не хватает терпения, и что делать, я не знаю. Нет ли легких книг про Героев Советского Союза и про всяких Магелланов. Почему не пишут ничего для этого возраста, кроме стихов? Зимой поручаю тебе добывание книжек... Мне нужны для него французские книжки, чтобы я могла ему читать, а он с интересом слушать, потому что, когда интересно, он хорошо понимает. У М. Г. для него почти ничего нет. Мы сейчас читаем про зверей — это интересно. Но трудноват сюжет: рассказы в рассказе, как

яички. Он в них запутывается. На будущее лето покупаем овчарочного щенка.

Пиши. Маруся».

«Андрей научился нырять с головой, но плавать еще нет. Купаемся каждый день все трое. Очень весело. Андрюша говорит, чтобы ты скорее приезжал. Мы сейчас будем пускать мыльные пузыри, а весной мы купим овчарочного щенка и найдем дачу одни, без тети Нади и Наташи. Они хорошие, только вместе жить очень трудно. <...>

Андрюша довольно прилично читает по-франц. и, м. б., зимой будет заниматься с М. Г., впрочем, это еще не известно — захочет ли она.

<...> Детей я вижу очень мало: одну шестидневку я уезжаю в 5 ч 30 с дачи и приезжаю в 5 ч 30 вечера, а другую шестидневку уезжаю в 2 ч дня и приезжаю в 2 ч ночи. Из этого времени нужно еще поспать, т. ч. вижу их живьем очень мало. Они очень ждут выходных, и один раз я не приехала совсем, и Андрей весь день, видимо, ждал, но молчал, когда вдруг говорит: «Черт возьми, — выходной день и не приехала!» Надя говорит, что получилось у него очень смачно и веско. <...>»

А вот письмо уже из другой эпохи — 1948 год, письмо от 10 января, Андрею — шестнадцатый год.

«Милый Арсений! Спасибо, что позаботился о деньгах. Завтра поеду на свидание с Андреем, свезу ему что-нибудь вкусного. Он много расспрашивал о тебе, видимо, ему хочется, чтобы ты приехал. Я сказала, что у тебя грипп. Его нельзя сейчас огорчать и волновать, от хорошего душевного состояния зависит его здоровье. У него очаги в правом легком от верхушки до третьего ребра, т. е. порядочно.

Счастье, что захватили раньше, чем начался распад тка<sup>е</sup>ней и каверны, тогда уже... Ему делают поддувания (пока не зарубцуются раны), а потом будет операция — после поддуваний что-то к чему-то прирастет, кажется, плевра к легкому и ее будут отдирать при помощи тока. В общем, мучают мальчишку, и жалко его до смерти. Интересно, что, когда я рассказывала докторше историю его болезни, что он затемперату-

рил и слег на другой день после покражи шубы\*, она сказала, что, весьма вероятно, обострение процесса было вызвано нервным потрясением. Выходит, что шубу украли к лучшему, иначе без обострения он бы еще долго боролся, организм у него хороший, начались бы каверны и было бы Бог знает что. У тебя он был в перерыв между двумя вспышками. Как подумаю, в каких условиях он лежал, да бегал по сырости в пальтишке — даже дух захватывает от страха.

Он спрашивал, как ты отнесся к его болезни — завтра я его порадую твоим гостинцем, тем, что ты беспокоишься. Он очень-очень был в четверг грустный. Мы с ним устроили незаконное свидание: когда я принесла передачу, он выглянул в дверь, сделал мне знак и через террасу вышел в садик. Видимо, ему было очень тоскливо. Как бы об этом не прознали и не лишили бы завтра свидания».

Комментарии к этим письмам\*\* едва ли нужны, настолько прозрачен здесь образ матери, той матери, которая, по определению Тарковского, — бессмертна.

«Мама была блондинка, — вспоминает М. Тарковская, — с густыми длинными волосами, со спокойными серыми глазами, с нежной кожей. Мария Сергеевна Петровых говорила, что в молодости у мамы было «лицо как бы озаренное солнцем». Но эта озаренность быстро погасла. Есть пословица — каждый кузнец своего счастья. Мама была плохим кузнецом. Она не умела устраиваться в жизни и как будто нарочно выбирала для себя самые трудные пути. Она не вышла второй раз замуж, она пошла работать в типографию с ее потогонными нормами, она не поехала в эвакуацию с Литфондом — и все потому, что не могла кривить душой даже перед собой. Казалось, что в жизни ей ничего не нужно — была бы чашка

---

\* «С помощью Литфонда и отца Андрею справили замечательное зимнее драповое пальто. В конце ноября 1946 он его надел и ушел в школу. Из школы он пришел по морозу раздетый — пальто украли. Андрей лег на кровать и отвернулся к стене. К вечеру у него поднялась температура, и он серьезно заболел» (Марина Тарковская).

\*\* Цитированы по первоизданию в книге: Волкова П.Д. Арсений Тарковский. Жизнь семьи и история рода. М., 2002.

чая с куском хлеба да папиросы. Вся ее жизнь была направлена на наше с Андреем благо...»

Эта ее непреклонность прочитывалась даже и сторонними людьми. Товарищ Андрея и соавтор сценария «Зеркала» Александр Мишарин рассказывал: «Однажды Андрей протянул мне фотографию, я восхитился: «О, какая Ира здесь молодая!» (имея в виду его первую жену). Он ответил: «Нет, это моя мать». Это был очень сложный, тяжелый по характеру, очень интересный человек, она была способна пожертвовать многим ради своих принципов. Она должна была жить так и не иначе. Поступить своими принципами — никогда! Помните сцену в фильме — ее разговор с врачом. Она ждет мужа, который, по ее собственному предчувствию, не придет ни сегодня и уже, видимо, никогда. Но вот так просто завести роман, начать новую жизнь даже с хорошим человеком — нет, она не могла, сурова и непреклонна была эта удивительная женщина».

Непреклонность эта имела весьма сложные истоки. В отличие от Арсения Александровича, любившего литературные посиделки и вообще роскошь общения, бывшего потютчевски неустанным в поисках идеала, Мария Ивановна была носителем идеала единолюбия, как это и подобает настоящей русской женщине. Однако интеллигентная, кроткая по природе женщина, в одиночку поднимавшая в тяжелейшую эпоху двоих детей, не могла, защищая и защищаясь, не приобрести части «мужских» черт — некоторой жесткости и той «сухой» требовательности, которая детям часто кажется придиричностью и своего рода «мелким тиранством». Таково противоречие, избежать которого ей было почти невозможно, ибо воспитание — либо оно есть, либо его нет.

Мария Ивановна, дабы вырастить сына с дочерью и дать им воспитание и образование, порой буквально билась как рыба об лед. Эта метафора оживает в воспоминаниях Марины Арсеньевны: «...Мы (с братом. — Н. Б.) помнили самое страшное. Ранняя весна 1942 года. На Волге ледоход. Солнце, резкий ветер. Весь городок Юрьевец, куда мы эвакуировались, высыпал на берег ловить плывущие по реке бревна — надо было как-то отапливаться. Мама прыгает по льдинам, достает бревна, мы с берега помогаем их вытаскивать.

И вдруг на наших глазах она проваливается под лед, на какое-то мгновение исчезает среди громоздившихся друг на друга льдин и ледовой каши...»

«Война разделила нашу детскую жизнь на две неравные половины. Было короткое «до войны», которое смутно вспоминалось как что-то прекрасное, но малореальное, и было тревожное, неуютное настоящее».

«Летом сорок третьего года мама получила долгожданный пропуск в Москву. Во время эвакуации она ежемесячно высылала деньги за квартиру. Это помогло нам вселиться на нашу довоенную жилплощадь на Щипке. Остаток лета мы с Андреем провели в пионерском лагере в писательском поселке Переделкино, а с осени мама оформилась сторожем при даче, где летом находился лагерь. Это двухэтажная деревянная дача, в которой жил до своего ареста писатель Бруно Ясенский. В предвоенные годы там был детский сад, потом пионерский лагерь, а сейчас — Дом творчества писателей.

Мы занимали крохотную комнату с кирпичной печуркой (остальные комнаты не отапливались). Сохранилось боковое крылечко, которое вело к нам. По соседству были дачи Инбер, Тренева, Павленко, подальше — Фадеева. С сыном Фадеева, Сашей, Андрей играл в «солдатики». Рисовались или вырезались из книг и журналов фигурки солдат разных стран и эпох, наклеивались на плотную бумагу, отгибалась подставка. Андреевы солдатики хранились в папиросной коробке из-под «Казбека». Ребята, сидя за столом или лежа на полу, дули в спины своим солдатам, те двигались навстречу друг другу, сшибались, один падал и брался в плен, а победитель продолжал войну. Армия нуждалась в пополнении, Андрей, будучи необычайно азартным, метался в поисках резервов. Случайно он напал на золотую жилу. На чердаке инберовской дачи нашел целую грудку книг. Из них-то и начало активно пополняться его войско. Это были отборные красавцы преображенцы и семеновцы, солдаты времен крымской и японской войны, средневековые рыцари, конные и пешие. Возвратясь после войны на свою дачу, Вера Инбер жаловалась знакомым писателям, что какие-то варвары испортили ей книги.

История с игрой в солдатики всплыла в памяти, когда я увидела в «Зеркале» старинный том с репродукциями. Сцена

снималась в Переделкино у той же литфондовской дачи, где мы жили после эвакуации».

Эта мужественная женщина, мечтавшая о литературном поприще, но смиренно, ради исполнения материнского долга вошедшая в монашескую келью корректора, обладала ценнейшим качеством, бесконечно благодетельным для формирования «космизма» и «пантеизма» Андрея Тарковского, — она любила природу и каждое лето, с весны по осень, проводила с детьми в деревеньках и на дачах Подмосковья, а то и чуть далее. Это было для Андрея время мощнейших и глубиннейших впечатлений, безусловно питавших пластику и мистику его фильмов.

«У мамы было твердое жизненное правило: что бы ни происходило, как бы туго ни приходилось, детей необходимо вывозить на лето из города, — вспоминает Марина Тарковская. — Каждое лето обязательно мы выезжали в деревню. Сначала жили там с мамой, когда были совсем маленькие, потом с бабушкой, а после войны одни. Были деньги — нанималась машина (обычно это был грузовик). Чаще денег не было. Тогда тащили на себе одеяла, подушки, посуду и прочий скарб.

Весной 1935 года друг наших родителей Лев Владимирович Горнунг, а попросту дядя Лев, повез их на станцию Тучково Белорусской железной дороги, чтобы помочь снять на лето дачу. Они пешком пришли в деревню Игнатьево. Там снять ничего не удалось, но в деревне сказали, что на хуторе у Горчаковых еще «не сдадено». Показали, как идти — по краю оврага, потом наискосок через поле. В соснах стоял деревенский дом. Огород, несколько яблонь, сенной сарай, маленький пруд. Невдалеке — небольшая родниковая речушка, впадающая в Москва-реку. Тихо, красиво. Договорились с хозяевами и жили у них несколько летних сезонов. Каким-то образом ликвидация хуторов и отрубов, проводимая вместе с коллективизацией, пощадила хутор Горчаковых, дом был перевезен в деревню только в 1938 году. На его месте и сейчас видны остатки фундамента, заросшие крапивой и малиной, да ямы, где был когда-то пруд.

На хуторе мы были окружены природой, вернее, погружены в нее. Это, пожалуй, самое главное. Мы купались в холодной речке, бегали почти голые, босые, становились крепче и здоро-

вее. Но незаметно, с маминой помощью, мы постигали глобальную красоту природы и прелесть ее подробностей: нежные розоватые цветы брусники, коричневато-красные головки кукушкина льна, серые прошлогодние листья, пронзенные стрелками молодого ландыша... Этот мир был обитаем: птицы, бабочки, муравьи. Пауки в центре безукоризненной паутины... А как было интересно наблюдать за жизнью весенних лесных луж!

“Мама, там кукушка!” — эти слова, процитированные в “Ивановом детстве”, сказал трехлетний Андрей в первое лето на хуторе.

Лес — светлый, радостный березняк, мрачный ельник, где даже трава не растет, сырой осинник...

Мама очень любила цветущую гречиху. У гречишного поля мы всегда останавливались, замолкали и слушали, как гудят пчелы в бело-розовом бесконечном море. С памятью о маме связана сцена на дороге среди поля гречихи в “Рублеве”. Недаром Андрей написал на проспекте к фильму: “Милой маме — виновнице этого действия”.

Мария Ивановна несомненно обладала чувством ландшафта, и каждый раз «выбор натуры» был не случаен. Вот как поэтично описывает Марина Арсеньевна одно из таких красивых «приземлений».

«Почему я люблю Абрамцево? Нет, не сегодняшнюю туристическую усадьбу-музей, а то послевоенное Абрамцево, когда ближайшая станция называлась Пятьдесят седьмой километр, когда не было деревянной лестницы и мостика через овраг. Когда, просыпаясь утром, знаешь, что тебя ждет чудесный летний день.

Надо было пройти сумрачным еловым леском, спуститься по тропке в глубокий овраг, подняться на его противоположный склон. И наверху передохнуть, потому что ехали мы из Москвы всегда нагруженные узлами и сумками.

Мы — это мама, Андрей и я. Мы снимали «дачу» в деревне Мутовки, в пяти километрах — час ходьбы — от станции.

Деревенский дом, ориентир — скотный двор. Правда, скотины в нем не было, колхоз в Мутовках был никудышный. Но зато были коровы у местных, а значит, мы пили молоко. Молоко и черный хлеб. Детство, счастье...



В Мутовках было два особенно привлекательных места — река Воря и абрамцевская усадьба. Я не ошиблась в порядке — узкая извилистая речка была у нас на первом месте. Купались мы в бочаге, нестрашном и веселом днем, при ярком солнце, темном и таинственном в сумерках, когда стелился туман по болотцам у реки и начинало сильно пахнуть дикой смородиной и крапивой.<...>

Не случайно, что именно в Абрамцеве Андрея впервые обуяла мания живописи. Наша хозяйка подарила ему этюдник, забытый каким-то прежним дачником, а муж маминой подруги, художник дядя Коля Терпсихоров, дал остальное — палитру, куски загрунтованного холста, не до конца истраченные тюбики с масляными красками.

Какие завораживающие названия — «парижская синяя», «марс коричневый», «сиена натуральная», «киноварь», «земля зеленая»! <...> Теперь Андрей часами просиживал с этюдником, писал ель, камыши, закат солнца. Потом ему пришла в голову идея написать ночной пейзаж — деревню ночью. В сумерках он уходил из дома, а возвращался под утро, когда я уже крепко спала».

И все же своеобразие «непреклонности» Марии Ивановны лежало в плоскости гораздо более тонкой и неоднозначной, чем это казалось внешним наблюдателям. Здесь не только однолюбство, здесь не только Сольвейг (один из любимейших ибсеновских персонажей у Тарковского), здесь еще и нечто, что Андрей в женщинах не принимал, к любым вариациям или оттенкам феминистическим относясь с сожалением.

В дневнике Марии Ивановны есть такая красноречивая запись, говорящая, помимо всего прочего, о недюжинной ее саморефлексии и самокритичности. «...Я теперь поняла, в чем весь кошмар: я — «натура» творческая, то есть у меня есть все, что должны иметь творческие люди — и в отношении к окружающему, и способность обобщать, и умение процеживать, и, самое страшное, требования к жизни, как у «творца». Не хватает одного — дарования — и вся постройка летит кувырком и меня же стучает по макушке, а требования мои никогда не смогут быть удовлетворены, потому что они мне не по силам. Т. (Тоня, Антонина Бохонова, — вторая жена Арсения Т. — Н. Б.) когда-то мне сказала, что она мечта-

ла быть другом, правой рукой какого-нибудь большого человека\*, а я удивилась, потому что хотела сама быть создателем. В 14 лет я писала: «Я хочу музыки дикой и властной, / Я хочу жизни широкой, опасной / Я не хочу на земле пресмыкаться, / Я хочу с вихрями, с бурями мчаться».

Это смешно, конечно, даже стыдно писать это и об этом, но в таком детском бунте — мысли-то мои, пусть бездарно оформленные, — и заключаются дальнейшие несчастья: я думала, что хотеть — значит мочь.

Быть приживалкой чужого дарования! Надо иметь дар самоотречения. И насколько в жизни и в быту он мне свойствен по полному безразличию к тому, от чего я с легкостью отрекаюсь, настолько я жадна к своему внутреннему миру, и попробуйте сделать из меня святую! Потому-то я и не смогла бы быть ничьей нянькой, и вот поэтому-то я и не могу никак изменить свою жизнь».

«Вот такой была наша мама, — комментирует Марина Арсеньевна. — Андрей не читал этих записей, но он хорошо ее понимал и чувствовал. Поэтому в финале «Зеркала» старая мать ведет маленьких детей не с добрым и нежным, а с напряженным и суровым лицом. Она выполняет свой материнский долг, она любит своих детей, но только в этом не может заключаться смысл ее существования на земле. А самое главное в ее жизни не состоялось...»

И это, конечно, драма. И с этой драмой Тарковский всю жизнь находился в полемике. В известной анкете 1974 года на вопрос «В чем сущность женщины?» он ответил вполне полемически: «В подчинении и самоотречении из любви»\*\*.

---

\* «"Я простила Арсению Тоню, потому что это была любовь", — скажет потом мама. И еще — Тоня была добра. Она с самого начала хорошо к нам относилась и часто напоминала папе, что из полученного гонорара надо дать детям — ведь мама не подавала в суд "на алименты". После того, как папа ушел к Озерской, мама и Тоня подружились. Их роднило многое, в том числе и любовь к папе, которого они одинаково понимали и чувствовали. Теперь они обе жалели его» («Осколки зеркала»)

\*\* Иногда эта внутренняя полемичность прорывалась в вещах спонтанно-вкусовых Марина Тарковская вспоминала, что мать в своих музыкальных пристрастиях выделяла Чайковского и Бетховена. Тарковский же в одном из известных интервью, поставив Баха на первые десять (!) мест в своих пристрастиях, добавил в конце: «меньше же других люблю Чайковского и Бетховена».

Конечно же, его не один раз атаковали журналистки по этому поводу. Вот, например, фрагмент интервью западно-берлинскому литературному еженедельнику «TIP» в начале 1984 года. Вопросы задает Ирена Брезна.

*Корр.* Я глубоко тронута вашими фильмами. Но я не вижу себя там как женщину. Женщина показана под углом зрения сильного пола. Ее сущность передана только по отношению к мужчине. У нее как бы нет собственной жизни...

*Т.* Я об этом никогда не думал — о внутреннем мире женщины. Его было бы достаточно тяжело выразить, и мне не хочется этого делать. Она, безусловно, имеет свой внутренний мир, но мне кажется, что он очень соединяется с тем человеком, с которым ее жизнь крепко связана. <...>

*Корр.* Вы никогда не знали женщину с ее собственным миром?

*Т.* Я не могу с такой общаться.

*Корр.* Значит, вы никогда не «растворились» в женщине?

*Т.* Я не делаю этого никогда, потому что прежде всего я мужчина.

*Корр.* Вы «ограждаетесь» от вторжения любви?

*Т.* Я мужчина, у меня другая природа. Мне кажется, что истинный смысл женщины — в самоотдаче. И я знаю такие случаи.

*Корр.* Они нечасты...

*Т.* Да, но это были великие женщины. Я не знаю ни одной, которая кичилась бы своим собственным миром и тем доказала бы свое величие. Назовите мне хотя бы одну!

*Корр.* Я не смогу.

*Т.* Невозможно для человека, если он любит, сохранить в себе закрытый мир, потому что его мир соединен с другим. Это симбиоз, превращенный к тому же во что-то еще. Если женщина уходит из такой связки, тогда отношения нарушаются. Она не может подняться и через пять минут начать новую жизнь... Любовь — высочайшее добро, которым владеет человек как в материальном, так и в духовном смыслах. Не случайно, например, что Дева Мария является символом любви, чистоты. И именно она — мать Спасителя...

*Корр.* И все же любовь или есть, или ее нет.

*Т.* Если ее нет, то вообще нет ничего...

## Корни отца и тайна сына

### 1

Андрею Арсеньевичу часто задавали вопрос о влиянии на него отца, особенно на Западе, где слабо представляли себе реальную картину почти полной официальной безвестности большого поэта Арсения Тарковского вплоть чуть ли не до его старости. Часто вопрос звучал так: «Как вам жилось в тени отца — тонкого русского лирика?» И Тарковский сообщал, что никакой тени не было, что рифмовать его творческую биографию с биографией отца — нелепо, что отец был культурным звеном, связующим его с прошлым России, но подняла его, взрастила и сделала кинорежиссером мать.

Вполне понятно, почему он так говорил: кому охота попасть под пресс подозрения, что ты — эпигон собственного отца, тем более если ваши художественные миры действительно столь часто и столь уникально пересекаются.

Но как они могли не пересекаться? Кто в заидеологизированной, вымороченной стране, в стране, вывернутой наизнанку, мог дать Андрею живое, конкретное представление о старой подлинной Руси? Кто мог подтвердить ту генную информацию, которая нашептывала изнутри его крови о совсем иных мелодиях и ритмах, нежели вся эта мнимость за окном и в газетах?

Важно и еще одно: отца сын должен был открыть сам. Отец не был навязчиво-рядом, навязчиво-близок. Во-первых, он всегда, сколько Андрей себя помнил, жил не с ними — с другими женщинами, с другими детьми. Потому — была не борьба с властительной близостью отца, а мечты о нем в попытках приблизиться и ощутить эту близость. А во-вторых, отец не был социально значимой персоной, и открывать его культурные коды Андрею надо было самому.

Культурный и поэтический космос отца был явлением фактически рукописным и устным, то есть приватным, не общественным. Отец был мало кому известным переводчиком мало кому известных восточных поэтов, а как оригинальный поэт был известен и ценим в весьма узких кругах, и потому ясно: сын любил отца, а не культурного героя, и этого отца

в качестве вызывающей восхищение и чувство тайны личности он должен был узнавать сам, на свой собственный страх и риск. И это тем более было ему необходимо, что посредством «генетико-биологического» проникновения в космос Арсения Тарковского, прямого наследника тютчевской линии в русской поэзии, Андрей Тарковский почувствовал и чувствовал всю жизнь русский XIX век и начало XX-го как свою собственную культурную реальность. Отец был его сталкером, быть может, сам о том не ведая. И, что существенно, по счастливейшей для Андрея «случайности» его отец был пластически вписан в две фундаментальные земные координаты: в род и в духовную традицию, которую он сам назвал традицией Книги.

Но подобная сложность взаимоотношений не могла быть идиллической. И не случайно Тарковский, переживший в юности взрыв увлечения Достоевским вплоть до самоидентификации с иными из его героев, всю жизнь находил в своих взаимоотношениях с родителями что-то от незримого воздействия флюидов Федора Михайловича. Смесь благоговения и обиды, искреннего душевного влечения и отчужденности, сострадания и задетого самолюбия, гордости... Частичное представление об этом может дать одно из писем Андрея к отцу. Андрею здесь двадцать пять лет, и написано письмо в момент некоего недоразумения-ссоры, когда отец вдруг обиделся на сына, вероятно в связи с денежной просьбой последнего.

«Дорогой папа! Мне бесконечно стыдно перед тобой за свое гнусное письмо. Да и не только перед тобой, — а и перед собственной совестью. Прости меня, если можешь...

...Нет и не было, верно, сына, который бы любил тебя, то есть отца, больше, чем я. (Если не считать фантазию Достоевского в виде Долгорукого.) Мне страшно обидно за то, что наши отношения испачканы денежным вмешательством. Впредь этому не бывать — или я не люблю тебя. Договорились.

Я всю жизнь любил тебя издалека и относился к тебе как к человеку, рядом с которым я чувствовал себя полноценным. (Чрезвычайно важно и в творческом плане тоже! — Н. Б.)

Это не бред и не фрейдизм. Но вот в чем я тебя упрекну — не сердись за слово «упрекну», — ты всю жизнь считал меня ребенком, мальчишкой, а я втайне видел тебя другом. То, что я (во-вторых) обращался к тебе, только когда мне было нужно, — это печальное недоразумение. Если бы можно было, я бы не отходил от тебя ни на шаг. Тогда ты не заметил бы, что я у тебя просил что-то и искал выгоды. Да мне и в голову не пришло бы просить у кого-то еще! (Чувствую какую-то натянутость в последней фразе — верно, она банальна и всегда (т.к. она традиционна) скрывает за собой неискренность. Но не верь этому ощущению, то, что я пишу тебе, — есть абсолютная правда.)

Ты пишешь о своей заботе обо мне как о денежной помощи, — неужели ты настолько груб, что не понимаешь, что забота — это не всегда деньги? Я тебе повторяю: если ты не поймешь, что я не допускаю (с сегодняшнего дня) в наши отношения деньги, мы поссоримся и никогда не увидимся. Я никогда не был уверен в твоём расположении ко мне, в дружеском расположении. Поэтому мне было (очень часто) неловко надоедать тебе. Я редко виделся с тобой поэтому. Поверь, что мне нужен ты, а не твои деньги, будь они прокляты!

Ты говоришь о том, что тебе осталось немного жить. (Арсений Александрович проживет еще 32 года, пережив на два с половиной года сына. — *Н. Б.*)

Милый мой! Я понимаю, что только большая обида могла заставить коснуться тебя этой темы. Какая я сволочь! Прости, дорогой. Скажи, что мне сделать, чтобы ты прожил как можно дольше? Что от меня зависит?!

Я все сделаю. Твое письмо поразило меня горечью и обидой.

Пойми, дорогой, что написано мое письмо в момент, который выбил меня из колеи. Я не помнил себя.

Представляю, как я тебя расстроил. Я очень сожалею. Очень. И беру все свои слова обратно.

Дальше: я никогда не обвинял тебя в том, что ты ушел от матери. Никогда. С чего ты взял, что мне может показаться чего-то там не так в этом отношении.

Это уж ты от обиды, я понимаю.

Я еще раз извиняюсь перед тобой за свое гаденькое письмо.

Я виноват и перед Татьяной Алексеевной (третья жена отца, Т.А. Озерская. — Н. Б.) и приношу ей самое глубокое сожаление о своем хамстве.

Да, кстати, о «Короле Лире»! Не прав ты. Очень. Но не будем говорить об этом (хотя это и обидно, даже больше, чем обидно): вопроса о квартире больше нет. Слишком дорого он нам обоим стоил.

Ну, я кончаю.

И все-таки многое осталось недосказанным. Я не теряю надежду исправить это.

Милый! Прости меня, глупого. Ну почему я приношу всем только огорчения?!

Целую тебя — твой Андрей».

Видно, в каком сложном и запутанном положении по отношению к отцу находится сын. Ощутимо, насколько он психологически зависимая и страдательная сторона, ибо — активно-любящая и потому нуждающаяся в понимании и отклике. Ищущая *равного* общения и уже, в самый момент поиска, знающая, что это несбыточная мечта, химера.

Письмо поражает еще и крайней нервностью, сближаясь в этом смысле действительно с ритмическими обертонами «Подростка» Достоевского, на которого Андрей как раз и указывает, сравнивая свою любовь с любовью Аркадия Долгорукого к своему «незаконному» отцу Версилу. Здесь та же тема брошенности (у Достоевского поставленная резче — незаконнорожденности) и страстного влечения к «отчому дому» в его прежде всего духовном измерении\*.

На протяжении всего романа Аркадий страстно стремится постичь тайну своего отца, этого благородного, одинокого,

---

\* Андрей Тарковский много раз сравнивал свое отношение к отцу с отношением Аркадия Долгорукого к Версилу, и если мы посмотрим в роман, то обнаружим поразительные параллели. Так же как Тарковский, Долгорукий судьбою оторван от родного отца, с которым он чувствует тем не менее фатальную духовную связь. Долгорукий: «Это правда, что появление этого человека в жизни моей, то есть на миг, еще в первом детстве, было тем фатальным толчком, с которого началось мое сознание. Не встретиться он мне тогда — мой ум, мой склад мыслей, моя судьба, наверно, были бы иные...», «Я с самого детства привык вообразить себе этого человека, этого «будущего отца моего» почти в каком-то сиянии и не мог представить себе иначе, как на первом месте везде...»

гордого, умнейшего человека, «вечного скитальца» с высоким религиозным идеалом в душе, и глубина его тайны, его скрываемых страданий так и не оставляет сына. Версиров пронзен таинственной раздвоенностью, его трагический удел еще и в том, чтобы любить двух женщин двумя видами любви. Мать Аркадия — само смирение, нравственная безупречность и умиротворенность. По словам самого Версирова, она «из *незащищенных*, которую не то что полюбишь, — напротив, вовсе нет, — а как-то вдруг почему-то *пожалеешь* за кротость, что ли, впрочем, за что? — это всегда никому не известно, но пожалеешь надолго; пожалеешь и привяжешься...»

Своему брошенному сыну Версиров говорит: «Видишь, друг мой, я давно уже знал, что у нас есть дети, уже с детства задумывающиеся над своей семьей... Я всегда воображал тебя одним из тех маленьких, но сознающих свою даровитость и уединяющихся существ... Беда этим существам, оставленным на одни свои силы и грезы и с страстной, слишком ранней и почти мстительной жаждой благообразия».

То есть с жаждой идеала.

«Он был самым желанным, самым красивым, самым родным. От него знакомо пахло кожаным пальто, трубочным табаком, хорошим одеколоном. Мы всегда ждали его прихода с нетерпением, он обязательно приходил к нам в наши дни рождения. Какие прекрасные подарки он нам делал! Это были самые скромные вещи — отец не был богат, — но они были отмечены его необыкновенным даром превращать в чудо все, к чему бы он ни прикасался, — вспоминала Марина Арсеньевна. — Как высокаторжественно называла его мама: «Арсений»! Сколько преклонения звучало в по многу раз повторяемой бабушкиной истории: «А вот Арсений в тридцать четвертом году мне сказал...»

И вот он ушел от нас, живет в другой семье, а не с нами... Возможно, эта ранняя травма и сделала Андрея отчаянным задирой, а меня замкнутой, молчаливой девочкой...»

Сам Тарковский смотрел на «травмированность» своего детства значительно шире. «Те, кто родились позже 1944 года, — совершенно другое поколение, отличное от военного, голодного, рано узнавшего горе, объединенного потерями, бе-



зотцовщиной, обрушившейся как стихия и оборачивающейся для нас инфантильностью в 20 лет и искаженными характерами. Наш опыт был разнообразным и резким, как запах нашатыря. Мы рано ощутили разницу между болью и радостью и на всю жизнь запомнили ощущение тошнотворной пустоты в том месте, где совсем недавно помещалась надежда...»

Однако сложнейшая парабола взаимоотношений с родителями сохранится у Тарковского фактически до конца, а тень русской классики, тень Достоевского по-прежнему будет оставаться действенной, так что любовь и отчужденность, некий необъяснимый страх будут преломляться странными преломлениями, и лишь творческое преобразование этого внутреннего смятения и хаоса в киномедитациях будет вносить покоряющую и умиротворяющую прозрачность и ясность.

Уже в возрасте тридцати восьми лет Андрей Тарковский писал в дневнике:

«...Очень давно не видел отца. Чем больше я его не вижу, тем становится тоскливее и страшнее идти к нему. У меня явные комплексы в отношении родителей. Я не чувствую себя взрослым рядом с ними. И они, по-моему, не считают взрослым меня. Какие-то мучительные, сложные, невысказанные отношения. Как-то не просто все. Я очень люблю их, но никогда я не чувствовал себя спокойно и на равных правах с ними. По-моему, они тоже меня стесняются, хоть и любят.

Очень тяжело общаться с тем, кто не занимает ясной, однозначной позиции. Но кто в этом виноват? Они или я? Наверное, все понемногу.

Но тем не менее мне надо еще до отъезда в Японию появиться у отца. Ведь он тоже мучается оттого, что наши отношения сложились именно так. Я это знаю. Я даже не представляю, как сложились бы они дальше, если бы сломать лед самому мне. Но это очень трудно. Может быть, написать письмо? Но письмо ничего не решит. Мы встретимся после него и оба будем делать вид, что никакого письма не существует. Достоевщина какая-то, долгоруковщина. Мы все любим друг друга и стесняемся, боимся друг друга. Мне гораздо легче общаться с совершенно чужими людьми почему-то...

Сейчас лягу и буду читать «Игру в бисер» Гессе. Давно я к ней подбираюсь. Сегодня, наконец, мне ее принесли.

Как я боюсь похорон! Даже когда мы хоронили бабушку, жутко было. И не потому, что она умерла, а оттого, что кругом были люди, которые выражают чувства. Даже искренние. Это выше моих сил — когда близкие мои выражают чувства. Я помню, мы стояли с отцом у церкви, дожидаясь возможности увезти гроб с бабушкой (ее отпевали и хоронили в разных местах), отец сказал (не важно, по какому поводу): «Добро пассивно. А зло активно».

Я, наверное, эгоист. Но ужасно люблю и мать, и отца, и свою сестру, и своего сына. Но на меня находит столбняк, и я не могу выразить своих чувств. Любовь у меня какая-то недеятельная. Я хочу только, наверное, чтобы меня оставили в покое, даже забыли. Я не хочу рассчитывать на их любовь и ничего от них не требую, кроме свободы. А свободы-то и нет, и не будет. Потом они меня осуждают за Иру, и я это чувствую. (Ирма Рауш, первая жена, с которой Тарковский разошелся за несколько лет до этого. — Н. Б.) Ее они любят, и любят нормально и просто. Я не ревную, зато хочу, чтобы меня не мучили и не считали святым. Я не святой и не ангел. А эгоист, который больше всего на свете боится страданий тех, кого любит.

Пойду читать Гессе.

Когда отпевали бабушку, в числе других покойных (кажется, их было около восьми-семи), в церкви на Даниловском кладбище, я стоял в головах гроба, недалеко от Марины и матери. Марина часто принималась плакать. Священник записал имена покойных, и отпевание началось. Когда священник по ходу службы называл по именам всех покойников, мне показалось, что он забыл упомянуть, пропустил Веру (это имя бабушки). Я так испугался, что стал пробираться в сторону священника с тем, чтобы напомнить ему имя бабушки. Мне казалось, что, если я этого не сделаю, с бабушкой случится что-то ужасное. Она знала перед смертью, что ее будут отпевать. И сейчас она лежала, веря, что ее отпевают, а священник по забывчивости пропустил ее имя. А она лежала мертвая, а я знал, что она тоже страшно перепугалась, если бы могла чувствовать и понять, что во время отпевания забыли ее имя. Я уже был рядом со священником, который во второй раз стал называть покойных по именам, когда услышал — Веру... Значит, мне только показалось. Ну как я испугался! Это были единст-

венные похороны, на которых я был. Нет, впервые я был на кладбище, когда хоронили Антонину Александровну, вторую жену моего отца. Но тогда я был почти ребенком. Я помню только тонкий, острый профиль и сильно напудренное лицо умершей. А. Ал. умерла от мозговой опухоли. От рака. Была зима, и у меня мерзла голова. И отец опять был рядом.

Я помню, когда я еще был ребенком и был в гостях у отца в Партийном (!) переулке, пришел дядя Лева (если не ошибаюсь). Отец сидел на диване, под одеялом, кажется, он был нездоров. Дядя Лева остановился на пороге и сказал:

— Знаешь, Арсений, Мария Даниловна умерла.

Отец некоторое время смотрел, не понимая, потом немного отвернулся и заплакал. Он выглядел очень несчастным и одиноким, сидя на диване под одеялом. Мария Даниловна — это моя бабушка по линии отца. Отец ее очень редко видел. И тоже, кажется, стеснялся чего-то. Может быть, это семейное, вернее фамильное? А может быть, я и ошибаюсь насчет отца и бабушки Марии Даниловны. Может быть, у них были совсем другие отношения, чем у меня и матери. Мать иногда говорила о том, что Арсений думает только о себе, что он эгоист.

Не знаю, права ли она. Обо мне она тоже имеет право сказать, что я эгоист» (12 сентября 1970 года).

Исповедь вполне в духе Аркадия Долгорукова, с той же спонтанностью и простодушием констатации душевного как фактического.

Хрупкая многозначность психики автора этого дневника очевидна. Поражает то, с каким смирением Тарковский констатирует таинственность происходящего между людьми, и особенно между любящими. Таинственность и несводимость к каким-либо однозначным объяснениям. Он ощущает себя втянутым в некий без начала и конца мистериальный процесс, смысл которого неизвестен, и потому касания людей причудливы, «иероглифичны», и им дано лишь вслушиваться и всматриваться в душевные шорохи и мерцанья свои и другого, наделяя их скорее поэтическими, нежели окончательными значимостями.

И разве в конечном итоге Долгорукий и Версилов — не самодостаточные судьбы?

**2**

Сколько бы ни находилось параллелей меж творчеством отца и творчеством сына, сколько бы метафизических и поэтических мотивов ни перекрещивалось, я остаюсь при глубочайшем убеждении, что эти миры синхронно-генетичны, спонтанно-параллельны, что они выросли как два родственных цветка на одном поле. И когда в поздних интервью Арсения Тарковского, которых, очевидно, не читал Андрей Арсеньевич, я слышу фундаментальные идеи и интуиции последнего, то для меня это поразительный факт синхронного саморазвития организмов из единого духовного корня, а не факт воспитания кого-то кем-то.

Фундаментальная идея Тарковских — служение духу. В интервью, данном в 1983 году, Арсений Александрович говорил: «Трижды повторяю: дух человеческий, органически претворенный в художественную мысль, в ритмическое и образное движение стиха, в пластическую его выразительность, — вот соль поэзии, ее сердцевина и суть. Самый большой грех поэта — когда он поэзию превращает в «литературу». При этом неизбежно отмирают обильные, питаемые живительными соками корни поэзии. Поэзия же нужна душе как хлеб, как воздух, как земная опора и небесная твердь. Она тождественна в лучших своих образцах *деятельному самопознанию духа*, и в этом ее смысл, ее зерно...» Подчеркнутая, явно «гегельянская», формула есть не что иное, как внутренняя атмосфера кинематографа Тарковского, который, кстати, и Баха, и Леонардо, и Шекспира, и Льва Толстого называл поэтами, универсализируя поэтическое пространство. Так что с отцом он занимался, по его понятиям, одним делом. И себя он часто называл не кинематографистом, а тем, кто работает в русле русской духовной традиции.

Превращение в «литературу» поэзии, все еще остающейся в лучших своих образцах медитацией «по направлению к духу», стало ныне делом столь же обыденным, сколь и практически незаметным. Дух утеснен на задворки, и материальная сторона слова вышла на первый план, саморазворачиваясь и саморазрастаясь наподобие некой инопланетной плазмы из американских телеужастиков. Однако выпу-

щенная «на свою собственную свободу» материальная основа речи, в том числе поэтической, превращается в самодовольного, самовлюбленного и притом тонкого демагога. Характерный пример — прозаические романские «поэзы» М. Павича.

Парадоксально-пограничное явление в этом смысле — творчество Иосифа Бродского, для которого поэтический язык есть самостоятельная внеположная сила, использующая поэта (вселяющаяся в него наподобие все той же таинственной энергии «инопланетного» происхождения) в только ей самой известной цели. Язык пользуется поэтом, а последний является орудием поэтического языка, его саморазрастания, трансформации и мутации. Есть лишь некий загадочный материальный монстр-язык, и поэт фактически обслуживает эту фабрику по симуляции языком своего виртуального всемогущества\*. Не случайно, что колоссальное влияние поэтики Бродского на русскую поэзию выразилось в том числе и в необыкновенном упадке поэтического этоса и в безудержно-изощренных имитациях всех видов изысков: дурная бесконечность виртуальных, чисто «литературных» конструкций, не обеспеченных реальным духовным опытом поэтов, темпоритмами того «религиозного страдания», которого у самого-то Бродского более чем достаточно.

Есть дух языка, и есть материя языка, его, так сказать, бесконечная ирония. Благоговение перед материальным субстратом языка мы видим сегодня на примере сети Интернет, использующей людей в только ей одной известной конечной цели. И, благоговевая перед материальным в материи, человек

---

\* Мысль эта, кстати, сама по себе принадлежит не Бродскому Р. Барт в знаменитой своей статье «Смерть автора» (1968) писал: «Во Франции первым был, вероятно, Малларме, в полной мере увидевший и предвидевший необходимость поставить сам язык на место того, кто считался его владельцем Малларме полагает — и это совпадает с нашим нынешним представлением, — что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность < ..> позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует, «перформирует». < .> Ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется»

Однако, несмотря на яркое теоретическое присоединение Бродского к этой теории, автор в его поэзии и эссеистике не только не убит, но гениально-интенсивно прописан, он заявляет о себе в каждом атоме текста

перестал заботиться о той гармонии между духовным импульсом и материальным жестом, которая и составляет суть поэзии как восстановления в человеке инстинкта духа.

Эта гармония и была в великой чести у Тарковских, и потому:

Быть может, идиотство  
 Сполна платить судьбой  
 За паспортное сходство  
 Строки с самим собой.

Однако «паспортное сходство» заключалось у них на самом деле в «паспортном сходстве» духовных движений. Поэтому искусство для Тарковского — прямая исповедь в духовной деятельности, а эта деятельность — дать духу познавать себя, как это делает, скажем, И.С. Бах. И фундаментальная часть (основание) кинокартин Тарковского — самодвижение духа, пробуждающегося у нас на глазах в каждом квадратном миллиметре экранного объема. Объема жизненного потока.

Арсений Тарковский говорил о мистериальном элементе в настоящей поэзии, и потому «подлинное писательство всегда миссия, избранничество и ничем иным по самой сути своей быть не может»\*. «Для того же Достоевского книга не просто плоха или хороша сама по себе, в ней непременно заключен либо «идеал мадонны», либо «идеал содомский», безразличной к нравственной идее она быть не может. Книга в русской традиции никогда не служила забавным пустячком, игрушкой, украшением жизни. Она всегда была фактором не столько эстетически, сколько духовно значимым. Она всегда требовала от писателя истовости, подвижничества, а от читателя огромной внутренней работы».

Все это заявления, под которыми мог бы подписаться и Андрей Тарковский, не только очень похоже высказывавшийся, но в самом прямом смысле продолживший эту «жреческую» традицию, более того — создавший (разумеется,

---

\* Ср в «Зеркале»: «Книга — это не сочинительство и не заработок, а поступок. Поэт призван вызывать душевное потрясение, а не воспитывать идолопоклонников».

не ставя перед собой такой цели) незримую и никем формально не объединявшуюся «церковь Тарковского», куда входят все те, кто воспринимает его картины, эти визуально-звуковые симфонии, в качестве магической лаборатории, где происходит превращение пространства обыденных пейзажей и вещей в священное и где нам кажется, что мы вот-вот раскроем этот его секрет по превращению в храм каждой пяди земли. И каждого часа бытового времени.

В ходе интервью журналист как-то восхитился «мастерством» толстовской речи, однако Арсений Тарковский немедленно парировал: «Мне неприятно это слово: “мастерство”. В нем что-то от сапожного мастерства. По мне, художество, поэзию можно определить по-разному: как служение, исповедь, музыку, тайну (проевзгласил же некогда Жуковский крылатую и чеканную формулу: “Поэзия есть Бог в святых мечтах земли”), но нельзя определять как мастерство. В самом этом слове есть некий кощунственный оттенок... нечто от сальериевского “символа веры”».

Те же самые мысли мы находим и у Андрея Тарковского, полагавшего, что ремеслу кинорежиссера можно выучить за два месяца. Однако что дальше? Так его однажды и спросил выпускник американского киноинститута: «Ремеслом я овладел, но как стать художником?» «Поверь в Бога», — ответил ему Тарковский. Почти повторяя формулу Жуковского, которую, следуя правилу Андрея Арсеньевича, надо понимать не метафорически или символически, а буквально. Следует вернуться к заброшенному в глубинах себя источнику контакта с духом.

У Арсения Тарковского есть прямо-таки поразительные по смелости формулировки о важности *возврата* речи к ее духовному истоку. «Если бы меня спросили перед смертью: зачем ты жил на этой земле, чего добивался, чего хотел, чего искал и чего жаждал, я бы, не помедлив ни минуты, ответил: “Я мечтал вернуть поэзию к ее истокам, вернуть книгу к родящему земному лону, откуда некогда вышло все раннее человечество”».

То раннее человечество, речь которого, еще целомудренно-первозданная, обладала магической силой (вот откуда этот финал «Жертвоприношения»: «Вначале было слово?

Почему, папа?» — голос малыша, еще словно бы живущего в том Золотом веке). Речь людей той эпохи один из любимцев Арсения Тарковского Новалис называл «сверкающей связью между нами и нездешними странами и существами».

И далее Арсений Тарковский начинает говорить мистические вещи: «Книга, быть может, не только символ, но и синоним бытия <...>. Книга и природа словно две половины одной скорлупки, разрознить их невозможно, как невозможно расщепить скорлупу, не затронув при этом ореха... Во имя цельности мира *книга* и *естество* должны находиться в неприкосновенном единстве...»

Формула поразительная по мощи, по пониманию того, что и подлинную речь (книгу) и естество (природу, человека, все тела и вещи) изначально-исконно скрепляет единой вертикальной серебряной осью всевездесущий дух или Тайна. Буква и естество, растущие из одного семени, из одного дыхания: вдоха, выдоха, духа. Слово, кажущееся бесплотным, и вещь, твердая, осязаемая, в этой вселенной Тарковского, где торжествует подлинность, где мы на своей изначальной родине (по ней-то и ностальгируют Сталкеры и Горчаковы), — единосущностны, единореальны, фактически тождественны реальным мистическим тождеством.

Я учился траве, раскрывая тетрадь,  
И трава начинала как флейта звучать.  
Я ловил соответствия звука и цвета,  
И когда запевала свой гимн стрекоза,  
Меж зеленых ладов проходя, как комета,  
Я-то знал, что любая росинка — слеза.

Знал, что в каждой фасетке огромного ока,  
В каждой радуге яркострекочущих крыл  
Обитает горячее слово пророка,  
И Адамову тайну я чудом открыл.

Я любил свой мучительный труд, эту кладку  
Слов, скрепленных их собственным светом, загадку  
Смутных чувств и простую разгадку ума,  
В слове *правда* мне виделась правда сама,  
Был язык мой правдив, как спектральный анализ,  
А слова у меня под ногами валялись.



И еще я скажу: собеседник мой прав,  
В четверть шума я слышал, в полсвета я видел,  
Но зато не унизил ни близких, ни трав,  
Равнодушием отчей земли не обидел,  
И пока на земле я работал, приняв  
Дар студеной воды и пахучего хлеба,  
Надо мною стояло бездонное небо,  
Звезды падали мне на рукав.

Так поэт свершает свой труд *возврата* к изначальному равновесию слова и плоти, когда слово «правда» ничем не отличается от самой правды: речь — не символ, не знак, не метафора, а *синоним* бытия. Но так оно и предстает в *поэтической речи* кинематографа Тарковского, где, скажем, облупленная старая стена магически светится. Мир, кажущийся сугубо вещественным, плотным, стихийным, на самом деле *обитаем*: изначальный импульс («божественный первовздох»), соотносимый с «горящим словом пророка», живет в каждой клеточке. Эту «Адамову тайну» кинематограф Тарковского, на мой взгляд, раскрыл абсолютно независимо и с редкой выразительной оригинальностью. Во всяком случае, к «Адамовой тайне» поэзии Арсения Тарковского я пришел через медитационные чудеса метода Андрея Тарковского.

### З

Суть феномена Арсения и Андрея Тарковских в том, что здесь чудесным образом приоткрылась та архаика человеческого сознания, те ее заповедные пласты, благодаря которым человек некогда был естественным участником космического ритуала, а не сторонним наблюдателем (как сегодня) схем своего интеллекта. Это воистину так, и иллюстрацией может быть любой образ в их взаимопересекающихся поэтиках. Вот, скажем, дерево — один из центральных образов и у Андрея и у Арсения. Можно, конечно, инерционно повторять, что дерево — это символ абсолютного бытия, центра Вселенной, символ древа жизни и древа познания и т.д. и т.п. Однако для Тарковских дерево — не символ, а священная реальность, не «теневой» намек на что-то абсолютное и сущностное, витающее где-то в «умственных анналах» человечества, а само это

абсолютное и сущностное бытие. Потому-то химерическое сознание современного человека (особенно «прокуренного» научной культурой) не способно воспринимать «наивную» архаику их поэтик, где слово или вещь означают сами себя и ничего более\*. Но когда дерево предстает просто деревом, а не умственной химерой, объятай хаосом наших уже заранее готовых ассоциаций и интерпретаций, то мы входим в транс: перед нами священный предмет, священное существо непостижимого происхождения и назначения. Потому-то Андрей Тарковский всерьез говорил, что, по его наблюдениям, его фильмы лучше всего понимают (чувствуют) люди без образования, то есть с архаически-прямым видением того, что *есть*, а не того, что крутится у них в голове. И хуже всех понимают искусствоведы-критики, во всем видящие символы и знаки и неспособные войти в дождь как в неповторимую уникальность процесса. И неспособные увидеть траву как неизвестность (ибо, выключенная из наших ассоциаций и символизаций, она — неизвестность), неспособные услышать как бы из ниоткуда пришедшую мелодию священности. То же — со стенами, камнями, кувшинами, ветошью. Которые идентичны своим «именам», и потому слово так же таинственно и священо («слово — синоним бытия»): «А когда-то во мне находили слова / Люди, рыбы и камни, листва и трава».

Деревья — существенная часть космоса Андрея Тарковского. *Вернувшийся* (совершивший *возврат*, *Umkehr*) в архаику нашего осознания сущего, он *на ощупь* почувствовал храмово-литургическую изначальность дерева. Потому-то оно магично в «эстетике» его медитационного пространства. И оживление сухого дерева в «Жертвоприношении» — это восстановление реальной волшебной сущности жизненного пространства. Причем и методика дана из арсенала реальной мистики, а не из сундуков словесно-экзальтационной молитвенности: молится весь телесный состав, таская изо дня в день, из года в год воду на вершину горы (из рассказа Александра сыну).

---

\* Предел неоощущения онтологизма слова и речи — то превращение матерщины в обыденность, которое словно смертельная болезнь вошла во все структуры и клетки постсоветского общества.

Как дерево поверх лесной травы  
Распластывает листьев пятерню  
И, опираясь о кустарник, вкось,  
И вширь, и вверх распространяет ветви,  
Я вытянулся понемногу. Мышцы  
Набухли у меня, и раздалась  
Грудная клетка. Легкие мои  
Наполнил до мельчайших альвеол  
Колючий спирт из голубого кубка,  
И сердце взяло кровь из жил, и жилам  
Вернуло кровь, и снова взяло кровь,  
И было это как преображение  
Простого счастья и простого горя  
В прелюдию и фугу для органа.  
(«После войны»)

Человек здесь постигает свою древесную сущность, предоставляя дереву войти в него и сам входя в дерево, и тогда однажды «простое счастье и простое горе» этой двуединой древесно-человеческой породы, этого нового существа преобразуются «в прелюдию и фугу для органа». Понятно, чья это прелюдия и фуга. Того, чья психика архаически-спонтанно бросала звуки как камни, не намекая в них ни на что, предоставляя звукам священное право *быть* — быть в том же пространстве-времени, где человеческое сознание созерцает прямую неведомость своей бытийности. Все было некогда полнотой созерцания, претенциозность комментирования еще ни на йоту не отвлекала человека от бытийствования.

...В архаические времена дерево было одним из самых священных существ на земле. Друиды у кельтов поклонялись дубам, и специалисты сообщают, что слово, которым они обозначали святилище, и по происхождению, и по значению равно слову *petus*, означающему рощу или лесную просеку. Немецкий филолог Я. Гримм, изучив этимологию тевтонских слов, означающих храм, пришел к выводу, что «древнейшими святилищами у германцев были естественные леса». И даже в Риме на Форуме росло священное фиговое дерево, которому поклонялись аж вплоть до появления Империи. Да что далеко ходить: всего несколько веков назад наши зыряне поклонялись так называемой Прокудливой березе, росшей на крутом берегу реки Выми при слиянии с Вычегдой. Но пришел однаж-

ды туда «святой Стефан» и яростно срубил топором намоленный столетиями храм целого народа, «трудившись» для сего не один день — невиданной красоты и мощи была береза. Василий Розанов, тоже обладавший мистическим даром ощущать, как он говорил, «семянную» самодостаточность и «кроветворность» вещей, восхищенно описывал самую суть архаически-дзэнского сознания, на самом деле почти недоступную для нас сегодняшних: «Древний так называемый язычник, вот, например, эти зыряне, прозирали «лицо» в окружающих предметах и явлениях, видели «лицо» солнца, «лицо» луны, «лик» звездного неба, «душу» грома, «душу» молнии, «душу» леса: они имели, так сказать, метерлинковский взгляд на вещи, а не взгляд писаревско-добролюбовский. И они не фантазировали, а просто душа их, еще не износившаяся в истории, представляла, так сказать, более восприимчивую, тоньше восприимчивую фотографическую пластинку для отражений природы, нежели, например, наша душа, душа современного человека, какая-то резиновая, мертвая и загрязненная, которая «чувствует» только тогда, когда по ней обухом стучат. Было утро человечества, — и был утренний взгляд на все, этот свежий, этот чистый, этот благородный и необыкновенно *здоровый* взгляд...»

В связи с «утренним взглядом» мне припомнились коротенькие воспоминания об Андрее Тарковском фотохудожника Георгия Пинхасова, опубликованные в иерусалимском журнале «Алеф» под заголовком «Изюм и орехи в рассветных лугах». Г. Пинхасов пишет: «Мои фотографии вообще берут начало в эстетике А. Тарковского. Он пригласил меня работать в «Сталкере», и я был этому несказанно рад. Работать с Андреем Арсеньевичем было моей давней мечтой, и благодаря моим фотографиям Н. Мандельштам, которые ему понравились, он разрешил мне сфотографировать его для «Иллюзиона». «Приходите ко мне, мы пойдем погуляем, — сказал он мне. — Приходите пораньше, ну эдак в 6 утра». Я обалдел. «Да помилуйте, я в полпятого только ложусь». «Ну, не хотите — не приходите», — ответил А.А.

Я все же пришел, и мы гуляли вдвоем над Москвой-рекой. Он говорил на какие-то глубокие темы, мне недоступные. Я наконец встретил человека, который так же, как я, замирал перед деревом или листом...

В разговоре он дал мне очень интересный образ: «Фотограф должен идти снимать с одним-единственным негативом». Меня поразило еще вот что: когда я принес ему свои работы, он тут же выделил одну, которую я для себя даже не отметил, но впоследствии оказалось, что она-то и была самой-самой...»

Вот он, утренний взгляд. Вот они, изюм и орехи в рассветных лугах.

## 4

Для архаического человека дерево было храмом. Оно не символизировало храм, не сравнивалось с храмом, а было самим храмом, святилищем, сакральной тайной, самодостаточной и ни на что не намекающей, не отвлекающей мысли куда-то вбок. Для современного же человека все является спектаклем, все метафора чего-то. Потому-то ничто не является для нас реальным, все существует в умственных отблесках, отражениях отражений, в рациональных схемах, спутывающихся в хаотический «информационный» клубок. И глядя на дерево, мы видим лишь научную схему этого дерева, заложенную некогда в наш мозг. Само по себе дерево не заговорит с нами, само по себе не запоеет. И дабы сбежать от мертвой для нас реальности дерева как такового, мы начинаем его включать в ассоциативные круги и цепочки, сравнивать с какими-либо «поэтическими» словесными конструкциями, включать в «интеллектуальные пирамиды» и т.п. Так наше восприятие, наш мозг разделяются с любой реальностью, не позволяя нам к ней приблизиться.

И лишь архаика поэтического взгляда немногих поэтов и философов помогает нам начать возвращение, осуществить возврат. Но всякий подлинный возврат — это возврат на родину. Вот в чем настоящие истоки ностальгии кинематографа Андрея Тарковского и поэзии Арсения Тарковского. Тоска именно по этому, «архаическому» сознанию — по утреннему взгляду человечества. Именно там — наша невидимая родина, наше «звездное» детство, где каждое слово было единым с естеством вещи, или стихии, или присутствия. Ибо все было живым присутствием.

Камень лежит у жасмина.  
Под этим камнем клад.  
Отец стоит на дорожке.  
Белый-белый день.

В цвету серебристый тополь,  
Центифолия, а за ней —  
Вьющиеся розы,  
Молочная трава

Никогда я не был  
Счастливей, чем тогда.  
Никогда я не был  
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно  
И рассказать нельзя,  
Как был переполнен блаженством  
Этот райский сад.

(«Белый день»)

Эту свою сюжетную попытку возвращения в «райский сад» Андрей Тарковский долгое время именовал «Белым днем» и лишь затем дал фильму окончательное название — «Зеркало».

«Счастье связано с моим детством. Когда я жил с мамой на хуторе под Москвой, — я вспоминаю это время как огромное счастье. Это было очень счастливое для меня время, потому что я был еще ребенком, был связан с природой, мы жили в лесу. Я чувствовал себя совершенно счастливым. Потом я уже не чувствовал ничего подобного...»\*

---

\* Попытки обретения этого состояния во взрослой жизни Тарковский считал обреченными, и «смысл жизни» поэтому все больше смещался у него в сферу укрепления духа, накопления в себе «опыта бесконечности». Ср. с записью в дневнике от 9 января 1982 года. «Уже много тысячелетий человек стремится к счастью. Но он несчастлив. Почему же? Потому ли, что не может достичь счастья, или не знает к нему пути? Вероятно, и то и другое. И все же главным образом скорее потому, что в нашей земной жизни и не должно быть счастья, но лишь направленное в будущее к нему стремление, когда в конфликте между добром и злом укрепляется дух...»

(Здесь и во многих случаях далее я вынужден цитировать дневники Тарковского в обратном переводе с немецкого, ибо на момент издания книги они по-русски публиковались, увы, небольшими фрагментами Принося свои

«Мое детство я запомнил очень хорошо. Для меня это главное, что было в моей жизни. Потому самое главное, что оно определило все, что сформировалось во мне гораздо позднее. Детство определяет всю жизнь человека, особенно если он впоследствии связан с искусством, с проблемами внутренними, психологическими...»

Главное, потому что был пережит опыт прямого касания того, что есть, опыт своего реального единства с любым «объектом». И еще — опыт прямого созерцания цветных нитей («крововеток мироздания»), пронизывающих все-все вокруг, равно как и нас. Даже если мы не помним эти переживания на сознательном уровне, на уровне под- и сверхсознательном они в нас «работают».

## 5

В одном из интервью Андрей Тарковский сказал: «Чем старше становлюсь, тем сильнее ощущаю, что человек — это тайна...»\* Однажды в Лондоне в 1984 году его спросили: «Вы сказали, что искусство интересуется смыслом жизни, хочет объяснить мир, однако в ваших фильмах я не чувствую объяснения. В них есть глубина и тайна...» Он ответил: «Если у вас возникает впечатление тайны, то это для меня огромный комплимент. Если зри-

---

искренние извинения духу Тарковского, а также читателям, поскольку вполне возможны смысловые искажения оригинала при такой двойной трансляции, сообщаю о цитируемых изданиях: Andrej T a r k o w s k i j . Martyrolog: Tagebücher 1970—1986. Berlin: Limes, 1989; Andrej T a r k o w s k i j . Martyrolog II: Tagebücher 1981—1986. Berlin: Limes, 1991 )

\* Впрочем, в дневнике точнее и глубже. «Чем старше я становлюсь, тем таинственнее для меня человек. Он словно ускользает от моих наблюдений. Это значит, моя система оценок рухнула, и я теряю способность судить о нем..» (11 декабря 1985 года). Процесс чрезвычайно ценный, означающий очищение сознания от старой картины словесного описания мира, навязанной воспитанием в широком смысле этого слова. «Матрица» человека рушится, и ты обнаруживаешь, что человек — это абсолютно неизвестное тебе существо, которое ты воистину вдруг видишь «взглядом Пришельца».. С этого момента, собственно, и начинается второе рождение человека: пробуждение от словесного морока, в который тебя некогда хитроумно впихнули. Ты стоишь на пограничье, подобно сумасшедшему, еще мгновение — и ты «остановишь мир», увидев его вне его инерционного, будто бы осмысленного движения. «Смыслы» мира опадут, как осенние листья от сильного порыва ветра, и ты увидишь его в поразительной и прозрачной обнаженности.

тель вынесет ту мысль, что жизнь — это тайна, я буду счастлив. Потому что для огромного количества людей жизнь нынче не представляет никакой тайны... И если вы видите тайну, глядя кинофильм, значит, мне удалось выразить свое отношение к жизни. Потому что нет более глубокой, таинственной и более критической тайны, чем тайна нашего существования. И если все... многие так будут думать, то жизнь изменится».

В своем кинематографе Тарковский уже «останавливал мир» в его вещном бытийствовании, независимом от человека. Следующая стадия была бы — «остановить» самого человека в его притязаниях, которые на самом деле иллюзорны и самообманны.

Тарковский действительно был близок к поразительным духовным акциям.

Я думаю, если бы окружавшие Тарковского люди чувствовали, что его жизнь — тайна и для них и для него самого, то, несомненно, его взаимоотношения с этими людьми были бы намного более взаимно творческими и счастливыми. Потому-то, собственно, написание биографии — вещь на самом деле невозможная, и максимум, что может биограф (кроме указания на даты и географические пункты), — это подвести читателя к тем важнейшим точкам тайны, которые являются решающими в жизни героя книги.

Тайна не поддается раскрытию, но, утомленные тайной, мы можем однажды придумать ей некое поверхностное рациональное «объяснение», дабы иметь возможность снисходительно похлопать человека, переставшего быть таинственным, по плечу. Так и поступает заурядное большинство. Сильный же человек неисчерпаем в созидании тайны другого лица, как и своего собственного.

Большинство знали Арсения Тарковского как «шармёра», неистощимого выдумщика и остро слова, любителя оживленных литературных «салонов», человека отчасти богемного склада. То есть одна из «тютчевских» доминант была у всех на виду. Но была и вторая. В своих воспоминаниях С. Митина приводит в качестве эпиграфа стихотворение Б. Кенжеева «Памяти Арсения Тарковского»:



Пощадили камни тебя, пророк,  
в ассирийский век на святой Руси,  
защитили тысячи мертвых строк,  
перевод с кайсацкого на фарси.

.....  
Царь хромой в изгнании. Беглый раб,  
утолявший жажду из тайных рек,  
на какой ночевке ты так озяб,  
уязвленный, сумрачный человек?..

Изумленная тем, как автор, не знавший Тарковского лично, сумел понять «его сумрачное, скорбное одиночество — человеческое и поэтическое», С. Митина пишет: «Судьба подарила мне радость многолетнего общения с А.А. Тарковским... Но то, что так отчетливо увидел и так “крепко” выразил живущий ныне в Канаде поэт Бахыт Кенжеев, я ощущала редко и только интуитивно: очень мало было в облике и повседневном поведении Арсения Александровича такого, что давало бы повод для подобных прозрений... Обычно блистательно остроумный и артистичный Тарковский, общий любимец и превосходный рассказчик, постоянно окруженный в Домах творчества стайками поклонниц и поклонников, умевший смеяться по-детски, до слез, при непосредственном общении напрочь заслонял от постороннего взгляда столь верно угаданного в нем Б. Кенжеевым “пророка”, “царя в изгнании”, “беглого раба”, “уязвленного, сумрачного человека”».

Составляющие этой «сумрачности», столь явственной в образе сына, многомерны. И Арсению и Андрею довелось сполна хлебнуть безответной к России любви. Невозможность напечататься: долгое время готовившаяся книга стихов в 1946 году рассыпается в гранках. «Сумрачное» поэтическое подполье. И если учесть, что уже в пятьдесят лет Арсений Александрович готовился к смерти, а первую свою книжку увидел в пятьдесят шесть, то можно почти все понять в его ощущениях своих связей с социумом. Да и с кем он дружил? До войны — с Мариной Цветаевой, по одним сведениям, даже испытывавшей пылкую в него влюбленность. После войны — с Ахматовой. Кому из них Россия воздала прижизненной ответной любовью? Нет, такова уж Россия, и любовь к ней — та самая, несчастная, обреченная на неразделенность любовь, которая, как ни

странно, и привлекала Арсения Тарковского, и он сам не понимал, почему. Но, вероятно, это вообще русская тема. Многих ли великих сынов Россия любила ответно? Случайно ли Тютчев провел в Германии двадцать лет жизни? Случайно ли не находил себе «воздуха» в ней Лермонтов, скрывшийся навсегда в горах и «демонических» облачных полетах Кавказа? Случайно ли был заточен в своей квартире Чаадаев? А много ли любви излила страна на Леонтьева, Достоевского, Страхова, Розанова?.. Любивших Россию до «судорог душевных». Зато как она ласкала тех, кто ее ненавидел, презирал, третировал — скажем, всю эту социал-демократическую камарилью и революционную сволочь...

И этот же крест пришлось поднять и пронести Андрею Тарковскому. Свой дневник, начатый им 30 апреля 1970 года, он назвал «Мартирологом» — «перечнем пережитых страданий и перенесенных преследований», если исходить из этимологии слова\*. То есть к тридцати восьми годам кинорежиссер уже внутренне ощущал себя загнанным. Это может показаться странным тому, кто знает лишь внешнюю сторону сюжета: замечательные кинокартины, признание во всем мире, восторги Бергмана и Антониони, десятки наивысших фестивальных наград... Да, но все это признание и все эти награды были зарубежными, и вся эта слава была — там, за «кордоном». Здесь же, на родине — вечный мертвый сезон, за двадцать лет «службы» на «Мосфильме» десять лет ожиданий, когда же наконец дадут разрешение снимать, то есть десять лет безработицы! Да не просто ожида-

---

\* Эпиграф всему дневнику он дал такой: «В скуке, когда, весь день сидя против тушечницы, без какой-либо цели записываешь всякую всячину, что приходит на ум, бывает, что такого напишешь — с ума можно сойти». Кэнко-Хоси. «Записки от скуки», XIV в.»

Это первая фраза дневника японского монаха-отшельника, жившего в хижине у подножия горы, почитавшего творения Лао-цзы и Бо Цзюй-и и исповедовавшего стиль даосско-дзэнской спонтанности, фиксации рукой того, чего хочет сам «гений руки», отпущенной на полную волю

Позднее, в 1974 году, начиная вторую тетрадь своих дневников, Тарковский после слова «Мартиролог» написал: «Заголовок претенциозный и лживый, но пусть останется как память о моем ничтожестве — неистребимом и суетном». Это уже чисто русский жест «рефлектирующего юродства», жест самоуничижения, преследующий сам себя. Как это, в общем-то, понятно. Нежелание быть в пафосе заголовка и в то же время ощущение его неприятной неизбежности. Некая перекличка с судьбой.

ний — мытарств, бесчисленных унижительных попыток «выбить» разрешение на очередной фильм. Слава? Но ни на одном внутреннем кинофестивале ни один фильм Тарковского не был показан. И, естественно, ни единой награды. Признание у зрителей? Каждый снятый фильм годами томился в «арестантских чуланах», ибо цензура требовала громадного количества изъятий или «поправок», на которые Тарковский, разумеется, не соглашался. Наконец, когда все же «высочайшее разрешение» на прокат фильм получал, он шел в паре небольших, чаще окраинно-московских кинотеатров, не имея ни рекламы, ни объявлений, ни прессы. В губернские города фильмы Тарковского доходили с большим опозданием и крутились почти из-под полы отдельными прокатчиками, влюбленными, по случайности, в кино как вид искусства. Фактически Тарковского смотрели точно так же, как читали в машинописном «самиздате» Киркегора, Бердяева, Кришнамурти или Иосифа Бродского: из рук в руки, из уст в уста. Однако то, что выдерживает литература, с трудом выдерживает киноискусство, которому абсолютно необходим официальный статус в виде достаточного количества качественных копий, кинозалов, большого экрана, хорошей техники воспроизведения и т.п. Вне этих «технических» параметров шедевры Тарковского попросту не существуют. И эту чудовищную зрящность своего колоссального творческого натиска на избранную профессию Андрей Тарковский переживал изо дня в день, что и фиксировал его дневник, действительно на добрую треть, если не больше, заполненный отчетами о «войне за выживание», «войне» с начальниками Госкино и иных служб, «высочайше» курировавших «важнейшее из всех» искусство. Точнее, войну с Тарковским вели они, он же лишь добивался права снимать свои шедевры, оберегал своих детей от разрушения варварами, а затем пытался вывести своих «цыплят» в божий мир, к тем, кому они были нужны как воздух.

## 6

Еще одна тайна «сумрачной просветленности» Арсения Тарковского, на мой взгляд, коренится в том, что Тарковский очень рано, поразительно рано начал жить наедине со смертью. Его «Беатриче», его «бессмертная возлюбленная» (а стихо-

творение «Первые свидания» иначе и не назовешь, как «беатричевским») — Мария Фальц — умерла в 1932 году, когда Арсению было 25 лет. В его письмах близким довольно часто прорываются, внезапными ремарками, самоощущения себя либо старцем, либо очень-очень близко стоящим возле смерти, около. Например, в письме жене Тоне с фронта: «...Я очень тебя люблю, и моя любовь с тобой навсегда, что бы ни случилось... Я стал совсем другой, я видел почти все, я стар. Но я верю, что все будет хорошо...» В это время ему — 35, жене — 37. В 1957 году он, пятидесятилетний, «проговаривается» в письме к сыну, что ему «осталось немного жить». Эти и другие похожие «проговорки» — вовсе не кокетство, как легко подумать, если не знать того мистического замеса его стихов, подобного которому мы почти не найдем в русской поэзии. Своеобразие этой тональности — именно в достоверно-ощутимой «ткани» единства и взаимосплетенности до неразличимости таинства жизни и смерти. Значительная часть лирики Арсения Тарковского находится в пространстве достоверности «того света», пронцающего реальность, которую держит око и слух поэта здесь.

...На свете смерти нет.

Бессмертны все. Бессмертно всё. Не надо

Бояться смерти ни в семнадцать лет,

Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,

Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.

Мы все уже на берегу морском,

И я из тех, кто выбирает сети,

Когда идет бессмертье косяком.

Или:

И это снилось мне, и это снится мне,

И это мне еще когда-нибудь приснится,

И повторится все, и все довоплотится,

И вам приснится все, что видел я во сне.

Там, в стороне от нас, от мира в стороне

Волна идет вослед волне о берег биться,

И на волне звезда, и человек, и птица,

И явь, и сны, и смерть — волна вослед волне.

Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду,  
Жизнь — чудо из чудес, и на колени чуду  
Один, как сирота, я сам себя кладу,  
Один, среди зеркал — в ограде отражений  
Морей и городов, лучащихся в чаду.  
И мать в слезах берет ребенка на колени.

Однако подлинный шедевр, воссоздающий мистериальную картину бытия-в-жизни как бытия-в-смерти (тема, вообще говоря, не столько даже тютчевская, сколько принадлежащая измерению Иоганна Себастьяна Баха и Андрея Тарковского), — «Дерево Жанны», где сложнейшая внутренняя смысловая архитектоника создает атмосферу полифонного мистического настоящего. Тем более удивительного, что речь идет о поющем дереве, внутри которого «живая смерть» и «сложная жизнь» обретают внезапно единый прозрачный смысл.

Мне говорят, а я уже не слышу,  
Что говорят. Моя душа к себе  
Прислушивается, как Жанна д'Арк.  
Какие голоса тогда поют!

И управлять я научился ими:  
То флейты вызываю, то фаготы,  
То арфы. Иногда я просыпаюсь,  
А все уже давным-давно звучит,  
И кажется — финал не за горами.

Привет тебе, высокий ствол и ветви  
Упругие, с листвой зелено-ржавой,  
Таинственное дерево, откуда  
Ко мне слетает птица первой ноты.

Но стоит взяться мне за карандаш,  
Чтоб записать словами гул литавров,  
Охотничьи сигналы духовых,  
Весенние размытые порывы  
Смычков, — я понимаю, что со мной:  
Душа к губам прикладывает палец —  
Молчи! Молчи!

И все, чем смерть жива  
И жизнь сложна, приобретает новый,

Прозрачный, очевидный, как стекло,  
Внезапный смысл. И я молчу, но я  
Весь без остатка, весь как есть — в раструбе  
Воронки, полной утреннего шума.  
Вот почему, когда мы умираем,  
Оказывается, что ни полслова  
Не написали о себе самих,  
И то, что прежде нам казалось нами,  
Идет по кругу  
Спокойно, отчужденно, вне сравнений  
И нас уже в себе не заключает.

Ах, Жанна, Жанна, маленькая Жанна!  
Пусть коронован твой король, — какая  
Заслуга в том? Шумит волшебный дуб,  
И что-то голос говорит, а ты  
Огнем горишь в рубахе не по росту.

Но эту же (не точно такую, но подобную, параллельную) реальность «сумеречной просветленности», где сдвигимы и взаимоцелительны, как в красочном полусне-полуяви, энергии жизни и смерти, «того» и «этого» света, мы находим в киномедитациях Тарковского-сына. И его Горчаков, находящийся в почти трансовом состоянии «междумирности», прикасается к людям, вещам и воспоминаниям уже не так, как это делают «обычные» люди вроде Эуджении. Его прикосновения — иные, его взгляд и слух — иной, «инаковый», почти иномирный. Горчаков производит гигантски важную, уникальную работу по проникновению в те внутренние просторы жизни, где летают ангелы, о которых мы никогда не знаем, ангелы ли это жизни или смерти. Я думаю, это единственно правильный смысл, который можно ощутить, читая на могильном камне Андрея Тарковского эпитафию, сочиненную его женой: «Человеку, который видел ангела».

## 7

Парадоксально, но факт: нельзя вполне понять Андрея Тарковского, не поняв его отца, поэта-мистика. Но и на образ Арсения Тарковского мы уже не можем смотреть, отвлекаясь от мифологической вселенной Андрея Тарковского. И если

мы вслушаемся в стихотворение Бахыта Кенжеева, то поймем, почему он, ни разу не встречавшийся с Арсением Александровичем, увидел в нем то, что и никому из хорошо его знавших не было видно. Секрет в том, что «ключик» к этой второй главной тайне Тарковского-поэта Кенжееву дал кинематограф Тарковского-сына. Перечитаем финальную часть стихотворения:

Царь хромой в изгнании. Беглый раб,  
утолявший жажду из тайных рек,  
на какой ночевке ты так озяб,  
уязвленный, сумрачный человек?  
Остановлен ветер. Кувшин с водой  
разбивался медленно, в такт стихам.  
И за кадром голос немолодой  
оскорбленным временем полыхал.

Кто этот «беглый раб, утолявший жажду из тайных рек» православно-даосской священнобезмолвности? Кто этот словно до глубины озябший на холодных земных ночевках, «уязвленный, сумрачный человек»? Не Сталкер ли? Не он ли — беглый раб, приникший к «тайной реке» Зоны? Не он ли столь сумрачен и столь «уязвлен» беспробудным вульгарным материализмом человеческой суетоки? А может быть, это Горчаков? Не менее сумрачный и не менее уязвленный, и столь же «беглый раб», и столь же «царь в изгнании». А может быть, это все герои Тарковского, вместе взятые, в их сущностной слитности, включая Ивана, Рублева, Писателя, Доменико и Александра?

Остановлен ветер. Кувшин с водой  
разбивался медленно, в такт стихам.  
И за кадром голос немолодой  
оскорбленным временем полыхал.

Закадровый голос Арсения Тарковского, выдыхающего рифмы, — словно бы озвучивание этого совокупного экзистенциального образа, мерцательного и полифонного. Ибо кто есть кто, мы не знаем. И лица в картинах Тарковского столь же обманны, сколь и в стихах Тарковского-старшего. Пока не станешь кем-то другим, не увидишь себя.

## 8

Искусство обильно гимнами женщине, возлюбленной, матери, но гимнов отцу, отцовству в большом искусстве на удивление мало. Что, видимо, льет воду на мельницу З. Фрейда с его пресловутым Эдиповым комплексом. И это, конечно, печально, ибо свидетельствует о слабости человеческого духа, мало способного к наследованию (о чем нам говорит и история, вновь и вновь повторяющая одни и те же роковые ошибки), но увлеченного соревновательностью и самолюбиво-самостным (чаще петушиного свойства) самоутверждением — во что бы то ни стало.

Способность Андрея Тарковского к наследованию говорит не только об уникальном типологическом родстве натур отца и сына (начиная со слабого здоровья, природной отчаянной отваги и кончая мистической одаренностью, чувством космической полифонии), но и, что много важнее, о духовном здоровье, что для нашего времени уникальная редкость. Дело не в смирении, не в сердечной мягкости и кротости, а именно в чувстве космической сообразности целого, в инстинкте истины. Без творчества наследования (процесса всегда глубоко индивидуального, почти интимного) человек обречен на бесконечное верчение вокруг собственной оси. Ибо, не увидев себя в другом, невозможно вообще себя увидеть.

Кинематограф Тарковского очевидно осиян нежностью к отцовству. И в этом смысле, может быть, отчасти правы те зрительницы, которые, уловив это, сетуют на мощь мужского начала в его фильмах. Действительно, интеллектуальный мир здесь всецело принадлежит мужчине, и было бы странно, если бы было иначе. Мужчине же принадлежит сфера словесной духовности, мировоззренческого поиска. Однако женское начало, начало инь, бесподобно богато насыщает пространственность картин мастера не только многообилием и многообразием вод и хлябей небесных, их мягкой, текучей пластикой, но и внутренней гибкостью и «слабостью» природных ландшафтов. Женщина у Тарковского — это природа, мужчина — дух. В этом исток и гармонии и трагизма их взаимоотношений. Разумеется, природа обладает своим собственным духовным свечением, и именно эта сила и создает ту атмосферу та-



инственной благодати, которая делает картины Тарковского узнаваемыми с первых же «тактов».

И все же есть мир отцовства и не остывающая к нему нежность. Уже в «Катке и скрипке» идеально-возвышенный мир, к которому устремлена чистая душа юного скрипача Саши, — это мир хозяина асфальтового катка Сергея — немногословного, загадочно-отрешенного, с удивительно синими глазами артиста Заманского. У Саши нет отца, вокруг него — море женщин, жестких, прямолинейно-требовательных, почти жестоких в своем ограничительном пафосе, жаждущих служить социальному порядку, делать все «по правилам». Мир поэзии — вне женской компетенции. Поэзия — там, где этот голубоглазый мужчина, большой и надежный, в сочетании природного благородства и пренебрежения к условностям. Женщины в фильме олицетворяют жесткую формальную законность и бездушный порядок. Мужчины — свободу, свободную привязанность и поэзию. Скрипка как поющая душа — на их стороне. У женщин скрипка — всего лишь инструмент для выхолощенных экзерсисов. Характерно и то, что Сергей — совсем не бабник. Его ухажерка — довольно вульгарная, но, к счастью для Саши, неудачливая соблазнительница. И вообще женщины оказываются в фильме разлучницами двух мужчин: «сына» и «отца».

Такова абсолютно не скрываемая и вполне автобиографически прозрачная концепция в дипломной работе юного Андрея Тарковского.

Конечно, в дальнейшем от таких грубых противопоставлений не останется и следа. Однако глубина нежности к отцовству будет пульсировать неизменно. В «Ивановом детстве» — мир обаятельнейших мужчин-воинов, со всей искренностью и душевным тактом стремящихся заменить Ивану отца и мать. Своеобразные обертоны этого чувства в «Страстях по Андрею», где отцовские энергии идут то от Феофана Грека, то от Даниила Черного, то от самого Андрея Рублева — и к ученикам, и к Дурочке, и к Борiske... Удивительно тонкая поэзия отцовства-сыновства разлита в начале и в финале «Соляриса», а кадр, повторяющий библейскую сцену возвращения блудного сына, вообще стал классикой метафизической киноэмбле-

матики. Неповторимо уникально решается тема отцовства в «Зеркале», затем в «Сталкере», в «Ностальгии» (горящая книга стихов Арсения Тарковского проходит магической доминантой сквозь значимую часть финала) и мощнейше — в «Жертвоприношении». И в принципе это заслуживает отдельного подробного разбора. Важно, в сущности, одно: в кинематографе Тарковского мужчина *живет* женскими энергиями, но *спасается* энергиями отцовства, энергиями неба. Женщина не спасает, но пытается ввести в соблазн, сбить мужчину с его тропы духовного поиска и продвижения. Она — лоно, из которого он вышел и которому не может не быть благодарен. Но далее — служение духу Отца, который всегда по сути и статусу Отец Небесный. В этом драма, но и исток движения. В «Жертвоприношении» не Аделаида, механистичная и формализованная, спасает своего сына, а отец — Александр, ибо лишь он действительно любит малыша. Ибо что такое любовь, по Тарковскому? Это жертвоприношение. Александр и совершает это жертвоприношение из любви.

В дальнейшем мы увидим, как сам Тарковский совершал свое жертвоприношение из любви в пространстве собственной жизни.

## 9

«Священное и есть след ушедших богов, — писал Хайдеггер, тонко и даже родственно чувствовавший Гёльдерлина, Новалиса, Тракля, Рильке. — Но кто в силах чутить такой след? Часто эти следы невзрачны, и всегда они — отзвуки едва уловимых намеков. Быть поэтом в скудное время (в наше время «заката Европы». — Н. Б.) — значит, воспевая, указывать на следы ушедших богов...»

Но это буквально и делает Сталкер у Тарковского в одноименном фильме, как, впрочем, и весь Тарковский с головы до пят своей личности и своего творчества.

В фильме Сталкер, измученный, с риском для жизни вышедший к комнате, которую он хочет, чтобы все считали священной, стоя у окна, произносит вслух свое любимое стихотворение, сочиненное будто бы его учителем Дикобразом, — «Вот и лето прошло...» Но это стихи Арсения Тарковского.

Меня всегда занимало, почему Андрей Арсеньевич дал Сталкеру именно эти стихи.

Вот и лето прошло,  
Словно и не бывало.  
На пригреве тепло.  
Только этого мало.

Все, что сбыться могло,  
Мне, как лист пятипалый,  
Прямо в руки легло,  
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,  
Ни добро не пропало,  
Все горело светло,  
Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,  
Берегла и спасала,  
Мне и вправду везло.  
Только этого мало.

Листьев не обожгло,  
Веток не обломало...  
День промыт, как стекло,  
Только этого мало.

Сталкеру-Тарковскому мало того природно-языческого благополучия (Сталкера судьба, кстати, и этим не одарила), с которого начинается обычно почти любая жизнь — переживания материально-душевного комфорта. «Все, что сбыться могло... прямо в руки легло...», «Все горело светло!...», «Жизнь брала под крыло...», «День промыт, как стекло...» Казалось бы, чего еще, если есть эта прозрачность промытости... Но нет — неизменный рефрен «Только этого мало»! Сталкер хочет, чтобы и листья обожгло, и ветки пообломало. Он жаждет перехода в новое свое качество, из чисто природного существа он хочет стать сверхприродным, хочет войти в свое «сверх Я».

Многое унаследовав от отца, Андрей Арсеньевич пошел дальше него — в жизнестроительном смысле. С того места, где

лирический герой Арсения Тарковского останавливается, герои Андрея начинают свое действие.

В стихотворении «Стань самим собой» Арсений писал:

...Найдешь и у пророка слово,  
Но слово лучше у немого,  
И ярче краска у слепца,  
Когда отыскан угол зренья  
И ты при вспышке озаренья  
Собой угадан до конца.

Дойти (сквозь всю невозможность немоты и слепоты) до внутреннего взрыва озаренья, дабы «угадать» свою подлинную сущность...<sup>\*</sup> Все это так, однако отец Тарковского никогда не переходил черты внутреннего житейского равновесия и довольства своим статусом-кво. В сыне же он чувствовал этот «пассионарно-пророческий» максимализм, страшась его — страшась за сына.

Андрею надо было и это «слишком человеческое» в себе превозмочь, выстрадать в себе ангела, а если не ангела, то реализовать все свои иные потенциальные личины: чтобы однажды они упали разом, как истлевшие одежды, и вышел ты в новое пространство уже совершенно нагой, то есть свободный.

То, что отец проповедовал поэтически («Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был / И что я презирал, ненавидал, любил. / Начинается новая жизнь для меня, / И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня. / Больше я от себя не желаю вестей / И прощаюсь с собою до мозга костей...»), сын пытался осуществить духовно-практически... Пытался, но не успел сделать до конца, надорвавшись в этой потрясающей по внутреннему драматизму борьбе.

Ангелы, являвшиеся поэтически Арсению Тарковскому, являлись и Андрею Арсеньевичу, только вероятнее всего в форме более мистически-реальной. Можно сказать, что его всю жизнь волновало стихотворение отца «Я в детстве заболел...»,

<sup>\*</sup> «Вот почему, когда мы умираем, / Оказывается, что ни полслова / Не написали о себе самих» («Дерево Жанны»).

Ибо то, что нам казалось нами, наше эго, на самом деле в смерти исчезает, а наше подлинное «я», чистое сознание, наблюдающее в нас за «нами», было нами не замечено.

и он немало размышлял над тем, как реализовать его образы в кинематографическом ключе. Стихотворение удивительное по обыденной интимности апокалипсических видений.

Я в детстве заболел  
От голода и страха. Корку с губ  
Сдери — и губы облизну; запомнил  
Прохладный и солоноватый вкус.  
А все иду, а все иду, иду,  
Сижу на лестнице в парадном, греюсь,  
Иду себе в бреду, как под дуду  
За крысоловом в реку, сяду — греюсь  
На лестнице; и так знобит и эдак.  
А мать стоит, рукою манит, будто  
Невдалеке, а подойти нельзя:  
Чуть подойду — стоит в семи шагах,  
Рукою манит; подойду — стоит  
В семи шагах, рукою манит.

Жарко

Мне стало, расстегнул я ворот, лег, —  
Тут затрубили трубы, свет по векам  
Ударил, кони поскакали, мать  
Над мостовой летит, рукою манит —  
И улетела...

И теперь мне снится  
Под яблонями белая больница,  
И белая под горлом простыня,  
И белый доктор смотрит на меня,  
И белая в ногах стоит сестрица  
И крыльями поводит. И остались.  
А мать пришла, рукою поманила —  
И улетела...

Ангела может увидеть лишь тот, в ком приоткрылось ангельское измерение сознания: кинематографический герой Тарковского неуклонно движется именно в этом направлении.

Сын мечтал снять короткометражку по этому стихотворению. Вот его собственные раскадровки еще из эпохи «Зеркала»:

«Кадр 1. Общий дальний. Город, снятый сверху, осенью или в начале зимы. Медленный наезд трансфокатором на дерево, стоящее у стены.

Кадр 2. Крупный. Панорама вверх, одновременный наезд трансфокатором. — Лужи, трава, мох, снятые крупно, должны выглядеть как ландшафт. С самого первого кадра слышен шум — резкий, назойливый — города, который затихает совершенно к концу 2-го кадра.

Кадр 3. Крупно. Костер. Чья-то рука протягивает к угасающему пламени старый измятый конверт. Вспыхивает огонь. Панорама вверх. — У дерева, глядя на огонь, стоит отец (автор стихотворения). Затем он нагибается, видимо для того, чтобы поправить огонь.

Перевод фокуса на общий план. — Широкий осенний пейзаж. Пасмурно. Далеко около дерева горит костер. Отец поправляет огонь. Выпрямляется и, повернувшись, уходит от аппарата по полю.

Медленный наезд трансфокатором до среднего плана сзади. — Отец продолжает идти.

Наезд трансфокатором с тем, чтобы идущий оказывался все время на одной и той же крупности. Затем он, постепенно поворачивая, оказывается расположенным к аппарату в профиль.

Отец скрывается за деревьями. А из-за деревьев, двигаясь в том же направлении, появляется его сын. Постепенно наезд трансфокатором на лицо сына, который в конце кадра двинется почти за аппаратом.

Кадр 4. С точки зрения сына. — Движение аппарата вверх (ПНР) с приближением трансфокатором — дороги, лужи, жухлая трава. Сверху в лужу, кружась, падает белое перо.

Кадр 5. Крупно. Сын смотрит на упавшее перо, затем вверх на небо. Нагибается, выходит из кадра. Перевод фокуса на общий план. — Сын на общем плане поднимает перо и идет дальше. Скрывается за деревьями, из-за которых, продолжая его путь, появляется внук. В руке у него белое перо. Смеркается. Внук идет по полю... Наезд трансфокатором на крупный план внука в профиль, который вдруг замечает что-то за кадром и останавливается.

Панорама по направлению его взгляда. На общем плане на опушке темнеющего леса стоит ангел. Смеркается. Затемнение с одновременной потерей фокуса.

Стихи звучат приблизительно с начала третьего кадра вплоть до конца четвертого. Между костром и упавшим пером. Почти одновременно с концом стихотворения, немного раньше, начинает звучать конец финала «Прощальной симфонии» Гайдна, который заканчивается вместе с затемнением».

Как видим, «реальный ангел» должен был появиться на опушке сумеречного леса.

Частично эту идею режиссер реализовал в «Ностальгии». Там есть и падающее в воду, кружась, белое перо, и костерок, и звучащее стихотворение. Правда, читает его Горчаков (= Тарковский), а не отец, который присутствует горящим томиком своих стихов (жертвенный костер). Есть и ангел, но он явлен в виде небольшой белой статуи, почти совершенно затонувшей среди храмовых развалин. Не каждый зритель догадается, что видит чуть торчащее из воды крыло...

Нетрудно понять, почему ангел валяется под водой среди развалин храма. Развалины, развалы, все формы утраченности, распада, ухода, забвения — все то, посреди чего у Тарковского происходит действие, свидетельствуют о том, что видимое непрерывно уходит с земного плана, и в этом реквиеме вещей сталкер Тарковского ведет свою волшбу соучастия в таинстве Перехода: перехода сути на Другой берег.

## «Чуден был язык воды...»

Две черты ярко пронизывают эпоху становления нашего героя: созерцательность и страстность. Как два луча, они играют, преломляясь и взаимооживляя друг друга, иногда входя друг в друга до саморастворенья, до рождения третьего, нового качества. У страстности всегда есть опора.

Известно, что в Первый Щипковский переулок, 26 (где наш герой прожил более двадцати лет) Тарковские переехали в декабре 1934 года. М. Тарковская вспоминает, что «как только Андрей оказался в комнате, он взобрался на широкий подоконник и запел свою любимую арию Ленского... И пока родители перетаскивали вещи, он исполнил весь свой репертуар». Малышу было два года и девять месяцев, и столь «ранняя зрелость» кажется невероятной. «Куда, куда вы удалились, весной моей златые дни?..» Классику младенец «считывал» с пластинок, звучавших в доме (у отца была прекрасная фонотека). Ольга Тимофеевна Ганчина, проведшая вместе с Андреем четыре месяца в Туруханской тайге в геологической экспедиции 1953 года, вспоминает, что «стиляга» Андрей пропел своим безупречным тенором для нее с подругой и тайги едва ли не весь мировой оперный репертуар, а также весь репертуар Вертинского. Обладая абсолютным «техническим» музыкальным слухом, Андрей, я думаю, обладал еще и внутренним абсолютным слухом, благодаря которому он считывал ту ощутимую немногими «музыку пространства», которая звучит и вовне, и внутри нас одновременно. Это тот слух, о котором человек не может никому ничего сказать, лишь в качестве художника он обнаруживает этот источник в себе — но уже реализованным в пространстве произведения.

Исток страстности — музыкальность. Она лежит в истоках не только подлинной поэзии или живописи, но и настоящего философствования. Нечто в нас настроено на «ля» мироздания, и наш глубинный слух на него откликается, будоража весь наш состав. Об этом будет позднее знаменитый монолог Сталкера.

Но уже в детстве возник тайный от взрослых (сколько музыкальных абонементов было прослушано в Большом зале Московской консерватории!) приоритет: Иоганн Себастья-



ян Бах. В детстве возникла мечта (повторюсь, потому что это ключевой момент судьбы) — «стать Бахом». Мечта слишком странная и грандиозная, чтобы в том признаться кому-то при жизни. Эта глубинность и изначальность «иномирного» зова. Иначе не скажешь, ибо что есть Бах, его сущность в двух кратких словах? Сакральный зов. Вопль страстного (более страстного не бывает) порыва в царство Божье. И что есть «Страсти по Матфею» или «...по Иоанну», которыми просвечено все творчество Тарковского, как не эта страсть внутреннего вещества жизни к *инобытию* здесь? Вся программа будущего его кинематографа.

Это вслушивание — процесс, практически не видимый извне. Мы прячемся в норы, как звери. Самые блаженные минуты и часы созерцанья мальчишки проводят, окапываясь в пейзаже, словно разведчики, замирая в стоге сена, или на крутой крыше сарая, или в земляной полупещере речного откоса, или в травном море пахучего луга... Впрочем, иногда случаются и «соглядатаи». «Иногда он замирал на какое-то время, взгляд у него останавливался, он уходил внутрь себя. Такое состояние нападало на него довольно часто — строгает палку (он любил вырезать орнаменты на ореховых палках) и вдруг замрет, уставившись в одну точку», — пишет Марина Тарковская.

Сам Андрей Арсеньевич вспоминал: «В детстве у меня был довольно растительный образ жизни. Я мало размышлял. Я больше чувствовал и как-то *воспринимал...*»

Гениальный человек (гений здесь — как «романтическая» категория, не обязательно стоящий рядом с Моцартом и Пушкиным) глубже других укоренен в бессознательном, и потому его связь с детством, младенчеством интенсивнее и объемнее. Связи с логико-рациональной сферой у гения могут быть условны, зыбки, и потому прав Новалис, сказавший, что «возможны великие математики, не умеющие считать». Считать умеют все, но ощущать скрытый объем вселенной, ее мифотворящую многомерность могут лишь сверхчуткие инструменты, имеющие контакты с измерениями, голым интеллектом не схватываемыми.

Потому-то такие дети всегда немного, едва уловимо странны для внимательного взгляда. Среди беготни и сутоло-

ки, среди приключенческого азарта (в котором они порой подлинны мастера) они вдруг останавливаются, словно пораженные чем-то, словно их ангел окликнул. (Вспомним краткий обморок почтальона Отто в «Жертвоприношении».) И вот они уже не с друзьями, не с родителями. Потому-то часто бродят они там, где, казалось бы, бродить незачем — скучно. А им — нет. В уединении они прикасаются к тем «шорохам мира», где миф жизни, скрытый от взрослых их умением считать, течет всамделишной вневременной струей.

Впрочем, сам момент зарождения поэта, момент появления пришельческого упорного и изумленного соглядатайства, всегда будет оставаться тайной. Райнер Мария Рильке в эссе «О юном поэте» без надежды на успех пытался «описать существо поэта — это чудовищное и ребячливое существо, которое не когда-то давно явилось в исключительных и окончательно-великих образах, а появляется здесь, возле нас, в этом вот мальчике, который поднимает огромный взгляд и не видит нас; в нем-то и нарождается существо, чье сердце пока еще бессильно из-за ужасной скудости жизни, но оно уже атаковано связями и дарами, которые в один момент превысят однажды приобретения всей жизни... Здесь, среди нас, в этом многоликом сегодняшнем городе, в благопристойном деловом мире, среди шума автомашин и заводов, среди воплей газет, заполняемых снизу доверху происшествиями, неожидан тот, кто знает, что вся эта свистопляска и все это усердие перевешиваются прорастанием богов в несовершеннолетней глубине души. (Вот оно! Именно так: прорастание богов. — Н. Б.) Ничто пока не выдает этого, кроме холода мальчишеской руки, кроме испуганного, в себя ушедшего взгляда, ничто, кроме безучастности этого юного существа, не разговаривающего со своими братьями и сестрами и спешащего покинуть семейные трапезы, которые уже давно представляются ему некими семейными судилищами. Едва ли он догадывается, что еще принадлежит матери — столь мощно все мерила его чувств сдвинуты: с момента прорыва стихий в бесконечность его сердца. <...>

Как бы ни были боги защищены извне, нигде они не пребывают в полной безопасности, кроме как в нашем сердце. Туда устремляются они часто прямо из сновидений с еще

не определенными планами, там назначают встречи, там совещаются, там их решения становятся необратимыми.

Что значат все разочарования, все неутоленные могилы, все снесенные храмы, если здесь, возле меня, в этом вдруг нахмурившемся юноше бог приходит в себя. Его родители еще не представляют, кем он будет, учителя уверены, что выследили его разгильдяйство и нехотяйство, его собственная душа ощущает мир как нечто весьма зыбкое, а его смерть уже подобралась к нему в его самом слабом и хрупком месте, и все же безрассудство небесных сил столь велико, что оно щедро изливает себя в этот ненадежный сосуд. Еще за час до этого даже самый поверхностный материнский взгляд мог еще охватить это существо, но теперь она его уже не измерит, даже если позовет в подмогу воскресших из мертвых и весь ангельский хор...»

Однажды такой момент «безмерности» случился и с Андреем, и уже ни мать, ни сестра не в состоянии были понимать происходящего с ним.

В дневниковых записях о детстве:

«...Меня успокаивал огород. Он царственно покрывал пространство между нашим домом и заборами. Один из заборов отделял его от улицы, ведущей вверх, в гору, к кирпичной выбеленной Симоновской церкви, другой — от соседского участка, а третий, с калиткой на веревочных петлях, от нашего двора, заросшего лебедой с шишечками, похожими на цветущий подорожник, которые пачкали руки черным, если их раздавить между пальцами... Все три забора были старыми и потому прекрасными (очень характерно для Тарковского! — Н. Б.). <...> Да, заборы — это особая тема. Заборы после дождя, когда они сохнут на солнце!..»

«Растительный» внутренний пафос и архаико-иррациональный «контактный» стиль остался с Тарковским на всю жизнь. На острове Готланд в Швеции он рассказывал для Михала Лещиловского:

«Я запоминаю только то, что мне нужно запомнить. Я никогда не помню того, что мне могло бы повредить, помешать. Речь идет не о бессовестности моей, а скорее о свойстве памяти, которая выборочно фиксирует какие-то вещи, независимо от моей воли.

Я бы не сказал, что у меня очень хорошая память, как раз наоборот: я мало что помню конкретного. Но у меня очень сильная эмоциональная память. Я скорее запоминаю состояния психологические, чем встречи, людей, обстоятельства.

Я больше склонен относиться к миру эмоционально, то есть скорее созерцательно склонен относиться к действительности. Я не столько думаю по поводу ее, сколько стараюсь *ощущать* ее. Я к ней скорее отношусь как животное, как ребенок в большей степени, а не взрослый, зрелый человек, который умеет размышлять по поводу жизни и делать какие-то выводы...»

Здесь веет не просто толстовско-древнегреческой мистикой, где звериность человека солидаризирует его с донными священными энергиями, но архаикой того же примерно свойства, о которой Георг Тракль говорил: «До двадцати лет я ничего не видел вокруг, кроме воды». Эту заключенность в архаических водах Леты (назовем это водами Лона), где связь наша с *домом* была умопомрачительно космологичной, назовем иррациональным эросом, в котором плещется атом нашего разума, постигающего смертельную суть любого (даже мгновенного) отрыва от стихии воды. Ибо огонь жизни пронизан сквозной влажностью. Вот откуда, собственно, воды и дожди в поэмах Андрея Тарковского.

Впрочем, подростковая страстность Андрея принимала и самые банальные формы. «Это был ураган, вихрь, состоящий из прыжков, дурачеств, тарзаньих криков, лазанья по крышам, неожиданных идей, пения, съезжанья на лыжах с отвесных гор и еще не знаю чего». И любовь к играм до самозабвения: «...королевой послевоенных дворов была все-таки «расшибалка» («дорожка»). Андрей окунался в игру с головой, был охвачен азартом до невменяемости...» («Осколки зеркала»).

Известно, что, научившись писать и читать (по одной из легенд, первым его чтением были рукописи стихов отца) едва ли не в пять лет, Тарковский много времени проводил в уединении с книгами и альбомами живописи, о чем рассказывал в своих фильмах. Чтение и листание альбомов течет в замедленно-сомнамбулической до-рациональной сущности.

Так читает не только дитя, так читает звезда или дно колодца, так читает Тарковский на острове Готланд, где почти никто не живет.

В этой двойственности — весь рост, все произрастание Тарковского: и буйно-стремительный, и вневременно-отрешенный, и хулиганистый (устремленный к запретному, к нарушению «табу», к своему пределу), и интеллигентно-утонченный, хрупкий, скрытный. И первобытно-варварский в порывах, и благоговейно-трепещущий перед культурным космосом. (Не забудем о музыкальной и художественной школах, о практических занятиях живописью.) Но всегда более всего отвращающийся от цинизма.

Растительный пафос. Пафос растения, живущего в человеке. А еще точнее — растительно-животный пафос, его доминанта. Вспоминает одноклассник Андрея — Юрий Кочеврин\*:

«...Андрей Тарковский в конце 1940-х годов был популярной личностью, но его популярность распространялась в узкой прослойке учащихся старших классов мужских и женских школ, расположенных в Замоскворечье, между Серпуховкой, Полянкой и Ордынкой. Однако это не меняло самого факта популярности, а ограниченность ее распространения искупалась глубиной воздействия на умы и души подростков того незапамятного времени («отдаленней, чем Пушкин, и видится точно во сне», — писал по другому поводу поэт).

Легко сказать, что причина его известности лежала в особых свойствах личности. Ведь и выдающийся хулиган, и наделенный исключительными способностями отличник, и, наконец, комсомольский вожак были по-своему популярны в школьной среде того времени. Но Андрей не относился ни к одной из этих категорий. Он не был амбициозной личностью, стремившейся к самоутверждению. Скорее можно говорить, что его популярность проистекала из его естественности.

Естественность и открытость — было то, что выделяло его из общего ряда и мгновенно отпечатывало его образ в ду-

---

\* Цит. по: Волкова П.Д. Арсений Тарковский. Жизнь семьи и история рода.

шах сверстников в век общей неестественности и самоконтроля, проникавшего из общества взрослых в школьную среду. Все мы — школьники — чувствовали себя свободными и раскованными, но, увы, в рамках условностей, чаще всего не осознаваемых. Казалось бы, что в том, что Андрей фланирует в каком-то немыслимом желтом пальто? Чтобы понять значение этого, необходимо войти в контекст времени, 1949—1950 годов. Мне это время запомнилось преобладанием всех оттенков того цвета, который в народе называли «серо-буро-малиновый». Конечно, природа бушевала и брала свое. Но люди в своей массе были безлики и скромны той скромностью, которая свидетельствовала о стремлении не выделяться. Стремление быть как все в разных культурах может порождаться разными причинами. Но в людях того времени в основе этого стремления лежал страх. Поэтому экстравагантность Андрея вызывала тревогу в душах школьных наставников и отзывалась беспокойством в более высоких сферах, хотя слово «стиляга» еще не было произнесено публично. Это поведение сеяло семена свободы в принципиально несвободном обществе. Интересно, что это понимали не только в высоких сферах. Именно так оценивала такую экстравагантность уличная и дворовая среда — как самое дерзкое выражение свободы.

Меньше всего сознавал социальное значение своего поведения сам Андрей. Он просто следовал своим естественным склонностям, но, в отличие от многих, находил им внешние формы выражения. В нем жил художник, который не мог примириться с отсутствием цвета, и единственным способом преодолеть монотонность среды стала его «стильная» одежда.

В воспоминаниях о школьных годах Андрея Тарковского обычно говорят о его живости, артистизме, экстравагантности, его увлечении джазом и атрибутами «чуждой» американской культуры. Это было время борьбы с космополитизмом.

<...> 1949/1950 учебный год, девятый класс мужской 554-й школы, белоснежная московская зима, с уличными сугробами, с жуками-транспортёрами, сгребаящими своими челюстями снег и переправляющими его в кузова самосва-

лов. <...> В школьной жизни вечера — совместные с девочками из женских школ, первые романы, знаменитый драмкружок с его руководителем Борисом Беловым (к тому времени уже студентом Плехановки, расположенной напротив школы — через Стремянный переулок). А еще школьный радиопузел, созданный руками самих ребят, литературные вечера, их вдохновительница и организатор незабвенная Марина Георгиевна Маркарянц («красотка Маркарянц» на безжалостном школьном жаргоне), так много значившая для всех нас...

В десятом классе наша дружба окрепла, отделившись от ежедневного школьного общения (нас развели по разным классам). Обычно мы встречались у меня — это было удобнее — и много говорили обо всем, но главное, о литературе. Одним из страстных увлечений Андрея тогда и позже был Достоевский, причем весь, со сложными путями добывания официально запретных текстов. И мне он видится сейчас, в том времени, совершеннейшим персонажем Достоевского: и его «подростком», и князем Мышкиным, и «игроком» одновременно. А позже — Митей Карамазовым.

В это время Андрей вел два несовпадающих существования. В одном он был трудным учеником, стилигой, героем-любовником школьных спектаклей, в другом — очень потаенной личностью, несоразмерной конкретному времени и среде. В нем парадоксально сочетались эти две стихии: авангардизм эпохи позднего сталинизма и традиционализм дворянского сословия вековой давности. Он вставал, когда в комнату входила женщина старше его (чем совершенно поражал мою тетку Лидию Ивановну с тщательно спрятанным дворянским происхождением). Он умело пользовался столовыми приборами. Он был страстным покеристом (выбрав эту редкую тогда азартную игру, а не широко распространенный среди учащейся молодежи преферанс). Он официально, как Ленский, предупредил моего приятеля Витю Уварова, что набьет ему морду, если тот продолжит ухаживания за «его» девушкой Галей Романовой. Этот поступок («короткий вызов, иль картель») так поразил Витю церемонностью (нет чтобы сразу дать в морду), что вызвал у него угрызения совести и заставил отказаться от легкомысленных поползновений.

Была еще одна область наших общих увлечений — поэзия, притом не вообще, а новая русская поэзия. Почему так, а не, скажем, Пушкин и поэты «золотого» века? Объясняется это просто — нам страстно хотелось знать ту поэзию, которая была недоступна, под гласным или негласным запретом. Годы спустя любимым поэтом Андрея стал Тютчев, но это было значительно позже. А тогда мы читали Блока, раннего Маяковского, Хлебникова и, конечно, Пастернака. Еще далеко было до Цветаевой, Мандельштама, Ахматовой. В знании поэзии мы с ним соперничали. Я отличался завидной памятью и то, что мне нравилось, просто знал наизусть. Андрей стихи вообще не запоминал, поэтому он просто просил меня прочитать что-нибудь. Ему нравилось мое чтение. Зато его любовь к поэзии была очень избирательной, и часто его суждения и вкусы не совпадали с некоторой моей всеядностью. Тогда-то для меня и возникла одна загадка, для решения которой потребовалось много лет.

Я знал, что отец Андрея «поэт-переводчик» (существовала такая творческая специальность в советское время — как бы поэт, но не совсем, в чем-то не дотянувший до этого высокого звания), также знал, что он живет отдельно от Андрея и его семьи, с другой женщиной. В какой-то момент, кажется вскоре после окончания школы, я познакомился с Арсением Александровичем на дне рождения Марины, сестры Андрея. Он был со своей женой Татьяной Алексеевной. Я отметил сдержанность и немногословие Арсения Александровича и общую атмосферу доброжелательства, исходившую от Марии Ивановны, матери Андрея. Мария Ивановна как-то с горечью заметила при мне, что Арсений Александрович очень хороший поэт, но что его стихи не печатают. <...> Но вот в одну из таких встреч Андрей показал мне большую («амбарную») тетрадь, в которой круглым отчетливым почерком были записаны стихи отца. Помнится, эти записи принадлежали самому Арсению Александровичу и остались в семье после его ухода. Это значит, что там были ранние, довоенные стихи (впрочем, не такие уж ранние — Арсению Александровичу до войны было за тридцать). Меня поразила какая-то трепетность и одновременно скованность в поведении Андрея. Казалось, он одновременно ждет моего отклика и всеми



силами старается не показать этого. Многие из стихотворений этого сборника я читал в позднейших изданиях. Но память хранит некоторые, услышанные мной впервые именно из этой «амбарной» книги. Одно из них:

Он у реки сидел на камыше,  
Накошенном крестьянами на крыше...

Признаюсь, мне показался искусственным этот оборот. Но дальше что-то задело, про воду:

Чуден был язык воды  
На свет звезды, на беглый блеск слюды,  
На предсказание беды похожий..

Уже много позже, перечитывая это стихотворение, я понял, что здесь таится самый исток, самый главный нерв всего творчества Андрея — образ воды, ее неразгаданного, как сама жизнь, языка. Так же как Андрей был сыном Арсения Александровича, его творчество было порождено тайнописью его отца.

В десятом классе Андрей много играл в школьном драмкружке, о котором я упоминал выше. Деятельность этого коллектива заслужила признание школьной и отчасти студенческой среды Замоскворечья. Слава о нем расходилась концентрическими кругами по ближайшей городской территории, тем более что он менял импровизированные сценические площадки. Поделюсь воспоминаниями о том впечатлении, какое производила на меня и, наверно, на других игра Андрея. В пьесе Евгения Петрова «Чужой остров» он выступал в роли эдакого плейбоя, представителя «буржуазной» золотой молодежи, попадающего по ходу пьесы в нелепое положение (он оказывался на сцене полуодетым, притом в смешных трусах, резинках, на которых держались носки, что само по себе веселило юную аудиторию). Его *engagé\**, которую, естественно, играла Галя Романова, тоже выглядела шокированной (интрига состояла в том, что ее сердце принадлежало другому, положительному герою пьесы). Роль Андрея бы-

---

\* Здесь: предмет внимания (франц.)

ла, конечно, характерной, но особенность его игры состояла в том, что он не «играл» характерности. Он был вне сценического действия, как статист, которого срочно выпустили на замену и он не знает, как себя вести.

Впоследствии оказалось, что эта установка на «не игру» неслучайна. В тех редких случаях, когда Андрей выступал как актер — фильмы «Июльский дождь», «Сергей Лазо», — его игра производила впечатление слишком жесткой естественности, он был как бы слишком самим собой...»

...Сам Тарковский свою «облученность» Федором Михайловичем описывал так:

«В шестнадцать лет меня поразила «Игрок» Достоевского. Я перечитывал его по нескольку раз. Дело в том, что я был азартным и распущенным. Улица влекла меня своей притягивающей властью, свободой и колоссальными возможностями выбора для применения своих истовых наклонностей.

В школе в то время со страстью предавались игре в «очко» и в «расшибалку» особого рода. Двое становились друг против друга, и каждый клал на асфальт или на каменный подоконник по монете. Следовало ударом другой перевернуть монету своего партнера. Тогда деньги, зажатые у того в кулаке, переходили к выигравшему. Если же монета не переворачивалась, тот пересчитывал их, и неудачник платил проигрыш в размере суммы, спрятанной в кулаке противника.

Мне везло. Я ходил, позвякивая мелочью, оттягивающей карманы, и похрустывая красными тридцатирублевками. Деньги на ведение хозяйства мать держала в ореховой шкапулке, и я иногда незаметно клал в нее часть выигрыша.

Я считался мастером своего дела, но чемпионом был другой человек, которого всегда можно было увидеть на асфальтовых ступеньках продовольственного магазина на Серпуховке, который назывался «Ильичом»: «у Ильича», «к Ильичу» и так далее... Название это шло из-за расположенного по соседству завода имени Ильича...

Вспоминается еще тридцатилетний человек, высокий и грузный, страдавший частичным параличом. Лицо его было перекошено, руки прижаты к бокам и согнуты в локтях. Ходил он, припадая на одну ногу и подволакивая другую. Я не

помню, как его звали. Но он был чемпионом по «расшибалке», и «бился» он, закладывая в огромный кулак чудовищные деньги. По моим представлениям он был богачом.

Несмотря на болезнь, в момент удара монетой руки его переставали трястись и обретали силу и твердость. Этот человек вызывал во мне удивление, уважение и зависть. Обыграть его было невозможно.

Можно себе представить, как я учился!

«Игрок» меня поразил. Когда я время от времени перечитываю его сейчас, то, несмотря на многие частности и линии, которые раньше до меня не доходили, я вспоминаю себя шестнадцатилетним и каждый раз с изумлением констатирую, что глубже, чем тогда, я не способен понять характера Долгорукого. Он был для меня открытой книгой. Мне кажется, что я по-настоящему понимал «Подростка» именно тогда, когда бродил по улицам с карманами, набитыми выигранными деньгами. Мне была понятна и ротшильдовская «идея» Долгорукого, и мотивы, которые руководили им и его страстью к игре, к «накопительству» в духе Фрейда, потому что никогда не знал, куда применить выигрыш (отдать матери я боялся из-за возможности быть разоблаченным).

Я обожал книги о кладах и кладоискательствах, самыми любимыми местами их были списки, в которых перечислялись запасы и снаряжения — у Жюль Верна, Торо, Дефо... «Пиковая дама» доводила меня почти до исступления. Теперь мне понятна реакция Долгорукого на события, которые он пережил, выразившаяся в смерти его «идеи». Все душевные силы он отдал тем, кого любил, и это был самый высокий вклад его «капитала».

«Подросток» Достоевского — великий роман. Он повествует о становлении характера, стремящегося к любви и только в ней способного раствориться целиком. Это воспаленный, лихорадочный рассказ о мятущейся душе, переполненной любовью и обидой к тем, кто эту любовь отвергает. И он успокаивается, когда находит иной предмет, к которому можно приложить свою страсть...»

Мне кажется, это редкостно исповедальные строки. «Иной предмет» — это, конечно, творчество. Ибо для худож-

ника работа творчества и есть настоящее воплощение тотальности любовного переживания.

Уже в школе судьба обузила физические возможности Андрея: в четырнадцать лет он заболел туберкулезом, и матери стоило немалых усилий вылечить сына, который с тех пор периодически покашливал. Туберкулезная больница... Отстал на год от класса. В пятнадцать лет — новый удар: не приняли в комсомол, вердикт: «не достоин». Впрочем, к урокам он действительно относился иронически, зато увлеченно играл в спектаклях школьного театра.

Неизвестно, почему Андрей поступил именно на арабское отделение Института востоковедения, однако восточные интуиции в творчестве Тарковского столь иррационально-мощны и столь глубинно-основополагающи, что инстинкт выбора вообще-то вполне ясен. Тем более что он мог «помнить» табуны арабских скакунов или залезть в изумительные стихи арабского поэта Абу-Аля аль-Маари, переводимого в те времена отцом.

Однако через полтора года учеба наскучила, и Андрей решительно институт бросил и немедленно «связался с компанией стилиг». Сам он, впрочем, иначе объяснял этот момент — в автобиографии, написанной во время поступления во ВГИК в июне 1954 года: «После окончания школы в 1951 году я поступил в Институт востоковедения, где проучился полтора года. Однако в 1952 году в связи с сильным сотрясением мозга, полученным на занятиях по физкультуре, сильно отстал от курса и вынужден был оставить институт...» Разумеется, здесь идеологическое лукавство. В беседе в Берлине в 1973 году он так рассказывал историку кино Герману Херлингхаузу: «Полтора года там проучился и ушел — в ужасе от той профессии. Я понял, что не буду заниматься этим никогда в жизни. Дело в том, что занятие арабским языком было настолько мучительным, лишенным какого бы то ни было *чувства* для меня... Там грамматические формы образуются математическим путем...» Этот-то математизм и отсутствие *чувства* в процессе, в котором он оказался, и решило дело: иррациональная, мистическая натура юноши, воображавшая в арабистике суфийскую мистику и бездонные очи Востока, попросту сбежала, тем более что и судьба хотела того же —

а иначе откуда бы взяться этому мощному удару по голове на уроке физкультуры? Однако насколько травма повлияла на его «точку сборки», неизвестно. Известно лишь, что Андрей был освобожден от военной службы, а во ВГИКе и от физкультуры.

Как-то в Мюнхене, в восьмидесятые годы, давая интервью, Тарковский вспоминал: «В свое время я пережил очень трудный момент. В общем, я попал в дурную компанию, будучи молодым. Мать меня спасла странным образом — она устроила меня в геологическую партию. Я работал там коллектором, почти рабочим, в тайге, в Сибири. И это осталось самым лучшим воспоминанием в моей жизни. Мне было тогда 20 лет...»

Кто в юности бродил с друзьями по тайге, ночевал в палатке, в стогах сена или у костра, тот поймет, почему это «лучшее время». Едва ли уж «стиляжная компания», увлекавшаяся джазом, яркой, стильной, эпатажной одеждой и вызывающими манерами, была для Тарковского столь уж опасной (нормального уровня инстинкт свободы и нонконформизма), однако Мария Ивановна была не на шутку напугана. И вот — рюкзак и Туруханский край, где сидел в ссылке некогда дед Андрея, народоволец, а позднее и сам «отец народов». Отряд в количестве семи человек, река Курейка, непролазный лес, болота, полчища комаров, мошки и слепней. Четыре месяца сурового общения с природой, движение по маршруту с шурфами, пробами, замерами и описаниями.

В своих воспоминаниях Ольга Ганчина, в ту пору практикантка-третьекурсница Горного института, с волнением описывает свой опыт прикосновения к закрытому миру «эстетствующего стиляги», как она вначале окрестила юношу: «Андрей был в каких-то фиолетовых башмаках, заграничных брюках с великим множеством пряжек, шею драпировал ярко-оранжевым кашне, а свои прямые волосы пытался завернуть в какой-то кок», «В первые же дни на Курейке он достал мольберт и с несколько демонстративным видом стал рисовать пейзажи». «Демонстративный вид» — все это, конечно, мнительность двадцатипятилетней девушки из трудовой семьи, «девять лет работавшей до института», которой все без исключения в Андрее должно было казаться крайне экзотич-

ным. Тем не менее: «Довольно скоро я поняла, что Андрей не совсем тот, а точнее, совсем не тот, кем кажется с первого взгляда. Оказалось, что легкомысленный, всегда чуть-чуть рисующийся стилига в поведении сдержан и даже строг, что он никогда не уходит от работы и в трудную минуту на него можно положиться. Стилижья его идеология — работа дураков любит — оказалась не более чем бравадой».

В этих заметках об обычном таежном лете мне бросился в глаза один их короткий диалог у костра: « — Ты увидишь, я еще стану человеком, — сказал он. — Ты и теперь вполне человек, — возразила я, но он только покачал головой». Они говорили о разном. Андрей догадывался, что ему еще предстоит становление — движение к тому себе, который окажется неожиданным не только для себя самого природно-рожденного, но и для всех. Шанс «второго рождения».

Осенью Андрей вернулся из экспедиции с чемоданом, набитым образцами горных пород, в телогрейке, прожженной у костра, с гривой волос. Первым делом отправился в свою любимую парикмахерскую — в гостиницу «Метрополь». Вторым делом повел сестру в универмаг и купил ей (на собственные деньги!) босоножки... Но что делать дальше, куда пристроить свою не детскую, а взрослую сущность, он по-прежнему не знал. И зиму, и весну, и начало лета продолжалось его затянувшееся блаженное юношеское произрастанье, столь тревожное и уже почти мучительное для матери. Традиционно весной уехали в подмосковную деревню, и там оказался по соседству юноша, собиравшийся поступать во ВГИК. Результатом его азартной «агитации» и стало это новое решение. Поступок сугубо женственный. Так растение в своем движении к солнцу легко меняет направление от соприкосновения с другим стволом или ветвью.

## Тридцать пять фраз дебюта

Есть люди, которые не умеют формулировать свое знание в виде тезисов о знании, в виде формул, знаков, символов. Они формулируют свое незнание, они осторожно прикасаются, благоговейно всматриваясь, вслушиваясь и ощупывая, к трепещущему острову своего незнания сущего.

Для такого человека все является и становится загадкой, поскольку он тотчас входит в целостность, обходя рогатки внушенных обществом ограничительно-каркасных смыслов. А целостность есть то, что ощущают и созерцают, а не приговаривают к чему-то. Целостность невозможно к чему-то приговорить, целостность непоколебимо таинственна.

Приходит на ум пара эпизодов из воспоминаний друзей нашего героя. Студенческий ВГИК, А. Гордон: «Однажды поздно вечером мы шли к нему домой. Шли по тротуару, мимо деревьев, и фонари вели свою игру теней и света. Тени от ветвей и наших фигур появлялись перед нами, каруселью уходили под ноги, исчезали за спиной и снова сразу же возникали впереди. Упоение молодостью, самой жизнью, завораживающая экспрессия момента взволновали Андрея. Неожиданно он остановился, немного помолчал и сказал: «Знаешь, я все это сделаю, сниму! Эти шаги, эти тени... Это все возможно, это все будет, будет!» На всю жизнь я запомнил его таким — взволнованным и счастливым».

Второй эпизод — из воспоминаний А. Михалкова-Кончаловского: «Работая над сценарием «Рублева», мы поехали с ним в Грузию. Помню, как ночью, разговаривая, шли по дороге, и он все повторял: «Вот хотелось бы как-то эти лепесточки, эти листочки, понимаешь, клейкие... И вот эти гуси летят...» — «Чего же он хочет? — спрашивал я себя. — Давай говорить конкретнее. Давай подумаем о драматургии». А он все лепетал про лепесточки и листочки, среди которых бродила его душа. Но писать-то надо было действие».

Все это Кончаловский подает раздраженно, без всякого умиления. И с сожалением констатирует: «Видимо, уже тогда он отдался влечению интуиции, что вскоре и стало главным качеством его картин. Членораздельная речь в них стала уступать место мычанию».

Вот так. Впрочем, очень точно, если понять, что «членораздельная речь» — это речь с твердой установкой на конкретное восприятие, то есть речь, заранее внутренне цензурированная, а «мычание» — это целостность человеческого голоса, извлекающего архаическую мелодию своей интуиции. Косноязычие гениев, которое впоследствии объявляется внятной и «осмысленной» речью.

Кто еще, кроме Тарковского, мог бы сказать в конце творческого пути: «Я никогда не понимал, что такое кино. Многие, кто шел в институт кинематографии, уже знали, что такое кино. Для меня это была загадка. Более того, когда я закончил институт кинематографический, я уже совсем не знал, что такое кино, — я не чувствовал этого. Не видел в этом своего призвания. Я чувствовал, что меня научили какой-то профессии, понимал, что есть какой-то фокус в этой профессии. Но чтобы при помощи кино приблизиться к поэзии, музыке, литературе, — у меня не было такого чувства. Не было. Я начал снимать картину «Иваново детство» и, по существу, не знал, что такое режиссура. Это был поиск соприкосновения с поэзией. После этой картины я почувствовал, что при помощи кино можно прикоснуться к духовной какой-то субстанции. Поэтому для меня опыт с «Ивановым детством» был исключительно важным. До этого я совсем не знал, что такое кинематограф. Мне и сейчас кажется, что это большая тайна. Впрочем, как и всякое искусство. Лишь в «Ностальгии» я почувствовал, что кинематограф способен в очень большой степени выразить душевное состояние автора. Раньше я не предполагал, что это возможно...»

Такое мог сказать не мэтр-ремесленник, не высокий профессионал, но духовный искатель. Важен рычаг, важно нечто, при помощи чего «можно прикоснуться к духовной какой-то субстанции». Никакого фетиша из кино как такового.

Однако что притянуло его к тайне под названием «кино»? В беседе с немецким киноведом Г. Херлингхаузом в 1973 году: «И... почему я поступил именно во ВГИК, не могу понять... Просто летом, между Сибирью и ВГИКом, я отдыхал под Москвой, где рядом со мной появился сосед, который там жил: юноша, собиравшийся поступать во ВГИК. Он все знал об этом ВГИКе, о кинематографе — все. Я понятия об



этом не имел совершенно, никогда. Потому что — странно, — моя мать была очень против кино, и впервые я пошел в кино, когда мне было семь лет... Я ничего не помню, я только помню два кадра. И как странно: у меня такое впечатление, что эти два кадра подсознательно до сих пор на меня действуют. Не потому, что они выражают внешне, а потому, что они изнутри значат. Первый кадр — это взрывы гранат или артиллерийских снарядов — аккорд музыкальный, диссонанс. И второй кадр — это когда штыки... — ужасный кадр — поднимают в воздух какого-то немецкого офицера... Вот эти два кадра на меня до сих пор, наверное, действуют. Потому что эти две крайности — какого-то натуралистического факта и чисто лирического взгляда, мне кажется, до сих пор для меня важны очень.

— Вы любили смотреть фильмы?

— Очень любил. Причем у меня все время было чувство какой-то тайны, какого-то зрелища. Наверное, все дети так относятся к кино... мне кажется. Хотя нет, сейчас они скорее пытаются найти там для себя что-то, чтобы развлечься, но способом, который им более приятен. Они сейчас имеют возможность выбирать. В наше же время выбирать было невозможно, и сам факт... сама возможность посмотреть фильм производила на нас ошеломляющее впечатление. Ну, это был 39-й год — когда я впервые пошел в кино... Так вот: по существу, мой сосед по отдыху меня просто уговорил, что надо идти во ВГИК. Что это такое, я совершенно не понимал».

Не понимал, но тайной кино был пронзен.

Удачей было то, что набирали в тот год курс к Михаилу Ромму, не только опытнейшему и мудрому педагогу, но человеку, любящему культуру, тонкому интеллигенту. Вдвойне удачей, ибо: «...я был принят благодаря Ромму, потому что комиссия меня не хотела принимать... Разговор был таков: «Да, мы очень поддерживаем ваши кандидатуры, но вот двоих мы не примем, тут мы вас не поддержим». — «Кого же это?» — спросил Михаил Ильич. — «Шукшина Василия и Андрея Тарковского». — «Но почему?» — «Видите ли, Вася Шукшин — настолько темный человек, что не знает, кто такой Толстой, не читал Толстого и вообще ничего не знает... Он слишком неотесан... А Тарковского мы не примем, потому что он все

знает». Ну, у меня был, кажется, такой период, когда мне казалось, что все знаю, и, видимо, я производил неприятное впечатление на собеседников... Там была кафедра режиссуры, там же и представители райкома партии, которые следили за контингентом будущих идеологических работников, и, естественно, такие «крайние проявления» вызывали у них яркое неприятие... Но Михаил Ильич настоял все-таки на своем — очень твердо и жестко настоял».

М. Ромм, с его широтой приятия «чужого», конечно, был находкой для юноши, которого влекло и к глубинам мировой культуры, и к вечным глубинам архаики сознания. Учитель не навязывал своего «штампа», а подталкивал ученика к его собственному «я», провоцировал. И потому столь важно позднее признание Тарковского: «Он постоянно говорил о невозможности обучить искусству. Он был великим педагогом, потому что он нас не калечил, не внушал нам свои концепции. Он оставлял нас такими, какие мы есть. И старался нам не мешать... Главное — он научил меня быть самим собой». А плюс ко всему М. Ромм «давал займы ученикам деньги, вытаскивал из неприятностей, протезировал им на киностудиях, защищал их работы, не похожие и даже опровергающие его собственные...» (М. Туровская).

Разумеется, именно эти двое, которых заметило бдительное око райкомовцев (талант следует искоренять в зародыше!), и оказались бродильным веществом курса. Позднее М. Ромм писал: «Вот собирается мастерская — 15 человек студентов, из которых выходят режиссеры или актеры. И хороший педагог, опытный педагог всегда знает, что если в этой мастерской два-три очень ярких, талантливых человека, мастерская в порядке. По существу говоря, он может сам и не учить. Они сами будут друг друга учить, они сами будут учиться. Группа сильных ребят, которая формирует направление мастерской, ее запал, так сказать систему мышления. Тогда в мастерской весь уровень необыкновенно повышается... Шукшин и Тарковский, которые были прямой противоположностью один другому и не очень любили друг друга, работали рядом, и это было очень полезно для мастерской... И вокруг них группировалось очень много одаренных людей. Не вокруг них, а благодаря, скажем, их присутствию».

Впрочем, их однокурсник А. Гордон отрицает взаимную неприязнь Тарковского и Шукшина, рассказывая о нормальной студенческой дружбе людей очень разных, но вполне лояльных друг к другу\*.

В жизни Тарковского можно зафиксировать два (по нарастающей) кризисных момента, своего рода моральных катаклизмов: фактический арест на пять лет «Страстей по Андрею» («Андрей Рублев») плюс безработица, связанная с этим, и отъезд в Италию, превратившийся в вынужденную эмиграцию. Так что весь период вплоть до завершения съемок «Рублева» можно считать счастливейшим временем студента, а затем молодого кинорежиссера. Это была сравнительно беззаботная и полетная пора. Воздух времени был прогрет «хрущевской оттепелью», понемногу ломались стандарты, неслыханно расширялись горизонты чтения. И не только чтения. «Мы выстаивали многочасовые очереди на Дрезденскую галерею, позже — на Пикассо. Приезжал Пол Скофилд с «Гамлетом», «Берлинер ансамбль», театр Жана Вилара. Был настоящий культурный прорыв...» (А. Гордон). Вслед за нео-

---

\* На одной из встреч в Ярославле в 1981 году Тарковскому задали вопрос о его отношении к Шукшину. Он ответил: «Я очень хорошо отношусь и к нему, и к его фильмам, и к нему как к писателю. Но не уверен, что Шукшин постиг смысл русского характера. Он создал одну из сказочек по поводу русского характера. Очень симпатичную и умильную. Были писатели в истории русской культуры, которые гораздо ближе подошли к этой проблеме. Василий Макарович, по-моему, этого не достиг. Но он был необыкновенно талантлив! И в первую очередь он был актером. Он не сыграл своей главной роли, той, которую должен был сыграть. Очень жалко. Он мог бы в своей актерской ипостаси нащупать тот русский характер, выразить который стремился как писатель, как режиссер.

Простите, может, кого-нибудь не устраивает то, что я говорю о прославленном и защищаемом народом Василии Макаровиче Шукшине, моем друге покойном, с которым я проучился шесть лет. Но это правда — то, что я говорю о нем. И Василию Макаровичу недоставало при жизни той славы, которой так щедро одевают его сейчас. Мне кажется, что его как-то боялись, от него ожидали чего-то такого опасного, взрывчатого. А когда он умер, его стали благодарить за то, что взрыва не произошло. А уважение, которое я испытываю к Василию Макаровичу, беспредельно. Если бы вы знали, какую в хорошем смысле карьеру проделал этот человек. Он приехал в Москву абсолютным сибирским мужичком. <...> Человеческая карьера Шукшина удивительна. Он так стремительно рос, менялся на глазах. Это явление уникальное в нашей культуре!»

реалистами перед глазами Тарковского прошли как чудо фильмы Бергмана, Бунюэля, Феллини, Брессона, Куросавы... Все это было подлинным потрясением, налагавшимся на впечатления от великой живописи, от Баха и Моцарта, от Достоевского, Толстого и Бунина... Но еще более — от вод своей души, в которых мерцало и плескалось великое незнание.

Покуда Андрей учился на первых курсах, на экраны страны вышли «Карнавальная ночь» Рязанова, «Сорок первый» Чухрая, «Весна на Заречной улице» Хуциева и Миронера, «Летят журавли» Калатозова и оператора Урусевского.

В интервью вгиковской газете в 1966 году Тарковский говорил: «Я почувствовал свое призвание только на пятом курсе, а до тех пор я и понятия не имел, зачем я пришел во ВГИК. Только после практики у Марлена Хуциева я начал понимать, что это настоящее, большое искусство...»

Эту практику он проходил в Одессе, откуда писал 3 августа 1957 года А. Гордону:

«Дорогой Сашка! Мы без дела и ждем утверждения «Двух Федоров и Наташи» Хуциева\*. Я просто-таки болен — ищу материал для курсовой и, естественно, не нахожу. Прочел сборник рассказов 1951—1952 гг. издания «Сов. писатель» 1954 года, который начинается антоновскими «Дождями». Ну, такая мура! Ну ничего, буквально ничего. Ложный психологизм. Ложный, так как нет за ним ни социальных, ни верных человеческих отношений. Такая ложь! И не выдумка, а просто ложь, фальшь.

Что меня толкнуло написать тебе? Я вспомнил рассказ Колдуэлла «Теплая река». А что если его перенести в нашу действительность? А? Можно интересно поработать... И прыгать надо от простой и ясной мысли, а не от готового сюжета и драматургии. Уж больно хороша мысль у Колдуэлла — да и сюжет ведь гениально прост и лиричен: приезжает хахаль, приезжает переспать с девочкой, встречается с ее отцом, тот рассказывает о своей любви к жене, и хахаль не может с ней быть, как раньше. Он понимает, что любит. Переоценка. Переоценка, вот что интересно. Мысль, железная логика психологии, это интересно. И потом тепло и нужно.

\* Первоначальное название фильма «Два Федора».

Ну, пока все, хватит, привет всем, особенно Володе. Твой Андрей.

Пиши, ради бога, не будь свиньей.

P.S. Кажется, Васька будет сниматься у Хуциева».

С Гордоном они будут вместе делать курсовую работу, увы, по крайне убогому сюжету, изъятому из очерка в «Комсомольской правде»: экскаваторщик натолкнулся на снаряды в центре Курска, а саперы их разминировали, за что были провозглашены героями. Удивительно, как мог Тарковский клюнуть на подобную лабуду. Но любопытно, что, поняв в ходе работы пустоту и ходульную идеологичность «сюжета», он стал придумывать эпизоды, нацеленные на погашение сюжетики, на отвлечение внимания в лирическую сторону.

Более в идеологические переулки Тарковский не сворачивал. Неожиданно он подружился с Андреем Михалковым-Кончаловским, юношей хорошей культурной выправки, вместе с которым и сочинил последующие несколько сценариев. Первый из них, «Антарктида» (совместно с О. Осетинским), был «Ленфильмом» забракован и канул в Лету. По «Катке и скрипке» Тарковский снял свой дипломный фильм.

Если уж такой шедевр, как «Иваново детство», Тарковский публично оценивал позднее чуть ли не как свою неудачу, то что говорить о «Катке и скрипке». Скажем, в кишиневском интервью 1967 года: «Мне бы не хотелось говорить об этой картине. Она, как мне кажется, не состоялась с точки зрения кинематографического языка, хотя по теме имела смысл».

А вот Сергей Параджанов, посмотрев «Иваново детство», сказал, что Тарковский сам не понял всей гениальности своего фильма. О «Катке и скрипке» тоже можно сказать как о маленьком шедевре, где уже во всей подлинности начинают звучать и иррациональность потока жизни, и колдовство сновидческого протекающего свеченья, и неопределимость текучих и вертких смыслов, когда все контакты маленького человека с человеческими существами зыбятся как космическая тайна, совершенно не поддающаяся «схватыванию». Этот изумительный эстетизм интерьерных сцен, где жизнь замирает в какой-то замороженной скульптурности как таинственный иероглиф, исчезающий по воле «музыки творца» и потому не подвластный расшифровке — даже и не успеть,

ибо надвигается, как дождь, как гроза или как солнечный ветер, следующий фрагмент... Магическая молчаливость жизни, пронизываемой неведомыми свеченьями, передана на редкость изящно. Сам режиссер указывал в одном из интервью, что в фильме всего тридцать пять фраз.

Тема фильма — сиротство. Сиротство мальчугана с тонкой душой, окруженного сплошь женщинами и не имеющего рядом отца. Женщины разлучают безжалостно двух мужчин, чей намечавшийся союз очевидно внебытен и бесцелен и потому, по Тарковскому, плодотворен. И, конечно, нельзя не увидеть очевидной болевой лирической исповеди в этом удивительно психологически тонком повествовании, не поддающемся пересказу, поскольку перед нами — стихотворение, где «главный сюжет» по существу ложный, а все свершается в маленьких побочных ответвлениях — событиях соприсутствия сознаний в их безмолвности, когда никаким словом невозможно обозначить ни жест, ни взгляд\*.

Удивительно, что тема сиротства «совершенно случайно» окажется главной темой его следующего фильма. Впрочем, она пойдет и дальше, только повернется уже своей глубинной взрослой метафизикой — как духовное сиротство одаренного существа в мире, где иномирное священство каждой вещи тем не менее очевидно и святотатственно прекрасно.

И уже в дебюте появляются любимые вещи последующего кинематографа Тарковского: яблоко, зеркала, прекрасные лужи, стремительные ливни и дожди.

Завершил работу над дипломным короткометражным фильмом Тарковский в марте 1961 года. Получив диплом с отличием, 15 апреля был принят на киностудию «Мосфильм» «режиссером третьей категории».

В том же 1961 году фильм «Каток и скрипка» был отмечен премией Нью-Йоркского студенческого кинофестиваля.

---

\* В какой-то статье я встретил сравнение «катка» с бюрократической машиной руководства советским кинематографом, люто ненавидевшим певчее и почти неземное тело «скрипки» Тарковского. Однако в дипломном фильме даже каток — доброе и вполне доброжелательное к непостижимости смыслов музыки создание. Мир там хотя и трагичен, но глубинно состоятелен, ибо укоренен в незримой уважительности к ритуалу. Даже к чужому. Даже к совершенно непонятному.

## Золотой лев Святого Марка

Странно, что после столь глубинно своей, по сути очень личностной картины «Каток и скрипка» Тарковский все же не представлял, в какую сторону идти. Сейчас ясно, что короткометражка вышла как бы из его подкорки, выплеснулась подобно стихотворению, которое сказалось само, но еще не осмыслено автором. Короткометражный шедевр пролился краткой грозой, остались лужи, над которыми автор забыл помедитировать. И что дальше?

«Затем я задумался о дальнейшей работе. Мы написали сценарий — вместе с Сашей Гордоном, вернее, не с ним, а я с другими авторами. Сценарий о первом внутриконтинентальном походе по Антарктиде, от станции на тракторах — когда еще не было техники. Этот сценарий страдал, на мой взгляд, дидактичностью и какой-то такой расплывчатостью... — нас никто не принимал с этим сценарием. И я поехал в Ленинград к Козинцеву: не взял ли бы он нас к себе ради того, чтобы поставить там этот фильм об Антарктиде? Он прочел сценарий, встретился с нами и стал нас уничтожать. Например: «Скажите мне, какова концепция этого будущего фильма?» Мы не знали, какова концепция нашего фильма, и с позором были изгнаны...»

Любопытно, что А. Гордон сообщает об этой истории как приключившейся еще в студенчестве — в 1959 году, после сдачи фильма «Сегодня увольнения не будет» (о саперах, с Олегом Борисовым в главной роли). Характерна эта ошибка памяти Тарковского. Значит, действительно не знал, куда направиться в поисках своей, подлинно своей темы. Позднее он признавался (О. Суркова. «Книга сопоставлений»): «К сожалению, вплоть до осознанной потребности в творчестве (уже после появления «Ивана») кино оставалось для меня настолько вещью в себе, что я с трудом представлял себе роль, к которой готовил меня мой учитель Михаил Ильич Ромм. Это было какое-то параллельное движение без мест соприкосновений и взаимовлияний. Будущее не соединялось с настоящим. *Я не представлял себе своей духовной функции в дальнейшем. Я еще не видел той цели,*

которая достигается лишь в борьбе с самим собой и означает точку зрения на проблему, выраженную в определенном смысле раз и навсегда. В дальнейшем может меняться лишь тактика, цель же — никогда, ибо она означает этическую функцию».

Так мог бы сказать Альберт Швейцер, религиозный искатель, тот, кто хочет знать и реализовывать, а не наслаждаться приключениями духа, если таковые вообще возможны.

Ясно, что Тарковский искал то метафизическое основание, которое бы стало опорой его *реального* религиозно-этического действия, ибо настоящее искусство он понимал именно в таком качестве. Он вышел к этому, начав работу над «Страстями по Андрею», отсчитывая свой религиозный кинематограф именно с них, со «Страстей...».

А пока что его одолевала тревога: творческий старт затягивался, ведь ему было уже двадцать девять лет. Два чувства наполняли его: великое сомнение и великая решимость. Те, кто близко соприкасался с Тарковским, отмечают именно это его умение сомневаться и одновременно фантастическую в себе уверенность.

Вот оператор Вадим Юсов вспоминает, видимо, не очень трезвую историю: «— Дайте мне камеру и пленку — и я удивлю мир! (реплика Тарковского. — Н. Б.).»

Это было в Болшеве, в шумной и пестрой компании: Андрей задумался и после паузы, заполненной чужими разговорами, сказал тихо: «Нет, не удивлю. Не надо ничего...»

Юсова, уже работавшего на киностудии, Тарковский сам отыскал для «Катка и скрипки». «Он подошел ко мне вместе с Андреем Кончаловским и сказал: “Я видел вашу картину, и мне кажется, что мы с вами могли бы...” <...> Неудовлетворенность — слово уж слишком употребляемое, и оно не отвечает той мере его взбудораженности, состоянию человека, который всегда сомневается. Не раз бывало, что всё вроде бы решили, всё оговорили, всё легло на душу, остается реализовать, а Андрей вдруг опять останавливается: “Нет, ты знаешь, а если все-таки вот так сделать...”»



А до Юсова он пытался заполучить в операторы Сергея Урусевского («Летят журавли»), самого знаменитого в то время и несомненно одаренного мастера, не испытывая при этом ни малейшего комплекса неполноценности, ибо возможности свои ощущал определенно.

Слово Андрею Кончаловскому, соавтору сценария «Катка и скрипки», а затем «Страстей по Андрею»:

«Познакомились мы в монтажной ВГИКа. Тарковский выглядел страшно взъерошенным, весь в желваках, кусал ногти. У него была курсовая работа, которую он делал вместе с Сашей Гордоном. Занят он был соединением изображения и музыки. Саксофонную мелодию Глена Миллера “Звездная пыль” он, как сейчас помню, наложил на кадр экскаватора, извлекавшего мину. Это воспринималось нелепостью. Конечно, потом он от этого отказался.

Можно многое вспомнить о нашей совместной работе. Подружились и сошлись мы очень быстро. По сравнению с ним я, видимо, всегда оперировал более традиционными категориями. Наше расхождение началось на “Рублеве”. Я стал ощущать ложность пути, которым он идет. И главная причина этой ложности — чрезмерность значения, придаваемого себе как режиссеру. <...> В его позиции была непреклонность, доходящая до самоубийственности. Его мало интересовало, как воспринимается сцена зрителем, — он мерил все тем, как она действует на него самого. Он часто повторял бунинскую фразу: “Я не золотой рубль, чтобы всем нравиться”» («Низкие истины»).

Вот он, водораздел между «постмодернистским» (игра со зрителем) и религиозным творчеством, которое совершенно не интересует «та сторона зеркального стекла», ибо там — некто, читающий в наших душах и не нуждающийся в адаптациях. Тарковский, собственно, и поднял восстание против «обслуживающего» кинематографа, вступив на путь к кинематографу почти пророческому, если ассоциировать это слово в контексте пушкинского стихотворения. Есть два пути. Один — это подниматься к истине в себе, к пределу себя истинного и тем самым поднимать и зрителя, читателя.

И второй путь — стать на уровень, удобный для тебя и зрителя (читателя)\*.

Впрочем, мы не знаем, в какую именно «сценарную» сторону пошел бы Андрей, не упав на него как раз в это время внезапное предложение. Сам Тарковский так рассказывал об этом в 1973 году в Восточном Берлине:

«И получилось — так, случайно, — что на «Мосфильме» произошла катастрофа с одним из фильмов, который там снимался. После того как была отснята уже тысяча полезных метров, картина была закрыта, потому что это было воспринято как брак — так сказать, творческий брак. Фильм назывался «Иван», по рассказу Богомолова «Иван», по сценарию Богомолова и Папавы. И мне предложили... Я очень обрадовался, что мне кто-то предлагает какую-то серьезную работу...

Ну, прочитал я этот сценарий, не зная о том, что я последний из режиссеров «Мосфильма», кому было предложено взяться за эту картину. Никто не брался, потому что был истрачен миллион рублей старыми, сто тысяч по-новому, а всего на картину было отпущено двести пятьдесят тысяч новыми. Почти половина истрачена. И — брак. Я взялся, переписал сценарий, много мы внесли изменений... То, что было в первом сценарии, было очень плохо. Это не имело никакого решения, рассказ был никак не переплавлен в кинематографическую форму. И мы не решались снимать этот

---

\* В парижском интервью 1986 года на вопрос «Нравятся ли вам фильмы Кончаловского? Видели ли вы его фильм «Поезд-беглец», который будет на Каннском фестивале вместе с вашим («Жертвоприношение») фильмом?» Тарковский ответил: «Я этого фильма не видел. Я видел фильм «Любовники Марии», который мне чрезвычайно не понравился. И не только потому, что это вульгаризированная история известного рассказа Платонова. Мне не понравилась ужасная пустота и желание перестать быть тем, кем он был до сих пор. Измена самому себе меня потрясла. Все-таки это Андрон, он сделал «Асю-хромоножку», «Первого учителя», которые мне очень нравились. И «Дядя Ваня» мне его очень нравился, чеховская картина. Там Андрей не то что старался, он был самим собой. Если бы он пошел по этому пути, то мог бы развиться в личность. А так он встал на коммерческий путь и, в лучшем случае, дай Бог, станет средним американским режиссером, не помнящим родства. Это ужасно обидно, для русского художника такие вещи не проходят даром и не прощаются. Не прощаются Богом. За это придется очень дорого заплатить».

фильм до тех пор, пока не придумали вот этих снов Ивана. Когда я придумал эту форму — саму эту идею, — мне показалось, что фильм будет держаться, состоится. И потом мне помогло то, что я знал мальчика — Колю Бурляева. Тогда ему было, по-моему, тринадцать или четырнадцать лет...

И вот я взялся за эту работу вместе с Вадимом Юсовым, и мы сняли эту картину. Страшно было снимать... Страшно потому, что я знал: если картина у меня не получится, никакой надежды на то, что я получу следующую свою постановку, у меня не останется. А с другой стороны, для меня эта картина была как бы экзаменом. Для самого себя. Я, честно говоря, думал... в общем, серьезно думал, что, если она не получится, вряд ли я останусь в кино. То есть сам бы не захотел остаться. Я был очень честолюбив в то время, очень верил в свою исключительность. Нетерпимым был очень и очень. Провала бы я просто не пережил».

Итак, творческую неудачу молодого режиссера Эдуарда Абалова, где действовал банальный милашка — «сын полка», Тарковский переплавил в трагическую поэму, не случайно зацепившую самого Жана Поля Сартра\*.

Тарковский переживал необычайный подъем сил. Фильм был запущен в производство 1 августа 1961 года. Снят всего за пять месяцев.

«Съемки мы начали в киноэкспедиции в городе Каневе, — вспоминает Николай Бурляев. — Жили в современной гостинице на высоком берегу Днепра, продуваемой в осеннее ненастье всеми ветрами...

Как часто водится в кино, в первый съемочный день сни-

---

\* Ж. П. Сартр в большом письме М. Аликате, опубликованном под заголовком «По поводу "Иванова детства"» в итальянских и французских газетах, в частности, писал: «..фильм представляется нам специфически русским. Здесь, на Западе, мы приноровились к быстрому и эллиптическому ритму Годара, к протоплазмической медлительности Антониони. Но новость — видеть эти две скорости у одного и того же режиссера, который не вдохновлялся ни тем ни другим из этих авторов, но который хотел прожить время войны в его невыносимой замедленности и в том же фильме — пере-скакивать от эпохи к эпохе с эллиптической скоростью Истории (я думаю, в частности, о замечательном контрасте между двумя эпизодами: река, рейхстаг), избегая развития интриги, покидая героев в какие-то моменты их жизни, чтобы вернуться к ним в другой раз или в минуту их смерти...»

мали заключительные кадры фильма: «последний сон Ивана», игру с детьми в прятки подле вкопанного в песчаную днепровскую косу уродливого, черного, обгорелого дерева. Был теплый, солнечный осенний день. И режиссер и вся группа работали в купальных костюмах. Каждый, уловив свободное мгновение, с наслаждением плескался в ласковом Днепре. С юмором, весело отсняли за день довольно большой метраж, в том числе сцену с матерью Ивана, роль которой исполняла обаятельная и нежная Ирма Тарковская, жена режиссера.

— Мама, там кукушка...

И запрокинутое лицо убитой матери... Медленно, как во сне, выплескивается вода на распластанное на песке тело. Тарковский сам зачерпывал из Днепра ведром воду, командовал оператору В.И. Юсову: «Мотор» — и с удовольствием, «художественно» окатывал жену водой, сопровождая этот важный процесс своими неизменными шутками, веселящими всю группу.

Так же легко и радостно, как начали, мы проработали всю картину, физически очень нелегкую. Никто из нас и не подозревал, что она будет увенчана десятками международных наград, станет киноклассикой, войдет в историю мирового кинематографа...

Так же радостно, как работали, мы проводили свободное время. Особенно весело и празднично отмечали приезд из Москвы друга и соавтора Тарковского, Андрона Кончаловского, Андрея...

Он привез с собой новые песни друзей: Гены Шпаликова и Володи Высоцкого, известного тогда лишь узкому кругу приятелей. В уютном номере Тарковских при свечах допоздна звучали озорные песни: «Ах, утону ль я в Западной Двине...», «У лошади была грудная жаба...», «Что за жизнь с пиротехником...», «Там конфеты мятные, птичье молоко...», «А тот, кто раньше с нею был...». Ласковая, улыбающаяся хозяйка номера Ирина (так чаще всего звали Ирму. — Н. Б.) Тарковская, умиротворенный, домашний хозяин... Андрон и Андрей пели по очереди, дуэтом, озорно, с наслаждением. Им подпевали остальные...»

Любопытны наблюдения Бурляева над методом и характером молодого кинорежиссера:

«Думаю, не одному мне было физически трудно в картинах Тарковского. Он добивался полной правды, а не игры. У него приходилось играть сцены, лежа в ледящей мартовской грязи, ползать в холодных осенних болотах, иногда проваливаясь по горло, в одежде и ботинках переплывать студеный ноябрьский Днепр... И все же работа с Тарковским вспоминается как увлекательнейшие счастливые приключения под руководством остроумного человека. Его юмор снимал напряжение, завораживал окружающих, облегчал физические трудности. Все существо Тарковского говорило о том, что он сотворен из особого теста. Между ним и остальными сохранялась невольная дистанция, хотя в нем не было высокомерия, он был контактен и находил общий язык с любым членом группы. Как ни в ком другом, в нем ощущалась громадная амплитуда эмоциональных колебаний, психическая подвижность, многогранность высокоодаренной натуры. Отдельные грани его личности были подчас жестки, остры, могли ранить ближнего. Его мировоззренческая независимость, бескомпромиссность, безоглядная уверенность в своей правоте подчас воспринимались окружающими как крайняя степень эгоцентризма. Он безжалостно ниспровергал общепринятые художественные авторитеты, критиковал то, что считалось достижениями искусства. Казалось, ничто не удовлетворяло его в современном советском кинематографе. Помню его положительные, иногда восхищенные суждения лишь о Довженко и Барнете. Среди европейских кинорежиссеров он с уважением говорил о Бергмане, Брессоне, Бунюэле, Феллини, Виго.

Замкнутость, медитативное самоутлубление, как бы отсутствие в данном измерении резко сменялось радостным приятием всей окружающей жизни, искрометным острым юмором. Иногда на глазах всей группы он мило озорничал, проказничал, словно ребенок...»

Опять является тема двумирности, острого стыка миров, делающего личность вновь и вновь бдительной, поставленной на грани и по этой грани идущей. Очень похоже на состояние самого Ивана — влетевшего по собственной воле в пограничье миров, из которого нет исхода.

Итак, фильм был снят с необыкновенным подъемом всей съемочной группы всего за пять месяцев и даже с эко-

номией (!) в 24 тысячи рублей. В июне 1962-го «выпущен в свет» с присвоением первой (высшей!) категории и тиражом более 1500 копий (фильм «Зеркало» получит позднее 72 копии). В августе Тарковский с фильмом и актрисой Валентиной Малявиной едет на Венецианский кинофестиваль. Оглушительный успех: Гран-при — «Золотой лев Святого Марка». Потрясающая пресса и затем, лавинно, еще более десяти наград на других зарубежных кинофестивалях: «Золотые ворота» в Сан-Франциско 1962 года, «Золотая голова Паленке» в Акапулько (Мексика) в 1963 году и т.д. и т.д. Одним словом, никому не известный дебютант (впрочем, было ему уже тридцать) внезапно проснулся знаменитым.

Что же определило создание шедевра? Не в последнюю очередь поэтическая страстность Тарковского, сумевшего неким своим внутренним нервом войти в сознание подростка так, чтобы увидеть в нем религиозную душу. Ворожба фильма идет, конечно же, не только из полифонного потока непрерывных противоборств мрака и света, если брать чисто визуальный план, но и из таинственного внутреннего состояния двенадцатилетнего мальчика — единственного существа, пребывающего в состоянии героизма, притом отчаянного. Он бросил на кон все, он перешел Рубикон, он добровольно и с полным сознанием отдал себя в жертву. (Его реплика «Я сам себе хозяин», вызывающая иронию у Грязнова, на самом деле исполнена точного смысла: Иван уже ушел из того внутреннего круга, где его, Ивана, можно было бы усыновить.) Потому-то он и возмущен столь бесконечно, когда его жертву не хотят принять, ибо в жалостливых попытках взрослых отправить его в суворовское училище справедливо видит непонимание сути: он не заблудший мальчик, заигравшийся в войну, не капризно-бесстрашный шалунишка, даже не жертва, достойная слез (в этом смысле все участники действия — жертвы фашистской агрессии, а все мы — жертвы самоубийственной технологической цивилизации), а человек, сознательно выбравший путь жертвенности. А это, вне сомнения, религиозное действие. И все окружающие это чувствуют, хотя продолжают мыслить в шаблонном русле.

В принципе, на месте Ивана в фильме мог бы быть взрослый парнишка, скажем лет восемнадцати. С той же страстностью и внутренней жертвенностью, с тем же полным отрешением от «мира сего», от надежды сохранить себя, свою плоть. То есть уже отдавшийся (без пафоса, без слов) в руки Божьи. В сущности, совершивший это редчайшее и аристократичнейшее движение веры: «есть Дух, и он уже отныне управляет мной». Однако зрелый<sup>1</sup> персонаж, конечно, не произвел бы на нас такого мощного впечатления. Фильм предельно заострил тему: ребенок вынуждаем безумными обстоятельствами взрослого мира совершить ту духовную акцию, на которую у взрослых нет энергии.

В этом первом его полнометражном фильме хорошо видно, насколько Тарковский умел лепить свое из чего угодно, дерзко и своевольно смещая акценты «первоматериала», действуя так, как действует композитор, творя симфонию посреди базарной чехарды или среди гомона рощ, вод и полей: симфония все равно будет узнаваемо *его*. Так вот взять и на чужом материале, к тому же «горящем», попасть в образ рыцаря самоотречения (в лице мальчика Ивана) — сквозной в дальнейшем и жизнестроительный образ всего своего кинематографа! Но совершенно очевидно, что Тарковский чертил центральный образ по лекалу своей личной страстности, где самоедство и максимализм шли рука об руку с пристальным вслушиванием в неотвратимость судьбы. «В его позиции была непреклонность, доходящая до самоубийственности», — из воспоминаний А. Михалкова-Кончаловского периода «Рублева». Подмечено главное: жертва на алтарь. Нет алтаря без жертвы. Так незаметно, но неумолимо Тарковский начал строительство своего невидимого храма.

В Иване мы наблюдаем развернутую во времени скульптурность, ибо именно в скульптуре схватывается внутреннее напряжение страсти, ее неуклонность и тем самым обращенность к вечности\*.

---

\* В одном из поздних высказываний Тарковский, пытаясь найти образ для своего кинематографа, называет его «духовной скульптурой». Да, его кинематограф считает текущее время, сквозь которое проступают прекрасные и вневременные статуи Духа. Можно сказать и так. Текуч мир, но могучий порыв каждого его героя словно бы прочерчивает вечность.

Это качество, присущее самому Тарковскому, увлекло его в Иване. В «Запечатленном времени» режиссер, оглядываясь назад, писал:

«Эта фигура (Ивана. — *Н. Б.*) своей внутренней драматичностью затронула меня много больше, чем те характеры, что переживают постепенный процесс развития в обостренных конфликтных ситуациях и принципиальных человеческих конфронтациях.

В таком не развивающемся, как бы статичном характере давление страсти экстремально напряжено и потому значительно отчетливее и убедительнее, нежели при постепенных изменениях. Именно из-за этой разновидности страстности я так люблю Достоевского. Интерес у меня вызывают скорее внешне статичные характеры, которые тем не менее благодаря владеющим ими страстям полны внутреннего напряжения.

Иван из упомянутого рассказа принадлежит к таким характерам. И именно эта особенность богомоловского рассказа разожгла мою фантазию.

Но в остальном я не мог следовать за Богомоловым. Эмоциональная конструкция этого рассказа была мне чужда. События были здесь сознательно дистанцированы, изложены даже протокольно. Я не мог такое перенести на экран, это бы противоречило моим убеждениям. <...>

При таком конфликте между автором и режиссером есть лишь один выход: литературный сценарий должен быть переформулирован в новую структуру, которая на определенном рабочем этапе называется режиссерским сценарием. <...>

В кинофильме меня чрезвычайно привлекают поэтические связи, поэтическая логика. По моему мнению, это наилучшим образом соответствует возможностям кино как правдивейшего и поэтичнейшего из всех искусств.

Во всяком случае, это мне ближе, чем традиционная драматургия, связывающая образы прямолинейным, логически-последовательным сюжетным развитием...»

Тарковский понимал, что его Иван — результат мощной внутренней борьбы, скрытой от внешнего («интеллектуального») сознания самого Ивана. «И мне кажется, что достоин-



ством картины могло бы стать как раз то, что ребенок делает это бессознательно, стихийно; он бессознательно выбирает способ сохранить, простите за старомодное выражение, сохранить свою душу, а не тело. То есть он мог бы избрать спасительный для своего тела путь: уехать в тыл учиться — путь более выгодный, спасительный с точки зрения дальнейшей жизни, с точки зрения рациональной части своего существа, а этого сделать он не может, потому что понимает, что тогда у него что-то разрушится внутри. Конечно, он не понимает этого «головой»».

Ж.П. Сартр в своей рецензии, опубликованной в «Унита» и в «Леттр франсез», писал: «Истина заключается в том, что для этого ребенка весь мир становится галлюцинацией и даже сам он, чудовище и мученик, является в этом мире *галлюцинацией для других*». Да, конечно, для сознания всех этих милых, добрых, но обыкновенных людей, окружающих Ивана, он — галлюцинация, подобная видению из иного мира, где чувствуют экстремальнее и переживают на уровне душевно-духовном, а не телесно-душевном, как в нашем низинном мире, где идут непрерывные войны, где насилие стало перманентным и где духовное воспринимается как казус, как галлюцинация. Герои Тарковского всегда в определенном смысле Пришельцы (он сам применил этот термин, говоря об особом зрении Баха, Леонардо и Льва Толстого). Их взгляд на земные дела всегда потрясенно-изумленный. Не только потому, что они видят все как будто впервые, но и потому, что они смотрят из глубин душевно-духовного вещества. Ибо из этого вещества и состоят звезды.

Особое мистическое поле фильмов Тарковского можно тоже назвать удивительно красивой и тревожно-бездонной галлюцинацией. Мир, в известном смысле, и есть галлюцинация. Особенно тот мир, где люди убивают людей. Созерцая «Иваново детство», остро чувствуешь, как хрупка человеческая психика и как непереносимо насилие для нормальной человеческой души. А уж тем более для души ангельской, какая, быть может, и была у художника Тарковского.

Известно, сколь высоко ценил «Иваново детство» Сергей Параджанов. И если посмотреть его «Тени забытых предков»

(фильм вышел в 1964 году, через два года после фильма Тарковского) сразу после «Иванова детства», то легко увидеть общность «глобального концепта»: жизнь есть трагическая мистерия. Жизнь — прекрасная, завораживающе-таинственная, но трагическая и жестокая мистерия, совершенно не занятая (ни в один из своих текучих моментов) изъяснением своих смыслов. Ее жестокость лежит где-то выше или глубже уровня человеческого разума.

Главный герой Параджанова тоже Иван, такой же деревенский парнишка. Ну вот он не умер, войны нет: чудесные Карпаты, волшебная природа, мирные селения. И что? Стал ли Иван счастлив? Ничуть. От начала к концу параджановского фильма идут непрерывные смерти: жестокие либо коварные убийства, гибель от стихий, которые не дремлют, трагические случайности, измена жены, смерть. Жизнь параджановского Ивана, как и Ивана Тарковского, оставшегося сиротой, вянет, хиреет и ветшает, трагически не складывается, словно некий незримый рок преследует тонкую, слишком утонченную душу. Возникает ощущение, что сиротство есть неотвратимая судьба и сущность того состояния человечества, в которое мы ныне вошли. Что вещественно-телесного отцовства уже нет и быть не может и подлинность, равно как и отцовство, следует искать в ином направлении.

И весь фильм Параджанова есть не что иное, как ирреальная мистерия, игра, в которой нет ни начал, ни режиссера, — безначальная и неведомо куда текущая прекрасно-жесточкая галлюцинация. Несомненна генетическая связь этих фильмов, художнически резко различных. Характер параджановского Ивана не необычаен. Зато Иван Тарковского необычаен, как и «вечный подросток» Долгорукий и его отец Версилов. Не случайно героев Достоевского обвиняют в «истерии духа». Они живут «как на войне». Ибо вся нынешняя «взрослая жизнь» — это, в сущности, один непрекращающийся поток войны. Мы как человечество давно и бесповоротно выброшены из детства. У нас его украли. Потому наши дети рождаются уже подростками. Ибо попадают в атмосферу и энергетические поля войны. И это, увы, не метафора. В конце жизни Тарковский, отвечая на вопросы о «Жертвоприношении», сказал, что на самом деле термоядерная миро-

вая война идет на Земле давно и трагедия в том, что слишком мало чутких и зрячих людей, видящих и слышащих это. Однако дети это чувствуют. Дети — это природа. А нет сегодня большего врага у природы, чем современный технологический человеческий интеллект, разрушительный и антидуховный.

Что отличает гениального человека от талантливой? Талантливый создает шедевр и затем начинает «размножать» его, вполне довольный достигнутым. Гений же, которому сама по себе любая технология неинтересна, продолжает карабкаться вверх, ибо не считает сделанное шедевром. Так было и с Тарковским. Очень скоро «Иваново детство» перестало его удовлетворять. Наибольшая его претензия к фильму — «он чересчур символичен, в нем много символов, а символ для меня неприемлем, ибо он ведет к исчерпываемости трактовки, в то время как подлинный образ — неисчерпаем и бездонен».

Любопытно, что уже в 1962 году Тарковский писал в «Искусстве кино»:

«Слишком откровенно-образная мизансцена, подтекст напоказ — это часть более общего явления, когда кадр подчинен требованиям литературности или прямой наглядности. В одном из самых неустаревших фильмов, «Атланте» Виго, есть эпизод, когда новобрачные, девица и молодой моряк, идут из церкви на баржу; под звуки тривиальной гармошки они обходят вокруг трех больших круглых скирд, то исчезая — и перед нами пустынный пейзаж, — то появляясь вновь. Что это? Обряд, танец плодородия? Нет, эпизод значителен не в литературном пересказе, не в символике, не в зримой метафоричности, а в конкретном насыщенном существовании. Перед нами форма, наполненная чувством. <...>

Мысль, переданная фактурно, при наибольшей отчетливости наименее навязчива. В одном из кадров «Земли» Довженко и Демуцкий, сняв с очень низкой точки работу конного плуга, сопоставили два вида взрытости, рыхлости — черную вспаханную землю и белые как бы вспаханные облака.

«Впитывание» среды на пленку (тут очень ценно такое операторское качество, как мягкость; им замечательно владеет Вадим Юсов), создание кадра, действующего на зрителя

контрастами или единством своей поверхности, открывает путь к тому, чтобы «литературное рассказывание» уступило место «кинособытию». Вот, скажем, человек идет вдоль белой стены из ракушечника; построй блоков, характер трещин и как бы сконденсированный в этом молчании шелест древних морей создают один круг идей, ассоциаций, одну часть характеристики. Другая появляется, когда мы берем обратную точку и герой движется на фоне темно-серого моря и черных, ритмично сгруппированных пирамидальных деревьев. Он изменил наклон головы, он спорит с только что сделанными выводами. Другими словами, мы движемся не по пути рассудочно-логическому, где слова и поступки оцениваются с самого начала, а по пути поэтическому».

А спустя несколько лет ему уже казалось, что «плохо играет мальчик» и что картина «претенциозна — в том смысле, как если бы пианист играл, нажав правую педаль и не отпуская ноги: все акцентировано чересчур, все чересчур выразительно. Так сказать, сразу все тридцать два зуба актер показывает — я имею в виду автора, самого себя...»

Но все это говорил уже новый, другой Тарковский — после опыта «Страстей по Андрею» и «Соляриса».

Образ молодого Тарковского запечатлен «кистью» его товарищей по ВГИКу. Молдавский кинорежиссер Николай Гибу, вспоминая вгиковского Тарковского, писал: «В общении ощущалась какая-то молодецкая небрежность. Скорее всего, из-за возраста, веры и неверия в светлое будущее. Это потом мы страдаем, пройдя через пороги бесправия, множества унижений. Тогда и познаем мы цену и нежность этих случайных встреч и безвозвратность».

«Нужно было видеть Андрея после получения Главного приза в Венеции, — вспоминал А. Гордон. — Он весь сиял, окрыленность славой прорывалась сквозь всю его сдержанность, чуть ли не через взятый напрокат элегантный смокинг — свидетельство иных миров, — запечатленный на известной фотографии 1962 года. Это был триумф советской молодой режиссуры. Кроме Тарковского премии получили в Венеции Андрей Кончаловский за короткометражный фильм «Мальчик и голубь» и Юрий Карасик за фильм «Дикая собака Динго». Позже Валентина Малявина, игравшая в «Ива-

новом детстве», рассказывала, как после поездки с фильмом в Америку Андрей на даче у Михалковых упал на спину в снежный сугроб, раскинул руки и воскликнул: «Я счастлив!»

В той поездке советских кинематографистов в США осенью 1962 года из молодых был только Андрей. Представители старшего поколения недовольно роптали: «Тарковский держится особняком, манкирует официальными встречами, где-то пропадает до утра». Другими словами, он вел себя слишком свободно в свободной стране, и приставленному к группе стукачу было нелегко его догнать, уловить, предупредить о неполном соответствии узаконенным нормам поведения советского человека за границей. У Тарковского быстро появились знакомые, друзья, в частности Андрей Яблонский (впоследствии он станет спутником последнего года его жизни. — Н. Б.) — переводчик, который подарил ему «Доктора Живаго», тогда еще запрещенного в СССР. Вместе с запрещенным романом Андрей привез с собой обиды живых классиков на него и упреки в зазнайстве. Это было началом будущих легенд о трудном и неуживчивом характере Тарковского...»

Однако причин для неприязни могло быть много больше. Она могла прорасти даже из мерцающего оттенками комплекса «классового» противостояния. Из воспоминаний Шавката Абдусаламова о знакомстве с Андреем на даче жены друга Тарковского Юрия Кочеврина:

«...Он приехал в Кратово вскоре после Венеции... Дача была необжитой, почти голой, ее совсем недавно отстроили родители Наташи. Кроме Андрея, Наташи, Юры и меня был Валентин Коновалов, их общий приятель, а в ту пору и мой сокурсник, старше меня лет на семь-восемь. Бывший офицер, милейший человек, при всем своем офицерстве робкий и беззащитный. Помню, как в ожидании завтрака мы забавлялись тем, что забрасывали детский мяч в обруч от бочки, прибитый к бревенчатой стене дома. Чаще всех попадал Андрей. Он подчеркнуто ликовал после каждого удачного броска. Бегал за мячом и вообще показно веселился. Я мазал больше всех, Валентин меньше. Мои промашки Андрей как бы и не замечал, зато Валентину доставалось. Я бы уже в драку полез, а моему сокурснику хоть бы что. Виновато улыбал-

ся, и всё тут. Я тогда еще не знал, что за хорошим русским такое водится. Потом только до меня дошло, что все, что предназначалось мне, переадресовывалось Валентину. Юра был неосторожен, представляя меня Андрею столь пышно.

Спать Андрея положили на диван. Постелей было мало, мы с Валентином расположились тут же на полу на собранных дорожках, одетыми. Первое, второе мая — еще не лето (после Венеции, следовательно, прошло уже восемь месяцев. — *Н. Б.*). Утром Андрей вскочил бодренький, загорелый, весь в мышцах. Дергаясь в конвульсиях русско-прусской гимнастики, тут же прошелся по скрюченному от холода Валентину. И меня прорвало:

— Ты, туфелька, заткнись!

И что поразительно, с того момента у нас возник контакт. Потом он смеялся открыто, широко. Смеялся над тем, почему туфелька и почему она должна заткнуться.

Не помню, чтобы он еще когда-либо был так весел.

Однако Андрей так и не научился пропускать волну, дзэн ему не давался. Он оставался христианином. Ему было проще подставить щеку, чем пригнуть голову. Как надо было твердо стоять на ногах, чтобы не принять условия фальшивой игры в соцреализм!..»

## Съемки и вокруг съемок

### «Страсти по Андрею». 1966

Съемки «Страстей по Андрею» начались в апреле 1965-го, закончились в ноябре. Все участники вспоминают это время как счастливое. Атмосферу определяло настроение режиссера — азартно-уверенное и вдохновенное. Николай Гринько: «“Андрей Рублев”!.. Это, пожалуй, самая крупная победа Тарковского. Только чтобы поднять такую тему, сколько нужно было иметь творческих сил! Но на съемках все ладилось и давалось удивительно легко. Все без исключения работали с особым вдохновением, и уже по ходу съемок сердце переполняла радость. Такое я чувствовал впервые... Потом Тарковский будет часто вспоминать это время. “Помните, ребята, “Рублева”? Какая сложная картина была, а как мы лихо с ней справились!” Эту фразу я слышал много раз, когда снимали “Сталкера”. На “Рублеве” мы жили одной семьей, расставались грустно, с большим волнением».

Случилось маленькое чудо: как бы сам собой сложился коллектив влюбленных в сценарий и в идею картины, в ее «сверхсмыслы».

Был оператор Юсов, с которым к этому времени Тарковский пластически мыслил почти в унисон. Многие детали Юсов вводил в кадр, что называется, по наитию, и режиссер почти всегда это немедленно принимал. Тем более что эта методика: продуманность, выверенность каждой мизансцены, каждого ракурса и одновременно спонтанность импровизаций — шла от самого Тарковского.

Был трепещущий азартом и романтической нервностью Коля Бурляев, приглашенный на роль Фомы, но настолько увидевший себя (в сценарии) в образе Бориски (на которого приглашался тридцатилетний актер), что буквально вымолил себе эту роль. Соответственно, истово доказывал в игре, что он и есть Бориска.

Конечно, главной проблемой был Андрей Рублев, странный гений, о котором почти ничего не известно. Кто только не надеялся сыграть эту роль, даже Высоцкий. Тарковский колебался между Любшиным, Виктором Сергачевым и Смокту-

новским. И вдруг явился, словно из-под земли, никому не известный актер из Свердловской драмы и странным голосом и тоном сказал: попробуйте меня...

Прочитав опубликованный весной 1964 года в «Искусстве кино» сценарий «Рублева», Анатолий Солоницын не мог от него оторваться, внезапно заболел ностальгией — тем чувством, которое побуждает человека внутренне возвращаться к своей закрытой темной завесой «реальности» родине.

Алексей Солоницын, брат, вспоминал свердловские времена:

«— Кино, — размышлял Толя, — такое странное искусство. Совсем не похоже на театр. Роль получается по каким-то своим законам. Кто их знает? Многие только притворяются, что знают. Поработать бы, разобраться... Но где и с кем? В театре ничего не предвидится. То, что делаю сам, — все же не то.

На столе лежал журнал «Искусство кино». Я раскрыл его — ну да, это тот самый номер, в котором я только что прочел сценарий «Андрея Рублева». Прочел одним махом — новая, доселе неведомая мне жизнь открылась во всей чистоте и трагизме.

— Ты читал? — спросил я брата.

Он странно улыбнулся. Торопясь, я стал нахваливать сценарий, а он продолжал тихо улыбаться и смотрел куда-то вбок. Когда я умолк, он наконец взглянул на меня.

— А что бы ты сказал, если бы я взял и поехал в Москву? Заявился бы к ним, мол, так и так, сделайте хотя бы пробу. Может быть, я вам подойду... А?

Я сразу не нашелся, что ответить. Ехать в Москву к незнакомым людям, проситься на главную роль, да еще на такую! Не зная не только брода, но не ведая и самой реки...

— Это такая роль, за которую не жалко отдать жизнь... Не веришь?

Говорил он так, что я поверил.

— Но только кому я нужен! Это всё мечты.

Он умолк, а за окном все летел снег, и, как в студенческие времена, было ясно, что ничего еще не сделано, что пора совершать поступки...»

Фотопробы, кинопробы... И вот апрель 1965-го. Анатолий Солоницын брату: «Я хорошо помню, как однажды вдруг



проснулся глубокой ночью. Какое-то беспокойство владело мной. Что-то тревожное, невыразимое... Я встал, вскипятил чай. Курил. Но странное чувство не проходило. С большим трудом дождался рассвета. Побрился, пошел в булочную. А когда возвращался домой, в подъезде столкнулся с почтальоном, пожилой женщиной маленького роста. Она вручила мне телеграмму. Я прочел, что вызываюсь на съемки...»

И еще из письма брату:

«Леша! Я уже десять дней в Москве. Брожу по музеям, Кремлю, соборам, читаю замечательную литературу, встречаюсь с любопытными, талантливыми людьми.

Подготовка. Съемки начнутся 24—26 апреля во Владимире. Как все будет — не знаю. Сейчас мне кажется, что я не умею ничего, ничего не смогу — я в растерянности. Меня так долго ломали в театре, так долго гнули — видимо, я уже треснул. Я отвык от настоящей работы, а в кино ко всему еще — особая манера. Слишком много сразу навалилось на мои хилые плечи. Я не привык носить столько счастья, носил всегда кое-что другое...»

Разве не слышится во всем этом тот тип личности, что так дорог и близок всегда был Тарковскому? Творческое действие как некая приближенность к реальному поступку; жажда воспринимать преходящие события как судьбинные; краткая тоска по внутреннему своему, кем-то и когда-то утаенному образу; длительное упорствование в наблюдении за этой тоской; неприспособленность, ощущение себя чужим в агрессивно-вещном мире при странной гибкости и выносливости...

К Тарковскому пришел именно тот герой, который был ему нужен — индивидуальность, не «спекшаяся» еще в один отчетливый, «отчеканенный» характер, открытая своему естественному (из «зерна») росту.

В «Запечатленном времени» Тарковский признавался:

«В «Ностальгии» мне было важно продолжить свою тему «слабого» человека, не борца по внешним своим приметам, но, с моей точки зрения, победителя этой жизни. Еще Сталкер произносил монолог в защиту слабости, которая и есть действительная ценность и надежда жизни. Мне всегда нравились люди, которые не могут приспособиться к действи-

тельности в прагматическом смысле. <...> Такие люди вообще часто напоминают детей с пафосом взрослого человека — так нереалистична и бескорыстна их позиция с точки зрения «здорового» смысла. Монах Рублев смотрел на мир незащищенными детскими глазами, исповедуя непротивление злу, любовь и доброту... Крис Кельвин, казавшийся поначалу простым обывателем, скрывал в своей душе те истинные человеческие «табу», которые органически не позволяли ему слушаться голоса собственной совести... Странный, легко впадающий в истерику Сталкер все-таки неподкупно противопоставлял голос своей убежденной духовности миру, пораженному точно опухолью всепроникающего прагматизма. Доменико, подобно Сталкеру, выдумывает свою собственную концепцию <...> <чтобы> личным усилием, примером личной жертвы попытаться перекрыть тот путь, по которому человечество, точно обезумев, устремилось к своей гибели...»

Тарковский «прошивает» всех своих героев, включая и героя «Зеркала», одной «серебряной нитью», где слабость (прагматическая) является оборотной стороной таинственного победительного процесса ностальгии.

Солоницын трудился неистово и добился в конце концов именно того, чего режиссер от этой роли и хотел: не играть характер (впрочем, это было требование ко всем актерам), но просто *бытийствовать*, вслушиваясь и всматриваясь во внутренние пространства происходящего.

Принцип «игры» вообще не устраивал Тарковского. Примечателен такой факт: в канун съемок Рублева-молчальника, давшего обет немоты после убийства насильника, режиссер наложил такой же обет на Солоницына, и тот то ли два, то ли три месяца его держал, пропитываясь существом ситуации. И в дальнейшем «учительский пафос» Тарковского во многом был направлен именно на этот момент: на выход из маски, данной тебе обществом, а точнее — слепленной тобою словно бы по воле общества, и на перенос полноты внимания на то, чтобы позволять в себе свободно случаться психическим событиям. Впрочем, в этом направлении он работал не только с актерами, но и с каждым последующим своим главным персонажем, так что сущность Криса Кельвина или

Горчакова (точнее сказать — их образов) покоится, вне сомнения, где-то поблизости от их полной отдачи внутренним течениям. Именно это прежде всего отличает их от окружающих, чье движение по жизни жестко предопределено, то есть связано с бессознательными интеллектуальными установками, а не с вниманием к своему здесь-сейчас Присутствию.

Именно поэтому Тарковский и извлекал из актеров *аромат бытийствования* в предложенных обстоятельствах. Наталья Бондарчук после съемок на «Солярисе» вспоминала:

«Его работа с актерами была построена на тонких вибрациях подсознания, трудно уловимых посторонним наблюдателем. Неожиданно во время репетиции он подходил ко мне и решительно останавливал мой трагический пафос казалось бы абсурдными замечаниями:

— Понимаешь, она говорит, как будто хлопает старыми дверцами шкафа. Слова не имеют значения. И вообще, умоляю тебя, ничего не играй!

Настраивая меня на длинные крупные планы, Тарковский тихонько наговаривал, как деревенская бабка-вещунья: «Не играй, не играй, живи, дыши. Представляешь, как это прекрасно, ты сейчас живешь, хлопаешь ресницами, вот улыбнулась сама себе...»

Еще через минуту шла команда «Мотор!».

Совсем по-другому Тарковский работал с Анатолием Солоницыным (Сарториус), доводя его до крайнего перевозбуждения, физического переутомления. <...> Но только когда у Толи появлялись слезы на глазах и вся его суть приходила в движение, Тарковский начинал снимать. Подобное выведение подсознательного я видела еще только у одного киномастера, любимого режиссера Андрея Арсеньевича — Брессона, <у которого> актеры не играют, а *медитируют* перед кинокамерой...»

Солоницын столь решительно воспринял встречу с Тарковским как для своей судьбы переломную, что еще перед поездкой на съемки уволился из Свердловской драмы и, естественно, ощущал себя именно «странствующим художником», не привязанным ни к месту, ни к вещам, ни к прошлому... И это тоже, конечно, не могло не импонировать Тарковскому, у которого внезапно появился ученик, и не в профессиональном только, но и в эзотерическом смысле этого слова.

И еще одна «средневековая» личность внезапно появилась на горизонте — Тамара Георгиевна Огородникова. «На “Рублева” я пришла сама. Просто прочитала сценарий... Он мне безумно понравился, и я пришла к Данильянцу — он был директором объединения... Я спросила: “Скажите, у вас есть директор на “Андрее Рублеве?”” Он говорит: “Вы знаете, не могу найти, картина очень сложная”. — “Умоляю, назначьте меня”».

Это было столь же точное попадание. Тарковский нашел в Огородниковой некую женскую ипостась «камертонности». Уговорив ее сняться в роли русской Богородицы, он снял ее затем в «Солярисе» как хранительницу духа Дома, а в «Зеркале» — в «метафизической» роли таинственной пришельцы из прошлого, опять же явившейся в «отчий дом» в качестве хранительницы культурной памяти. Тарковский, как он говорил сам, находил в Огородниковой некие архетипические черты укорененного в «старинных» понятиях русского человека. Этот образ начисто лишен, например, дьяволиады эротически-торгашеского женского кокетства, столь обязательного в искусстве прошедшего XX столетия. Собираясь позднее снимать фильм по «Идиоту» Достоевского, он роль Настасьи Филипповны, где двойственно-двусмысленная сущность женщины (вспомним прототип Настасьи Филипповны — Аполлинарию Суслову\*) доминирует, хотел поручить Марга-

---

\* Аполлинария Сулова (1839—1918) — одна из первых русских феминисток. Была любовницей Достоевского. К сорока с гаком годам «перепробовавшая» порядочно мужчин, вдруг вышла замуж за двадцатичетырехлетнего В. Розанова, превратив его жизнь в ад изменами и стервозностью. После разрыва так и не дала ему развода, так что пришлось великому семьянину прожить жизнь в «незаконном» браке с Варварой Бутягиной, родившей ему пятерых детей.

Отчего же мужчины «пачками» влюблялись в нее? Оттого ли, что была «красивой стервой»? Отчасти Розанов. «На Катьку Медичи она в самом деле была похожа. Равнодушно бы она совершила преступление, убивала бы — слишком равнодушно, «стреляла бы гугенотов из окна» в Варфоломеевскую ночь — прямо с азартом. Говоря проще, Суслиха действительно была великолепна, и я знаю, что люди < .> были ею «совершенно покорены», пленены. Еще такой русской — я не видал. А влюбился я прямо в стиль ее души. Что-то из католических кафедралов...»

Вот оно — стиль! Никогда еще людей всерьез не отвращало душевное безобразие, ежели эстетика образа была хороша. Да что «Суслиха»! А Петр I, воспетый Пушкиным именно за «стиль».

рите Тереховой, а вот роль генеральши Епанчиной, редкостно цельной женщины с прямой и чистой душой, — Тамаре Огородниковой. Любопытно, что Тарковский верил в реальность существования «несовременной» женщины, чьи тайна и красота совсем иного типа.

То был счастливый для Тарковского год: преданные, быть может, даже благоговейные взоры участников съемок, всеприсутственность красивой Ларисы — будущей жены, и главное: он снимал первый «абсолютно свой» фильм. Все ладилось, все получалось и сочеталось наилучшим образом, и хотя денег на ряд прекрасно задуманных сцен не хватило (в том числе на Куликовскую битву), все же фильм вышел на три с лишним часа, и сокращать хоть что-то было невероятно жалко.

Исповедальности помогали исконно русские пейзажи. Тарковский вспоминал:

«Оба эти города (Владимир и Суздаль. — *Н. Б.*) напоминают мне мое детство. Почему? Скорее всего, потому, что в высшей степени удачно Юсовым и мной были выбраны места для съемок нашей картины.

Однажды после работы (14 сентября 1965 года. — *Н. Б.*) я вернулся в номер владимирской гостиницы, где жил в то время, и долго не мог заснуть. Потом встал, зажег свет и написал стихотворение о детстве. И после этого заснул.

Сквозь пыль дорог, через туманы пашен,  
Превозмогая плен паденья вкось,  
Горячим шепотом пронизано насквозь  
Пространство детства! Как сухая ость,  
Качнувшая меня наклоном башен  
Беленою стеной и духотой заквашен,  
Круженьем города — младенческий испуг,  
Дрожаньем кружева тропинок. Залевкашен,  
Как под румянцем скрывшийся недуг,  
Брак волокна древесного. Украшен  
Смертельной бледностью воспоминаний. Страшен  
Бесстрашный вниз прыжок с подгнившей крыши вдруг...»

С подачи прессы тех лет возникли апокрифы о будто бы жестокости Тарковского, правдивости кадра ради сжегшего

на съемках корову, убившего лошадь и т.п. Эти легенды вошли даже в некоторые искусствоведческие статьи. А вот что было в реальности.

Т. Огородникова Майе Туровской: «В то время как мы снимали один из эпизодов татарского нашествия у Владимирского собора, туда приехала группа со студии документальных фильмов и попросила у меня разрешения снять наши съемки. Я сдуру разрешила, они сняли как раз этот эпизод с коровой, и с этого все пошло. На самом деле все было элементарно. Нужно было, чтобы по двору металась горящая корова; ее накрыли асбестом, а сверху подожгли. Она, естественно, испугалась и стала бегать, что и нужно было. Ну, разумеется, корова не горела — я присутствовала на съемке, и все это было при мне...»

Впрочем, эта тема не так проста. Скажем, падающая с крепостной стены и разбивающаяся лошадь, хотя и была взята с живодерни, все же долго потом тревожила память Тарковского, что можно увидеть по его дневникам.

Хотя есть в фильме и забавные, вполне невинные «иллюзорности». В сценах ночи на Ивана Купала есть Марфазычница, которую ловят чернецы. Так вот — Марфа одна, и роль-то маленькая, а играли ее аж три женщины. Одна играла обнаженную, вторая — крупный план лица, а третья (жена Солоницына Лариса) — Марфу, переплывающую реку. Вот такая узкая «специализация».

## **«Зеркало». 1974**

Ни один фильм не вынашивался Тарковским так долго. Еще в 1963 году (сразу после «Иванова детства»), рассматривая как-то фотоснимки, сделанные свояком в Игнатьеве, где Тарковские жили до войны (семья сестры жила там дачниками несколько летних пор подряд), он сказал: «Никому не показывай эти снимки. В Игнатьеве я хочу снимать фильм». Затемгодились и эти фото, и снимки Льва Горнунга, по которым «восстанавливались» и костюмы, и фигуры, и лица, и весь вещно-пейзажный пластический облик.

Заявка на фильм все никак не проходила, и вот в период «великого простоя» после «Рублева» ранней весной 1968

года Тарковский с молодым писателем Мишариным уединились на полтора месяца в Доме творчества в Репине, где и сочинили сценарий из двадцати восьми эпизодов, сюжетно меж собой не связанных.

Однако через семь лет от этой, в литературном смысле блестящей, основы в фильме почти ничего не осталось.

«Когда первый вариант сценария «Зеркала», который назывался «Белый, белый день», был закончен, то стало ясно, что в кинематографическом смысле замысел его мне весьма и весьма неясен. Этот незамысловатый фильм-воспоминание, исполненный элегической тоски и ностальгической грусти о детстве, мне делать не хотелось. Я совершенно ясно почувствовал, что для будущего фильма в этом сценарии чего-то не хватает — чего-то весьма и весьма существенного. Таким образом, уже тогда, когда сценарий впервые стал предметом обсуждения, душа будущего фильма на самом деле еще витала вне тела, где-то в пространстве. Меня преследовала остро осознаваемая необходимость искать конструктивную идею, которая бы подняла его над просто лирическим воспоминанием.

Тогда возник новый вариант сценария: мне захотелось прослоить новеллы-эпизоды детства кусками прямого интервью с моей матерью, как бы сопоставив два сравнительных ощущения прошлого (матери и рассказчика), возникающих перед зрителями во взаимодействии двух его проекций в памяти двух близких людей, принадлежащих разным поколениям. Я до сих пор думаю, что на этом пути нас мог ожидать интересный, неожиданный, во многом непредсказуемый эффект...

Но тем не менее я не жалею, что впоследствии мне пришлось уйти от этой все-таки слишком прямолинейной и грубой конструкции, заменив все намеченные в сценарии интервью с матерью игровыми сценами. Потому что я все-таки не ощущал органического единства предполагавшегося соединения игровой и документальной стихии. Они сталкивались, спорили друг с другом, их монтаж казался мне чисто формальным, умозрительным, идеологически задействованным, то есть весьма сомнительным единством. Обе стихии

наполнялись материалом разной концентрации, заключали в себе разное время, время разного напряжения: документально точное реальное время интервью и авторское время в эпизодах воспоминаний, воссозданных игровыми средствами. Потом, все это несколько напоминало *cinema verite* Жана Руша, чего бы очень не хотелось. Да и эти переходы от деформированного субъективного времени к достоверному документальному показались мне вдруг сомнительными, условными и монотонными... Как игра в пинг-понг...

Но мой отказ делать картину, снятую в этих двух планах, вовсе не означает, что игровой и документальный материалы принципиально и никогда не монтируемы. Напротив, в конечном счете в «Зеркале», как мне кажется, вполне естественно хроника разместилась рядом с игровыми эпизодами. До такой степени естественно, что я не раз слышал мнения о том, что хроникальные куски, вставленные мною в «Зеркало», на самом деле никакая не хроника, а просто сняты мною «под хронику», подделаны. Такая органичность документального материала для художественного фильма возникла оттого, что мне удалось отыскать хронику совершенно особого свойства.

Мне пришлось пересмотреть много тысяч метров пленки, прежде чем я натолкнулся на военные документальные кадры перехода Советской Армии через Сиваш, которые меня буквально ошеломили. Я никогда прежде не видел ничего подобного — как правило, приходилось сталкиваться всякий раз или с весьма недоброкачественными инсценировками, или с короткими, отрывочными кадрами буквально фиксируемых военных «буден», или с «парадными» съемками, в которых ощущалось слишком много запланированного и слишком мало подлинной правды. И я не видел никакой возможности объединить весь этот винегрет единым временным ощущением. И вдруг передо мною небывалый случай для хроники! — эпизод, целое и единое событие, развернутое во времени, снятое (редкий случай) в одном месте и рассказывающее об одном из самых драматических событий наступления 1943 года. Совершенно уникальный материал! Не верилось, чтобы такое огромное количество метров пленки было израсходовано на фиксацию одного-един-



ственного объекта ради длительного его наблюдения (главный принцип художественного кинематографа Тарковско-го. — Н. Б.). Ясно, что снимал его замечательно талантливый человек. Когда на экране передо мною, точно из небытия, возникли люди, измученные непосильным, нечеловеческим трудом, страшной и трагической судьбой, то мне стало совершенно ясно, что этот эпизод не может не стать самым центром, самой сутью — нервом и сердцем нашей картины, начинавшейся всего-навсего как интимное лирическое воспоминание.

На экране возник образ поразительной силы, мощи и драматизма — и все это было мое, словно именно мое, личное, выношенное и наболевшее. (Кстати, именно этот эпизод председатель Госкино требовал у меня изъять из фильма.) Эти кадры рассказывали о тех страданиях, которыми окупается так называемый исторический процесс, о бесконечных человеческих жертвах, на которых он покоится извечно. Невозможно было даже на секунду поверить в бессмысленность этих страданий — этот материал заговорил о бессмертии, и стихи Арсения Тарковского оформляли и завершали смысл этого эпизода. Нас поразило то эстетическое достоинство, благодаря которому документ обретал удивительную эмоциональную мощь. Просто и точно зафиксированная правда, запечатлевшись на пленке, перестала быть похожей просто на правду. Она вдруг стала образом подвига и цены этого подвига, она стала образом исторического перелома, оплаченного невероятной ценой. (Без сомнения, этот материал был снят талантливым человеком!)

Образ этот звучал особенно щемяще и пронзительно, потому что в кадре были только люди. Люди, бредущие по колёно в жидкой грязи, по бесконечному, до самого горизонта болоту, под белесым плоским небом. Оттуда не вернулся почти никто. Все это сообщало запечатленным на пленку минутам особую многомерность и глубину, порождая чувства, близкие потрясению или катарсису. Через некоторое время я выяснил, что военный оператор, снимавший этот материал, погиб в тот же самый день, который он зафиксировал с такой удивительной силой проникновения в суть творящихся вокруг него событий.

Когда нам оставалось доснять для «Зеркала» всего 400 метров пленки, что соответствует 13 минутам экранного времени, фильма как такового все еще не существовало. Были придуманы и сняты детские сны рассказчика, но и они не помогли материалу оформиться в нечто целостное. Фильм в его действительном виде возник, только когда нам пришло в голову ввести в ткань повествования Жену рассказчика, которой не существовало ни в замысле, ни в сценарии.

Нам очень нравилось, как работала Маргарита Терехова, исполнявшая роль Матери рассказчика, но нам все время казалось, что роль, уготованная ей первоначальным замыслом, недостаточна для выявления и использования ее огромных актерских возможностей. Тогда мы решили написать новые эпизоды, и актриса получила еще одну роль — Жена рассказчика. А уже после этого явилась идея перетасовать в монтаже эпизоды прошлого рассказчика с его настоящим.

В диалоги новых эпизодов мы с моим одареннейшим соавтором Александром Мишариным поначалу намеревались ввести еще некоторые наши программные идеи касательно эстетических и нравственных основ творчества, но, слава Богу, этого удалось избежать, и некоторые наши размышления, смею надеяться, довольно неприметно расположились по всему фильму.

Рассказывая о том, как складывалось «Зеркало», мне хотелось продемонстрировать, какой хрупкой, живой, все время меняющейся структурой является для меня сценарий и что фильм возникает лишь в момент, когда работа над ним завершается полностью. Сценарий дает лишь повод к размышлениям, и меня каждый раз до самого конца не покидает тревожное чувство — а вдруг из этой затеи ничего не выйдет?!

Должен, правда, заметить, что в работе именно над «Зеркалом» эти мои творческие установки на сценарий получили свое крайнее выражение. Хотя другие мои фильмы строились на сценариях конструктивно более определенных и в работе над ними очень многое домысливалось, оформлялось, достраивалось в процессе съемок.

Приступая же к съемкам «Зеркала», мы сознательно, принципиально не хотели вычислять и выстраивать картину

заранее, раньше чем будет снят материал. Мне было важно понять, каким образом, в каких условиях фильм может организоваться как бы «сам собою» — в зависимости от самих съемок, контакта с актерами, от процесса строительства декораций и вживания в места будущих съемок на натуре.

У нас не было предписанных самим себе замыслов кадра или эпизода как визуально оформленного законченного целого — но было ясным состояние атмосферы, ощущение духовного состояния, которые тут же, на съемочной площадке, требовали точных образных соответствий. Если я что-либо и «вижу» до съемок, представляю себе, то, скорее всего, это внутреннее состояние, характер внутреннего напряжения тех сцен, которые предстоит снимать, психологическое состояние персонажей. Но я еще не знаю точной формы, в которую все это отольется. Я выхожу на съемочную площадку для того, чтобы окончательно понять, каким образом это состояние может быть выражено на пленке. И, поняв, начинаю снимать».

На съемках царила импровизация, атмосфера семейственности. «Не фильм снимался, а жизнь проживалась общая, — вспоминал оператор Георгий Рербург. — Андрей снимал про свое детство, Коля Двигубский (главный художник. — *Н. Б.*) — про свое, я — про свое. При всей разности воспоминаний что-то совпадает. Снимали про жизнь, про маму, от которой ушел отец, и какой резонанс это имело в дальнейшем...»

А. Мишарин: «Андрей приезжал утром, группа еще не знала, что будем делать. Мы запирались с ним в комнате, обсуждали, что и как будем снимать сегодня. Бедный редактор Нина Скуйбина, которая была служащей на студии, а не как мы — вольные художники! — ходила за мной, просила: «Ну хоть какие-нибудь листочки!» — а я отвечал: «У меня их просто нет». Андрей с лоскутками и обрывками записей убежал на съемочную площадку — по ним он снимал».

Маргарита Терехова вспоминает, как группа прикормила приبلудившуюся собачку, ставшую всеобщей любимицей, и как внезапно эта собачка выбежала однажды из-за ее спины в сцене с открывающейся перед малышом дверью, за которой мама сидит на корточках возле таза... Так эта незапланированно выбежавшая из двери собака и вошла в фильм...

Тарковский умел естественно соединить импровизационную музыкальность визуального потока, спонтанную самораскрываемость вещей с исключительной, жестко-избирательной рассчитанностью всего попадающего в кадр. М. Чугунова (ассистент режиссера на «Солярисе», «Зеркале» и «Сталкере») вспоминала:

«Если у дерева десять веточек, то Андрей Арсеньевич каждую проверял, как она по кадру смотрится: может быть, надо ее отрезать или добавить, серебряночкой там, или бронзовочкой, или сажеей пройтись по стволу, чтобы был интенсивно-черный, — все было доведено до того состояния, которое ему нужно.

Ну а что касается режиссерских вещей — мизансцен, — естественно, все было выверено, высчитано, если надо, поднято на четыре кирпича; правее, левее по колышкам, по метинкам все двигались. Он ничего случайного не терпел, что могло оказаться в кадре. <...>

А как он любил эти свои панорамки по предметикам: рыбку пустить, здесь ветку, коробочку из-под шприца — это он сам всегда выкладывал, никому не доверял. Первый раз в «Солярисе» сделал, в «доме отца». (Потом весь советский кинематограф стал елозить по предметам.) Вот он выложил там какие-то предметики — камушки, какие-то коробочки; очень любил коробочки из-под шприцев (в «Солярисе» Крис в ней землю привозил)...

Конечно, многие вещи подбирались заранее. Он очень любил всякие бутылочки, говорил: «Эту бутылочку оставим, потом мы ее где-нибудь снимем». Зелененькие, разные... Ему по цвету нужны были для оператора какие-то вещи, чтобы где-то блеснуло. И букеты, между прочим, сам собирал и сушил — те, которые в «Зеркале» потом в квартире автора были...»

Донатос Банионис (Крис Кельвин): «Разыскивая в кадре с точностью до сантиметра единственно необходимое место для малейшего аксессуара, Тарковский подобным же образом работал и с нами. Предлагал массу микродеталей: опрокинуть свечку, завязать шнурок от ботинка. Ему нужны были такие «вздрагивания», и вскоре я перестал спрашивать о якобы скрытой их сути. Часто задачи перед съемкой ограничи-

вались только абсолютной точностью физических действий. Повернуть лицо — лишь настолько, не больше! Положить руку — именно на том, определенном месте! Особенно важно было направление взгляда — оно тоже измерялось сантиметрами...»

Импровизация, прыжок в спонтанность собственного сознания, превращение в уникальность, в драгоценность каждой детали и микродетали, вводимой в кадр, — это все метод Тарковского: делать предметом созерцания очищенное от хаоса профанности (в том числе от идеологичности, сюжетности и психологизма) пространство и время. С какой целью? Чтобы суметь застать их «врасплох». А это и есть то изначальное (забытое нами) состояние нашего сознания, которое в мистической литературе именуется глубинным или сакральным\*. Это состояние возникает в момент внутреннего слияния субъекта с объектом: именно так камера Тарковского смотрит на каждую вещь — и вот на какую-то долю мгновения мы чувствуем себя этой вазой на подоконнике, этим оконным стеклом, этим шевелящимся кустом... Забыв свой «ум», мы всецело отдаемся созерцанию, и, войдя, хотя бы на самое краткое время, в предмет, то есть став им, мы впервые его «понимаем». Но это не интеллектуальное — иное понимание.

Главное в этом искусстве — перестать «думать» о мире, не окрашивать восприятие думанием. Поскольку вселенная и человек не делятся на интеллект без остатка, более того — схватывается интеллектом лишь очень малая часть всего информационного спектра, постольку наши концепции о ми-

---

\* Главная задача Тарковского была — создание того особого пространства и времени в рамках художественного пространства фильмов, которое иначе как сакрализованным не назовешь. Сам он, комментируя свое творчество, называл этот феномен попытками прорыва во «время во времени» и в «пространство в пространстве». Понятие сакральности едва ли может быть заменено каким-то иным словом. «Священный» — не то же, что «сакральный», ибо в первом слове много того, что связано с общественными и моральными ожиданиями («священная война», «священные могилы» и т. п.) Сакральное непосредственно связано с духом, то есть с бесконечностью, из которой мы приходим. Ср. у Кшиштофа Занусси: «Андрей совершил в кино такое, что кажется невозможным, — <...> в механической кинофотографии он запечатлел облик Духа».

ре — иллюзорны. Мир, по Тарковскому, находится в непрерывном сейчас-творенье, и вот режиссер пытается войти в этот, вне всяких сомнений, иррациональный поток, в эту зону невидимых струений. Как гениально сказал Джим Хэкмен: «Смотреть фильм Тарковского подобно созерцанию высыхающих красок на только что завершеном полотне художника». Именно! Краски мира еще не высохли! Ибо только что нанесены. И только что прочерчены робкие контуры иероглифов вещей, имена которых есть истекание их сути, а не этикетки.

И стоит человеку «концептуально» возгордиться, разместив вещи и их детали в своевольном иерархическом «смысловом» порядке, как они обиженно и насмешливо исчезают, укрывшись в застывших профанных масках.

Зачем Тарковскому было восстанавливать точно такой же дом детства на точно том же месте, воссоздавая вещи, и ракурсы, и жесты с маниакальной настойчивостью археолога? Затем, что он пытался материализовать тот особый свет, которым был омыт дом детства в его пронзенной ностальгией памяти. И этот свет — свет особого измерения мира. Это измерение — здесь, сейчас, и в то же время оно летуче и исчезновенно. Попытаться закрепить его! Попытка того же рода, что и у Марселя Пруста, чья последняя книга — «Обретенное время». Утрачивается бытовое, раздробленное функциональной суетностью время, и обретается время-творенья-мира, которое художник схватывает, увы, только ностальгическим воспоминанием.

На съемочной площадке Тарковский создавал атмосферу таинственной неопределенности, так что каждый персонаж пребывал для другого, равно и для всех сотворцов фильма, в некой загадочной дымке. Из этого следовала и атмосфера всеобщей друг в друга влюбленности, более чем естественная на съемках исповедальной ленты о судьбе двух любимых женщин. Мог ли, вообще говоря, романтический поэт, создающий интимно-ностальгическую сагу об эросе своей жизни, не влюбиться в актрису-героиню, чей облик поразительно, порой до умопомрачения, напоминал ему юный образ матери? Вспомним, как странно ведет себя измученный своей трагической любовной историей Крис, когда видит во сне

юную мать: он ведет себя стилистически так же, как потом будет вести себя герой «Жертвоприношения», умоляя «ведьму» Марию полюбить его, полюбить плотски-эротически. И мы знаем, что в мире фильмов Тарковского нет разрыва, нет черного зияния между телесной и святой любовью — это одна мелодия и один ритм.

Тарковский был так растревожен процессом съемок «Зеркала», струны его души были так «романтизированы», сердце столь смущено смещенностью и неопределенностью границ между прозаически-реальным и поэтически-измышленным, что сразу после выхода фильма на экраны он уехал в рязанское свое сельское убежище, где в полном одиночестве провел несколько летне-осенних месяцев. Что он там делал? Бродяжил по окрестностям, с наслаждением наблюдая за жизнью земли, травы, леса, за сменой погод и времен года (об этом счастье одиночества в ежедневном соприкосновении с природой он будет частенько вспоминать за границей), и одновременно с этим писал сценарий «Гофманианы», всецело построенный на эротико-метафизических сновидениях немецкого романтика Эрнста Теодора Амадея Гофмана, прочерчивающих из конца в конец его короткую страдальческую жизнь, очень в чем-то сущностном похожую на жизнь самого Тарковского.

Помимо женских образов, причудливо сплетающих реальное и нереальное, образы искусства и образы жизни, сценарий «прострочен» целой галереей зеркал, манящих героя в самых неожиданных ситуациях. Во многих старинных, с полуутраченной амальгамой зеркалах происходит некая самостоятельная жизнь, как бы не зависящая от функции рабски-прямого отражения. Наиболее таинственны и тревожны зеркала старинного замка, с бесконечными витыми, уходящими вверх лестницами и ненадежными перилами. Но и в зеркалах более обыденных Гофман внезапно... обнаруживает своего лица: пустота...

Вспоминается один сон Тарковского, который назоливо-периодически снился ему и о котором он как-то рассказал художнику Михаилу Ромадину: «Мне снится, что я иду вверх по лестнице в каком-то подъезде, вроде бы московском, или внутри какой-то шахты со стенами из красного кирпича.

Внутри шахты лестница, примыкающая одной стороной к стенам, а другой выходящая на перила, которые вьются змеей вверх до бесконечности. Время от времени встречаются площадки с выходами в квартиры. Мне нужно попасть в мою старую квартиру, где мы жили с Ирмой, я поднимаюсь, стараясь держаться поближе к стене, потому что лестница все время обламывается, куски ее летят в пропасть шахты. <...> Вариант, когда я все-таки дверь открываю, — самый страшный... Я попадаю в длинный коридор... Ободранные обои, паутина. Я иду по этому коридору, преследуя какую-то цель. А цель эта — зеркало, стоящее в торце коридора. Зеркало — в паутине, с частично вздутой амальгамой. Я смотрюсь в него, вижу свое отражение... Но это — не я! Из зеркала смотрит молоденькое и пошлое лицо провинциального красавца. Я просыпаюсь, но последней мыслью во сне было: зачем я это сделал? Зачем я свое нормальное лицо заменил на такую бездарность?»

То же самое, что и у Гофмана, экстатически-безумное выслеживание своего подлинного лица. «Кто я?» — вопль Гофмана-Тарковского из конца в конец жизни.

### **«Сталкер». 1979**

Большинство писателей пишет всю жизнь одну и ту же книгу, перепевая вариативно самих себя, некий однажды природно «вылупившийся» текст-образ. Большинство кинорежиссеров снимает всю жизнь кино одного метода-качества — идет простое «пространственное» размножение. Тарковский совершал скачки, прыжки внутри самого себя. «Зеркалом» он определенно подвел некую черту; настолько, что в дневнике планировал бросить кино совсем и засесть за художественную прозу. Признавался, что лишь поток писем от зрителей побудил его продолжить трудиться в жанре, столь технологически запутанном, сложном и столь изнурявшем его. Шум кинопроизводства отвращал Тарковского, человека принципиально внутренне уединенного.

«...Он же вообще хотел какое-то совершенно другое кино делать, — вспоминала М. Чугунова. — Чтобы не было ни рамки экрана, ни двухмерного изображения (он голографи-



ей очень интересовался), ни сюжета, вообще ничего... У него была такая мечта: надеваешь специальный шлем — и все, что ты в этот момент представляешь себе, отпечатывается на пленке. Ему ужасно мешало, что кто-то делает что-то за него: стоит, например, за камерой. Или что-то еще. Некоторые операторы считали, что он не доверял оператору, ездил на тележке за него. Ну что он, Нюквисту не доверял, что ли? Но тоже ездил на тележке. Будь у него возможность, он бы все делал сам. В идеале он хотел бы быть один на один с пленкой. И даже без пленки, честно говоря...»

Тарковский сказал однажды, что, когда кино уйдет из-под власти денег (в смысле производственных затрат), когда будет изобретен некий волшебный материал для автора фильма (подобно тому, как есть перо и бумага у поэта, краска и холст у художника, резец и мрамор у скульптора), вот «тогда кино станет первым искусством, а его муза — царицей всех других». Он мечтал о кинопроизводстве как чистой, беспримесной поэзии.

Тарковский много раз менялся, однако мало кто, а может быть, и вообще никто этого не заметил\*. Окружение Тарковского интересовалось почти всецело проблемами художественного, то есть эстетического самовыражения. До отъезда Тарковского из России никто из писавших или говоривших о нем не замечал подлинной природы неослабевающей ностальгии его героев, тоскующих по невидимой материальными очами родине.

---

\* Ср. перемены в ментальности, в «психической мускулатуре» и пластике его лица за четверть века, прошедших от «Иванова детства» до «Жертвоприношения». Изучая фотоснимки, мы видим, как сменяются вселенные, миры. В двадцать девять лет Тарковский на снимках еще совсем мальчик, ершистый и доверчиво-ласковый одновременно. После пятидесяти — это человек, словно бы пропеченный трагикой, прогретый всей горечью и всей мукой земных недостижимостей. Мы видим на фотоснимках не одного человека, а людей четырех-пяти разных ментальных эпох. Нет старения, дряхления, как это обычно отмечают фотографические оттиски, есть трансформация.

Существует мнение, будто Тарковский «всю жизнь снимал одну картину». Это верно лишь в определенном смысле. его кинематограф словно бы прорастает из одного зерна, из единого корня; это одно дерево с разными ветвями. И в то же время каждая новая ветвь вырастала все выше и выше от земли, все ближе к небу.

«Зеркалом» режиссер подвел под своим прошлым столь серьезную черту, что отказался от ряда привычно-эмблематичных вещей и «талисманов»: не снял Огородникову, не снял яблоко и не снял лошадь. Вместо яблока в «Сталкере» — подгнивший апельсин возле кровати, вместо лошади — собака (перейдет в «Ностальгию»). Однако это внешнее. Глубинное — отказ от многообразия приемов и от смешения временных потоков. Устремленность к предельному аскетизму форм и средств, к «классицистическому» единству места, времени и действия. «В «Сталкере» мне хотелось, чтобы между монтажными склейками фильма не было временного разрыва. Я хотел, чтобы время и его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра...»

Соответственно и внешнее поведение Тарковского меняется: он становится все более сдержанным в общении, самоуглубленным, а порою отстраненно-недоверчивым и даже жестким. «Русские национальные черты», в частности пьянство, разгильдяйство и распущенность, перестают его умилять\*. Требовательность его возрастает, что сразу ощущает труппа, возникают конфликты, ссоры, уходы. Период благостно-романтических съемок закончился безвозвратно. Про-

---

\* Характерный образчик конфликта режиссера и труппы воссоздают воспоминания звукорежиссера Владимира Шаруна, рассказавшего как-то об истории с выпавшим внезапно в июне (!) снегом, испортившим натуру настолько, что съемки «Сталкера» полностью прекратились.

«Группа простаивала уже в течение двух недель, и многие от тоски начали сильно выпивать. Тарковский понимал, чем все это грозит, и решил действовать. Мы жили в дрянной гостинице на окраине Таллина, где у меня единственного был телефон в номере. Однажды вечером Тарковский позвонил и попросил передать всем, что назначает съемку на завтра на семь утра. Но это легко сказать! Мой помощник за время простоя стал с тоски пить «Тройной» одеколон и закусывать сахаром! Когда я зашел в номер к Солоницыну, то увидел, что Толя вместе с гримером тоже находился в очень расстроенном состоянии. Когда он узнал, что завтра утром съемки, он пришел в ужас!! К Андрею Арсеньевичу он относился как к Богу. Его гример хорошо понимал в своем деле и велел срочно достать три килограмма картошки, натереть ее на терке и положить на опухшее от двухнедельной пьянки лицо компресс. Но где достать картошку в гостинице в три часа ночи? Я побежал к сторожихе какого-то магазина, она доверила мне охрану, а сама отправилась домой за картошкой. Я натер для Солоницына целый таз картошки, так старался, что стер руки в кровь, и с сознанием выполненного долга удалился к помощнику. Возвращаюсь назад — и что же я вижу?!

исходит целая череда трансформаций в съемочном коллективе, словно бы некий отсев-переплавка, когда остаются лишь те, кто способен мыслить смиренными и «средневековыми» категориями «служения». (Как тут не вспомнить любимого Тарковским Йозефа Кнехта у Германа Гессе, чей идеал — истоко-кроткое и умягчающее свое эго служение Игре.)

Отсев шел не только на уровне ассистентов режиссера. Главного художника А. Бойма Тарковский уволил за пьянство (о том записи в «Мартирологе»). Следующим главным художником стал Ш. Абдусаламов, однако тоже ненадолго. (В мемуарах он, конечно же, винит во всем «Лару», которая «участия в наших беседах не принимала, но курировала, да еще как. То всплывет в кружок с чашечкой чая, то обойдет всех с сахаром, все такая же пышная, но уже не теплая, а жаркая, душная, как ватное одеяло. Андрея дергало: «Лара!» Но Лара не слышала...») В итоге Тарковскому пришлось самому стать главным художником, благо Лариса нашла в Казани, где она периодически лечилась, художника Рашида Сафиуллина, «который боготворил Тарковского и, будучи допущенным к нему Ларисой, готов был «пахать» на него день и ночь. Я (О. Суркова, киновед, много лет дружившая с Ларисой Тар-

---

На полу лежит пьяный гример, а Солоницын кладет ему на лицо примочки из картошки!»

Или еще история.

«Был у нас в группе администратор по имени Витя. Парень неплохой, но без тормозов.

Однажды Тарковский долго готовил кадр, в котором герои натыкались в кустах на два скелета, сцепившихся как бы в момент занятий любовью. Жуткий скелет женщины — белые волосы поверх голого черепа, — и лежащий на нем скелет мужчины. Это то, что осталось от парочки после взрыва или того, что предшествовало возникновению Зоны. Тарковский очень долго готовил кадр, сам доставал парик, скелеты найти было тоже очень не просто и дорого. Но вот все уже было готово для съемки, мы постелили белую простыню, положили на нее скелеты и приготовились снимать.

Но тут накирившийся администратор Витя забрел на съемочную площадку, увидел постель, упал на нее и заснул беспробудным сном. Скелетов он не заметил и их сломал. Четырехдневная работа Тарковского пропала даром. Терпевший все выходки дикого администратора, Андрей Арсеньевич снести этого уже не мог и отправил того назад, на «Мосфильм». Пригорюнившегося администратора повезли в аэропорт, но тут подходит ко мне Тарковский и просит: «Слушай, поезжай забери этого дурака, а то у него будут неприятности» И я везу Витю назад »

ковской. — Н. Б.) никогда не видела его за бутылкой, он не включался в нашу «общественную» жизнь, но вся живописная фактурная насыщенность кадра в «Сталкере», замысленная Тарковским, на практике исполнялась именно им. Не знаю, сколько и что именно успел сделать Бойм, но Рашид оказался той безотказной рабочей лошадью, на которую была взвалена вся работа с фактурами в кадре. Этот тихий, как будто незаметный, невероятно работоспособный человек, по-моему, просто жил и спал (мало!) в декорациях. «Рашид, Рашидик», как любовно окликал его Андрей, был тем замечательным фанатом, который ради святого искусства был готов пахать изо дня в день: царапать и бугрить стены, наводить на них трещины, выкладывать мхи, «разводить» плесень, сажать и вытаптывать цветы, снова синить или серебрить листву — осуществлять на практике руками все то, без чего немислим кадр Тарковского. И все тихо, в стороне от всех. Именно с такими людьми, очевидно, и делается авторское кино. Тем более такое прихотливое, как у Тарковского»\*.

Еще более сложно, даже драматично обстояли дела с главным оператором. Еще на съемках «Зеркала» Тарковского все более настораживали в Георгии Рерберге «гонор гения», грубость с подчиненными, любовь к зеленому змию. (Чтобы талантливый человек на Руси да не пил?) Однако конфликт обострился, когда, практически отсняв весь фильм, оператор (вместе с режиссером и всей группой) обнаружил, что снимали, оказывается, на бракованную пленку...

Вспоминает В. Шарун: «Во время просмотра отснятой и испорченной пленки произошел скандал. В зале сидели Тарковский, Рерберг, оба Стругацких и жена Тарковского Ла-

---

\* Такие энтузиасты, влюбленные в кино Тарковского и в его романтическую личность, были на каждой его картине. Можно назвать хотя бы еще две фамилии из этого «золотого» списка: М. Чугунова, бывшая ассистентом режиссера на трех фильмах, и Людмила Фейгинова, бессменный монтажер, одна из верных его друзей. Рассказывая М. Туровской о планах Тарковского снять и смонтировать русские куски «Ностальгии» в России в кратчайший срок, она говорила: «Он знал, что мы успеем. И знал, что на Машу Чугунову, на Артемьева, на меня можно положиться, и если итальянцы даже не дадут денег, то мы и бесплатно всё сделаем. Вы даже представить себе не можете, что была Маша для него и как он к нам всем относился. Он мог даже не замечать нас как раз потому, что это просто была часть его жизни».

риса. Вдруг один из братьев Стругацких повернулся от экрана к Рербергу и наивно спросил: «Гоша, а что же это у вас ничего не видно?» Рерберг, всегда изображавший из себя супермена, повернулся к Стругацкому и сказал: «А вы вообще молчите, вы не Достоевский!» Тарковский был вне себя от гнева. Но Рерберга тоже понять можно. Что значит для оператора, когда весь отснятый им материал оказался в браке! Рерберг хлопнул дверью, сел в машину и уехал. Больше на площадке его не видели. Тогда появился оператор Леонид Калашников — один из блистательных мастеров. Он провел с нами две недели, после чего честно признался, что не понимает, чего от него хочет Тарковский. Калашников ушел из картины сам, и Тарковский благодарил его за этот честный, мужественный поступок. И тогда появился Александр Княжинский...»

В дневнике Тарковский фиксирует фамилию фактического виновника брака — главного инженера «Мосфильма» Коноплева. Но добавляет: «Рерберг тоже виноват, но по другим причинам — он грубейшим образом нарушил принципы творчества и таланта. А поскольку он самого себя рассматривает как воплощенный талант, он унижал и разрушал его, так же как и самого себя. Пьянством, безбожием и вульгарностью. Он — проститутка, жалкий фигляр. Для меня он умер».

В этом бешенстве виден не столько характер Тарковского, сколько характер понимания им сущности таланта, которая не связана с эго, и потому-то эго не имеет права его эксплуатировать.

«Неудача с пленкой потрясла Андрея, — вспоминала Л. Фейгинова, — буквально свалила с ног. В конце экспедиции он вызвал меня в Таллин на три дня, он находился в стрессовом состоянии и искал простого человеческого сочувствия».

И, конечно, не сама по себе техническая катастрофа определила разрыв с Рербергом: это был разрыв с определенным стилем отношений. Когда в очередной раз пьяный Рерберг, «оскорбленный» нотациями режиссера, заявил: «Я больше, Андрей, с вами не работаю. Только за границей», — а наутро пришел извиняться, сделав вид, что ничего не помнит, Тарковский подвел черту. «Я просил его больше мне не звонить и забыть, как меня зовут... Я с ним с тех пор больше и не

здоровуюсь, потому что он поступил как предатель, — рассказывал режиссер в 1982 году в Риме Глебу Панфилову. — ...Мы разошлись... Но зато работа с Княжинским, который снимал потом второго, нового «Сталкера», пожалуй, лучшее время в моей профессиональной жизни, в общении с оператором. Какое он солнышко! Какой это нежнейший, интеллигентнейший человек! Какой верный!..»

Вообще не только слабый, греховный человеческий материал, но и сама природа, казалось, противилась съемкам «Сталкера» — первого русского кинофильма с обнаженно религиозным содержанием. Что за силы пришли в волнение? Выбирать натуру Тарковский полетел в Таджикистан, в городок Исфару, возле которого «уникальная природа — пустыни и оазисы, глубокие каменные русла высохших рек и похожие на головы причудливых животных замысловато вздыбившиеся горные породы... Особенно выразительны были гряды так называемых красных гор... В пасмурную погоду вся эта громада пиков и ущелий выглядела пустынным марсианским пейзажем...» (А. Гордон).

Одним словом, идеальная натура, однако вскоре после возвращения Тарковского в Исфаре произошло сильнейшее землетрясение, в ходе которого под землю ушел целый киргизский поселок вместе с людьми, животными и домами.

Подыскали новое место — в Таллине (экзотическая маркаронная фабрика в центре, возле гостиницы «Виру») и под Таллином, у речки Пилитэ, где была заброшенная гидроэлектростанция со взорванной плотиной. А сверху вниз по течению реки шли ядовитые стоки с химкомбината...

И все же не помогло и новое место...

Итак, что было делать Тарковскому после катастрофы с пленкой и увольнения Рерберга? Он принимает решение считать случившееся гласом судьбы и воспользоваться «подножкой» не ради повторения пройденного, но ради того, чтобы резко поднять планку и снять новый фильм, более высокого метафизического натяженья и напряженья. В «Мартирологе» от 26 августа 1977 года: «Что-то вроде катастрофы. И хотя уровень ее абсолютно бесспорен, все же остается чувство, что можно выйти на новый этап, на новую ступень, с которой начнется подъем...»

Сочиняет на «Мосфильм» просьбу разрешить переснять вместо односерийного — двухсерийный «Сталкер», обязуясь за счет сметы на вторую серию снять весь фильм. «Это только гигантская воля Тарковского, что он смог второй раз вернуться к замыслу и родить второго «Сталкера». Кровь сочилась из Тарковского!..» — вспоминала Людмила Фейгинова.

Что значит «вернуться к замыслу»? Не только пересмотреть концепцию, написать новый сценарий, заново собрать и воодушевить огромный коллектив, восстановить все утраченное. Но в советской системе координат наипервейшее — добиться подписания по существу нового проекта. Заглянем хотя бы один раз «за кулисы» и посмотрим, как это было. Рассказывает профессор Л. Нехорошев, бывший в те времена главным редактором «Мосфильма». (Ясно, что это не взгляд и не рассказ Тарковского, не его око, и все же.)

«Сентябрь 1977 года. На “Мосфильме” идет заседание художественного совета. Он необычайно многолюден и блестящ: показывают материал картины “Сталкер”. Материала много — почти целый фильм — 2160 полезных метров из 2700. Кроме того, членам худсовета роздан для обсуждения новый — двухсерийный! — вариант сценария этого фильма.

Собравшихся ожидало обнародование интриги сенсационной. Я, как председательствующий на совете, обозначил ее так: “Мы должны отказаться от того материала, который снят... Режиссер считает его браком от начала до конца и не может взять ни одного метра в картину... Материал должен быть списан (а это — 300 тысяч рублей, сумма по тем временам огромная. — Л. Н.)... Мы оказались перед лицом двухсерийного сценария — произведения, по сути дела, нового: раньше “это был научно-фантастический сценарий”, теперь “произошел перевод в нравственно-философскую притчу, где главное не в событиях, а в отношении людей к тем вопросам, которые их волнуют... сценарий стал интереснее... Характеристика Сталкера изменилась... Если там был человек грубый, резкий, сильный, то здесь он, наоборот, становится лицом страдательным — это мечтатель, который хотел сделать людей счастливыми и понял, что потерпел поражение”.

Мастера кино, которые собрались в этот день в конференц-зале “Мосфильма”, должны были ответить на вопрос

руководства Госкино: продолжать или не продолжать работу над фильмом “Сталкер” и дает ли сценарий основание для продолжения работы?

Говорили бурно и долго — несколько часов.

Позиция А. Тарковского была жесткой: “Я буду снимать только в условиях, если расходы спишут и мы снова запустимся. Сейчас закрывается натура. Если проблема запуска этого двухсерийного фильма откладывается на два месяца, то я вообще отказываюсь снимать. Я не могу всю жизнь посвятить картине, которая является для меня проходной (так!). Я хотел снять фантастическую картину, но я не хочу заниматься этим всю жизнь”.

Выяснить, кто виноват в том, что материал на три четверти снятой картины нужно списывать, не удалось. Технические службы студии? Пленка? Оптика? Оператор Георгий Рерберг? Сам режиссер? Или просто, как считает ассистент Тарковского Мария Чугунова, “с Георгием Ивановичем они по личным причинам расстались, не по операторским”.

Суть теперь уже была не столько в браке, сколько в том, что режиссер хотел делать другую картину. По другому сценарию. Вспомним еще раз его письмо мне: “1) Фантастика. 2) Одна серия. 3) Очень интересная”.

Теперь же: 1) Не фантастика. 2) Две серии. 3) Интересная? Смотря кому. Начальству, во всяком случае, не очень.

Друзья-кинематографисты хотя и пощипали сценарий, но отнеслись к новому замыслу режиссера с уважением и, в большинстве своем, поддержали его.

“Путь, который я почувствовал в сценарии, — сказал Марлен Хуциев, — мне больше нравится, чем путь, который я видел на экране”.

Новизна пути, как теперь ясно, выражалась прежде всего в изменившемся жанре вещи.

Притча присутствовала и в предыдущих картинах Андрея Тарковского (вспомним хотя бы новеллу “Колокол” в “Рублеве”). Но здесь — в новом сценарии — притча определяла все. Рассказ был об одном, а на самом деле говорилось (по притчевому принципу уподобления) о другом. Режиссер неминуемо пришел к притче — это была, пожалуй, единственная возможность высказывания во враждебной атмосфе-



ре запретительства. Когда смысл сюжета иносказанием не только раскрывается, но и прикрывается. От тех, кому не нужно его знать, — от непосвященных.

“И приступивши ученики сказали Ему: для чего притчами говоришь им?”

Он сказал им в ответ: для того, что вам надо знать тайны Царствия Небесного, а им не дано... Потому говорю им притчами, что видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют” (Евангелие от Матфея, XIII, 10—11, 13).

Те же, кто имеет уши слышать, тот услышит!

Но притчевый путь опасен минами плоских политических прочтений. И подобные мины стали взрываться уже на художественном совете.

Что такое — “Зона”? Откуда она взялась? Огороженная колючей проволокой, с вышкой и пулеметом — не похожа ли она на концентрационный лагерь?

Андрей Тарковский сразу же отреагировал: “Не понравились мне эти оговорки фрейдистские — вместо фамилии Солоницын говорили Солженицын, огражденная зона — это концлагерь...”

Решено было продолжить съемки картины “Сталкер”, но одновременно провести окончательную работу над сценарием: выделить из многих проблем основную тему, уточнить происхождение и характер Зоны, существенно сократить страдающие многословием диалоги...

А что же режиссер? Лишь бы разрешили съемки уходящей природы с новым оператором Александром Княжинским. Доделывать сценарий он согласен. Во время заседания худсовета Андрей Тарковский неожиданно передает главному редактору Госкино новый вариант сценария, который уже короче обсуждаемого на целых 10 страниц...

Но разрешения на съемки уходящей природы дано не было.

Со стороны Госкино следует контрвыпад: Даль Орлов присылает мне сокращенный сценарий “Сталкера” с собственноручной запиской: “Мосфильм. Тов. Нехорошеву Л.Н. Направляю Вам сценарий “Сталкер”, полученный мною от режиссера А. Тарковского. 28.9.77. Д. Орлов”.

Нет, вы там на студии рассмотрите этот новый вариант сценария, официально представьте его в Госкино с вашими

предложениями и (еще лучше!) предложениями самого режиссера.

И вот мы с режиссером сидим, “вырабатываем предложения”. Я пишу за Андрея его личное письмо председателю Госкино СССР тов. Ермашу Ф.Т., потом мы его долго редактируем...

Началось мучительное перетягивание каната по всем правилам бюрократических состязаний: бумага — заключение со стороны студии в Комитет, бумага — заключение из Комитета на студию, новый вариант сценария, новая бумага со студии, новая бумага из Комитета... И так далее.

Случилось то, чего так боялся Тарковский: у него пропал еще один год.

Картина “Сталкер” перестала быть “проходной” и вследствие этого стала “непроходной”.

Тогда я записал в своем дневнике (цитирую буквально, как записал тогда):

“18.11.77 г. Позавчера полдня у Ермаша. <...> Тарковский. Долгий и подспудно-напряженный разговор. Пред. тянул жилы, придираясь к репликам исправленного сценария. Тарковский нахально и порой до хулиганства нападал, огрызаясь: сняли с экрана фильм “Зеркало”, хотя в трех кинотеатрах он шел, покупали билеты за день, у меня есть фотографии и записи звуковые — интервью со зрителями. Обещали пустить шире. Не пустили. А сейчас в ретроспективе моих фильмов в Ленинграде он опять шел битково.

— Ну видишь, мы же не запретили.

— Вы неискренни со мной, Филипп Тимофеевич!

Приходилось удивляться, что пред. это терпит. Имел силу выдержать, боясь разрыва.

Думаю, Тарковский нарывался сознательно, он уже хочет, чтобы картину (“Сталкер”. — Л. Н.) закрыли, чтобы был межд. скандал. Пред. не хочет дать ему этой возможности.

Решил: сделайте картину, но сценарий надо освободить от претенциозной многословности.

Тарковский в разговоре назвал меня своим другом. Это не понр. преду, задело его, он на другой день (!) отозвался обо мне неодобр. Сизову. Теперь я должен отредактировать сценарий. Сизов: он только тебя послушает”.

У меня сохранился экземпляр сценария двухсерийного фильма “Сталкер”, довольно нахально — вплоть до вписывания кусков диалога — исчерканный моим карандашом. Поверх них — исправления Тарковского, сделанные шариковой ручкой. С очень немногими моими сокращениями и изменениями Андрей согласился, большинство исправленных реплик он восстановил или переиначил их по-своему.

“Разговорный текст героев”, как писалось в наших “предложениях”, был несколько сокращен и отредактирован, но никакого привнесения “элементов большей фантастичности” и усиления сомнения в том, что “в Зоне совершаются чудеса”, не произошло. Тем не менее сценарий в конце концов был утвержден.

В те годы в нашем кино пытались установить договорные отношения между режиссерами и студиями. Составлялся так называемый режиссерский договор: “студия обязана...”, “режиссер обязан...” И так далее. Киностудия, в первую очередь цеха, никаких убытков за нарушение обязательств, разумеется, не несли. Но режиссера всегда можно было вытащить за ушко на солнышко и спросить: “Ты почему, милый, писал в своей экспликации одно, а снял другое?”

Когда мне принесли режиссерскую экспликацию на фильм “Сталкер”, я своим глазам не поверил. Вместо экспликации в режиссерский договор рукою А. Тарковского была вписана строфа из нашего партийного гимна:

Никто не даст нам избавленья —  
Ни Бог, ни царь и ни герой.  
Добьемся мы освобожденья  
Своею собственной рукой.

Истинно верующий коммунист, я был ошарашен и, честно говоря, возмущен: поступок Тарковского мне казался кощунственным. И даже издевательским.

Андрей же искренне меня не понимал; он настаивал на том, что приведенные им строки совершенно точно передают смысловую суть задуманного им фильма. Я отказался в таком виде визировать договор, и Тарковскому пришлось излагать своими словами идейный замысел фильма “Сталкер”.

Счастье человека зависит от него самого — вот к чему будто бы этот замысел сводился.

Сейчас-то мне понятно, что и эта формула, и текст “Интернационала” использовались Андреем Арсеньевичем тоже как аллегория — скорее для прикрытия истинного смысла будущей картины, чем для его обнародования.

И вот опять лето — теперь уже 1978 года.

Серый, хмурый августовский день. Я приехал в Таллин на несколько дней в съемочную группу “Сталкер”. Присутствую на съемочной площадке. Раз за разом, дубль за дублем идет Писатель-Солоницын к зданию разрушенной гидроэлектростанции и оборачивается назад. Ничего вроде особенного: за не такие уж большие деньги, выделенные на вторую серию, Андрей Тарковский вместе с Сашей Княжинским, вместе с группой преданных людей снимает весь — от начала до конца — двухсерийный фильм...

В воскресенье перед отъездом я обедаю у Тарковских. Мы с его женой и вторым режиссером фильма Ларисой пьем водку, Андрей к ней не притрагивается. Серьезно и настойчиво он втолковывает мне то, что я должен сделать по возвращении в Москву. Не надеясь на мою затуманенную алкоголем память, тут же набрасывает и вручает мне памятку:

“Лёне на память: от Андрея.

1. Поговори с Сизовым насчет моей постановки в Италии.

2. Насчет Оганесяна (Ереван, ученик Тарковского, фильмы: “Терпкий виноград”, “Осеннее солнце”. — Л. Н.). Очень хочет ставить “Старика” Трифонова.

3. Узнать у Сизова о судьбе просьбы, направленной в Моссовет, насчет объединения двух картин Тарковского.

4. Попробовать помочь пробить “Зеркало” на экраны”.

Пробить, пробить, пробить... Потом, уже живя за границей, А. Тарковский скажет: “Художник всегда испытывает давление, какое-то излучение... Можно сказать, что искусство существует лишь потому, что мир плохо устроен...”»

Такова обратная сторона творческого процесса. Малая толика оборотной стороны, доставшейся Тарковскому. К весне следующего, 1978 года силы его были подорваны. Обратимся к «Мартирологу».

7 апреля 1978 года: «В середине мая (в который уже раз!) начнем съемочные работы по «Сталкеру». Оператор А. Княжинский, постановщик А. Демидова. <...> Позавчера прихватило сердце (стенокардия). Вызвали скорую. Бедная Лариса. Перепугалась до смерти...»\*

9 апреля: «Вчера здесь был В.И. Бураковский (известный кардиолог, друживший с Тарковскими. — Н. Б.). У меня инфаркт. Это значит два месяца лечения. Проклятый «Сталкер»... Для человека так естественно думать о смерти. Но почему он не верит в бессмертие?..

Как трудно, даже сомнительно судить о человеке по первому впечатлению. Да и возможна ли вообще такая оценка? Я очень часто ошибаюсь в людях.

Мне нужно до основания изменить свою жизнь.

Читаю Гессе: что за удивительный у него стиль!..»

Какая торопливая смена импульсивных фиксаций мыслей! Словно бы впервые вдруг постучалась смерть и сказала тебе о самом главном. И действительно, с этого момента тема необходимости разрыва с житейской инерционностью станет одной из главных в его дневниковых записях.

Лечение, а затем два месяца медитаций и пеших прогулок по Воробьевым горам в обществе любимой собаки — овчарки Данечки (объявится в «Ностальгии» через четыре года).

И вот новая экспедиция. Сохранилась живописная картина эпизода съемок двухсерийного, нового, «Сталкера», нарисованная памятью А. Гордона.

«...В одной из самых сложных декораций «Сталкера», где героини должны были переходить через водный поток, потом лежать на камнях среди болота и тут же среди всего этого должна бегать черная собака, находилась огромная цинковая ванна. На ее покрытом илом и водорослями дне Тарковский сам раскладывал какие-то неожиданные, а иногда и загадочные предметы — медицинские шприцы, монеты, ободья колес, снова шприцы, автомат и т.д. Здесь же плавали рыбы, ко-

---

\* Серьезные проблемы со здоровьем начались еще в годы после «ареста» фильма о Рублеве. Тарковский лежал в больнице, и его состояние вызвало неприкрытую тревогу его друзей.

торых запускали в воду только во время съемок и потом с трудом отлавливали.

В этом же съемочном павильоне на подставке в клетке сидел нахохлившийся орел. Во время съемки другого эпизода его подбрасывали вверх, и он летал в декорации Зоны над искусно сделанными мелкими холмами, задевая землю крыльями и оставляя за собой облачка пыли.

На площадке царила полная тишина, можно было услышать лишь тихие голоса у кинокамеры. Это оператор Княжинский о чем-то говорил со своими помощниками. Маша Чугунова, ассистент режиссера по актерам, подняла руку и показала мне на левую часть декорации. Там был большой матерчатый навес, нечто вроде шатра, в середине которого стоял стол, за ним сидел Андрей. Слабое дежурное освещение выделяло его одинокую фигуру. Он терпеливо ожидал завершения подготовительных работ. На столе лежали какие-то бумаги, рисунки, сценарий, несколько фломастеров.

Я почти шепотом поздоровался с Андреем. Он удивился и несколько горько улыбнулся. Я почувствовал его озабоченность и ждал обычных в таких случаях сетований и претензий к группе, в которой «все лентяи и малопрофессиональные люди», чему я никогда не верил, так как группа, обожавшая Тарковского, служила ему не за страх, а за совесть. Теперь думаю, что, может быть, он был прав. В большой группе всегда есть и бездельники, и непрофессионалы.

— У тебя образцовая тишина, — тихо сказал я. — Такую я видел только у Ивана Пырьева и Васи Шукшина.

Мои слова не вызвали у Андрея никаких эмоций, кроме ядовитого замечания, что Иван Александрович наводил в павильоне тишину палкой и один раз избил рабочего. Я тоже об этом слышал...»

Выступая после премьеры «Сталкера» перед зрителями, Тарковский говорил:

«Друзья относились к нашей работе с суеверным страхом. Ведь на картине сменились три художника-постановщика, три оператора! В конце концов остались сто человек, работавших на чистом энтузиазме. Из-за перерасхода пленки и всех материалов, из-за того, что картина катастрофически

не втискивалась в смету, на премии рассчитывать уже никто не мог. И люди киногруппы работали только из уважения к нашему общему замыслу.

Княжинский прекрасно снял картину. Она снята даже лучше, чем «Зеркало». А я чрезвычайно придирчив к изображению.

Еще раз сошлюсь на Княжинского. Он считает: самые главные слова — верить! надо верить! Вот так мы и работали, в соответствии с его девизом.

На этой картине мне пришлось совместить роли режиссера и художника-постановщика. Сначала очень боялся такого совмещения, хотя и окончил художественное училище. Но, очевидно, напрасно боялся. Дело в том, что эти роли объективно конфликтны друг с другом, а при такой нагрузке, какая была у нас, конфликтовать с самим собою довольно трудно. И, таким образом, я доволен своим участием в фильме в качестве художника...»

Но был ли он доволен фильмом? 10 февраля 1979 года в «Мартирологе»: «Кажется, действительно «Сталкер» будет моим лучшим фильмом. <...> Это вовсе не значит, что я высокого мнения о своих картинах. Мне они не нравятся — в них много суетного, преходящего, ложного. (В «Сталкере» этого поменьше.) Просто другие делают картины во много раз хуже. Может быть, это гордыня? Может быть. Но раньше это правда».

## Сталкер и икона

Самое таинственное во всей этой драматической истории съемок «Сталкера» — внезапное радикальное изменение контура и внутренней сути центрального персонажа. Полный переворот по ходу съемок. У меня глубокое ощущение, что какие-то силы действительно не хотели позволить Тарковскому явить нам Сталкера в образе пронырливого барыги. Здесь несомненна реальная мистика. И с какой внезапной ясностью и легкостью Тарковский принял это революционное решение, словно повинувшись шепоту Музы в ухо.

Вспоминает Аркадий Стругацкий:

«— Значит, так, — произнес он уже деловито. — Поезжай в Ленинград к своему Борису, и чтобы через 10 дней у меня был новый сценарий. На две серии. Антураж не расписывайте. Только диалоги и короткие репризы. И самое главное: Сталкер должен быть совсем другим.

— Каким же? — опешил я.

— Откуда мне знать? Но чтобы этого вашего бандита в сценарии не было.

Я вздохнул, опомнился. А что было делать. <...>

— Каким же должен быть в новом сценарии Сталкер?

— Не знаю, сценарист ты, а не я.

Понятно. То есть ничего не было понятно, а просто уже привычно. И вообще еще до начала работы нам с братом стало ясно: если Андрей Тарковский даже ошибается, то и ошибки его гениальны и стоят дюжины правильных решений обычных режиссеров.

По какому-то наитию я спросил:

— Слушай, Андрей, а зачем тебе в фильме фантастика? Может, выбросить ее, к черту?

Он ухмыльнулся — ну чистый кот, слопавший хозяйского попугая.

— Вот! Это ты сам предлагаешь! Не я! Я давно этого хочу, только боялся вам предложить, как бы вы не обиделись...»

Через десять дней сценарий привозят. Тарковский уединяется, читает, выходит и говорит: «Первый раз в жизни у меня есть мой сценарий». То есть сценарий, вплотную подошед-



ший к тому, о чем ему по-настоящему хотелось говорить. О человеке «не от мира сего». Ибо сам Тарковский был именно таков в своей сути — глубочайше мироотрешен\*. Однако наше реальное бытовое поведение не всегда соответствует нашей сути. В творчестве художник имеет возможность «догнать» свою суть, возродить ее, дать ей динамику.

В книге «Запечатленное время» Тарковский признавался, что всю жизнь его и как человека и как художника волновал один-единственный «персонаж» — человек слабый, кроткий, ничем не защищенный от грубого натиска агрессивной материальной цивилизации, однако имеющий свой внутренний идеал и защищающий его, несмотря ни на что, защищающий до смерти. Этот человек, говорит Тарковский, «не боец по внешним своим приметам, но, с моей точки зрения, победитель этой жизни. Еще Сталкер произносил монолог в защиту слабости, которая и есть действительная ценность и надежда жизни».

Слабость, которая столь священна для Тарковского, — это слабость растительного мира, своей гибкостью и неуклонным следованием законам «зерна» побеждающая все «железо» мира сего. Этот идеал у Тарковского одновременно и даосский и христианский, что прекрасно видно по «программному» монологу Сталкера, когда троица добирается до башни, до Комнаты. В едином контексте — афоризмы Лао-цзы\*\* и цитаты из Евангелия. Но таковым и было мироощущение Тарковского — даосско-христианским, с перевесом, ситуативно, то одной, то другой стороны. И сам Сталкер предстает то даосом, дающим реальности *случаться, быть, становиться* (все в его Зо-

---

\* Каждый настоящий художник изображает одно-единственное — свой излюбленный тип сознания. Темы, формы, сюжеты могут быть изменчиво многообразными. Предмет изображения — неизменен. Именно этим художник всегда «выдает себя с головой».

\*\* В своей импровизированной «молитве» Сталкер между прочим говорит: «А главное — пусть они поверят в себя и станут беспомощными, как дети. Потому что слабость — велика, а сила — ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает — он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко — оно умирает. Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия.» Это квинтэссенция речений даоса Лао-цзы в пересказе Н. Лескова, что подтверждается записью в дневнике Тарковского от 28 декабря 1977 года.

не таинственно непрерывным ростом-становлением, «здесь все постоянно меняется», говорит он), благоговейно вслушивающимся и всматривающимся во второй, невидимый план бытия (*дао* — не поддающийся человеческому разумению Путь вселенной и каждой вещи), то вполне христианским аскетом-подвижником, совершенно осознанно избравшим путь страдальчества, социальной своей бесперспективности и униженности. Причудливое сплетение странствий даоса с атмосферой катакомбного первохристианства. Отнюдь не случаен терновый венец, сплетенный Писателем и затем надетый на голову. Образ голгофского страдальца присутственно бродит в этих пространствах, где возникла «щель между мирами», где являет себя сила Абсолюта — центр веры Сталкера.

Почему же победит слабость и гибкость, а не крепость и сила? С даосской точки зрения потому, что сила прорастающего зерна и семени всегда победит железо и камень; человек, практикующий «недеяние», дающий себе расти, бесконечно ближе к источнику жизни, нежели человек, «делающий себя». Ибо *делают* мертвые вещи — столы и компьютеры. Делают извне вовнутрь. Растут — изнутри вовне. Именно так творит Творец.

С христианской же точки зрения слабость побеждает потому, что на ее стороне дух — основа бытия. Каждый человек и каждая вещь существуют лишь постольку, поскольку внутри их материальной оболочки танцует дух. И Тарковский блестяще это показывает, показывает эти эманации невидимого, созерцая камерой вещи чаще всего в их кризисную пору: на сломе бытия перед небытием.

В Сталкере Тарковский гениально поймал в себе центр, центр и себя, и своих исканий. Исследуя в дальнейшем грани этого образа (Горчаков, Доменико, Александр), где действуют энергии отказа и отречения от власти над собой материального, плотского начала, Тарковский неотвратимо шел к образу Иисуса Христа как квинтэссенции этого разрыва. Но его Иисус, я почти не сомневаюсь, был бы тем, кто провел свою юность в странствиях по высокогорной Индии.

Эротика кинематографа Тарковского, столь мощно обволакивающая зрителя, имеет свой корень в этом растущем

и гибком первооритме его мироощущения, если позволить себе такой образ. Это эротика живого семени, травы, дерева, бескрайних дождей, рек и водоемов. Но странным образом в эросе Тарковского-художника преобладает духоносность, ибо видимый и невидимый планы бытия непрерывно взаимодействуют; в этом особое мерцание внутри его картин, по истине завораживающее.

Для более четкого понимания уникального своеобразия его художественной манеры и одновременно мировоззрения я бы назвал этот феномен этическим эросом. Моральный пафос героев Тарковского и самого режиссера растет из их «семени», из влажного огня (центральный неакцентированный образ его кинематографа), которым и является на самом деле дух.

Зона для Сталкера — местность его любви, здесь он оживает, становясь подлинно собой. Он распят на кресте своей веры, которая никого вокруг не вдохновляет, и для него это знак той деградации человека, когда его уже невозможно вытянуть ничем из материалистического морока. Оттого такое страшное отчаяние. Это все равно, что представить Христа, за которым не пошел ни один человек. Но, быть может, таков современный мир и есть. Тарковский не сомневался в чудовищности катастрофы. В сентябре 1970 года (то есть еще до «Зеркала») он писал в дневнике:

«На пути истории цивилизации духовная половина человека все дальше и дальше отделялась от животной, материальной, и сейчас в темноте бесконечного пространства мы видим огни уходящего поезда — это навсегда и безнадежно уносится наша вторая половина существа. Дух и плоть, чувство и разум никогда уже не смогут соединиться вновь. Слишком поздно.

Пока еще мы калеки в результате страшной болезни, имя которой бездуховность, но болезнь эта смертельна. Человечество сделало все, чтобы себя уничтожить. Сначала нравственно, и физическая смерть лишь результат этого. Как ничтожны, жалки и беззащитны люди, когда они думают о «хлебе» и только о «хлебе», не понимая, что этот образ мышления приведет их к смерти. <...> Человека просто растлили. Вернее, постепенно все друг друга растлили. А тех, кто ду-

мал о душе — на протяжении многих веков, вплоть до сегодняшнего дня, — физически уничтожали и продолжают уничтожать.

Единственное, что может спасти нас, — это новая ересь, которая сможет опрокинуть все идеологические институты нашего несчастного, варварского мира. <...>

Слава сжигающим себя из протеста перед лицом тупой безгласной толпы... Боже, что за время, в которое мы живем!»

Какой наглядный образ: вторая половина нашего существа, дух, унеслась вдаль, и мы остались лишь в своей половинчатости, обрубленные, не целостные существа. И потому — «нужна новая ересь». Так рождается маленький ересиарх Сталкер и далее протягивается ниточка к Доменико (в «Ностальгии»), сжигающему себя.

Такова же и природа этического эроса, которым исполнен образ Горчакова: он ностальгирует именно по этой утраченной «второй половине своего существа», и медленное счастье возврата, которое мы, зрители, созерцаем, наполняет атмосферу фильма светящейся туманной дымкой, тем нереальным светом, который очевиден, скажем, на полотнах Пьеро делла Франчески, раз уж зашла речь об Италии.

Здесь мы выходим к «эросу святости» — на самом деле наиболее сильному из всех возможных видов эротики. Ибо это уже не детский и не звериный эрос, которому подвержен современный «расколотый» человек, а эрос взрослого состояния духа и соответственно плоти.

Кинематограф Тарковского, в известном смысле, — о святости этого мира. Не мира маммоны, не социума, а изначального земного космоса. И о нашем долге этот бесконечно опошленный многими поколениями космос возвратно обожить, то есть пытаться вернуть его в первозданное его состояние светимости. Этим и заняты герои Тарковского — в меру своих сил. Этим занят Сталкер.

В первом варианте фильма Сталкер был «бандитом», то есть заурядным существом, и поход в Зону был поэтому достаточно бутафорской экспедицией трех заурядных фигур. Авторским гласом оказывалась женщина, о чем с некоторым сомнением в естественности этого Тарковский писал в дневнике. Любовь жены Сталкера к нему, проходимцу и ба-

рыге, и была внутренней центральной темой картины, освещающей ее изнутри. Но это было все же мелко для Тарковского: Зона лишалась сакрального статуса, мир оказывался освещен лишь эросом женской саморастворяющейся в мужчине любви.

И хотя монолог жены Сталкера остался в финале и тема самопожертвования из любви прозвучала, но до того прозвучала и значительно более мощная мелодия — отклик души Сталкера на незримое этическое «ля» мироздания (монолог о музыке, центрирующей мир). Он улавливает музыку святости, разлитую в реальном пространстве-времени.

Сталкер у Тарковского — блаженный, юродивый, современный инвариант юродства. Но во всяком юродивом есть святость, за что его и чтут на Руси, и потому бить юродивого — святотатство.

И потому эта семья — семья блаженных, и смысл их жизни — дух, что подчеркнуто судьбой дочери, чьи связи с плотью укорочены, а с духом — удлинены, и вот она — как в своем доме в пространстве Тютчева и в тайной связи с духом вещей, которые ей послушны, словно домашние животные.

Экранная судьба «Сталкера» была более счастливой, чем «Зеркала». Фильм интриговал неразгадываемой загадочностью, и многие смотрели его по множеству раз, пытаясь эту тайну раскрыть, пускаясь в метафизические дискуссии и в дискуссии о сущности веры. В этом смысле он оказался самым творчески провокативным из всех фильмов режиссера.

Однако сравнительно мало было зрителей, понимавших истоки своего странного желания вновь и вновь приобщиться к ленте, тех, кто догадывался, что на самом деле он погружается в целительную медитацию. Конечно, загадка Сталкера держит внимание, однако эта загадка заведомо не решаемая, ибо сам Сталкер хочет от своих спутников лишь одного — чтобы они *растворились* в той тайне, по которой (сквозь которую) они идут столь механистично, столь рационально. В то время как суть, о которой они спорят, — внерациональна, вне ума, вне идеологий, она трепещет и светится в каждом листике, в каждом сантиметре облешей, облупившейся стены...

Как-то на встрече с членами «народной киностудии» в Ярославле в 1981 году Тарковского спросили: «Ваши фильмы перегружены деталями, необычными для восприятия... В частности, почему в «Сталкере» так много грязных, обшарпанных стен?»

«Для вас необычны обшарпанные станы? — удивился Тарковский. — Позвольте вам не поверить. Что может быть обычнее обшарпанных стен? Я только что был на улице и видел их, даже перед одной остановился, так она понравилась мне своей обшарпанностью. Вот у японцев есть такое слово, адекватное понятию «пати́на». Этим словом они выражают то особое обаяние, особый шарм, который придает вещам время. Старые стены, старая одежда, разбитая посуда — это вещи, на которых отразилась судьба. А вы такие предметы, имеющие историю, называете грязными и рваными. Лично я уважаю старую одежду гораздо больше, чем новенькую и плохо сидящую, какой она бывает в костюмных фильмах. Может быть, мне придется снимать картину, где я должен буду обратиться к манишкам, к белым воротничкам и так далее. Вот я собираюсь делать «Идиота» Достоевского. Но убежден, что там будут совершенно другие воротнички, я найду способ сделать их не такими, какие бы вам понравились. Недавно я получил прекрасную квартиру, а жить там не могу. Там нет домовых, там ничего нет, там все мертво. Я чувствую, что моих усилий, моей жизни будет недостаточно, чтобы эти новенькие, чистенькие стены заселились какими-то душами».

«Патина» времени или, как говорят японцы, «моно-но-аварэ» — пленительная грусть вещей, проживших и постигших некую суть земного бытования, свойственна и некоторым людям, в то время как другим присуща оптимистичность функциональных аппаратов, они просто дряхлеют, но не более того. Сталкер, каким мы его знаем по двухсерийному фильму, — вот с этой патиной, равно как Рублев, Горчаков, Александр... Земная суть коснулась их, опыт страдания придал им ту облупленность-«обшарпанность», которая не есть обшарпанность впавшего в идиотизм бомжа или заношенного до дыр в «интеллекте» чиновника.

«Великая возможность и поэтическая сущность кино — вглядываться в псевдообыденное течение жизни». Этот афо-

ризм Тарковского фундаментален для его фильмов, где почти все было бы обыденным и даже материально жалким, если бы не представало царственно-прекрасным и волшебным-светящимся. Каждый штрих самой наиобыденной реальности Тарковский показывает так, словно это самая главная и самая центральная вещь в мире.

Добро истекает из слабости вещей, а не из их силы и торжества. Не из агрессивного самодовольства и самовыпячивания товара, а из кротости земной. Вещи стары, и вот, пропитанные (словно черные от солнца и дождей заборы) духом Земли, они в момент прощания (но вся наша жизнь, как и жизнь каждой вещи, — это один длительный миг прощания) дарят нам свою сокровенную красоту. Это красота чистой бытийности, присутствия, имеющая мало общего с «товарной» красотой.

И когда священство вещи в картине Тарковского льет свое тишайшее излученье и некто явно это воспринял, усилил и передал нам, зрителям, то совершенно ясно, что этот некто имеет отношение к святости, ибо подобное воспринимается только подобным. Святость — не категория морального благосостояния или церковного канонического расписания. Святость — тот уровень бытийствования, когда появляется естественная способность ощущать святость бытия, присутствие этого странного «витамина» в вещах. Поэтому святой вполне может и грешить, ибо он человек, а не статуя.

Вот отчего можно говорить о Сталкере не просто как о блаженном, но и как о варианте святого в нашем крайне бедном на эти энергии мире. И если мы посмотрим сквозь эту точку зрения на Тарковского, создавшего на экране свое особое время и пространство, отнюдь не отражающие насковзь функциональные время и пространство, фиксируемые, скажем, документальной камерой, то обнаружим, что режиссер бессознательно устремлялся к своего рода иконописанию. И в его фильмах кротко и самоумаленно служат духу никем не рукополагавшиеся священники и монахи, начиная с Рублева и кончая Александром.

«Икона как закрепление и объявление, возвешение красками духовного мира по самому существу своему есть, конечно, дело того, кто *видит* этот мир, — святого, — писал

о. Павел Флоренский. — <...> Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»».

Флоренский здесь уловил не «отраженную», а бытийную красоту. Троица Рублева *есть*; реальность духовного, трехипостасного единства бытийствует в естине-истине, и мы ощущаем невидимое свечение — второй план, реально присутствующий.

В этом смысле можно говорить и об *иконном статусе* фильмов Тарковского.

И прежде всего об иконности в принципиальном смысле: фильмы Тарковского, особенно начиная со «Сталкера», выстраиваются не как рассказ, но как свидетельство о том, что объективно существует вторая реальность, реальность *источника*. Но парадокс иконного стиля в том, что при этом изображение, изображаемое обладает абсолютно реальной, генерирующей собственную энергетику, духовной бытийностью. Как заметил П. Флоренский: «Я разумею то острое, пронзающее душу чувство реальности духовного мира, которое, как удар, как ожог, внезапно поражает едва ли не всякого, впервые увидевшего некоторые священнейшие произведения иконописного искусства. Тут не остается и малейшего места помыслам о субъективности открывавшегося чрез икону, таким живым, таким бесспорно объективным и самобытным предстоит оно взору, духовному и телесному *равно*».

А причина тому проста: иконописец, а в данном случае «иконописец» Андрей Тарковский, настолько входит в объект изображения, что говорит далее языком его внутренних, то есть духовных ритмов (вот почему у него замедленно-литургическое время созерцательной молитвенности).

Есть и прямая аллюзивная связь, словно бы воспоминание о «Троице» Рублева, словно бы слабый отклик на нее в нашем падшем мире: троица Писателя, Профессора и Сталкера образует вокруг круглого столика в кафе, в начале картины, почти рублевскую композицию.

Это внутреннее единство трех образов Тарковский вполне осознавал. В одном из интервью он говорил: «Кстати,



Кайдановский, Солоницын и Гринько по типу, чисто внешне, похожи друг на друга. Для картины это важно. Мне кажется, что, когда они проведут в Зоне день, пусть только один день, но из числа тех, что стоят жизни, они должны выйти из Зоны похожие, как братья, друг на друга».

Эта мысль очень важна в мифологии Тарковского: наша «упертость» в личную самоственность — иллюзорна, ибо глубинные архетипы наши, глубинные мелодии, мелодии духа — едины. Вот почему было бы крайне наивно рассматривать конфликт с главным оператором Рербергом в плоскости обывательской: мол, личные счеты, повздорили. Тарковский ждал, и вправду был ждать, от ближайших своих сподвижников хотя бы мало-мальски синхронного духу и методу кинокартины поведения, я имею в виду творческое поведение. Дух и метод «иконописного» творчества Тарковского — служение более высокому, чем есть ты сам на данный момент, забвение самоственной эстетической похоти, похоти личного самоутверждения, растворение в сверхзадаче, в сверхцели.

Предлагаю такую догадку: к сверхцелям «Зеркала» талантливый Рерберг сумел приспособить свою творческую самость, он нашел в фильме себя — свои реминисценции детства, отношений с матерью, ностальгии и т.д. Но со сверхзадачей и внутренней аскетикой, даже аскезой «Сталкера» он не сумел ассоциировать свое творческое эго, эстетически капризное и в этом смысле ранимое. Так произошло столкновение — столкновение мировоззрений.

## Сверхъестественное в себе

### 1

Когда я слышу, что-де фильмы Тарковского за последние десять-пятнадцать лет поглупели, то отвечаю: в той же мере, в какой поглупели за последние 150 лет сонаты Шуберта. Ибо невозможно насквозь музыкальное воспринять разумом.

В этом смысле камертоном безусловно является «Зеркало» — первый из трех шедевров мастера, реализовавший религиозную палитру его интуитивной философии. Сила интереса автора (тотальность этого интереса) к сверхсмыслам обыкновеннейшего, на первый взгляд, «воспоминания о жизни» такова, а фрагментарность целого столь разрушительна к любой концептуализации, столь связана с исключительно музыкальными, и я бы сказал — мистическими, нюансировками, что восприятие идет на большом дыхании с выключенным умом-интеллектом (он здесь не нужен и излишен), в погружении в созерцание как таковое. Здесь словно бы действует некая магия ощущения себя-присутствия. Через что? Через ощущение присутствия своей души. Отдавшись потоку созерцания жизни как течения не переводимых на словесный язык сущностей, сутей, стихий, ты и в седьмой раз испытываешь все ту же вовлеченность в эту тайную музыку души, и потрясение от ощущения жизни как сна-сказки хотя и слабее по силе, чем в первый просмотр, но ничуть не меньшего качества. Здесь те же законы, что и в слушании музыки, та же диалектика твоего равенства или неравенства произведению. Когда в тебе появляется нечто новое — произведение откликается своей собственной новизной. Ведь оно, в сущности, то же зеркало. Ибо в глубине вещей, растений и людей ты обнаруживаешь самого себя: свое не воплощенное в слово сознание.

Это *самообнаружение в другом* есть коренное свойство Тарковского. Его герой, еще начиная с мальчика из дипломной работы и затем Рублева, ищет себя во всем, заглядывая все глубже, и вот, вслушиваясь в тишину и шепот трав, растений, в мерцание воды, шум дождя, в свечение ваз, пустых комнат и молчаливых лиц, он видит и слышит свою собст-

венную сущность, вечную — подобно ритмам музыки И.С. Баха.

Эта отрешенность остановленных крупным планом лиц, вслушивающихся в метафизическое Ничто, — одно из ранних изобретений Тарковского, один из реальных приемов освобождения от законов психологических мотиваций, втягивающих художника в «жанр». Начало этому положили даже не иконописцы «Рублева», но сирота Иван. А завершили этот путь откровенные «безумцы» последних фильмов. Не случайно любые попытки понять поведение Доменико или Горчакова (в «Ностальгии») исходя из психологии терпят крах. Людей отличают не поступки (не столько они), сколько характер и уровень мотиваций.

Длительное удерживание в кадре крупным планом лиц персонажей у Тарковского симметрично подобному же удерживанию «лиц» растений, натюрмортов, фрагментов воды и т.д. В итоге оказывается, что мы всматриваемся... в себя, в свою неизреченность, в свою «несказанность».

Героя Тарковского мы созерцаем в том же контексте, в каком пребывают в пространстве фрагменты стены, дерево, палисадник, подоконник с вазами и камнями, лошадь, дверной проем, водная глубь... Уровень «психологического животного» (или жестче — «психологической машины»), до которого опустился современный человек, Тарковского не занимает. Его занимает тот бытийный уровень, на котором человек, дерево, каменная стена, конь — равносущностны. Наблюдаемый в этих изначальных ритмах, герой Тарковского — часть универсально-метафизического пейзажа, где, наверное, можно было бы говорить о позе клена возле крыльца или о жестах вечернего солнца... Деревья, поле, травы, воды у Тарковского философствуют, философствует вся живая и «неживая» природа. Однако было бы во сто крат точнее сказать — они медитируют.

В «Зеркале» этот опыт обнаружения героем (невидимый голос) своей одушевленности в тысячах фрагментов существования достигает пика насыщенности. В этот эпицентр творимости бытия попадает камера Тарковского.

Это таинственное «самообнаружение в другом» в «Зеркале» свершается исключительно насыщенно, вплоть до того,

что одна актриса (М. Терехова) играет без грима двух разных женщин с исчерпывающей внутренней убедительностью, равно как и один и тот же мальчик есть и Игнат и Алеша\*. Но главное, конечно, это наше соприкосновение с внутренними ритмами и внесловесными сутями, исходящими из растений, предметов, пейзажей и из таинственных «зазоров» между ними. И здесь мы наблюдаем бережное, поистине нежное (у кого еще встретишь такое?) касание Тарковским каждой частицы жизненного вещества. К каждой травинке, к гниющему древесному стволу, к стеклянной вазе с водой, к любой пейзажной, интерьерной или житейской мизансцене наблюдающая душа прикасается так, что ты буквально чувствуешь — сейчас, немедленно, без доказательств — *сверхъестественную* природу этого явленного потока. Так ребенок, еще не оторванный от первосвета в себе, наблюдая это наше бытие, в то же время созерцает инобытие, ибо из этого *инобытия* он недавно вышел и его глаза обладают двойным зрением, двойной фокусировкой...

Разумеется, эта способность растворяться была у героя Тарковского и раньше; скажем, весь образ Рублева построен именно на этом его интуитивном знании, на ощущении тождества своего духовного сердца сердцу всех других существ и даже предметов. Рублев смотрит на мир словно бы из множества других сердец, других страданий, ибо подлинность свою человек выстрадывает.

«Зеркало» создает своего рода симфонию этой способности человеческой души, обнаруживающей себя в стольких зеркалах. И чем чище зеркало, в которое смотришься, тем глубже твой лик (что может быть чище зеркала растений?),

---

\* В «Сталкере» идет медленное «расплавление» индивидуалистических оболочек трех героев и продвижение их к единому внутри себя центру, стирание различий до некоего молчаливого, чуткого к «духу музыки» (в том смысле, как его описал в монологе Сталкер) умудрения. Особенно многозначительна унисонность пластического дуэта Сталкер — Писатель. в сценах их продвижения по пути к сухому тоннелю, эстетически-живописно наиболее насыщенных, мы наблюдаем их словно бы зеркально взаимоотраженными, как нечто братски-схожее, едиnorodное.

В «Солярисе» это еще более поразительно: душа Хари прямо является Крису как бессмертная — она вновь и вновь воплощается во всей своей внутренней сути и неизменности, воплощается в телесных фантомах

тем он свободнее от тленного, прочерченного морщинами страстей лица, тем он прозрачнее. И однажды, пройдя множество испытаний, очищающих от эгоцентрической накипи, герой Тарковского подходит к зеркалу шкафа («Ностальгия») и, заглянув в это зеркало, видит там лицо и глаза отшельника Доменико — рыцаря веры, то есть себя самого, но того себя, кто чище и сильнее тебя. А еще позднее он обнаруживает в зеркале — пустоту. (В киносценарии «Гофманиана» этот мотив станет постоянным.) Пугающее ли это самообнаружение? И пугающее, и восхитительное. Ибо, не обнаружив в зеркале лица, человек понимает, что маска, которую он считал собой, исчезла.

Отраженность в зеркале вместо лица пустоты на языке мистики означает слиянность лица и души, а в смысле бытийном это значит «я.есмь».

И это чистое естество камера Тарковского и схватывает словно некую летучую смертно-бессмертную нить.

## 2

Странно ли, что первое же стихотворение Арсения Тарковского, зазвучавшее в фильме, вошло в него и растворилось в нем так, словно бы оно здесь вот, сейчас из этой волхвующей серебряно-дождливой пелены и родилось?

Предчувствиям не верю и примет  
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда  
Я не бегу. На свете смерти нет.  
Бессмертны все. Бессмертно всё. Не надо  
Бояться смерти ни в семнадцать лет,  
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,  
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.  
Мы все уже на берегу морском,  
И я из тех, кто выбирает сети,  
Когда идет бессмертье косяком.

Живите в доме — и не рухнет дом.  
Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.  
Вот почему со мною ваши дети  
И жены ваши за одним столом, —

А стол один и прадеду и внуку.  
Грядущее свершается сейчас,  
И, если я приподымаю руку,  
Все пять лучей останутся у вас. <...>

Я и сейчас, в грядущих временах,  
Как мальчик, привстаю на стременах...

В нас есть нечто, что бессмертно, это то, за чем с мистическим волнением из фильма в фильм следит камера Тарковского. Как гласят Упанишады: «Мудрый не рождается и не умирает; Он ниоткуда не появился и не есть Он кто-либо; Он есть нерожденный, Он есть непреходящий...» Нужно просто *вспомнить подлинного себя*, и к этому направлены все энергии ностальгии Тарковского — как живого лица во времени, и его героев. Этим и вызвано его томление по воспоминанию того сущностного в своей жизни, что каким-то образом подводит к возможности обнаружить это чудесное пространство «пробужденного сознания», свободного от желания владеть тленными и исчезающими, как сновидения, вещами.

Потому-то у Арсения Тарковского: «Есть только явь и свет, / Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете. / Мы все уже на берегу морском, / И я из тех, кто выбирает сети, / Когда идет бессмертье косяком...»

Вот почему «грядущее свершается сейчас». Тела исчезают и вновь являются, но живое вещество сознания в них остается нетленным и светозарным, словно вечное око Безупречного Кинематографа.

### З

Движение к сверхъестественному в себе, напряжение этого движения неуклонно возрастает от фильма к фильму. Эти искания в «Рублеве» еще вполне наивны и материалистичны. Душа Рублева пока очень сильно привязана к естественной природной мистике жизни. Сверхприродное в природном ему дается с трудом и лишь изредка. В «Солярисе» Тарковский приобретает опыт общения со сверхъестественным как принципиально неизвестным, и в «Зеркале» вся полнота постижения сверхъестественного в естественно-земном вы-

плеснулась с необыкновенной экспрессией и исключительно чистым мелодизмом.

В «Сталкере» эта мелодия становится уже религиозной: все, что нам кажется привычно-естественным, на самом деле (для рыцаря веры) исполнено тайн и испытующих, зрящих наши глубины загадок. Мы идем по пространству, где все подает нам знаки, все пребывает в диалоге со «сверхъестественным» в нас. И если это «сверхъестественное» пробуждено, то жизнь становится приключением в твоих собственных «волшебных комнатах».

Сюжет «Ностальгии» в этом смысле утончается. Горчаков столь всецело занят вслушиванием в некий запредельный в себе мир, что внешним наблюдателям (например, Эуджении) его движение, «приключение его духа» не видно.

В «Жертвоприношении» Тарковский моделирует прямое «столкновение с Абсолютом». Александр, коснувшийся «нерожденного» и потому бессмертного в себе ядра, уже при жизни оказывается вневременным, он просыпается посреди всеобщего сна. Почему это случилось? Потому что его тронула зрячая длань сверхъестественного.

## 4

Есть еще один и, пожалуй, наиважнейший поток, изъясняющий суть религиозности Тарковского-художника... Кратко говоря, Тарковский раскрывает уникальность того, что *есть*, в том медитационном процессе, которым и являются его фильмы.

Если просто-напросто задать себе вопрос, каким образом возможно постижение этого сверхъестественного «я» в себе, то ответ будет один-единственный: посредством медитации. И Тарковский все мощнее входит в медитационные пространства. И чем глубже медитационный поток, тем явственнее обнаруживается эта «сверхъестественная» в его героях даль.

В чистом виде мы обнаруживаем медитационный метод в «Зеркале», где у героев и предметов словно бы отворяются некие тайные створы. То, что *есть* (чистое бытийствование, когда «выведены за скобки» все суждения о мире и твой взор

похож на взор новорожденного теленка), открывает свое инобытие совершенно естественно, в обыденнейшем измерении. В «Солярисе» другой тип медитации: она прикрыта внешностью истории об одном приключении. К финалу выясняется иллюзорность экзотического и тем мощнее обнаруживается сверхъестественность кажущегося обыденным.

Третий тип медитации — в «Ностальгии», где камера следует за ритмами внутреннего путешествия души к своему «другому берегу».

И если говорить о той действительно неизлечимой болезни, которой был болен Тарковский, то назвать ее следует именно так — ностальгия по сверхъестественному в себе.



## Религиозное страдание

История двадцатилетия (1962—1982), несмотря на все мытарства Тарковского, это история создания им, практически на пустом месте, религиозного кинематографа. Интуиция вела его — через «Андрея Рублева» и «Солярис» — к «Зеркалу» и «Сталкеру», где «жанровость», предопределяющая психологические шаблоны восприятия, полностью разрушена и где родился совершенно новый и уникальный жанр — кинофильм как медитация. И если «Зеркало» это поэтико-музыкальная медитация в чистом виде, то «Сталкер», вершинное достижение Тарковского доэмиграционного периода, похож на религиозную притчу, и даже более того — на некое метафизическое воззвание.

Конечно же, Тарковский не задавался специальной целью создания «религиозного фильма». Но уже первые его картины приникали «внутренним ухом» к тайне юного человека: к тайне Малыша, к тайне Ивана; это уже были экзистенциальные тайны. Что же касается фильма «Страсти по Андрею» («Андрей Рублев»), заявка на который была подана еще в 1961 году, то есть до начала съемок «Иванова детства», то о внутренней задаче фильма Тарковский рассказывал так: «Замысел «Андрея Рублева» связан с проблемой творчества, с требованиями, обязательными для художника, — <...> несмотря на сложность жизни, *суметь выстрадать, создать самого себя...*»

Ergo, целью и импульсом было — проследить за тем, как *рождается* настоящий художник — *выстрадывает* самого себя. Параллельно этому, а точнее говоря, благодаря этому он обретает свои духовные ритмы, «добирается» до них, ибо это и есть «зерно» иконописания. Иконописец живописует анонимность духовного опыта в себе.

Даже неискушенный зритель обращает внимание на то, что главные герои Тарковского пребывают в состоянии какого-то особого страдания, которое не столько исходит от «судьбы», сколько от «внутреннего настроения» человека, и это страдание какого-то специфического, закрытого свойства,

мало понятного окружающим. Словно бы герой своим страданием ведет диалог не с людьми (собственно, он и не пытается поделиться с ними своим страданием, как это происходит обычно в случаях страдания от внешних обстоятельств, «обид» и т.п.), а с какой-то иной, внечеловеческой силой. Даже мальчик Иван, добровольно взваливший на себя ношу отчаяния. Удивительно, что уже в первом своем фильме, в первом как бы случайно подвернувшемся сценарии Тарковский нашел эту осевую линию, способную задеть его до глубин. Много говорено о некой патологичности Иванова характера, однако не замечено сущностное: Иван не бытовой человек, а маленький рыцарь если не веры, то самоотречения, то есть того прыжка, что предшествует «вхождению во врата бесконечности».

Тема Тарковского — измерение *религиозного* существования человека, существования в его взаимосвязях с бесконечностью. И не только Андрей Рублев или Сталкер становятся «под прицел» бесконечности и смотрят, не мигая, в эту щель, но и вполне земной персонаж «Зеркала», Автор, сам не знающий, что именно стоит за тем чувством вины, которое готово свести его в могилу. Кто не знал «беспричинности» вины за свое бытие, тот едва ли поймет, о чем речь. Бытие нам даровано, мы есть бытие, но как мы им распоряжаемся? Не есть ли оно сплошной непрерывный грех? Грех забвения. О той силе, что и является сущностью нас. И не живем ли мы сплошь несущностно, в разрыве нити своей изначальной связи с истоком, в забвении исходного своего посыла в этот мир?

Наивно полагать, что повествователь Алексей в «Зеркале» мучается какой-то конкретной виной перед матерью. Конкретики нет, что и явствует из вяло-неопределенных диалогов на эту тему. Герой был бы рад, окажись такая конкретная вина. Однако Мать в фильме — это творящая душа мира, священная сила, жертвенная и созидающе-хранительная одновременно. Субъективно Тарковский так и воспринимал свое произведение — «фильм о матери». Притом что мать и возлюбленная освещают друг друга переливающимися световыми гранями, то полностью входят друг в друга, то разделяются, и в этих мерцаниях окончательно стирается грань

бытовых и функциональных разграничений: и бабушка Игната и Наталья — это Мать в едином мифологическом русле влажного огня, обжигающего и блаженно охлаждающего.

Так перед кем же вина? Перед матерью как рождающим лоном мира, как одним из вечных орудий бесконечности. И ощущающий себя виновным, грешником (в конце жизни Тарковский много говорил об этом, изумляя окружающих, трактовавших это, вероятно, в бытовом плане) на самом деле ощущает себя стоящим перед Высшей Силой, которая спрашивает его: что же ты сделал с собой?

«Зеркало» снято как сновидение, где образы жены и матери плавно взаимно перетекают, где прошлое и настоящее меняются местами, где ты и твой сын входят в одни и те же не только пространства, но и временные потоки и где смысл всего этого действия, в котором ты теряешь способность прочной своей самоидентификации, то вот-вот тебе дается, то вновь и вновь ускользает как единственно важная тайна: тайна первородства и того блаженства, где еще не было грехопадения. Но для чего дано все это пережить? Что делать с этим громадным стихотворением воспоминания, которое кто-то над нами производит? Что делать с этим опытом осознания случившегося некогда счастья? Герой не знает. И потому страдает. И потому болен. Он «беремен» знанием, которое делает его сейчас лежачим. Однако эта болезнь — не к смерти. Выносив эту «беременность», он встанет и пойдет. Но смысл этой «беременности» — религиозное страдание: щемящий вопрос «зачем?».

Потому-то, например, и Андрей Горчаков так легко приходит к идентификации себя с Доменико, хотя, казалось бы, столь розны внешние поводы для их колоссальной внутренней встревоженности. Почему они, собственно, почти мгновенно откликаются друг другу? Внешние судьбы их различны, однако же они самоощущают себя чуть ли не братьями, чуть ли не двойниками. Так что же их единит? Страдание по поводу религиозной трещины в бытии.

Доменико и Александр — это уже активные страдальцы. (Впрочем, Сталкер ничуть не менее активен в своем «безумном» жизненном эксперименте, и по открытой экспрессивности религиозного страдания этот образ не знает себе рав-

ных.) Чувство своей персональной (не сброшенной на «общество») вины достигает в них апогея, и потому-то о них можно (как, вероятно, и о Сталкере) говорить уже как о рыцарях веры. Хотя, быть может, стоит и остеречься и остановиться покуда на более скромной формуле — «рыцари самоотречения», вспомнив Киркегора: «Бесконечное самоотречение — это последняя стадия, непосредственно предшествующая вере».

Здесь важно напомнить себе о двух моментах: страдания Рублева, Сталкера, Горчакова, Доменико добровольны и прекрасны. Прекрасны в том смысле, что созерцание «сюжета» этих страданий доставляет нам эстетическое наслаждение. Мы не можем не обратить внимания, что душевные страдания этих героев никак не завязаны на сюжете картин, не проистекают из сюжета; напротив: сам сюжет, собственно, и есть внутреннее движение этой таинственной материи религиозного страдания.

Отказ от сюжета, все более определенное движение к бессюжетности отчасти связаны у Тарковского с выдвиганием на первый план внесоциальной фабулы, где ставятся задачи совершенно иного рода, где человек, грубо говоря, задает себе вопрос не «каков я в социуме», а «каков я сам по себе».

Добровольность страдания есть знак религиозной одаренности, и все фильмы Тарковского так или иначе про людей, эту религиозную одаренность являющих. Даже вполне «средний человек» Крис Кельвин неожиданно оказывается способным ухватиться в экстремальных условиях за некое глубинное ядро в себе. Сознание Криса оказывается не блокированным шаблонами готовой «мудрости». Он общается с Хари не посредством своего знания о ее природе, а непосредственно, как с реальностью, ибо он столкнулся не с Хари, а с самим собой, со своей душой, которую нельзя вытолкнуть в дверь: «разберемся потом!» Никакого «потом» нет. И эта совершенно гениальная в своей детскости итоговая фраза Криса: «Стыд — вот чувство, которое спасет человечество». Совершенно в духе Тарковского: не концепция, не философия, не религия, но *чувство* спасет человечество!

Разумеется, все, что продвигает человека на пути его обнаружения бесконечности в себе, так или иначе связано с бо-

лю. Нельзя любить и не испытывать боли. Так что своеобразный «садомазохизм» Тарковского есть одна из сторон не столько его поэтики, сколько центральной его «метафизической» фабулы.

Известно, сколь часто мастер отвергал понятие счастья как чего-то существенного для человека. Следует *искать возможности измениться*, а будешь ли при этом счастлив или нет — не столь важно. Движение сквозь душевную боль нередко сопровождает процесс изменения «природного» состава человека, «природных» чувств и «природного» состава души. О том существует великое множество свидетельств.

Любопытно, что у Тарковского гения характеризует именно обреченность на религиозное страдание. В книге «Запечатленное время»: «Удивительна и поучительна судьба гения в системе человеческого познания. Эти избранные Богом страдальцы, обреченные разрушать во имя движения и переустройства, находятся в противоречивом состоянии неустойчивого равновесия между стремлением к счастью и уверенностью, что оно, как воплотимая реальность или состояние, попросту не существует...»

Счастье — мираж вхождения в абсолют. Находясь в противоречивом равновесии этой жаркой устремленности и понимания невозможности обладания, человек выявляет потенции своей гениальности, он «искрит». Гений у Тарковского весьма близок к модели святого, что бросается в глаза в его персонажах. Всех их, от Рублева до Сталкера и Горчакова, вдохновляет не идея самореализации и продуктивности, а ностальгия как устремленность к абсолюту в себе.

## Рождение религиозного кинематографа

### 1

Для Тарковского это жертвенно-молитвенное служение «тайне в себе» связано прежде всего с православием и с Востоком в противовес западному эгоцентризму и прагматизму.

В одном из поздних интервью он называет И.С. Баха «выродком» внутри западной культуры, так как «он (Бах) ничего общего не имеет с западной традицией, в духовном смысле порывает с ней». Ибо у Баха «контакт с Богом абсолютно внесоциальный. И, может быть, это исключение подтверждает мою мысль, что на Западе это было бы тоже возможно — забыть себя в творчестве. Творя, принести себя в жертву. Потому что именно это является истинным поведением настоящего художника. Скажем, иконопись в России — тринадцатый, четырнадцатый, пятнадцатый века. Ни одной подписанной иконы просто нет. Иконописец не считал себя художником, артистом. Если он был способен к иконописи, он благодарил Бога, потому что считал, что своим мастерством, своей профессией, своим ремеслом служит Богу. Он как бы молился — вот в чем был смысл его творчества. <...>

Скажем, что такое шедевр, созданный на Западе? Даже во времена Ренессанса? Это всегда вопль человеческой души, который выражает тысячи претензий: посмотрите, как я счастлив, посмотрите, как я несчастлив, посмотрите, как я страдаю, посмотрите, как я люблю, какие негодяи меня окружают, посмотрите, как я борюсь со злом... То есть — я, я, я, я, я...

Это самое отвратительное, что для меня может быть. Претенциозность ужасная, желание утвердиться, доказать. Центром мира сделать самого себя. В противовес этому есть другой мир — поэтический, который я связываю с Востоком, с восточной культурой. Сравните, скажем, музыку Вагнера или даже Бетховена, это же вопль, это монолог о себе. Посмотрите, какой я бедный, какой я нищий, какой я Иов <...>. А вот недавно я специально взял (для кинофильма «Носталь-

гия») музыку шестого века до нашей эры (китайская даосская ритуальная музыка). Поразительная музыка! Это абсолютное растворение личности в ничто. В природе. В космосе. <...> Весь смысл заключается в том, чтобы исчезнуть, раствориться. Какая-то интравертность восточной духовности, выраженная в этой музыке. Какой-то духовный коллапс, когда личность втягивает в себя весь мир, который ее окружает. Как бы вдыхает весь этот мир, опять-таки в духовном смысле. <...>

В средние века в Японии многие из живописцев, получивших пристанище у сегуна — феодала еще разрозненной Японии — и достигших необычайной славы, вдруг исчезали. Они уходили и появлялись при дворе другого сегуна под чужим именем и начинали в совершенно другой манере свою карьеру придворных живописцев. Таким образом некоторые из них проживали до пяти, шести жизней. Вот в чем величие духа. <...> Все это совершенно невозможно на Западе, и я этому немного завидую».

Сюжет с таким странствующим живописцем, меняющим имена и стилистические манеры, извлекающим благодаря этому из себя все новые не только художественные, но и иные пространства, вполне мог бы стать сюжетом фильма Тарковского.

Такой сюжет, конечно, дает простор для выявления пространства медитации как внутреннего пути «нормального» человека. Впрочем, разве воссоздание образа Андрея Рублева уже не было вполне определенным движением как раз в этом направлении? Рублев и есть такой живописец, странствующий от сегуна к сегуну, и если вначале он еще не вполне равнодушен к своей славе, то затем этот яд бесследно уходит из него и он в полном смысле слова ускользает из своей прежней личины, безразлично меняя внешнюю форму, входя в анонимность более глубокого уровня, нежели неподписывание икон, погруженный в действие трудной внутренней трансформации. Культивируя незащищенность от внешней реальности, Рублев тем неуклоннее находит некую цитадель внутри «бездонных», «пустых» пространств в самом себе.

**2**

Обратим внимание на парадокс в размышлениях Тарковско-го о даосской музыке шестого века до н.э., использованной в «Ностальгии». (Каков, однако, перепад: от китайского шестого века до н.э. до Баха семнадцатого-восемнадцатого веков! И какая стилевая гармония при этом!) С одной стороны, режиссер рисует суть этой музыки как «абсолютное растворение личности в ничто. В природе. В космосе\*. <...> Весь смысл заключается в том, чтобы исчезнуть, раствориться». И здесь же, сразу он подчеркивает, казалось бы, прямо противоположное, слышимое в этой музыке: громадную субъективную самопогруженность, «когда личность втягивает в себя весь мир, который ее окружает. Как бы вдыхает весь этот мир, опять-таки в духовном смысле»\*\*.

Растворяться в «ничто» и поглощать это «ничто» в одновременности того и этого! Это и значит не ведать, где заканчивается малый космос и где начинается большой. Как говорил Новалис, «местопребывание души там, где внутренний и внешний миры соприкасаются. Когда они взаимопроникают, душа присутствует в каждой точке этого проникновения». Я бы не взялся в двух фразах лучше, чем эти, выразить суть метода Тарковского. Кадр у него строится именно в таком синхронно двуедином музыкальном ключе. В каждой точке увиденного камерой пространства внешний и внутренний миры взаимопроникают, и таким именно образом душа обнаруживает себя в духе. Невидимое в вещах посредством гигантского замедления текущего времени (ритма внутри кад-

---

\* Именно так, кстати, определяет в одном из интервью сущность дзэн композитор Э. Артемьев, рассказывая о том, как они с Тарковским размышляли о дзэн и обменивались редкой в те времена литературой о нем.

\*\* Слова «дух», «духовный» потеряли в наше время какую-либо смысловую определенность, так что необходимо вновь и вновь указывать их границы. В нашем случае «духовный» — это имеющий отношение к духу, который бьется не только в «темнице тела» и в маске человека, но и счастливо в них мерцает, равно как светится в каждом грамме живого и так называемого неживого вещества. Дух позволяет «материи» иметь «тайную дверь» — возможность входа в непознаваемое, «побега в свободу» Дух — это невидимое в видимом. И вошедший в это невидимое свершает «движение свободы»: входит в свою изначальную просветленность.



ра) становится видимым, и мы, зрители, становимся свидетелями редчайшего: вещи как бы приоткрывают нам тайную в себе дверь.

Но это вовсе не значит, конечно, что, войдя в эту дверь, мы найдем там некие тайны, наподобие тайны бермудского треугольника или тайн атома. Тайна не есть некое содержание, которое следует познать. Для медитирующего сознания тайна — это не факты, тайна — это состояние вселенной (вспомним полотна П. Брейгеля).

И человек, входящий в неизвестность себя, просто обнаруживает тот факт, что он есть тайна. И эта тайна заключена (вот парадокс!) в самом его центре. Куда и движется герой Тарковского.

### З

И все же в реальности фильма сам Рублев, его образ сдвинулся у Тарковского на некую периферию — не он оказывается в центре внимания камеры, а словно бы сама по себе древнерусская жизнь, ее многокрасочная, многопоэтичная и многострадальная (даже страдальческая) палитра. Выстрадывает себя русская земля, и лишь в единоритмичности этим страданиям, в добровольном жертвоприношении себя этой страдальческой судьбинности выявляет свое возрастание индивидуальность Рублева.

В каком-то смысле Тарковский оказался в плену красочно-самоценного материала, который уводил его от прямого наблюдения за странствием души «божьего избранника».

Картина рождалась как своего рода борьба двух этих линий, где древнерусская жизнь сама по себе очевидно доминировала над исповедальной мелодией монаха-молчальника Рублева. И, однако, и до, и после фильма, и в ходе съемок Тарковский самоощущал *несказанность* как главный предмет созерцания камеры. Вот весьма красноречивый фрагмент из воспоминаний Алексея Солоницына, приехавшего к брату во Владимир, где шли съемки.

«Нас встретил человек невысокого роста, по виду почти юноша. Темные, с блеском волосы, жесткая щеточка усов. Темные, с блеском глаза. Он заговорил о чем-то бытовом, жи-

тейском, но очень быстро разговор перекинулся на литературу, искусство.

Я только что прочел «По ком звонит колокол» и был в восторге от Хемингуэя. Спросил, нравится ли ему роман. Он улыбнулся насмешливо:

— Это вестерн.

Кажется, от удивления у меня открылся рот. (Еще бы, ведь в те годы «старик Хэм» был для русской интеллигенции почти иконой. — Н. Б.)

— Вам не понравилось?

— Что значит «не понравилось»? Я же говорю — вестерн. Такая американская литература, все ясно, как в аптеке.

Вот это да. Он рисуется или говорит искренне? Свежи были впечатления от недавно прочитанной в журнале повести Стейнбека «О людях и мышах». Может, такая литература ему больше по душе?

— Это написано еще хуже. Игры в психологию. — Он посмотрел на брата. — Понимаешь, Толя, интересно искусство, которое касается тайны. Например, Марсель Пруст.

Он стал пересказывать сцену из романа «По направлению к Свану», где мальчик едет по вечерней дороге. Шпили трех колоколен в глубине долины по мере движения поворачиваются, расходятся, сливаются в одно. Мальчик ощущает странное беспокойство, оно томит его душу. Почему? Что его мучает? Мальчик приезжает домой, но беспокойство не проходит. Тогда он садится к столу, записывает свое впечатление. И душа его успокаивается.

— Понимаешь, Толя? — говорит Тарковский, увлеченный рассказом. — Тут прикосновение к тому, что не передается словами. И в нашем фильме мы будем идти в ту же сторону. Труднее всего придется тебе, потому что твой герой примет обет молчания. Понимаешь?..»

Здесь сжато дана, по существу, вся эстетика Тарковского. Во-первых, ироническое отношение к остросюжетности как дешевому способу манипулирования сознанием читателей-зрителей. Во-вторых, ироническое неприятие «игр в психологию», по тем же самым причинам. И третье, самое важное, — движение в ту сторону, где возможно *прикосновение к несказанному, безымянному, не схваченному* готовыми бло-

ками словесно-социумных «описаний мира», то есть реальности, которая в своем сущностном измерении как раз и ускользает от этих символических описаний.

После «Рублева» многим показалось, что Тарковский — эпический художник и пойдет по этому пути. Однако это была иллюзия: и в Рублеве его волновал *внутренний опыт*. То ли по своей природе, то ли по инстинкту Тарковский понимал суть внутреннего опыта как «самовозведение на Голгофу».

Вот и Андрей Рублев идет по пиковым «срезам» самого себя: не судьба его тащит, он сам себя кидает и возводит.

Несомненно, что в эту «игру» вступил и сам режиссер. Своим творчеством он неуклонно втягивал себя в атмосферу повышения «страдательного градуса», и в этом смысле вполне можно говорить, что он вынашивал свою судьбу и свою смерть внутри себя, а отнюдь не влачился вослед за ними.

Можно сказать и так: бессознательно его внутренний компас избирал трудные, конфликтные и «самоистязательные» пути и тропинки. И личная жизнь как выражение внутреннего опыта тоже шла этим руслом. «Гармонической любви» Тарковский (внутренний Тарковский), несомненно, страшился. И радители его «счастья» так ничего, на мой взгляд, и не поняли ни в нем, ни в его кинематографе. Нужна ли была Андрею Рублеву или Сталкеру гармоническая любовь? Диссонанс, вопящий к небу диссонанс — вот что такое герои Тарковского, когда дело касается попыток их приручения. И неважно, кто это — подросток Иван, Рублев, повествователь Алексей в «Зеркале» или Сталкер, Горчаков, Александр...

Прыжок «внутрь Андрея Рублева» не слишком удался режиссеру, и здесь-то он вполне осознал, что его влечет самоисповедание, и притом в поэтико-автобиографической форме. С «Соляриса» (1973) началось исследование Тарковским своего личного внутреннего времени.

Внутреннее время есть реальность, существующая подобно вещам, накопившим в себе время (пatina), и потому могущая быть изображенной. Таково открытие, на которое режиссер хотел опереться и которое хотел опробовать.

Давая интервью в пору работы над «Солярисом», он выражал это, разумеется, много проще:

«Я замечал по себе, что если внешний, эмоциональный строй образов в фильме опирается на авторскую память, на родство впечатлений собственной жизни и ткани картины, то он способен эмоционально воздействовать на зрителя. Если же режиссер следует только внешней литературной основе фильма (сценария или экранизируемого литературного произведения), пусть даже в высшей степени убедительно и добросовестно, то зритель остается холодным.

То есть коли уж ты неспособен — объективно неспособен — воздействовать на зрителя его собственным опытом, как в литературе, в принципе не можешь добиться этого, то следует (речь идет о кино) искренне рассказать о своем...»

## 4

В «Солярисе» Тарковский пытался слить «научную» фабулу с максимальным исповедальным лиризмом, для чего радикально трансформировал роман Лема. В первоначальный сценарий он включил мотивы, отражающие личную его историю. Помимо Хари, покончившей с собой, в сценарии была новая жена Криса — Мария, а также Отец и Мать. Последнюю роль он предполагал поручить своей реальной матери — Марии Ивановне (идея эта перейдет в следующий фильм — «Зеркало»). То есть драма в космосе на самом деле планировалась как вполне земная драма, вписанная в реальную историю режиссера, который уже около семи лет как расстался с первой женой и жил в новом браке. Эта ситуация и должна была быть исследована: герой внезапно сталкивается с *неизвестным* внутри самого себя\* и постепенно с изумлением понимает, что этическая реальность существует, что прошлое никуда не исчезает и твоя вина так же не иллюзорна, как камень на дороге. Просто для большинства людей этика не вырастает из их «семени», большинством эта реальность, являющаяся космической, не ощущается. У них нет

---

\* «В нашем фильме проблема столкновения с неземной «цивилизацией» возникает как конфликт внутри самого человека от этого столкновения с неизвестным. Так сказать, этот удар, этот шок переносится в духовную сферу человека. .» — говорил Тарковский на премьере фильма в Восточном Берлине.

этого органа, и от космоса они на самом деле фундаментально отрезаны. Таково различие между Крисом и «ученым мужем» Сарториусом.

Однако Лем категорически не принял вариант сценария, сделанный Тарковским вместе с Фридрихом Горенштейном. «Когда мы... придумывали какие-то новые линии, он возмущался, — вспоминал режиссер. — Мы написали вариант сценария, который мне очень нравился. Там вообще все происходило на Земле. Вся предыстория с Хари, почему она возникает там, на Солярисе. В общем, преступление и наказание! И, конечно, это совершенно противоречило замыслу Лема. Его интересовало столкновение человека с космосом, с Неизвестным, а меня — проблема внутренняя, духовная. Я взял этот роман только потому, что впервые увидел произведение, которое мог бы определить как историю покаяния. Что такое покаяние, раскаяние в прямом, классическом смысле этого слова? Когда для нас наша память о совершенных поступках, о грехах превращается в реальность. Для меня роман Лема был поводом сделать такую картину...»

Отныне художественное действие Тарковского будет оплодотворяться его автобиографическим «самомучительством».

Феномен покинутости (покинутый и сам кого-то покинувший) присутствует в «Зеркале», отраженный в двойной системе зеркал: мать героя, оставленная мужем (отцом героя), и жена, оставленная героем, и соответственно герой, а затем его сын, покинутые своими отцами. Однако в «Солярисе» герой отвечает перед своим прошлым, не сбегая, не прячась от Хари и ее любви за «научными» аргументами. То, что «пришедшая» на станцию Хари с научной точки зрения фантом, ничуть не умаляет для Криса его вины перед этим явившимся из небытия «фантомом». Для Тарковского-Криса совесть существует не в относительной системе координат, а в абсолютной, то есть вневременной и, соответственно, космической.

В этом смысле Тарковский крайне несовременный художник, ибо «дух времени» крайне пренебрежительно относится к этике, фактически отменяет все «нормы», полагая зависимость от них уделом людей «зомбированных», слабых

и т.п. Между тем Тарковский совершает уникальное: изобретает новый *предмет изображения*, и этот предмет — этический эрос\*.

В «Запечатленном времени» он писал: «Абсурдно говорить, что устарела «Божественная комедия» Данте. Но фильмы, казавшиеся несколько лет назад крупными событиями, вдруг, неожиданно оказываются беспомощными, неумелыми, почти школярскими. В чем же здесь дело? Я вижу главную причину в том, что кинематографист, как правило, не отождествляет акт своего творчества с *поступком*, жизненно важным для себя предприятием, с нравственным усилием...»

А в конце жизни в Сент-Джеймском лондонском соборе на внезапный вопрос священника: «Откуда вы черпаете свою духовную силу? Где ваши корни?» — Тарковский ответил исключительно неожиданно для вопрошавших: «Мои корни в том, что я не люблю сам себя, что я себе очень не нравлюсь».

## 5

Об этом, собственно, и шла речь уже в «Солярисе» Тарковского, именно к этому в себе и пытается прорваться Крис Кельвин, психолог, не избегающий сострадания в научном исследовании. Две фразы в фильме звучат акцентированно. Первая из уст Криса: «Стыд — вот чувство, которое спасет человечество...» Вторая — из уст Бертона: «Познание только тогда истинно, когда оно нравственно».

Обе фразы парадоксальны, почти детски наивны, однако для Тарковского эти истины самоочевидны. Если познание подчиняется только законам интеллекта, то оно с неизбежностью становится мертвым, ибо интеллект — агрессивная машина, поедающая саму себя. Быть в истине (= в Боге)

---

\* Можно было бы провести параллель между *этическим эросом* Тарковского и «космической этикой» Альберта Швейцера, воссоздавшего своей жизнью феномен *этического тела*, так же, как Тарковский, ставившего ежедневность самопожертвования (то есть естественную его бытийность) критерием религиозной подлинности личности.

Сходство во взглядах Тарковского и Швейцера во многих отношениях столь поразительно, что заслуживает специального исследования

значит *быть*. Именно так движется медитационная логика картин Тарковского. И в «Солярисе» режиссер достаточно активно испытывает этот метод, однако технологический антураж и научно-фантастическая фабула, которую он так и не смог полностью потушить, мешают ему, и фильм оказывается несколько неуверенным, словно бы служащий двум господам одновременно. Фильм снимался и с энтузиазмом, и с раздражением: «Все эти проклятые коридоры, лаборатории, аппараты, ракетные установки... Очень тяжело снимать. Очень тяжело. В сравнении с этим безобразием съемки «Рублева» были настоящим отдыхом (это несмотря на колоссальные массовые сцены в последнем! — Н. Б.). От такой работы форменно тупеешь...» (Дневник, 11 августа 1971 года).

Лишь в «Зеркале» ему удастся, наконец, полностью реализовать свой исповедальный метод, избавившись от всяких признаков жанровости\*.

Познание Криса истинно, по Тарковскому, потому, что он достаивает «то, что есть» полного, стопроцентного внимания, отвлекаясь от болтовни интеллекта. Он воспринимает Хари в качестве той, что *есть*; он воспринимает ее не частично, а целостно. А это и есть любовь не в сексуально-романтизированной, а в ее естественно-космической форме.

Космизм жизневоззрения, собственно, и предполагает острое ощущение двумирности жизни. И длительное пребывание в этом настроении, в остроте этого переживания приводит человека в тайную и молчаливую экстатическую. В этом пограничье у Тарковского живут и Иван, и Рублев, и Сталкер. А Алексей-повествователь из «Зеркала» так прямо и находится между жизнью и смертью; врачи не знают, выздоровеет он или умрет; так что вся внесловесно-молитвенная музыка фильма есть проекция сознания автора-героя, странствующего между *тем* и *этим* мирами\*\*.

Космизм, столь определенно заявленный в «Солярисе», а затем в «Зеркале» (1975) и «Сталкере» (1980), предполагает ов-

---

\* В Италии в разговоре с Тонино Гуэррой: «Признаки жанра — всегда признаки коммерческого кино, в плохом смысле слова... Я недоволен «Солярисом», потому что не смог уйти от жанра .»

\*\* Впрочем, «Зеркало» есть проекция и еще одного «междумирья»: между «сном» детства и сном «реальности» настоящего.

ладение искусством внутренней отрешенности, что мы и видим в образах Рублева, Алексея, Сталкера, Андрея Горчакова.

Жить в мире и быть от него отрешенным. Живя по возможности безупречно *здесь*, в «теле», все же пребывать столь же страстно уже *там*, в своем «внетелесном». Эта сдвоенность миров, это взаимомерцание зеркал совершенно очевидны в личности Тарковского.

Глубин этой реальной мистики художественное зрение Тарковского достигнет в «Ностальгии» (1983), в его вершинном фильме, своего рода квинтэссенции мироощущения. Но несомненно, что начиная с «Катка и скрипки» эти особенности его мировосприятия присутствуют, все усиливаясь и утончаясь.

## 6

После относительной неудачи «Соляриса» Тарковский решается на максимальную степень автобиографического лиризма и отныне будет держаться этой линии до конца. Лишь в «Сталкере» он чуточку укроется за притчевым сюжетом, но лишь затем, чтобы придать своей страстной религиозной проповеди видимость житейской истории.

В «Зеркале» режиссер слил тоску по подлинности детского опыта с покаянным обнажением своего растерянновзрослого состояния — куда плыть? Жить герой может, лишь возродив в себе эту утраченную ли, утрачиваемую ли космичность. Герой ищет свой истинный лик, в этих поисках он бродит в штольнях времени, вслушиваясь и вглядываясь во взаимоотражаемость разновременных образов самого себя, своего отца, матери и жены.

В «Сталкере» Тарковский словно бы возрождает героизм личности подростка Ивана, однако героем делает зрелого, много страдавшего и религиозного человека, способного на открыто «юродивое» поведение во имя подлинности своего внутреннего опыта. Сталкер-Кайдановский живет в открытом пограничье миров, и наш, «этот мир», безумный и вульгарный, ему интересен лишь тогда, когда он намагничен тайной «мира другого», скроенного не по законам социальной человеческой глупости.



Поплутав в двусмысленности противопоставлений космоса бугафорско-технологического космосу земному, который только и есть подлинный космос, Тарковский в двух последующих фильмах словно бы посвятил себя задаче раскрыть всю религиозную значимость растительного вещества Земли как изначально космического, связанного не с психологическими играми человека, не с драматургией его мелочных или «возвышенных» эмоций и чувств, а с бесконечностью, с духом. В «Зеркале» и «Сталкере» он исследует тот растительно-домашний космос, который так романтически-изысканно наметил в «Солярисе». Созерцание травы, кустов, тропинок, листьев, земли, самых «элементарных», то есть «стихийных» вещей и предметов, посредников между землей и человеком — для Тарковского-режиссера та же месса.

«Он мечтал снять картину, равную зрительскому времени; причем так себя ограничить, чтобы, снимая овраг, спуск к реке, траву, ребенка, передать ощущение космического...» — вспоминал Э. Артемьев, композитор «Соляриса», «Зеркала», «Сталкера». Похожее находим в разговоре с М. Тереховой: «Я хочу снимать кино домашнее — вот сидит женщина, читает книгу, а я снимаю долго-долго...» В конечном счете речь идет о мистических длительностях, то есть о полной растворенности в созерцании и через это — о соприкосновении с «иным миром» здесь, сейчас.

«Он говорил, что хочет изгнать всякое чувство из своих картин, чтобы освободить дух...» — пишет Э. Артемьев. И в качестве примеров-иллюстраций ссылался на И.С. Баха и на древнерусскую икону, говоря о последней: «Там же нет никакого чувства; все строго, даже схематично, но какая глубина и ощущение свободного духа...»

Обучая студентов Высших режиссерских курсов, Тарковский говорил, имея в виду прежде всего «Зеркало»:

«Замысел должен возникать в какой-то особой сфере высшего внутреннего «я». Если вы чувствуете, что замысел возникает в области умозрительной, которая не задевает вашей совести, вашего отношения к жизни, то будьте уверены, что это все пустое. Этим не стоит заниматься.

Замысел должен быть равен поступку в моральной, нравственной области. Так же как книга — это *поступок*

прежде всего, факт нравственный, не только художественный. Надеюсь, вы понимаете, о чем я говорю. Есть литераторы, а есть писатели, и это не одно и то же.

Мне кажется, что замысел должен рождаться так, как рождается поступок. Вот представьте, вы живете, и у вас возникает дилемма: как жить дальше, так или не так. То есть вы понимаете, что если вы поступите определенным образом, то вам придется очень многим рисковать, но вы будете на пути реализации в нравственном смысле. А вот путь, где вам не нужно, скажем, ничем рисковать, но вы отчетливо понимаете, что вы в стороне от своей *духовной реализации*, что это окольный путь, — это путь самосохранения.

Реализация и самовыражение — понятия разные. Самовыражение — это палка о двух концах, это не самое главное.

И вот вы отчетливо знаете, что вы всем рискуете, но не теряете чувства собственного достоинства. Каждый нормальный человек живет такими моментами кризиса, которые связаны с внутренней депрессией, и так далее и так далее... Мне кажется, что если ваш замысел совершенно не задевает вас вот с этой стороны, то лучше будет этим не заниматься. Это ни к чему не приведет. Этот замысел не является истинным...»

Спустя семь лет после съемок «Зеркала» Тарковский писал в дневнике, цитируя любимого писателя: «Моя история не принадлежит к приятным, она не так сладостна и гармонична, как вымышленные истории, у нее вкус бессмыслицы и запутанности, безумия и сновидения — подобно жизни всех тех, кто не захотел больше лгать». Эти слова Герман Гессе предпосылает своему роману «Демиан». И они так же хорошо могли бы служить эпиграфом к «Зеркалу», как и последующие за ними: «Я не хотел ничего иного, кроме как попытаться прожить то, что стремилось вырваться изнутри меня. Но почему это было так трудно?..» Почему все это оказывается таким трудным — как раз и объясняет эпизод с юношей-заикой, предпосланный фильму, так сказать, в качестве эпиграфа».

Итак, цель поставлена: избавиться от гладкописи придуманных сюжетов и фантазий и прыгнуть в «абсолютно честную» исповедальность, у которой по неизбежности «вкус бес-

смыслицы и запутанности, безумия и сновидения», ибо именно такова жизнь тех, кто решился жить спонтанно: не извне себя — вовнутрь, а изнутри себя.

Мы втайне жаждем прожить нечто, что изнутри нас рвется к нам, и это — наиинтимнейшее. Решиться или нет? Впасть ли в это «безумье» самообнаженья? Но ведь это на самом деле не самообнажение вовсе, не болезненный или тщеславный эксгибиционизм, а попытка прорыва в сновидческую свою родину.

Ни один фильм Тарковского не рождался так долго, как «Зеркало», ни один сценарий не переживал таких трансформаций при окончательном воплощении, никогда больше Тарковский не выходил на столь тотальный автобиографический лиризм. Впервые он включил в ткань картины звучащие в авторском исполнении стихи отца. Более того — в фильме появляется в нескольких сценах реальная мать режиссера, входя в общение с «игровыми» актерами и с антуражем фильма. Тарковский очень хотел снимать свою мать скрытой камерой, но в конце концов не решился, конечно. Кроме того, он сочинил пару сотен к ней вопросов, на которые она должна была отвечать в камеру, но и этот проект отпал из-за природной застенчивости Марии Ивановны. Тем не менее и в сценарии и в фильме два главных персонажа: мать и сын. Ностальгия по лону, боль утраты «рая», безнадежный конфликт мужчины с женщиной... Сплетенье судеб отца и сына, матери и жены, тебя и твоего сына, спутанность и взаимообщаемость времен, влияние прошлого на настоящее-будущее и наоборот...

Я думаю, ни малейшего кокетства нет в словах Тарковского: фильм он рассматривал как реальную попытку *внутреннего опыта*, как волевой шаг в плане духовной реализации. Инстинктивно Тарковский действовал в направлении *жизнетворчества\**.

---

\* В «Запечатленном времени»: «Приступая к работе над «Зеркалом», я все чаще и чаще стал думать о том, что фильм, если ты серьезно относишься к своему делу, — это не просто следующая работа, а поступок, из которых складывается твоя судьба. В этом фильме я впервые решился средствами кино заговорить о самом для себя главном и сокровенном, прямо и непосредственно, безо всяких уловок...»

Степень изумления, а затем и испуга окружения Тарковского перед этим его «прыжком в себя», а точнее — в свое интимное, была неожиданно для него велика. Началось с того, что оператор Вадим Юсов, снявший все его первые фильмы и ставший, казалось бы, частью самого Тарковского-режиссера, в самый последний момент отказался участвовать в проекте. «Свой отказ он мотивировал тем, что ему претит с этической точки зрения откровенная автобиографичность сценария, смущает и раздражает лирическая интонация всего повествования, желание автора говорить только о себе самом... Впрочем, это многие говорили. Кинематографисты, в общем-то, в штыки приняли эту картину, потому что больше всего им не понравилась лирическая интонация, то, что режиссер посмел говорить о себе...» — писал Тарковский.

Но дело было, конечно, не в лирической интонации. Чтобы главный оператор отказался работать со знаменитым (хотя и постоянно опальным) режиссером, требовались какие-то глубинные основания: нечто в человеке должно было *отшатнуться*. Отшатнуться, потому что требовалось... прыгать в неизвестное, в новый принцип взаимодействия с самим собой.

В воспоминаниях В. Юсов писал: «Я внутренне не принял сценарий «Белый, белый день» («Зеркало»). Мне не нравилось, что, хотя речь в нем идет о самом Андрее Тарковском, на самом деле в жизни все было не так: я знал его отца, знал маму... Поклонники «Зеркала», наверное, возрадят мне, что художественный образ и не должен во всем совпадать с реальным. Это я понимаю, согласен, не должен. Но я видел иное: непонятное мне стремление встать на небольшие котурны, — и это не вязалось у меня с Андреем...»

Этот жест внутреннего распрямления, восстановления своей глубинной «прямоты», который в прежних фильмах Тарковского присутствовал в завуалированной и к тому же в «объективной» форме, а здесь вышел на первый план, и отшатнул, я думаю, Юсова, вызвав у него ощущение «котурн»: представал незнакомый Тарковский, Тарковский выглядел «выше ростом». Самое естественное и лирически подлинное

показалось надуманным\*. Потому что мы в обыденности живем надуманным, и это надуманное уже кажется «реальным» и даже «настоящим». И вот когда является этот наш корневой поток безрассудного бытийствования, мы смущены...

Как были смущены родные Тарковского, посмотрев фильм! «Когда отец это увидел, он сказал матери: «Видишь, как он *с нами* расправился». Он сказал это с улыбкой, но, наверное, его что-то задело там. Они только не заметили, как я сам с собой расправился, — лишь как я *с ними* расправился...» Тень обиды, как видим, в отклик на тень обиды.

«В «Зеркале» мне хотелось рассказать не о себе, вовсе не о себе, а о *своих чувствах, связанных с близкими людьми*, о моих взаимоотношениях с ними, о вечной жалости к ним и своей несостоятельности по отношению к ним — о чувстве невосполнимого долга...»

Странно все это теперь читать: Тарковский словно бы оправдывается. А зачем, собственно, он это делает, если весь его кинематограф жизнестроительно-автобиографичный, если сама суть жизни Тарковского была неотделима от попыток самоизменения с помощью творческих актов. И сколько бы он ни понимал наивность серьезных внутренних перемен при помощи чисто эстетического орудия, каким является кинематограф, он все же вновь и вновь делал эти попытки, вкладывая в них свой энергетический потенциал и страстность.

Разумеется, Тарковский не знал, что же именно должен он «реализовать» в себе своим очередным экспериментом. Студентам Высших режиссерских курсов он рассказывал: «В свое время был написан литературный сценарий «Белый, белый день» Мишариным и мною. Я еще не знал, о чем будет картина, не знал, как сценарно это будет оформлено и какую

---

\* Много лет спустя после ухода Тарковского в разговоре с Майей Туровской Юсов на вопрос, не сожалеет ли о том расставании с Тарковским, ответил: «.. Что касается сожаления. я вот теперь посмотрел «Зеркало» заново и так Андрея понял! Может быть, и пожалел...»

То есть фильм спустя годы, став явлением эстетики, был принят как художественная данность. Но в момент производства бытовой, «обкатанный» образ Тарковского очевидно не совпадал с образом чуть шевельнувшегося в своих глубинах Сталкера.

роль займет там образ, линия — это точнее, линия матери. Но я знал только одно, что мне все время снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или, вернее, не вхожу, а все время кручусь вокруг него. Эти сны всегда были страшно реальны, просто невероятно реальны, причем даже в тот момент, когда я знал, что это только снится мне. Какое-то странное смещение было. И эти сны были всегда ограничены только этой тематикой. Это был буквально один и тот же сон, потому что всегда это происходило на одном и том же месте. Мне показалось, что это чувство носит какой-то материальный смысл, что не может так просто преследовать человека такой сон. Там что-то есть, что-то очень важное. Мне казалось, по какой-то начитанности, что, реализовав этот странный образ, мне удастся освободиться от своих чувств, потому что это было довольно тяжелое ощущение, нечто ностальгическое. Что-то тянет тебя назад, в прошлое, не оставляя ничего впереди. Это всегда очень тяжело. Я подумал, что, рассказав об этом, я тем самым от этого освобожусь. Кстати, и у Пруста я вычитал, что это очень помогает освободиться от таких вещей, да и у Фрейда об этом написано. Ну, думаю, дай-ка я напишу рассказ. Однако постепенно все начало оформляться в фильм. Причем произошла очень странная вещь. Действительно, я освободился от этих впечатлений, но эта психотерапия оказалась хуже причины ее необходимости. 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. Хотя, честно говоря, я где-то предполагал нечто подобное, и даже в сценарии было написано о том, что не надо возвращаться в старые места, что бы это ни было: дом, место, где ты родился, или люди, с которыми ты встречался. И хотя это было придумано умозрительно, в конечном счете оказалось достаточно справедливым. И самое-то главное — оказалось, что смысл фильма и идея его вовсе не в том, чтобы освободиться от воспоминаний...»

Нечто неизвестное вело его к предельной интимности вхождения в реальность «достоверно-документального» ностальгического сна. Настолько, что в съемках реконструировалась реальность тех дней вплоть до мелочей. Вплоть до го-

лосов отца и матери, до конкретного куста, конкретного колодца и конкретной формы вазы. Когда дело дошло до хутора Горчаковых, на котором прошло детство рассказчика, «мы по старым фотографиям в точности реконструировали, «воскресли» разрушенный временем дом на сохранившемся фундаменте. На том же месте, где он стоял сорок лет тому назад. Когда затем мы привезли туда мою мать, чья молодость прошла в этом месте, в этом доме, то реакция ее в момент, когда она его увидела, превзошла все мои самые смелые ожидания. Она словно пережила возвращение в свое прошлое. Тогда я понял, что мы на правильном пути, — дом вызвал в ней те самые чувства, которые и предполагалось выразить в картине...

...Перед домом было поле. Мне помнится, что между полем и дорогой, ведущей в соседнюю деревню, было поле гречихи. Она бывает очень красива, когда цветет. Ее белый цвет, делающий поле похожим на снежное, сохранился в моей памяти как характерная и существенная деталь моих детских воспоминаний. Но когда мы приехали в это самое место в поисках мест для съемки, то гречихи никакой не обнаружили — колхозники уже много лет засевали эту землю клевером и овсом. Когда мы попросили засеять ее для нас гречихой, то они наперебой стали нас уверять, что гречиха никогда не вырастет, ибо почва для нее здесь совершенно не подходящая. Когда же мы все-таки сами, на свой страх и риск, арендовали это поле и засеяли его гречихой, то колхозники не скрывали своего удивления, наблюдая, как славно она поднялась. Мы же восприняли нашу удачу как благое предзнаменование. Это была как бы иллюстрация особых свойств нашей памяти — ее способности проникать за покровы, скрываемые временем, о чем и должна была рассказать наша картина. Таков и был ее замысел.

Не знаю, что случилось бы с картиной, не зацвели гречишное поле. Оно зацвело!.. Как это было неизъяснимо важно для меня в то время».

Но почему же все это было так важно, зачем? С эстетической точки зрения, весь этот «документализм» — нонсенс. Какой зритель мог оценить этот кропотливый труд? Разве зрителю не все равно, документально подлинно это воспо-

минание режиссера или нет? Зрителю важна фактура, и только. Да, с эстетической точки зрения старания Тарковского были смешны и не нужны, избыточны. Но в том-то и суть, что Тарковский действовал не эстетической своей частью (не только ею), но и некой сверхрациональной, быть может даже «экстазной» (есть такая вещь, как тихий, непоказной экстаз): в дело был брошен фактор *этического эроса*. Абсолютную лирическую достоверность автору нужно было воссоздать не для зрителей, а *для самого себя и своей матери*, и это, конечно, нечто совсем из другой оперы, нежели обычное игровое кино, где всё — игра и игра в игру. Возникает некое новое качество эстетической вещи, еще никем, в сущности, не исследованное. Но для этого Тарковскому требовалась предельная исповедальная точность, пронзительность попадания на ту волну, которая могла бы вывести его на воссоединение со своим «двойником»: более мудрым и более счастливым.

В один из моментов Тарковскому непонятно почему захотелось увидеть на экране несколько растерянно-недоуменное лицо реальной матери, и он придумывает эпизод, когда Мария Ивановна звонит в квартиру сына, ей открывает мальчик-актер, играющий ее внука, и она, не узнав в нем внука, говорит: «Ой, я, кажется, ошиблась». И уходит безвозвратно.

Реальная мать не захотела раствориться в фантазиях сына на семейную тему. Не захотела подыграть, осталась непреклонно-нерастворимой в своей конечно-однозначной судьбе.



Полноту исповеди Тарковского не понять, если забыть, что это исповедь не только метафизическая, но и интимная. И в этом смысле отнюдь небезынтересно, как, в каком контексте включал он в свое кино пластические образы своих жен.

Историю первой женитьбы весьма выразительно рассказал однокурсник Андрея по ВГИКу Александр Гордон: «Ему хотелось, чтобы женскую роль в этом этюде (этюды первокурсников. — Н. Б.) сыграла студентка нашего курса Ирма Рауш, отец который был из немцев Поволжья. Была она эффектной, холодной блондинкой с большими серыми глазами и черным бантом в волосах. На первых порах держалась скованно и сдержанно. Была немногоречива, однако с Васей Шукшиным разговаривала открытым, простецким, как бы народным языком. Громко смеялась над его шутками, хотя со всеми говорила тихим голосом. К «интеллигентам» относилась более сдержанно. <...>

С этих репетиций и началась Андреева влюбленность. Работали они подолгу, часто дотемна. Теперь их часто стали видеть вместе. Он провожал ее и домой приходил очень поздно. Андрей изменился — похудел, стал нервнее, взъерошеннее. Мы уже не встречались с ним, как обычно, на Павелецкой у второго вагона. Отношения с Ирмой были непростыми, и он сильно мучился. Мощное влечение оказалось затяжным и путаным. С приливами и отливами оно тянулось до третьего курса».

А вот уже третий курс: «...Снова Андрей оказался возле Рауш, и влюбленность овладела всем его существом. Развитие событий удерживали лишь съемки «Убийц», к которым он относился чрезвычайно ответственно, кстати, это я увидел тогда впервые. А когда съемки были закончены, Андрей снова стал пропадать из института, пропускать занятия и так же внезапно появляться, издерганным, с запавшими глазами. В семье знали: если Андрей влюбился — это конец света, это как чума. Временами наступали просветления, Мария Ивановна и Марина радовались — значит, помирились. Потом

тучи опять сгущались, опять разрыв, и опять всех трясло. Страдал Андрей сильно, нечеловечески.

Вдруг неожиданный звонок, слышу его голос: «Завтра встретимся у известного вагона в известное время». Встречаемся, едем в институт, будто бы ничего не произошло. При встрече вместо приветов — вымученная улыбка. Встали у дверей, где «Не прислоняться». Замкнулся в себе, молчит, я тоже молчу. Едем как две собаки — все понимаем, сказать ничего не можем. Каждую минуту Андрей взглядывает на свое отражение в дверном стекле, поправляет прическу, потом шарф, потом опять прическу.

После занятий говорит: «Побудь со мной, посиди рядом». Сидим во дворе института на поваленном телеграфном столбе. Зимний вечер. Он, подняв голову, смотрит на освещенное окно, где идет ее репетиция. Сидим. Иногда Андрей что-то бормочет отрывистое, неразборчивое, слова какие-то, а то и целые монологи. Все они обращены внутрь себя и к ней. Забрало его сильно — его рыцарская влюбленность отвергалась. Порой она даже подсмеивалась над его мучительным, болезненным состоянием. А мучился он, потому что не мог получить от нее ясного ответа на свои чувства.

— Что так побледнел, Андрюха? — хитровато спрашивает Вася Шукшин в перерыве между занятиями.

Андрей не отвечает.

— Чё происходит-то?! Сань, чё это с ним? — Василий отводит меня в сторону. — Пойдем покурим.

Вышли на лестничную площадку. Вася закуривает, тяжело вздыхает.

— Что за сучка-то, знаешь? — спрашивает.

— Вась, не придуривай, сам знаешь, и все знают...

— Ну, извини, ладно, — он мягко и задумчиво хохотнул. — Это беда! — Помолчал, покачал головой. — У меня тоже беда!.. Я, Саня, в таком дерьме сейчас, если бы ты знал...

Наконец весной запутанная ситуация разрешилась. Состоялось собрание курса, спонтанное и глупое. Когда я смотрю в то время из сегодняшнего дня, меня поражает готовность однокурсников и преподавателей из самых лучших побуждений делать недопустимое: вмешиваться в чужие от-

ношения, пытаться в них разобраться и разрешить мучительную для Андрея ситуацию.

Помню, что со мной разговаривала наш педагог Ирина Александровна Жигалко... Умнейшая женщина, человек старшего поколения, с высоты своего возраста она острее нас чувствовала напряженность этой ситуации, и ей особенно хотелось помочь Андрею. Ирина Александровна отнюдь не была организатором собрания, возникшего из самых искренних побуждений, хотя все его участники чувствовали себя довольно нелепо, неловко.

Опуская ряд подробностей, скажу, что, когда атмосфера собрания сгустилась и Андрей увидел, что Ирма оказалась в сложном положении, он решительно встал, взял ее за руку и увел из аудитории. На том собрание и прекратилось ко всеобщему облегчению. Вскоре они поженились и уехали на практику на Одесскую киностудию...

Когда я теперь пытаюсь анализировать (занятие совершенно безнадежное в принципе), почему через семь лет начал распадаться этот брак, то думаю, что в их сложных брачных отношениях уже была заложена трещина, будущий трагический исход. Слишком уж не соотносился Андрей, этот пронзительнейший лирик, как чутко вибрирующая струна, с холодной, замкнутой на себе и еще не сформировавшейся личностью его первой жены».

Ирма сыграла в «Ивановом детстве» (лето 1961-го) мать Ивана в его счастливо-блаженных снах-воспоминаниях: молодую, светящуюся любовью и чистотой.

К 1964 году (сыну Арсению два года) брак, по наблюдениям А. Гордона, стал распадаться. И вот, следуя, вероятно, неким неосознанно-прихотливейшим импульсам, Тарковский поручает жене роль Дурочки в «Страстях по Андрею». В этом огромном фильме Дурочка — единственная женская роль, если не считать одной эпизодической в сценах ночи на Ивана Купала\*. Фильм исключительно мужской, и потому Дурочка выглядит особенно приметно, почти символически-

---

\* Впрочем, кинематограф Тарковского вообще скуп и сдержан в изображении женщин. И практически все они, за исключением немеркнувшего образа матери-жены-девы, излучают враждебную мужчине-герою либо двусмысленную энергетику.

назойливо, поставленная в центр длительных панорам. И кто же она? Юродивая? В том-то и неожиданность — вовсе нет, не юродивая в православном понимании, не сердцевина русской сознательной себя-брошенности в юдольность. Дурочка у Тарковского — слабоумное, немое и все более деградирующее существо, соблазняющееся блеском иноземщины, татарскими побрякушками и подачками. Образ построен на все усиливающемся у зрителя почти отвращении к ее нечистоплотности.

В 1965 году на съемках появилась новенькая — помощник режиссера Лариса Кизилова. Сама она рассказывала об этом так (интервью 1996 года. — *Н. Б.*): «Мы познакомились на съемках фильма «Андрей Рублев». Мне предложили работать ассистенткой Тарковского. Я сидела на студии, читала сценарий. Вошел элегантно одетый молодой человек, очень красивый, весь в белом и в таких странных ботинках из веревок, я потом их долго отдавала в починку, все хотела сохранить подольше... Нас представили. Я подняла глаза — сердце упало. Сказала себе: это судьба. Потом Андрей рассказывал, что то же самое произошло и с ним. Затем семь месяцев его ухаживаний и моего «противостояния». У нас же были семьи. У меня росла дочь, у него — сын. Но потом мы поняли, что сопротивляться бессмысленно. Объяснились в семьях и ушли. Стали жить вместе. Семь лет прожили, не регистрируя брак (видимо, не семь, а пять: с 1965-го по 1970-й. — *Н. Б.*). <...>

Перед свадьбой (лето 1970-го) Андрей улетел на выбор природы для кинофильма «Солярис» и из-за непогоды не смог вернуться вовремя. Гости приходят, поздравляют, дарят подарки. Стол ломится от яств. А жениха нет. Так и гуляли без него...

Андрей был не просто моим мужем, это была вся моя жизнь. Андрей всегда говорил, что настоящая любовь — от Бога. И нам посчастливилось пережить такую любовь и сохранить ее на всю жизнь. Поскольку я не чувствую, что Андрей ушел, все время ощущаю его присутствие, поддержку, я переживаю эту любовь и по сей час».

В «Солярисе» подходящей роли Ларисе не нашлось, однако интимных точек в фильме немало. Фильм задумывался

как покаяние перед прошлым. В минуты тяжелейшей меланхолии душа героя (быть может, его «сновиденное» тело) возвращается к молодой, прекрасной матери, а затем — тоже покаянно — к отцу. Сценой классически-библейского возвращения блудного сына фильм и завершается. Архетипический образ Отца, почти как Бога-Саваофа земного культурного ландшафта, доминирует в этой картине, исполненной авторского лирического замешательства.

1973 год: съемки «Зеркала», пора счастливой стабильности в новом браке. На главную роль жены-матери Тарковский приглашает Маргариту Терехову, олицетворенную женственность и к тому же весьма похожую, по его мнению, на молодую Марию Вишнякову. Реальная жена, Лариса Павловна, с которой Тарковский таинственно-необъяснимо для всех был на «вы» до конца своих дней, играет роль «богини» хутора — красивой, вальяжной хозяйки безупречного дома, женщины, бесконечно далекой от какой-либо идеологии (и от «интеллигентности» в том числе — как популярнейшей в России идеологии), живущей по закону «мой дом — моя крепость». Образ сам по себе пластически лаконичен и немногословен: женственная хозяйка небедного дома в лесах, такая же сильная, как природа вокруг.

Но ведь все это — и дородность, и внутренняя грубоватая страстность, и хозяйская кулацкая хватка, и созвучность стихийным природным ритмам — совершенно вписывается в тот портрет самой Ларисы Павловны Тарковской, который встает со страниц многочисленных воспоминаний и изустных, большей частью саркастических реплик, сентенций, а иногда и монологов, впрочем, неизменно богатых на эмоции, но бедных фактами. Во всяком случае очевидно, что Тарковский дал жене роль точь-в-точь по ее реальному «росту» и по реальной внешне-внутренней фактуре, в полном соответствии со своей теорией: актер должен не играть, а выявлять свою природную пластику. И уж тем более было бы наивно говорить, что Тарковский заблуждался в отношении того, кто есть его жена.

Романтическая партия досталась Тереховой, и, конечно, Лариса Павловна не могла не ревновать Тарковского, запутавшегося в своих реальных и нереально-сновидческих

влюбленностях\*. Все это было достаточно причудливо: Терехова играла как бы и молодую Марию Вишнякову, и Ирму Рауш, а кроме того, на хуторе словно бы сталкивались две соперницы, и для Ларисы Павловны это должна была быть «сдвоенная» ревность. Странно ли, что подсознательно режиссер оказался втянут в ситуацию влюбленности в ту, что хотя и нечаянно, но по его воле стала телом, в которое вошли две дорогие для него души? Эта мифологическая, вечно недосягаемая дева-мать, и вот она здесь, мифологически-нереальная и все же достигаемая... Как не попасть под обаяние иллюзии, как не схватить руками облако?..

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

Я уж молчу о роли Дурочки, но мемуарист забывает, например, о том, как Тарковский в Кишиневе (в годы безработицы) написал для себя в сценарии гордоновского фильма «Лазо» роль белогвардейского атамана Бочкарева, о котором в сценарии сказал так: «Иронически улыбающийся и неврасценимый молодой человек с худощавым и порочным лицом». А ведь Тарковский, как мы знаем, в качестве актера никогда не практиковал «перевоплощений». Как верно отмечал Юрий Кочеврин, «в тех редких случаях, когда Андрей выступал как актер — фильмы «Июльский дождь», «Сергей Лазо», — его игра производила впечатление слишком жесткой естественности, он был как бы слишком самим собой. <...> Вообще

---

\* В одном из позднейших видеоинтервью российским и западным журналистам М.Терехова, например, рассказывала о старинном подсвечнике из съемочного реквизита, подвернувшемся как-то под ревнивую руку страстно-взрывчатой Ларисы Павловны и достигшем-таки брэнного тела Андрея Арсеньевича. Как относиться к таким рассказам и в каком контексте их трактовать — это уже иной вопрос.

его сопротивление игре во всех ее проявлениях органично перешло из жизненной позиции в искусство, став, может быть, его определяющей чертой...»

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

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

Вот что сказал сам Тарковский о том, почему он ввел в кинофильм этот портрет: «Образы, создаваемые Леонардо, всегда поражают двумя особенностями. Во-первых, удивительной способностью художника рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны — как бы надмирностью взгляда, свойственной художникам такого уровня, как Бах, Толстой. А во-вторых, свойством восприниматься в двоякопротивоположном смысле одновременно. Кажется невозможным описать впечатление, какое этот портрет Леонардо на нас производит. Невозможным оказывается даже определенно сказать, нравится нам эта женщина или нет, симпатична она или неприятна. Она и привлекает, и отталкивает. В ней есть что-то невыразимо-прекрасное и одновременно отталкивающее, точно дьявольское. Но дьявольское — отнюдь не в притягательно-романтическом смысле. Просто — лежащее по ту сторону добра и зла. Это обаяние с отрицательным знаком. В нашем восприятии — при рассматривании портрета — возникает некая тревожная пульсация, непрерывная и почти неуловимая смена эмоций — от восторга до брезгливого неприятия. Немножко рыхловатое лицо, чересчур широко расставленные глаза... В нем есть даже что-то дегенеративное и... прекрасное. В «Зеркале» этот портрет нам понадобился для того, чтобы, с одной стороны, найти меру вечного в протекающих перед нами мгновениях, а с другой стороны, чтобы сопоставить этот портрет с героиней, подчеркнуть как в ней, так и в актрисе М. Тереховой эту же самую способность *быть обаятельной и отталкивающей одновременно...*»

«От восторга до брезгливого неприятия», «невыразимо-прекрасное и одновременно отталкивающее, точно дьявольское», «лежащее по ту сторону добра и зла»... Не в этом ли разгадка специфического видения Тарковским женщины и не в этом ли, в конечном счете, тайна такой устойчивости его второго брака? Все женщины без исключения в его фильмах вполне вписываются в этот нарисованный им портрет. Все они — влекуще-отталкивающие, и хозяйка хутора — не исключение. И мужчина, понимающий эту двойственную природу женщины, уже может достаточно устойчиво претерпевать нелегкий труд брака.

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

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

Джиневра де Бенче действительно похожа на Терехову. Однако, будь на месте Тереховой другая актриса, Тарковский без труда нашел бы ей в женской галерее Леонардо



другую параллель, поскольку практически все женщины Леонардо (может быть, за одним-двумя исключениями) двусмысленно-двойственны в указанном Тарковским смысле. Они *утаивают* собою нечто, а точнее — являют пленительную и жестокую «космическую» тайну. Идет ли речь о портрете Изабеллы д'Эсте или святой Анны с Марией, о Даме с горностаем или о Моне Лизе — всюду мы видим эту неуловимость женского естества, находящегося за пределами мужского постижения. Не случайно Тарковский как-то рассказывал уже в Италии своему другу, поэту и сценаристу Тонино Гуэрре замысел фильма о жене, которую муж не в состоянии отучить от бесконечного, большей частью бескорыстного и словно бы ничем не мотивированного вранья. Отчаявшись, герой сжигает ее, как сжигали в Средневековье ведьм... Не правда ли, весьма странный для Тарковского лирический мотив?

И не забудем: Тарковского воспитывали женщины.

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

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

— Вполне возможно.

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

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

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

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

Но может ли найтись женщина, существо двойственное и опасно-таинственное (ведьма), для которой сам факт существования конкретного мужчины рядом был бы счастьем? Тарковский полагал, что такую женщину он встретил.

Однако ясно и то, что с некоторых пор этот «витамин счастья простого присутствия» стал выветриваться, и в по-

следнем фильме Тарковский воссоздает портрет стремительно саморазрушающейся семьи, где счастье взаимного «присутствия рядом» утрачено безвозвратно и векторы движения супругов, в одном из которых легко узнать нескрываемо стилизованный портрет Ларисы Павловны, резко разошлись. Но это не просто разочарование героя в жене или в супружестве вообще, это разочарование в том проекте Дома, который Тарковский страстно лелеял всю жизнь. Миф о Доме оказался изжит как очередная иллюзия, иллюзия самозащиты от наступающего на душу Духа. Нельзя защититься от Духа: если ты подошел к той границе в себе, где он ощутим, тебе не остается ничего другого, как прыгнуть...

И в этой последней игре со своим прошлым Тарковский вновь прибегает к Леонардо, на этот раз к самой страшной его картине — «Поклонение волхвов», где соединение демонизма и святости, и притом в сюжете традиционно религиозно-сентиментальном, достигает предела. Что происходит в этом странном апокалипсическом мире и почему в центре действия, у корней Мирового Древа женщина с младенцем? Что значит это уничижительное, почти издевательское поклонение страшных старцев и куда скачут во весь опор эти сновиденно запутавшиеся в хаосе людей и предметов кони?..

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

Тарковский рассматривал сюжетное движение фильма как *трансформацию* персонажей в ходе трагических и целительных решений Александра. В «Запечатленном времени» он писал: «...Но в действительности, которую создает фильм, в конце все иное, нежели прежде. <...> Даже Аделаида, эго-

центричная жена Александра, благодаря изменению своих отношений с Юлией, служанкой, обретает новое человеческое измерение.

Однако, несмотря на это, Аделаида до конца остается абсолютно трагическим образом, женщиной, душащей любые проявления индивидуальности и личности вокруг себя и, собственно даже не желая этого, подавляющей других людей так же, как своего мужа. Едва ли способная к рефлексии, она страдает от своей бездуховности, однако втайне подпитывает этими страданиями свои разрушительные силы. В некотором смысле она — причина трагедии Александра. Насколько мало она по существу интересуется другими людьми, настолько же уверенно она следует своему агрессивному инстинкту самореализации и самоутверждения. Поле ее восприятия слишком мало, чтобы она могла узнать по ту сторону от себя другой мир, но, даже если бы она его увидела, она бы его не поняла.

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

В этих несколько наивных пассажах, зачастую упрощающих многозначность и многозначительность смыслов картины, кроется явное желание автора поверить в то, что кинофильм способен увлечь на вполне реальный путь самоизменения. И кто знает, кто знает... Пути Господни неисповедимы\*.

---

\* В обширном интервью, опубликованном в «Экране и сцене» в 1990 году, во время разговора с Тарковским о Р. Брессоне корреспондент сделал такую устную ремарку: «Мне как-то рассказывали, что у одного из друзей Брессона были склонности самоубийцы. Он увидел «Жертвоприношение», после чего на два часа погрузился в самосозерцание, а затем сказал Брессону, что вновь почувствовал вкус к жизни». На это Тарковский заметил: «Для меня это важнее любых мнений, любой критики. Похожее случилось однажды после «Иванова детства». Один уголовник написал мне из ГУЛАГа, что после просмотра фильма в нем произошел внутренний переворот и что к преступной жизни он больше не вернется».

Сам Тарковский определенно верил и в магический, или, как его называют в научной литературе, сакральный, эрос, способный излечить от рака, и в мистическую взаимосвязь художественного творчества и судьбы. Не оттого ли, узнав в декабре 1985 года страшный диагноз — рак легкого — и что жить ему, если срочно не оперироваться, три недели, Тарковский бросился к «ведьме» — бывшей норвежской танцовщице по имени Берит, с которой познакомился на съемках «Жертвоприношения»?\* Однако чуда, как мы знаем, не произошло. 4 сентября 1986 года у Тарковского рождается от Берит третий сын, названный, конечно же, Александром, а 29 декабря Тарковский умирает.

Лишь такая вот версия попытки исцеления вполне объясняет его поразительный оптимизм, мужество и непреклонную волю к творчеству, которые он сохранял весь страшно мучительный год, подвергаясь операциям и всевозможнейшим видам лечений-истязаний.

Характерна, например, дневниковая запись от 14 января 1986 года: «Не сомневаюсь, что выйду победителем в этой борьбе: мне поможет Бог. Моя болезнь — наказание мне, благодаря которому будут вызволены из Москвы Тяпус и Анна Семеновна (сын и теща. — *Н. Б.*). Я останусь победителем, ибо не могу ничего потерять. Я пойду до конца. Самое главное — мне поможет Бог. Да святится Имя Твое!..»

---

\* Тем, кто сомневается в таком развитии событий, советую прочесть первый сценарий «Жертвоприношения», называвшийся «Ведьма», где герой, умирающий от рака, исцеляется именно таким образом.

Редко случаются столь контрастные пары, как Тарковский и Лариса Павловна. Начиная с внешности: он — жгуче-темный, сухой, невысокий, тонкий, почти по-мальчишески хрупкий, она — крупная блондинка с большими голубыми глазами, яркая и по-дамски броская. Отличали их и вкусы и манеры. Тарковский — аристократически-сдержанный, самопогруженный, в общем мнении — рафинированный интеллигент с родословной. Лариса Павловна — «крестьянско-пролетарских кровей», ярко заявляющая о себе, простоватая, экспансивно-активная, подчас шумная. При общем интересе к красивой одежде, к точности соответствия внутреннего образа внешнему имиджу различия и здесь были очевидны. «Туалеты, манера держаться рознили их тем более — будто они были с разных грядок. Породистый, всегда элегантный Тарковский смотрелся странновато рядом со своей спутницей, особенно когда она была «при параде»: косметика, прическа, туалеты. Всего было слишком много, и все было другого свойства... Действительно, типичная жена военного...» Это из воспоминаний одной из ярых хулиательниц Ларисы Павловны, коих у нее было немало. Поразительно во всех беспощадных устных и письменных воспоминаниях почти полное отсутствие какой-либо фактологической основы: за что, собственно, такая неприязнь, за что столько черных слов в адрес жены, подруги, неотлучного секретаря и помощника двадцать один год!?

Ни единого вразумительного факта или довода я не нашел. Все сводится примерно к следующему: околдовала мальчишку из своей шкурной выгоды. Какой такой выгоды, ежели всем известно, каким нищим был на момент встречи Тарковский, каким не «генеральским», мягко говоря, всегда был его общественный статус? (Когда однажды впервые попросил себе, в разгар своей славы, путевку в санаторий после микроинфаркта, заработанного в 45 лет, то получил от Союза кинематографистов отказ.) И ведь безденежье, бесчисленные материально-бытовые и морально-психологические проблемы сопровождали Тарковского, а следовательно, и его спутницу,

до самой его смерти. Ну и что ж, говорят, ей важно было остаться в истории верной подругой гения, его музой, и ради этого она была готова на все. И что же, спрашиваю, не была она верной подругой гения?

Безусловно, было в новой подруге Тарковского нечто, что разрушало привычные ожидания его бывшего окружения. Большинству из этого окружения казалось, что она «много на себя берет», злоупотребляя ролью жены и музы, что она могла бы быть поскромнее и наблюдать за прежними дружбами мужа как бы со стороны. Лариса Павловна повела себя иначе, став своеобразным щитом, или, если угодно, фильтром, между хрупкой, как ей казалось, психикой мужа и тем человеческим разнообразием, которое чаще всего просто транжирит время талантливого человека. Тем более это многообщительство казалось ей опасным в затяжные периоды безработицы — самое страшное испытание для человека, переполненного идеями. Лариса Павловна очень быстро вышла и на роль посредника в многотрудных делах по пробираванию фильмов Тарковского в прокат. Со всей своей кипучей энергией, несущей в себе непосредственность природных движений, она кинулась в водоворот этой деятельности, будучи совсем не искушенной в дипломатии, да, вероятно, и не понимая ее. Но в среде, где каждый считает себя по крайней мере талантливым и культурно изысканным, «особенным» (и быть может, вполне по праву), отсутствие качества изощренной дипломатичности становится роковым\*.

Круг общения Тарковского сужался. Однако приписывать это лишь бурному темпераменту его жены было бы наивно. Тарковский все глубже уходил в себя: и по мере осознания тупиковости конфликта с Госкино, явно вытеснявшего его из страны, и по мере углубления своей мистической умонастроенности параллельно растущему разочарованию в мировоззренческом уровне той среды, в которой вынужден был пребывать.

---

\* Тем более речь, увы, идет не просто о недипломатичности. Характерную ремарку можно найти в мемуарах Марины Влади «Владимир, или Прерванный полет», которая пробовалась на главную роль в «Зеркале» и торопилась узнать решение Тарковского: «Мы звоним Андрею, но все время попадаем на его жену, и та, с присущей ей любезностью, швыряет трубку...»

Не нужно быть зорким человеком, чтобы сразу увидеть: Тарковский и его новая жена — поразительный случай опыта любви (сотрудничества и содружества) людей, очень разно воспитанных и разно образованных (что называется, из разных «стай»). Конечно же, ничего общего у Ларисы Павловны с Мариной Тарковской или даже с Ирмой Рауш не было и быть не могло: выросла она в деревне Авдотьянка Рязанской области; яркая, смелая, способная и потому устремившаяся в столицу и таким образом несущая в себе как достоинства, так и пороки «простонародности», претендующей на столь экзотическую роль, как «жена художника».

Тарковский оставлял впечатление утонченного человека, Лариса Павловна в сравнении с ним как бы «неотесанна». В одних ситуациях это могло быть чем-то конфликтным («параллельные миры»), в других — взаимодополняющей, взаимозащищающей целостностью. И еще: Тарковский в кадре пластически искренен, достоверен, Лариса Павловна странно выглядит перед камерой... словно бы фальшива, другого слова не подберешь. И это не только, увы, мое личное впечатление. Это вообще поразительно редкий феномен. Будучи природной, природосообразной, весьма раскованной и уверенной в себе женщиной, прекрасно сыгравшей роль жены доктора в «Зеркале»\*, перед «документальной» телекамерой она необъяснимо-странно робеет, теряет пластику и выглядит как персонаж, говорящий заранее выученный текст\*\*. Я бы сказал, что

---

\* Писатель Георгий Владимов, назвав «Зеркало» семейным фильмом, говорил: «Сыграла и Лариса — в эпизоде труднейшем, в партнерстве с одной из самых больших наших актрис, Маргаритой Тереховой, таланта не меньшего, чем у Бетт Дэвис... Немногие кинозвезды выдержали бы такое партнерство, Лариса — «держала кадр» с нею наравне...»

Кстати о «кинозвезде». В своей книге с весьма скромным названием «Тарковский и Я» О. Суркова пишет, будто бы Лариса Павловна страстно мечтала стать кинодивой и играть первые роли в фильмах мужа. И при этом будто бы она неизменно всю жизнь манипулировала сознанием и психикой мужа, без труда внушая ему все без исключения, чего бы она ни пожелала. Ежели это было так, отчего же она не сыграла более ни единой роли, даже крошечной эпизодической?

\*\* Перед фотокамерой она вполне естественна, и на фотоснимках можно увидеть целую череду разнообразных ее ликов и образов, от трогательно-романтических до отталкивающих, — снова леонардовская двойственность женской сущности

в документальных фильмах о Тарковском она гениально играет роль «отрицательного персонажа», то есть делает все, чтобы не понравиться зрителю едва ли не с первой же фразы. Зачем ей это было нужно (если позволителен столь нелепый оборот), остается загадкой. Аргумент типа «документальное кино не обманешь» крайне наивен, ибо сонмы женщин дрянных и бессовестных прекрасно смотрятся и в жизни и перед камерой, естественно и вполне пластично играя симпатичных, умных и порядочных особ.

Мой ответ очень прост. Будучи влюбленной в Тарковско-го и, конечно же, понимая, что именно больше всего их разделяет (особенно во мнении родственников и окружения) — культурно-генетическая разнородность, — Лариса Павловна пыталась преодолеть в себе «деревенскую красавицу с Рязанщины», регулярно «переодеваясь» на людях в «культурную гранд-даму», как ей казалось, соответствующую значимому статусу мужа. Однако эта игра чаще всего приводила к обратному. Потому что никакой «гранд-дамой» Лариса Павловна внутренне — и с Тарковским в особенности — не была. Ее лучшая и глубинная, обыденнейшая, не показная часть была укоренена в Авдотьишке Рязанской губернии. Именно это и ценил в ней Тарковский: природную статью и суть, природность со всеми ее, природы, щедротами и непредсказуемыми катаклизмами. То в ней любил, в чем она была дочерью своей матери, деревенской мудрой женщины Анны Семеновны Егоркиной, которую Тарковский не один раз и письменно и устно называл самым духовным существом, которое когда-либо встречал.

То, что Тарковский влюбился в женщину, которая почти во всем его дополняла, противостоя ему, как природа противостоит духу, явствует из множества свидетельств. Все в ней было для него неожиданно, одновременно и шокирующе и восхитительно: и телесная роскошь, «размах», и русская бесшабашная удаль, смелость без границ и удержу, и та хозяйственная безупречность, та чистоплотность и инстинктивная («в крови») домовитость, которые искони присущи простой русской женщине, рассматривающей мужчину в доме как малого ребенка, которого надо и помыть, и причесать, и накормить, и ублажить; и здесь, в доме, женщина наслаждается своей способностью дарить и отдавать.



Все жилища, где бы Тарковскому ни приходилось с Ларисой жить, были неизменно промыты, настояны уютом, покоем и сытостью. Началось это еще в 1965 году на съемках «Андрея Рублева», когда помощник режиссера Лариса Кизилова в номере гостиницы, где она жила, устраивала каждый вечер обед-ужин, о чем студентка-практикантка ВГИКа О. Суркова сообщала: «...Андрей, Толя (Солоницын) и я направлялись в наш номер. А там заодно и нас с Толей ждал вкуснящий домашний обед, потела водка, и каждый вечер начиналось торжество, длившееся до часу-двух, а то и трех ночи. Ах, как умела Лариса устраивать застолья!..»

Однако, как правило, все эти восхищения были приправлены в позднейших комментариях изрядной долей того саркастического недоброжелательства, которое столь присуще было советским «творческим людям», считавшим, что в доме у «настоящего интеллигента» должен быть бардак, обязательный неуют (пресловутое блоковское «уютя нет, покоя нет!»), дым коромыслом и шаром покати в холодильнике. «Интеллигентная женщина» должна сидеть на равных с мужчинами нога на ногу, дымить\* и тонко самовыражаться и, упаси Бог, не стоять подолгу на кухне у плиты. Тарковский с Ларисой сломали этот стереотип, за что и были вскоре выведены за скобки как «омещанившиеся и обуржуазившиеся».

Вот пара примеров тона и стиля в рассказах о быте Тарковских. О. Суркова описывает впечатление о деревенском доме Тарковских в селе Мясное, отремонтированном и восстановленном почти всецело усилиями Ларисы, но отчасти и самого Тарковского, построившего веранду своими руками. «Лариса любила чистоту, и все вокруг нее было по-купечески взбито-пушистым, каким-то славненьким, почти что таким, как в том домике, куда в “Зеркале” мама с сыном понесли продавать сережки. Мечта голодного детства почти сбылась и воплотилась в сноровисто выскобленных дощатых полах, светлых комнатах, вкусных трапезах в обширном уютном доме... А вот по деревне, особенно с гостями, Лариса разгуливала прямо-таки в образе своей неплохо обустроен-

---

\* Первое, что сделала Лариса Павловна, это отучила мужа от курения, помня о его детском легочном туберкулезе.

ной героини фильма: все более по-хозяйски, точно снисходительная барыня среди крепостных... Помню ее горделивую осанку и соответствующий разворот головы: «Дядя Коля, как там у вас с яичками, дадите? Курочку резать не собираетесь?» Мне казалось, что на ее интонации должны выскочить и с придыханием, в полпоклона, оповестить: «Как же, как же... Будем вам любезны... натеть...»»

Ирония кажется здесь натужной, поскольку Лариса вполне естественно «царила» в деревенской среде.

Другой рассказ — уже упоминавшегося художника Ш. Абдусаламова:

«Не помню, в каком году Андрей познакомил меня со своей новой женой. Он звал ее ласково — Лара, почти выговаривая «л». Она была крупная, пышная, теплая. Я тогда подумал: «Такая домашняя ему и нужна». На обед был борщ. Стол был накрыт в гостиной. Дом... Благоухающая свежесть ребенка в кроватке, верхний этаж, большие окна, и что совсем уж сногшибательно (после моей комнатенки) — личный кабинет\*, где мы после борща пытались беседовать. Вот тогда я уже стал замечать перемены в Андрее. До «враждебной буржуазности» было далеко, но поворот был сделан. Вскоре на нем появился замшевый пиджак с «лапшой». Меня так и подмывало спросить: «Как там поживают наши братья-апачи?»

Я был знаком с его первой женой Ирмой. Совсем другая, открытая, но далеко не уютная. Уют ей был противопоказан. Она из самовыражающихся. Ей бы податься в подружки к Тарковскому. Подружки действуют беспроегрышно. Женам фору дают... Познакомились мы с ней все у того же Юры (Кочеврина. — Н. Б.). <...> Она мне нравилась, она — Андреево начало... Кто знает, может быть, по этой причине, по причине любви нашей к Ирме, Лариса и развела Андрея с его прошлым...»

Еще бы не развести! Как воде не устремляться течь? Как же ей было не соперничать, как же ей было не бороться за

---

\* Как мы знаем, Тарковский, выросший в тесноте, в 1962 году, после венецианского успеха, получил двухкомнатную квартиру у Курского вокзала, однако наслаждался ею недолго. Многолетние скитания в одиночку, а затем с Ларисой по чужим жилплощадям закончились лишь в 1974 году.

свой стиль и быт? Что странного в этой борьбе, если одно из самых «больных мест» Тарковского — сестра Марина — на мой прямой вопрос в 2001 году, почему она так и не приняла новую жену брата, ответила весьма лаконично: «Раньше бы на это ответили так: она не нашего круга»\*. Одним словом, то, что для одних — пропасть, для Тарковского было шагом в неизвестность самого себя. Рискованный и, может быть, трагический, но опыт.

Связь с Ларисой Павловной была воспринята как еще один сумасбродный и сумасшедший поступок «непредсказуемого» Андрея. Надеялись, что это «пройдет». Однако не только не проходило, но как раз наоборот. Было множество взаимных обид (при двух-то столь яростно-страстных темпераментах!), сшибок и разбеганий. «Личная жизнь у Андрея была очень сложная, путаная. И в эту неразбериху он впутывал и нас с Мариной. Уедет жить к Л. Кизиловой, а потом звонит

---

\* Я бы сказал, что это была сквозная рана в душе Тарковского (Вероятно, в душе Марины Арсеньевны тоже) Едва ли тут нужны пространные комментарии, если вспомнить, что Марина Арсеньевна была единственной его сестрой, а он неуклонным для нее авторитетом. И вдруг — не приняла огромную, значимую часть в нем самом... И не просто не приняла, но уверенно посчитала эту связь, этот союз губительным для него. Лаконичные отклики этой боли — в дневнике Андрея Арсеньевича

В марте 1972 года: «Вчера был у мамы Марина уехала на Рижское взморье Мы спорили о Ларисе. У этого спора исключительно серьезный задний план...»

28 мая 1977 года: «Мама тяжело больна, у нее паралич. Плохо слушается левая сторона. Это моя вина, результат разговора о Марине и ее отношении к Ларисе.

А Марина — это особая статья. Она никогда не признает своей вины Сейчас маме немного лучше, так сказала по телефону Лариса.. »

Нет, формального разрыва в отношениях «молодых» Тарковских с Мариной Арсеньевной не было, однако вот именно, что они стали формальными.

«Помню, как незадолго до окончательного отъезда в Италию, на каком-то дне рождения, — вспоминает Суркова, — когда присутствовала Марина, как всегда взволнованная, замкнутая и отстраненная (снова скажу, что, редко бывая там, она никогда не становилась своим человеком в новой семье Тарковского, посвященным в какие-то его сердечные тайны), Андрей высказывал сестре какую-то глубинную, затаенную боль «Вы с мамой всегда чего-то от меня хотели, считая, что я сильнее вас, а я, между прочим, был самым слабым в семье, но вы этого никогда не понимали » Какими чужими друг другу казались они в тот момент . »

уже из другого места: «Поезжайте, заберите мои вещи со Звездного бульвара». Берем такси, приезжаем, забираем вещи. Л. Кизилова в нашу сторону не смотрит. А через некоторое время все повторяется...» (А. Гордон).

Впрочем, все это в первые годы. С рождением сына вырисовывается прочный Дом, главная страсть Тарковского, вокруг которой разворачивались все его сюжеты, — и блаженной защищающей цитадели, и бегства из нее: в инаковость и новизну самого себя, а в конечном счете — в смерть как в новизну новизн.

Версия о «сумасшедшем Тарковском» была весьма расхожа. Ведь не только парадоксальностью своего matrimониального выбора он шокировал окружающих его\*, причем настолько, что практически все отшатнулись и ушли, выставив разные благопристойные мотивы, в том числе осудив за «крен в буржуазность». Он пугал переступанием неких тонких неписанных моральных границ. Вспомним Юсова. А ведь, собственно, это и был пик лирической и художественной дерзновенности Тарковского. Но чем глубиннее спонтанность человека, тем сильнее окружающие его чувствуют свое отверждение. Разве не так?

Александр Сокуров писал о реакции маститых советских кинематографистов (и притом далеко не самых прокоммунистических) на Тарковского после просмотра ими «Зеркала»: «...Он безумец. Своими фильмами он делает себе рекламу. Он высокомерен. Все, что он делает, советскому народу без пользы. Он работает на трансценденцию. Совершенно слабоумен. Поэтому все у него такое выпретенное, ходульное. Все только тени, никаких характеров. Риторические фразы, декларации в устах изнасилованных актеров. Псевдофилософия. Те, кто в него верят, должны были призвать его к порядку, поставить его на место», — примерно так формулировал свои мысли о «Зеркале» известный советский режиссер Хуциев. Жуткая ситуация, когда даже коллеги, сами стра-

---

\* Каково было Тарковскому всегда быть на стороне жены при всех критических на нее натисках — буквально со всех сторон, и со стороны друзей и со стороны врагов? И из этого материала тоже выковывалась его все углублявшаяся отрешенность. Вспомним историю союза Леннона и Йоко Оно.

давшие от тоталитарного давления и насилия, обрушиваются на автора «Зеркала», чтобы разорвать его на куски...»

Но отчуждение, как видим, было круговое. Дневник Тарковского 1970 года: «7 авг. 18 ч. 25 м. Лара родила Андрюшу. Никто не поздравил, кроме Тамары Георгиевны (Огородниковой. — Н. Б.). Люди становятся страшными и теряют чувствительность...»

То, что Тарковского свел с Ларисой рок, очевидно. «Лариса была неумемна, и ничто на свете не могло ее смутить. Больше всего на свете она боялась потерять Андрея и, казалось, была готова ради него на все...» — свидетель, наблюдавший их вблизи двадцать лет. Рассказывают, что однажды она на улице едва не сбила с ног наглеца, пытавшегося перехватить такси перед стоявшим в очереди Тарковским. То, что она спасала его от разных бед и напастей, Тарковский фиксирует в дневнике, уже в Италии: «Не будь Ларочки, меня давно бы уже не было».

Но Лариса была не только и не просто хранительницей его дома. У него, как это ни покажется удивительным, все валилось из рук, когда ее долго не было рядом. Это было, настолько серьезно, что даже окружению режиссера бросалось в глаза. Та же Т. Огородникова рассказывала, что Андрей Арсеньевич буквально заболел физически, если Лариса Павловна куда-то отлучалась. Съемки останавливались, и приходилось дожидаться возвращения «Лауры» из командировки.

В «Мартирологе» от 24 апреля 1972 года: «В Мясном начались ремонтные работы. Лариса уехала туда, и вот уже несколько дней от нее никаких вестей. Очень нервничаю и раздражен, хотя и понимаю, что неправ. Ведь до ближайшей почты 20 км. Трудно представить, как она это все выдерживает. Почти без денег, без машины, в окружении пьяниц и кретинков, на которых ни в каком отношении нельзя положиться. И все же ею движет желание, цель — построить для меня наш дом, нашу крепость, и все это со сверхчеловеческим напряжением, — чудо. И, несмотря на это, я на нее зол. Без нее чувствую себя одиноким и несчастным...»

Никто никогда не поймет, почему отношения с одним человеком для нас приятны, легки — и неплодотворны, а от-

ношения с другим сложны, запутанны, многомерно-мучительны и... плодотворны. Кто сможет понять, почему аристократ духа Гёте женился на «женщине из народа», бывшей цветочнице, необразованной, некрасивой и «вульгарной» Христиане Вульпиус, любившей грубые шутки и бесшабашное веселье в обществе друзей Вакха? И почему разорвал с Шарлоттой фон Штайн, изысканной, томной интеллектуалкой, едва вернулся из Италии, где почувствовал вкус и аромат «раскрепощенной земли», чувственных пейзажей и естественных, животво-естественных «божественных» объятий?

Мы можем лишь строить гипотезы.

Мужчина обретает эротико-космическую целостность, становится «андрогинным», когда находит свою жену — женщину-природу, столь же втайне противостоящую «обществу» и защищающую его от наглого его натиска, как когда-то это делала мать, оберегая в ребенке его «космическую душу». Потому-то никто так не чужд и так не враждебен настоящему мужчине, как женщина-социумное-существо. В такой женщине для мужчины кроется измена самой сути женщины. Она — предательница, ибо служит тому началу, которое стремится лишить мужчину его способности просто *быть*.

В современном мире феномен «жены» стал почти невозможен. Жена — это то, что жаждет стать природным дополнением мужчине-духу. Жена — это материнское начало чистой неморальной и «бесцельной» природы в образе девы. Но женщина сегодня стремительнейше теряет свои природные метафизические глубины, свой идущий от матушки-земли эрос. В пятнадцать лет она уже готовый социумный продукт, поработанный пропагандой, прошитый гнилыми нитками (однако одновременно и стальными) ее дурманящих «целей». Женщина-природа покоится в себе, подобно горному озеру...

Тарковский, конечно же, кинулся в Ларису Павловну, как кидаются в такое озеро. Все очень просто и одновременно фундаментально. Множество тех, кто могут быть любовницами, подружками, «партнерами», но жен — мало. Редчайший ныне «жанр».

Рассказывают, что в первом браке Тарковского нередко заставляли на кухне жарящим себе котлеты... Знакомая картина, не правда ли? Однако сегодня ясно, что сия идиллия «рав-

ноправия и равнопартнерства», умиляющая столь многих, была не для Тарковского.

Та же Суркова с сарказмом сообщает, что жизнь Тарковского с Ларисой, по ее наблюдениям, так никогда и не стала «взаимоотношением двух равных партнеров». Мол, с одной стороны, он всегда был и навсегда остался для Ларисы «господином», а с другой, он сам «ходил у нее на поводке». Но разве же это не гармония?

Сила притяжения, таившаяся в природной зрелости Ларисы, была тем более для Тарковского желанна, даже насущна, что все его творческие критерии были созвучны природе. И это он не только всегда чувствовал, но и отчетливо формулировал вплоть до последних дней. В автобиографических заметках: «...Но что меня поразило на всю жизнь и за что я больше всего благодарен матери, — это природа. Это чувство любви к ней — нежной и грустной, не только не гаснет, но крепнет с каждым годом. Наверное, поэтому «Жизнь в лесу» Торо — моя самая любимая книга...»

В телеинтервью у Михала Лещиловского на острове Готланд (букв.: «Божья страна»!) в эпоху съемок «Жертвоприношения» Тарковский вполне определенно утверждал, что не столько искони склонен *понимать* мир, сколько его чувствовать, ощущать, *подобно животному*. Словно бы заглядывая с величайшим доверием в эту растительно-«животную» свою часть — ту самую, которую так обожествлял Лев Толстой, родственная ему душа.

То, что Лариса Кизилова была наделена даром «природной избыточности», плохо вписывавшейся в правила благопристойного поведения, отмечают почти все ее знавшие. «Наши пороки — продолжение наших достоинств».

«Надо заметить, что деревенский пейзаж был Ларисе очень к лицу. Она прямо-таки цвела крепким здоровьем, питавшимся воздухом, речной водой и солнечными лучами. Ей очень шел загар, и она снова повторяла: «Солнце — мой Бог!»

Вокруг нее ощущалась аура кроветворных, витальных сил, хотя она любила жаловаться на свое здоровье. Но было... было во всей ее стати, типично русской, крепко сбитой, чуть полноватой, что-то казавшееся подкупающе надежным. Казалось, что с ней не пропадешь...

И эти веснушки на плечах, которые Андрей, не скрывая, обожал, вспоминая то позднее очарование веснушчатых плеч Моники Витти в «Красной пустыне», то Лив Ульман. Он считал, что Лариса вообще очень на нее похожа.

Она могла купаться тогда, когда другие поеживались на берегу в шерстяных свитерах, легко бороздя своим сильным телом холодную воду. «Ну, Ларка, ты даешь!» — таращила я на нее глаза... И снова вспоминала легкость, с какой она таскала неподъемные сумки или умела по-деревенски проворно выскрести добела дощатый пол в избе. В ее доме пахло чистотой и пирогами, а то и жареными гусями — «гусиками», как их любовно называла Лариса, всегда любившая выпить и закусить...

Казалось, что именно Лариса гарантировала ту самую *защищенность*, которой, видимо, так не хватало нервному, рефлекслирующему Тарковскому. Как глубоко я понимаю его, потому что на себе испытала ее притягательную силу, тоже замешенную на уверенности, что ею все будет сделано и организовано каким-то наилучшим, доступным только ей одной способом» (О. Суркова).

Но так оно всегда и было: любовь ее к мужу была не словесно-сентиментальной, а деятельной. Она варила, жарила, стирала, она устраивала подпольные просмотры запрещенных картин мужа влиятельными культурными персонами, вела финансовую политику семьи, была его личным секретарем, да и вообще он передал ей почти все свои организационные дела, за исключением тех, что непосредственно были связаны с творческим процессом.

Но главное — всюду, где ни оказывался Тарковский, она немедленно и почти чудесным образом создавала атмосферу дома, и притом того образа Дома, который был дорог именно Тарковскому. Она в этом смысле творила.

Есть красноречивый рассказ той же О. Сурковой о римской квартире Тарковских 1983 года, в пору завершения работ по фильму «Ностальгия».

«Для Тарковского всегда важен дом, куда он возвращается после работы. Когда я поднялась в его римскую квартиру, расположенную на последнем этаже старого дома XV века, то почти не смогла сдержать удовлетворенной улыбки. Все



было как прежде, как полагалось быть в его доме. Кажется, попади я в эту квартиру случайно, я непременно догадалась бы, кто ее хозяйка, — такими привычными и знакомыми были все интерьеры, предметы, запахи, которые удивительным образом немедленно поселялись там, где хотя бы ненадолго останавливался Тарковский, не говоря уже о его постоянной квартире в Москве. На высветленных белым цветом интерьерах стен особенно контрастны очертания любимых Тарковским силуэтов старой, темной деревянной мебели. Пространственные плоскости также заполняются предметами, образующими бесконечные натюрморты, не раз запечатленными режиссером на пленке и периодически перевоспроизводимыми им самим и его женой в их реальном доме. Здесь в гостиной цветы в больших прозрачных сосудах простого стекла, большие корзины фруктов, по стенам фотографии, репродукции любимых картин и литографии, на полках среди книг и на подоконниках как будто случайные старинные вещицы — но на самом деле Тарковский ценит в предметах то, что несет на себе, как говорят японцы, знак «патины», то есть следы существования вещи во времени, зарубины долгой судьбы...

А на стенах кухни красуются связки чеснока, перца, как их особенно принято продавать на щедрых южных базарах. Так что квартиру снова время от времени наполняют запахи вкусной пищи, которая готовится в доме у Тарковских всегда обстоятельно, изобретательно и с любовью — творчески, — с тем особым значением, которое издавна придавали «трапезе» наши деды и прадеды. Это уже вотчина жены Тарковского Ларисы Павловны, которая умудряется с поражающей неутомимостью вновь и вновь окружать своего мужа всем тем, что ему привычно и дорого, чему он придает особое бытийственное значение. Крепость домашних стен мгновенно возводится ею там, где даже на самое короткое время останавливается Тарковский в своих производственных передвижениях, будь то гостиница, случайная деревенская изба или арендуемый этаж в таллинском предместье.

Теперь камин, который так любит разжигать Тарковский в своем деревенском доме, засветился в Риме. И, сидя у этого камина, я уже несколько не удивилась тому, что Тарковский

теперь почему-то снимает свой фильм в далекой Италии. Просто это оказался еще один кусочек мира, охваченный магнитным полем Андрея Тарковского».

## 2

Однако характер этого союза, основанного на многослойном замесе влечений и отторжений, нельзя понять, не заглянув в начальную фазу. 1965 год. Съёмки «Рублева» во Владимире. К Тарковскому, по уши влюбленному в Ларису, приезжает Ирма Рауш, и он ужинает с ней в ресторане, куда, конечно же, устремляется Лариса, сгорающая от ревности. И кем же она является в ресторан? Ну разумеется, Настасьей Филипповной, а кем же еще? Вспоминает О. Суркова: «Теперь многое, конечно, забылось, но помнятся истории о том, как Лариса в окружении мужиков из съёмочной группы практиковала свои вечерние выходы в ресторан, где Андрей высиживал свою вынужденную повинность с законной женой, сгорая от ревности. Вся обслуга в ресторане ее знала — она была «их» (так полагает ныне Суркова. — Н. Б.) и из их среды — для нее начинал греметь оркестр, и, оттанцовывая, она неизменно становилась царицей провинциального бала. Поразительно, что Андрей буквально сходил с ума — по словам Ларисы, не выдержав однажды этой экзекуции и сгорая от ревности, сильно напившись, он раздавил у себя в кулаке стакан, так что осколки врезались ему в ладонь. Случалось, опять же по ее словам, что, обессиленный ее выкрутасами, он начинал сдирать в ресторане занавески с окон. Сама я тоже видела всякий раз, что ресторанный оркестр специально приветствовал каждое ее появление в зале, а я, девчонка, купалась в лучах ее славы. Лариса, как потом всегда она уверяла, «несостоявшаяся балерина», танцевала всегда азартно и истово, полностью занимая площадку. Андрея это, конечно, очень смущало внешне, но, очевидно, внутренне влекло неудержимо. Простое и наглое рядом с Бахом и Перголези. Он точно на салазках летел с горы, когда при появлении Ларисы оркестранты, услужливо и радостно улыбаясь, немедленно заводили популярный тогда шлягер «Буря смешала землю с небом»...»

Воистину — «буря смешала землю (инь) с небом (ян)», и эта широта «беззастенчивой» страстности заводила всех вокруг: в том числе и всех этих бесконечных маленьких рогожиных, неспособных на сильный жест, но способных на восхищение. И здесь же — Рогожин и Мышкин в одном лице: в образе и плоти Тарковского...

Ты — благо гибельного шага,  
Когда житье тошней недуга,  
А корень красоты — отвага,  
И это тянет нас друг к другу.

Тарковский, знавший многие стихи Бориса Пастернака наизусть, читал в узкой компании особенно часто «Свидание», словно бы адресуя его Ларисе Кизиловой. «И, интонируя каждое слово, вкладывал в него так много своих интимных надежд, что оно прямо-таки врезалось мне в память, точно его собственное сочинение...

Засыпет снег дороги,  
Завалит скаты крыш,  
Пойду размять я ноги:  
За дверью ты стоишь.

Одна, в пальто осеннем,  
Без шляпы, без калош,  
Ты борешься с волнением  
И мокрый снег жуешь.

Деревья и ограды  
Уходят вдаль, во мглу.  
Одна средь снегопада  
Стоишь ты на углу.

Течет вода с косынки  
За рукава в обшлаг,  
И каплями росинки  
Сверкают в волосах.

И прядью белокурой  
Озарены: лицо,  
Косынка, и фигура,  
И это пальтецо.

Снег на ресницах влажен,  
В твоих глазах тоска,  
И весь твой облик слажен  
Из одного куска.

Как будто бы железом,  
Обмокнутым в сурьму,  
Тебя вели нарезом  
По сердцу моему.

И в нем навек засело  
Смиренье этих черт,  
И оттого нет дела,  
Что свет жестокосерд.

И оттого двоится  
Вся эта ночь в снегу,  
И провести границы  
Меж нас я не могу.

Но кто мы и откуда,  
Когда от всех тех лет  
Остались пересуды,  
А нас на свете нет?

Именно слово «смиренье» Тарковский выделял интонационно с особым значением...» (О. Суркова).

К 1975 году дом в Мясном стоял во всем своем трогательном великолепии и уюте, на прекрасном всхолмье у реки, в замечательной излучине — точь-в-точь как он был воспроизведен через семь лет в «Ностальгии», что еще раз доказывает, насколько творчество Тарковского, из одного конца в другой, было насыщено исповедальностью: без строительного материала предметно-вещной подлинности он не мыслил себе подлинности экзистенциальной исповеди. Словно бы без точной проекции дома на Рязанщине, без узнаваемости его силуэта и природных деталей вокруг он не мог найти единственно верную в своей музыкальной стати интонацию для многих других мизансцен фильма. Толчок духа. Словно бы этот толчок шел из духа самого ландшафта, самой вещи. «Стань вещью, и она передаст тебе свой духовный ритм».

В «Мартирологе» от 14 сентября 1975 года: «Как прекрасно здесь в Мясном! Как красив наш дом! Вероятно, Тонино (к этому времени он уже подружился с Тонино Гуэррой, по инициативе последнего. — Н. Б.) это бы показалось жалким, мне же здесь очень нравится...

В половине двенадцатого ночи вышли на луг и смотрели на луну в тумане (я, Лариса, Анна Семеновна и Ольга\*). Это было неописуемо прекрасное зрелище!

### ЭПИЗОДЫ:

Несколько человек восторженно созерцают в тумане луну. Стоят молча. Двигаются в разных направлениях. В их лицах — восторг. Во всех одно выражение. В глазах почти боль...

Нужно научиться работать с камерой, а потом снять здесь фильм...

Милая Ларочка! Как я благодарен Вам за этот дом! За понимание того, что именно нужно нам с Вами.

Нам нужен покой. Но не только.

Летела стая грачей. Налетел ястреб. Сбил одного. Мы отбили. Живет у нас. Кусается. Ест понемногу.

Что такое любовь? Не знаю. Не потому, что не знаком, а не знаю, как определить...»

Дневник, 3 ноября 1981 года: «Понимаю, почему ушедшие души тоскуют по этой жизни. После смерти Ахматова спрашивала меня: «Вспоминают ли обо мне так же, как и раньше?» (Спиритический сеанс.)

«Как я любила!» или что-нибудь в этом духе. Лишь сильный, цельный человек, незаурядная личность способна действительно любить другого человека — будь то мать, жена, мать твоих детей, муж. Такой человек — Анна Семеновна, моя Лара, такой была моя мать, моя бабушка, такими были жены декабристов.

Любовь — это истина. У лицемерия и истины нет взаимной связи...»

---

\* Дочь Ларисы Павловны от первого брака, сыграла в «Зеркале» рыжую девочку, предмет любви юного героя.

Написано это в тяжелейшую пору, в ощущении полного социально-производственного тупика и чисто человеческого одиночества.

И вот цепочка женщин, верных и деятельно любящих, не болтающих о «равенстве и партнерстве»: Лара, ее мать, его мать, жены декабристов... О последних он как-то на лекции на Высших режиссерских курсах произнес восторженный монолог, где, в частности, сказал:

«Недавно я прочел «Записки Марии Волконской», жены Сергея Волконского, декабриста, в которых она рассказывает о своем путешествии в Сибирь, к своему мужу. Удивительные «Записки». Ну, я уж не говорю о нравственном величии этих женщин... Они последовали за своими мужьями с целью разделить их судьбу, несмотря на то что имели право лишь через щель в заборе говорить друг с другом два раза в неделю. И так долгие годы, прежде чем им разрешили какие-то другие способы общения. Все это невероятно, уникально. <...>

В общем, на меня пахнуло какой-то удивительной чистотой... <...> Я не представляю себе более разительного контраста с современностью...»

Уехав для работы в Италию в начале 1982 года, Тарковский, казалось бы, должен был, что называется, «на полную катушку» наслаждаться новизной положения, полнотой творческого одиночества, обставленного к тому же сравнительным материальным комфортом в окружении выдающихся художников Италии, однако ему тоскливо без жены, он непрерывно ее помнит, на многое смотрит ее взглядом тоже, подыскивая удобную для нее квартиру, чтобы она могла «отдохнуть и подлечиться». В «Мартирологе» от 20 марта 1982 года: «Ей так тяжело со мной, взвалив на себя чересчур тяжкий груз нашего существования и тем укрепляя меня в убежденности, что путь избран правильный. Да и характер у меня не из самых легких. Не каждый мог бы с этим справиться. Знаю одно: без Лары я бы не выжил...»

В своем решении уехать на Запад они были единодушны с самого начала, и позднее, в тяжелейшие годы разлуки с дочерью, сыном и Анной Семеновной, не было у них разногласий в отношении правильности выбора.

Надо сказать, что мать своей возлюбленной и жены, то есть свою тещу, Тарковский принял, что называется, в свое сердце. Правда, все наблюдатели единодушно отмечают благостную простоту и душевную умудренность этой деревенской женщины. Своего рода Арина Родионовна, но и больше: советчик, друг, исповедник. Тарковский мог, например, без всякого шутовства встать перед ней на колени и повиниться за свои сторонние какие-нибудь грехи. С полной религиозной серьезностью.

В дневнике о ней немало трогательных слов. Уже собравшись в Италию в феврале 1982 года, он пишет: «Сегодня Анне Семеновне 79 лет. Сколь многое связывает меня с ней. Не встречал более духовного человека, чем она. Со всей ее мудростью, добротой и глубиной понимания. И при этом столько кротости и терпения, что боль подступает к сердцу. Когда я на нее так вот смотрю, то мне частенько становится стыдно за себя. Всё лишь пустая, ничтожная суета, томление души...»

Четыре года в разлуке. И вот воссоединение в январе 1986-го. И снова 14 февраля, и снова целая страница любовных признаний в дневнике: «Она излучает тишину и наполняет дом теплом и уютом... Она совершенно незаметна, но искусство быть мудрым как раз и заключается прежде всего в способности понимать, на что лучше не обращать внимания. Она всегда справедлива и благодарна, как сама природа... С моей матерью они хорошо понимали друг друга...»

### З

Вырвавшись на Запад и сняв там свой лучший фильм, «Ностальгию», Тарковский, потрясенный количеством и качеством новых впечатлений, обласканный многими видными деятелями и выдающимися художниками, получив заказ поставить «Бориса Годунова» Мусоргского на сцене лондонского «Ковент-Гардена», а также много других лестных предложений, вовсе не испытывает желания вернуться в Москву, воспринимая зовы начальства как ловушку. Новый опыт еще отнюдь не исчерпан, еще многое здесь нужно понять,

во многое вникнуть, быть может, попытаться воссоединить две свои души, прикипевшие к двум разновидностям пейзажей.

Лариса приехала к нему спустя семь месяцев, и с тех пор они надолго не разлучались. И ни разу, по-видимому, не вставал всерьез вопрос, не разделиться ли, не вернуться ли Ларисе к матери и детям в Москву. И это, пожалуй, самое удивительное. С Тарковским более-менее ясно, но Лариса Павловна? Боролись ли в ней мать и жена? Не могли не бороться. И все же четыре года она обустроивала «итальянский дом», развернув истовую деятельность по воссоединению семьи, когда множество влиятельных людей Запада, в том числе и на правительственном уровне, а также фондов и движений бомбардировали Кремль просьбами выпустить в Италию сына и тещу Тарковского. Но для того, чтобы это случилось, Тарковскому пришлось смертельно заболеть, и как только справка об онкологическом заболевании режиссера прибыла из Парижа в Москву, Горбачев дал соответствующую директиву. Видимо, действительно у нас умеют уважать и любить лишь мертвых.

Тарковский довольно подробно описывает в дневнике события трагического декабря 1985-го, когда был поставлен диагноз, а затем встречу Нового года во флорентийской квартире, подаренной супругам мэром великого города. Больной молчал, однако жена начала догадываться и подступила к старому другу Тарковского, переводчику Яблонскому, который единственный, кроме самого Андрея Арсеньевича, знал правду. Но, узнав эту правду, Лариса Павловна потеряла сознание на несколько часов, так что перепуганный муж уже боялся не за свою, а за ее жизнь. И тем не менее уже через день она развернула бурную деятельность, так что почти весь 1986 год прошел в их взаимной вере в оптимистический исход лечения. А может быть, это был обоюдный, навстречу друг другу, самообман... Скорее всего.

Писатель Владимир Максимов, главный редактор журнала «Континент», считал, что лечащий врач, виднейший онколог Европы Леон Шварценберг (муж Марины Влади) напрасно обнадеживал Ларису Павловну, постоянно говоря о ремиссиях и продлевая агонию. «Уже Тарковский был в кли-



нике, а врач Ларисе: поезжайте во Флоренцию, у него все нормально. Хотя Тарковский уже очевидно умирал...»

Так и случилось, что умер Тарковский не на руках жены, о чем впоследствии было немало злых пересудов.

Однако через десять лет Лариса Павловна после той же самой болезни, что и у мужа, легла в землю рядом с ним — на кладбище городка Сент-Женевьев-де-Буа в предместье Парижа.

Союз Тарковского с Ларисой Павловной, выросший из незаурядного чувства, — это поистине загадочный союз, но, быть может, именно из таких странных союзов что-то и рождается. Не равные и не похожие если не во всем, то во многом, они пробуждали друг в друге энергии продвижения друг к другу — в «чуждую и чужую область». Но именно здесь-то и возникает необходимая для художника форма обостренно-болезненного самоощущения своей самости, эпицентра своей идентичности.

В сценарии Тарковского сколько бы поэт и композитор Эрнст Теодор Амадей Гофман ни был доволен своей женой Мишкой, хозяйственно-домовитой и грешно-земной, он все же будет вновь и вновь вообразимо-чувственно и художественно-практически, то есть реально-грезяще, убегать и сбегать от Евы к Психее — утонченной девушке-подростку, грезящей свой танец жизни в почти ангельском полузабытьи. Эти побеги так же неизбежны, как и возвращения назад — под прочный материальный кров.

Поэт в силу своего призвания не может не устремляться за всегда ускользающим образом идеальной возлюбленной, чьи лики так летучи и так всеприсутственны, что и в шуме дождя, и в рокоте ручья, и в тишине пустынной рощи он порой чувствует дыхание ее эроса. И это не метафоры только. Собственно, едва ли сами писатели и поэты будут отрицать, что определенным образом изменяют своим женам процессом своего творчества. И не только в том смысле, что последнее есть определенного рода сублимация, расходование сексуальной энергии, та развернутость любовного акта, на которую в жизни у человека не хватает сил. Но и в более прямом: писатель воссоздает в воображении и на бумаге те варианты лирических историй, которые бы хотел пережить.

(«Темные аллеи» Бунина, например.) И жены, я думаю, отдают себе отчет в этой специфической неверности, которая, впрочем, может распространяться и на пространство «творчества жизни».

Тарковский-художник в этом смысле был редкостно целомудрен. Только однажды он выплеснул всю невосполнимую тоску по мерцающему лику нереально-реальной утонченной девы — в сценарии «Гофманианы», где укрылся за образом полусумасшедшего мистика Гофмана, с такой же остротой внутреннего зрения найдя в нем общие с собой черты, с какой позднее сделал подобное в «Ностальгии» (Горчаков — Доменико). А «уколот» он Ларису Павловну единственный раз — в «Жертвоприношении», подчеркнуто-узнаваемо списав с внешности жены образ красавицы Аделаиды. Но, думается, двигало Тарковским не желание «уколоть», а все то же характерное для него стремление найти толчковую — точную и мощно-болевою для себя — исповедально-биографическую деталь, которая бы стала камертоном для всего фильма, для внутреннего ощущения подлинности «переступания за грань», ибо весь фильм — прыжок за грань.

Тем более что в этот период Тарковский явно вступал в новую свою жизненную стадию, где старые мерки правды и правдивости уже не много стоили. В его блокнотах, черновиках и дневниковых записях отчетливо проступали черты совершенно нового кинематографа, к которому «Жертвоприношение» было переходом, мостиком. Это кинематограф открыто и всецело религиозный, где одна из главных для автора тем была — святость и грех.

И тот факт, что за три месяца до смерти у Тарковского родился сын от некой никому не ведомой норвежки, свидетельствует о диапазоне практического исследования этой дилеммы. Невольно вспоминаются слова Ницше: «Дерево, вырастая до небес, корнями достает до преисподней. Но вверху и внизу это все то же самое дерево...»

Все, что мы знаем, говорит за то, что отношения между Тарковским и его женой как бы вновь и вновь воссоздавали себя уже хотя бы в силу того, что два полюса здесь (*ян* и *инь*) были ярко выражены и обнажены. Это заметила даже Суркова: «Отношения Ларисы к Андрею переживали все то же дли-

тельное и мучительное становление, продлившееся практически всю жизнь...» Гениальное наблюдение! Именно: *становление, длившееся всю жизнь*. Но если бы они «идеально подходили друг другу», длилось бы это становление? Никогда.

Сам Тарковский прекрасно понимал, что супружество подобно жизни, которая для искателя — тяжелая и опасная работа по «растягиванию души» и накоплению духа, чреватая и экстазом, и катастрофой. В своем парижском дневнике в феврале своего последнего, 1986 года он писал: «...Болят ноги. Читаю гениальную вещь — «Анну Каренину». Не могу представить, как можно было бы сделать фильм о счастливой любви. <...> Любовь как таковая вообще не имеет ничего общего со счастьем, и так это и должно быть; ибо иначе она тотчас превратилась бы во что-то упрочившееся и буржуазное. Любовь — это прежде всего недостающее нам равновесие, и счастливая любовь не может принести чего-либо такого, да ее и вообще не существует. Но если она даже однажды и случается, то тогда это два достойных сожаления человека, словно две половинки, которые каким-то образом друг друга связывают, словно ввинчиваются в резьбу. И затем это действует уже как совершенно мертвое образование. Там уже ничего не возможно, там уже нет дуновения ветра, ни теплого, ни горячего, там все уже застыло и затвердело. Рассматривая такие отношения, скорее всего, откроешь в них чудовищный скрытый механизм подавления. Нет, все это нечто другое, нежели счастливая любовь. Эти люди даже в биологическом смысле старятся очень быстро. Да ее попросту и невозможно увидеть, вероятно потому, что все это противоречит здравому человеческому рассудку. <...> Осуществленная любовь уже не есть любовь, но что-то совсем иное — реакция на это чувство, вернее — следствие этой катастрофы...»

Осуществленная любовь — катастрофа... Суждение не мальчика, но мужа.

Разумеется, перед нами не абстрактное рассуждение, а исповедальное суждение: реальная любовь, переживаемая Тарковским, связана для него не со «счастьем», а с попытками (вечно безуспешными) внутреннего равновесия, причем любимую он не в состоянии использовать для воссоздания того своего равновесия. Вот такой крайне непростой парадокс.

Тарковский в этих заметках весьма здраво реалистичен\*. Похоже, но более романтически смотрел на брак Райнер Мария Рильке:

«Речь в браке, как я чувствую, не о том, чтобы, разорвав все границы, ринуться в создание стремительного единства; напротив, хороший брак тот, где каждый становится *стражем* *Одиночества* *другого* и тем оказывает ему величайшее, даваемое взаимы доверие.

*Совместность* двоих есть невозможность, и там, где она имеет место, происходит ограничение, взаимное соглашение на лишение части или обеих частей полноты их свободы и развития.

Впрочем, можно представить, что и между очень *близкими* *людьми*, сохраняющими в себе бесконечные дали, может возрастать удивительное бытие-рядом-друг-с-другом, если им удастся любить простор между собой, дающий им возможность видеть друг друга всегда в полный рост и перед лицом великого неба».

Все это звучит великолепно, однако в реальной жизни у Рильке, как известно, ничего из многочисленных попыток «совместности» не вышло.

Я хочу сказать, что все эти разговоры о том, что Тарковскому-де следовало найти жену, равную себе по тем-то и тем-то параметрам («утонченную и интеллектуальную»), скучны и наивны\*\*.

---

\* Семейный союз Тарковского можно было бы рассмотреть и с совершенно иной точки зрения: как драму все более глубокого отставания жены от темпов ухода мужа в свой магический идеализм. То, что это отставание (а скорее всего — застойные процессы во внутренней жизни жены при стремительнейшем продвижении мужа по жизненным стадиям) имело место, для меня несомненно. Другое дело, в какой форме эта несинхронность и «разбегание галактик» выражались. Что трагически-ярко прозвучало в супружеской жизни Льва Толстого, не могло прозвучать столь же открыто в доме Тарковских по многим причинам, и одна из них — исключительная рыцарственность всего внутреннего облика Андрея Арсеньевича.

\*\* Здесь самое время сказать о мифе ли, о гипотезе ли, достаточно распространенной среди московских знакомых Тарковского. Вкратце гипотеза сводится к тому, что Тарковский всецело энергетично-психически зависел от жены, причем зависимостью, сходной с наркотической. Она же, в свою очередь, намеренно «зомбировала» мужа, манипулируя им в одной ей ведомых целях. Миф этот давно перестал быть устным и бурно курсирует

Поэты как никто знают, что «двое сильных», он и она, не смогут реально встретиться никогда, то есть быть совместными. О том, например, писала Борису Пастернаку Марина Цветаева, комментируя свою несоединимость ни с ним, ни с Рильке. Одной своей confidentке она признавалась в 1925 году: «С Борисом Пастернаком мне вместе не жить. Знаю... Трагическая невозможность оставить Сережу (мужа. — Н. Б.) и вторая, не менее трагическая, из любви устроить *жизнь*, из вечности — дробление суток...»

А на следующий год Пастернаку: «Пойми меня: несчастная исконная ненависть Психеи к Еве, от которой во мне нет ничего. А от Психеи — всё. Психею — на Еву! Пойми водопадную высоту моего презрения. (Психею на Психею не меняют.) Душу на тело...»

---

в прессе. Тот же Ш. Абдусаламов, давая устрашающий портрет жены-чудовища, писал: «Рядом с ним постоянно плыла большая рыба, поглощавшая всю его энергию...» Это она, с его точки зрения, неуклонно превращала Тарковского в «холодного, расчетливого человека». «Есть люди, которые любят все новое. Новые туфли — это хорошо, новая кофточка — тоже хорошо, но новая страна — это уже посложнее...» То есть и в Италию вывезла Тарковского Лариса Павловна — в погоне за «красивой жизнью». И к гибели его привела, таинственным образом вычерпав его энергию.

Логически завершаясь, эта гипотеза ведет к тому, что и дневникам Тарковского, изданным Ларисой Павловной, верить нельзя, ибо Тарковский и в этом деле не имел своей автономной воли, вынужденный писать словно бы под диктовку.

Увлékательно-жуткая биография могла бы получиться, пойдя мы по следам этой концепции. Однако... где и когда найдутся под нее факты? В Тарковском зарубежного периода резко возрастает «антимещанский», антиматериалистический, откровенно мистический пафос. Все мощнее любовь к «патине», к утраченному, старому, гнущему.

Ясно одно. за этим мифом стоит некая сильная и вполне иррациональная энергия неприятия новой спутницы режиссера, неприятия союза, который, вероятнее всего, так и останется неразрешимой для нас загадкой.

Есть ли в этой интуитивной гипотезе здоровое зерно? Похоже, есть, ибо не на пустом же месте возникали у вполне интеллигентных людей все эти ощущения странной угрозы свободе Тарковского. Однако если Тарковский и пустился в это опасное плавание (а его влечение к двойственной, неоднозначной, противоречивой красоте мы уже отмечали), то понимать суть этого плавания следует из того важнейшего факта, что плыть он мог лишь *против* течения, ибо таков был его непримиримый характер, взорвавшийся в конце концов «Жертвоприношением», то есть пониманием полной исчерпанности семейного периода внутренней жизни.

Оттого — нескончаемость платонических и эпистолярных романов и громадное реальное «телесное» одиночество.

Здесь же, в этом же письме, горькое и почти гневное: «Ни одна женщина (исключения противоестественны) не пойдет с рабочим, все мужчины идут с девками, *все поэты*».

Разумеется, в реальной жизни поэту Ева нужнее и насущнее, чем капризная и претенциозная, носящаяся с собственным самовосхищением и неуклонно ждущая поклонения, «самоутверждающаяся» Психея. Ибо поэт сам не только Адам (а Ева — из его ребра), но и Психея.

И понятное дело, что весьма много «Психей» так или иначе претендовали на внимание Тарковского, идеального романтического героя в тогдашней России. С какой стати им было симпатизировать Еве?! Здесь поистине «классовый» водораздел, Цветаева права: «ненасытная исконная ненависть». У Тарковского было две возможности — либо жить в полном одиночестве, как и подобает поэту, либо взять в жены, по Пушкину, «справную бабу». А тут еще попалась не просто «справная», но благоговевшая перед его творчеством и помогавшая этому творчеству, как и чем только могла. Чего уж гневить Господа.

# Страсти Пришельца

## 1

В трагической судьбе Тарковского мало что можно понять без понимания такой, казалось бы, само собой разумеющейся для «большевистского режима» вещи, как его (режима) сопротивление природной естественности и цельности человеческого существа. Руководство кинематографа и «элита», гревшаяся возле него, имевшая во внутреннем кармане партбилет, именно что своим «брюхом» отторгала те таинственные токи, что шли от личности Тарковского и от его картин. Так инстинктивно страшатся, вероятно, намоленного места бесы. На преодоление этого постоянного и неустанного сопротивления, сути которого Тарковский словно бы не понимал, он расходовал гигантскую энергию и в буквальном смысле разрушал свое здоровье.

Если бы по внутренней своей сути он был диссидентом, то, безусловно, ничуть не удивлялся бы сопротивлению безбожных властей и безбожных «мастеров кино». И находил бы, быть может, даже удовольствие или по крайней мере моральное удовлетворение в этих распрях. Но Тарковский был случай человека чистого, без малейшей примеси цинизма, «из цельного куска высеченного», творившего как дышавшего и потому абсолютно наивно верившего в смысловую прозрачность и идеологическую нейтральность своих картин. С полным и подлинным простодушием *естественно религиозного* существа он недоумевал всю жизнь о причинах все усиливающейся (после «Иванова детства») к себе то ли ненависти, то ли неприязни все большего круга причастных к кино и к его руководству. В этих его пожизненных вопрошаньях «за что?» было что-то моцартианское по сути: вопрошание ручья, который струится и блещет, — за что же меня можно ненавидеть? И в самом деле, если ты не борешься ни с кем, если в тебе, во всем твоём существе нет ни одной задней мысли, то почему тебе нельзя течь, струиться, журчать? Именно потому. Потому что ты чужак, потому что ты не просто из другого теста, но из другого мира. Ты — пришелец...

Наталья Бондарчук, с которой у Тарковского сложились на какое-то время доверительные отношения («Знаешь, у меня такое чувство, будто я тебя родил; нет, не как актрису, а как человека... Может быть, в какой-то другой жизни так оно и было?..» — сказал он ей однажды), вспоминает, как они стояли в коридоре «Мосфильма» сразу после того, как ему сообщили о требовании начальства внести 42 (!) поправки в смонтированный «Солярис», и он, замученный, почти плача говорил: «Почему, ну почему они меня так ненавидят?..»

Он прекрасно понимал тупость и невежество многих из этих людей, троглодитный их уровень, и все же это его почему-то не убеждало. Ему все мерещилась некая глубинная, таинственная причина. В дневнике запись от 12 января 1972 года:

«Вчера Н. Сизов сообщил мне претензии к «Солярису», которые исходят из различных инстанций: от отдела культуры ЦК, от Демичева, от Комитета и от главка. 35 из них я записал... Если бы я захотел их учесть (что невозможно), от фильма ничего бы не осталось. Они еще абсурднее, чем по «Рублеву».

1. Показать яснее, как выглядит мир в будущем. Из фильма это совершенно неясно.
2. Не хватает натуральных съемок планеты будущего.
3. К какому лагерю принадлежит Кельвин — к социалистическому, коммунистическому или капиталистическому? <...>
5. Концепция Бога должна быть устранена. <...>
9. Должно быть ясно, что Крис выполнил свою миссию.
10. Не должно складываться впечатления, что Крис — бездельник.
11. Мотив самоубийства Габаряна должен заключаться в том, что он жертвует (!?) собой во имя друзей и коллег.
12. Сарториус как ученый слишком бесчеловечен.
13. Хари не должна превращаться в человека!?!
14. Сцену с самоубийством Хари — сократить.
15. Сцена с матерью — лишняя.
16. «Постельные сцены» — сократить.
17. Сцены, где Крис бежит без штанов, — вырезать. <...>
20. Выброшенный из режиссерского сценария разговор Бертонна с отцом о их юности следует ввести. <...>
22. «Земля» чересчур длинна. <...>



Весь этот бред кончается словами: «Других претензий к фильму не имеется».

Можно сдохнуть, честное слово! Какая же провокация... Чего они вообще хотят от меня? Чтобы я вообще отказался работать? Почему? Или чтобы я сказал, что со всем согласен? Они же знают, что я этого никогда не сделаю.

Я совершенно ничего не понимаю...»

В отчаянии Тарковский идет к председателю Госкино и устраивает скандал, требуя обеспечить себя работой, то есть перестать относиться к нему как к подпольному режиссеру и дать возможность снимать два фильма в год. Близким и знакомым он говорит, что не пойдет ни на малейшие уступки и предаст факт зарубежной прессе. Внезапно, 31 марта, ему сообщают, что фильм принят таким, каков он есть, и даже срочно отправляют на Каннский фестиваль...

«Зеркало» вызвало при сдаче еще большую «взрывную волну» и конфронтацию мнений, чем «Рублев». При первом просмотре в Доме кино творилось такое, что, как вспоминает Майя Туровская, ею, ее телом, в буквальном смысле вышибли стеклянную дверь — таков был динамический напор «Элиты».

Поляризация настроений была колоссальна. Надо знать то время, знать, что означал каждый фильм Тарковского: пропуск в твое собственное иномирье, которое ты предчувствовал, но не видел воочию...

М. Терехова рассказывала:

«На худсовете «Мосфильма» я слушала, как объясняли Тарковскому, какой неправильный фильм — «Зеркало» — он сделал. Из всего худсовета лишь один режиссер Л. Арнштам защитил картину: «Не понимаю, что здесь происходит, что непонятного в фильме...» (Мнение М. Хуциева в изложении А. Сокурова мы уже приводили. — Н. Б.)

Андрей Арсеньевич сидел, не отвечая ни на один выпад, и я подумала, какая нечеловеческая выдержка... Нет! Не бывает нечеловеческой выдержки у человека. <...> Это было похоже на убийство, где и палачи и жертва знали, что происходит...»

На коллегии Госкино секретарь Союза кинематографистов Г. Чухрай говорил: «...Эта картина у Тарковского — не-

удавшаяся. Человек хотел рассказать о времени и о себе. О себе, может быть, и получилось. Но не о времени...»

Но коронную фразу сказал все тот же Ермаш. После просмотра он хлопнул себя по ноге и воскликнул: «У нас, конечно, есть свобода творчества! Но не до такой же степени?!»

В «Мартирологе» 27 июля 1974 года Тарковский записал: «Вчера Ермаш не принял «Зеркало». Вынося оценку, он нес такую околесицу, что было совершенно ясно: он ничегошеньки не понял. Да и как можно было ждать от него другого? Я устал. Нужно найти возможность быстро заработать немного, чтобы уехать в деревню и жить там».

Начинается очередная утомительнейшая для Тарковского и его жены (трудно представить, как бы он обходился без ее природного оптимизма и бесшабашности) кампания по «пробиванию»: письма в «высокие инстанции», подпольные показы «великим мира сего» и т.д. и т.п.

Почти детективную историю, весьма характерную и типическую, рассказывает О. Суркова:

«Когда «Зеркало», находившееся под большим подозрением у начальства, было почти готово, в Москву пожаловал директор кинофестиваля в Канне господин Бесси для официального отбора конкурсных картин. Но интересовал его к тому моменту по-настоящему только новый фильм Тарковского. Его он хотел получить в конкурсную программу во что бы то ни стало.

К этому моменту Андрей уже собрал картину в окончательном монтаже, и речь шла только о доработках, вроде перезаписи звука... Но Госкино и лично Ермаш задолго и априори уже были решительно против того, чтобы «Зеркало» Тарковского репрезентировало нашу любимую родину за ее границами, как в Канне, так и на любом другом кинофестивале. Даже Сизов, директор «Мосфильма», в силу своих возможностей старавшийся всегда помогать Тарковскому, оказывался на этот раз совсем бессилён, получив приказ свыше «держатъ картину и никуда ее не пускатъ ни при каких обстоятельствах».

Что же это означало в реальности? Не было возможности просто отказать Бесси в просмотре, в сущности, почти законченной картины — начальство опасалось открыто продемонстрировать дискриминацию Тарковского. Было велено, в том числе и самому Тарковскому, что, показав «материал»

«Зеркала», следует разъяснить Бесси, что при всех, конечно же самых «благих», намерениях фильм чисто технически не может быть закончен, то есть не успевает к фестивалю.

Перед таким ответственным показом картины Бесси Лариса позвонила мне и попросила немедленно приехать на студию.

В данном случае я понадобилась Маэстро в силу своего достаточно скромного знания английского языка — таковых лиц в ближайшем и доверенном круге более не обнаруживалось. Итак, меня попросили участвовать в осуществлении вынужденной нелегальной акции. Предваряя просмотр в одном из залов «Мосфильма», Андрей должен был сообщить, что картина, увы, еще не готова. А потом, когда Бесси уже после просмотра направится к выходу по длинным полутемным коридорам производственного корпуса со множеством поворотов, я должна буду улучшить мгновение, чтобы назначить от имени Андрея ему тайное свидание по интересующему его вопросу. Это было непросто и небезопасно, потому как всем было ясно, что гебешники не спускают с него глаз... <...>

После просмотра, когда небольшая цепочка людей растянулась по тому самому длинному коридору, на одном из поворотов, куда Бесси уже свернул, а другие еще не успели, я быстро подскочила к нему и передала просьбу о незапланированной встрече, потому что картина на самом деле может быть готовой к фестивалю. Надо сказать, что наш западный друг совершенно не удивился, быстро предложив в ответ встречу поутру в гостинице «Россия»... Не смекнув, конечно, что гостиница не лучшее место для встреч, так как вся просвечивается КГБ как рентгеном... Но что было с него, иностранного недотепы, ожидать? Выбора не было...

На следующее утро в условленный час я приехала к Тарковским, где выяснилось, что к Бесси мы едем, оказывается, не только с Ларисой, но и с Юрой Кушнеревым, вторым режиссером Андрея Арсеньевича. Юра был вроде как хорошим парнем, всегда ладившим с Ларисой и сильно напоминавшим по выправке офицера армии. Он часто бывал со своей милой женой на семейных праздниках у Маэстро...

Надо сказать, что Лариса тоже была на нервном взводе... Успех Андрея и семьи был поставлен на карту, и надо сознать-

ся, что в такой ситуации трусостью Лариса не грешила. В ответственные моменты она являла собою комок воли и отчаянной решимости. Так было и в тот день...

Однако, как, видимо, и следовало ожидать, едва отъехав от дома Тарковских в Орлово-Давыдовском, мы заметили, что у нас на хвосте сидит «Волга». Юра метался на своем «опеле», заматывая следы, мы прятались в занюханых дворах, пытаясь оторваться от этой машины, но «Волга» следовала за нами. Как в плохом детективе.

Во всяком случае, мне казалось, что всех нас трясет как в лихорадке... Тем не менее становилось все более очевидно, что время истекает, то есть г-н Бесси может уже покинуть свой номер, не дождав нас. Тогда мы притормозили у какого-то автомата... Бесси сказал, что спускается и ожидает нас на углу какой-то улицы, где мы его и подхватили...

Переговоры было решено провести в каком-то кафе, как мне сегодня кажется, в районе Таганки. Там я представила директору кинофестиваля в Канне супругу Андрея Арсеньевича, г-жу Тарковскую, уполномоченную от его имени вести переговоры, и его ближайшего сотрудника Юру Кушнерева, согласившегося нам сопутствовать. После этого я перевела речь Ларисы о том, что Бесси не должен доверять тому, в чем его будет уверять кинематографическое руководство. Это неправда. Просто картину сознательно скрывают от международной общественности, а Андрею нужна как раз пара недель для ее окончательного завершения. Лара также объясняла Бесси, что демонстрация картины на фестивале жизненно необходима для Андрея — потому что только международный успех может обеспечить ему реальную возможность дальнейшей творческой жизни в Союзе...

Так что затем на свидании у Сизова, уверявшего его в соответствии с приказом Ермаша, что «Зеркало» еще не готово, Бесси решительно возражал, сказав, что он как профессионал после просмотра совершенно убежден, что картина нуждается в незначительной доработке для ее технического завершения. «Но для такого скоростного завершения мне нужно будет приостановить производство всей остальной продукции «Мосфильма»», — пытался возражать Сизов и предлагал в конкурс одну за другой, на выбор, разные картины, кото-

рые, с его точки зрения, смогут достойно представить советскую кинематографию в Канне. Но Бесси оставался непоколебим. Ермаш — увы, тоже. Дело кончилось тем, что Советский Союз впервые и достаточно скандально вообще не участвовал в конкурсе крупнейшего кинофестиваля!

Каково же было Тарковскому, бившемуся точно рыба об лед идиотских претензий Филиппа Ермаша? И каким чудовищным кощунством звучит его «послеперестроечное» признание, что, оказывается, «Зеркало» — его любимый фильм?! Как поздно он его полюбил, подготавливая своими действиями изо дня в день будущий отъезд Тарковского!..

Специально для этой картины он изобрел какой-то «пробный прокат» в трех огромных кинотеатрах Москвы одновременно. Это как будто бы для того, чтобы честно проверить картину на зрителе и не ошибиться с тиражом. А на самом деле, невзирая ни на какие факты, совершенно не интересовавшие его, получить для запретов якобы объективное подтверждение, что «Зеркало» тот самый «элитарный фильм», который «не понятен» так называемому народу.

Настали волнующие дни. Все мы еще на что-то надеялись, полагая возможным что-то кому-то доказать. Вместе с Машей Чугуновой и Алешей Найденовым, младшим племянником Ларисы, мы бегали от кинотеатра «Витязь» в Беляево к кинотеатру «Таганский», фиксируя реакцию зрителей. Алеша как «вещественное доказательство» фотографировал объявления: «Все билеты проданы» или «Для желающих организуются дополнительные сеансы в 8 утра и в 12 часов ночи».

Вот такие были на самом деле столпотворения! Успех был невероятным, три недели залы ломились от желающих посмотреть «Зеркало». И что же? Чему это помогло? Какой истины доискались? Вопреки самым очевидным фактам Ермаш распорядился прекратить просмотры за «отсутствием» зрителя... Вот так вот запросто и не мудрствуя лукаво! Так что после этого «пробного проката» фильм получил вторую (!), очень низко оплачиваемую категорию и оставался напечатанным в трех-четыре копии. <...>

Но и этого Ермашу показалось мало. Он велел провести общественно-профессиональную акцию в назидание потомству. Зачем и ради чего? Чтобы окончательно объяснить художни-

кам, как следует и как не следует снимать свои фильмы. Причем сделал это снова иезуитски хитро: он закопал фильм Тарковско-го руками его же коллег. Если обсуждение «Андрея Рублева», которое проводил в Госкино когда-то мой отец, было организовано во спасение картины, то гибель «Зеркала» была запрограммирована протокольно точно, и некому было заступиться. На совместное обсуждение Госкино и Союза кинематографистов были поставлены четыре картины: «Зеркало» и «Осень» Андрея Смирнова, с одной стороны, и «Сталевары» Карасика и «Романс о влюбленных» Кончаловского — с другой... Две последние картины были противопоставлены двум первым как образцы, достойные подражания и демонстрирующие путь, по которому должно устремиться советскому кино. Словом, наш варварский метод известен — разделяй и властвуй!

Это было достаточно уникальное по тем временам обсуждение, в котором участвовали лучшие кинематографисты и которое, естественно, должно было быть опубликовано в «Искусстве кино», печатном органе Госкино и Союза. С горькой усмешкой рассказывал отец, как участники этого обсуждения, узнав, что их выступления будут опубликованы, бегали в редакцию, чтобы как можно более смягчить, поправить свои обвинения, высказанные в адрес А. Смирнова и, конечно же, Тарковского. Слава Богу, не заставили еще дополнительно опубликовать разносные статьи, а желающие их написать, конечно же, были...

Но всякое позитивное упоминание о «Зеркале» изымалось на уровне цензуры. Помню, как критик Инна Левшина, обсуждавшая фильм с десятиклассниками, пыталась совершенно безуспешно опубликовать это обсуждение в своей книжке, издававшейся в «Искусстве», — чуть не со слезами на глазах она рассказывала мне о том, как весь этот материал вымарывается из текста ее книги без суда и следствия!..»

В дневниках Тарковского российского периода (да и не только) — постоянный вопль недоумения: почему? «Иногда у меня впечатление, что я сугубо частное лицо и делаю фильмы для своего личного удовольствия — деятельность, натыкающаяся на протесты и огромное сопротивление...»

1973 год: «5 января «Солярис» пойдет в Москве. Премьера — в «Мире», а не в «Октябре» или «России». Начальство не

считает, что мои фильмы достойны быть показанными в этих первых кинотеатрах города.

Зато они смотрят в «России» слабоумного Герасимова.

Я никого ни о чем не буду просить и не пойду на премьеру.

Мне нужно постепенно расстаться с мыслью, что мне кто-то нужен, и соответственно себя вести. Я должен быть выше всего этого. Несмотря ни на что, я остаюсь Тарковским. А Тарковский лишь один, в отличие от Герасимовых, чье имя легион...

Моя задача — делать фильмы, если дадут. И у меня нет никакого желания участвовать в тщеславных разборках так называемых художников. <...>

Ах, если бы нашелся кто-то, кто заключил бы со мной пятилетний договор, который дал бы мне возможность снять за это время столько фильмов, сколько бы я сумел. Прежде всего тех фильмов, которые хочу снять.

Я бы не потерял времени и наверняка смог бы за эти пять лет снять семь фильмов...»

Тот же январь: «Как все же печальна жизнь! Завидую всем, кто может делать свою работу, не завися при этом от государства. Да почти все, кроме кино и театра (о телевидении говорить не хочу — не считаю его за искусство), — свободны. От заработка, конечно, тоже, но они могут по крайней мере работать.

Что за примитивный, бесстыжий режим! Неужто он вообще не нуждается в литературе, поэзии, живописи, музыке, кино? В том-то и дело! Сколько бы проблем тогда исчезло с пути нашего руководства!

Борис Леонидович Пастернак, видимо, окажется прав в своем предсказанье, что я сниму еще четыре фильма\*. Первый уже готов — «Солярис». Итак, осталось еще три. Всего-то навсего!

Но ведь я хочу всего лишь — работать, и больше ничего! Работать! И разве это не гротеск, что режиссер, названный в итальянской прессе гениальным, сидит без работы? Честно

---

\* Однажды в Москве у некоего Ревика на одном из спиритических сеансов, которыми Тарковский увлекался, он обратился к духу Бориса Пастернака «На мой вопрос, сколько фильмов я еще смогу снять, он сказал. четыре. Я воскликнул: так мало. А он ответил: зато очень хороших»

говоря, мне кажется, что все это не более чем месть посредственностей, прокладывающих себе путь к власти. Ведь посредственность ненавидит художников. А наша власть сплошь состоит из посредственностей.

Если удастся сделать «Белый день», надо будет подать заявку на фильм, то есть пока на сценарий, о Достоевском. Пора уже...

А может быть, плюнуть на все?..»

И следующее, по нарастанию, взывание: «Одна из моих горьких мыслей: ты не нужен никому. Ты совершенно чужд своей культуре (почти цитирует хуциевские публичные филиппики. — Н. Б.). Ты вообще ничего для нее не сделал. Ты жалкое ничтожество. Но когда в Европе или где-нибудь в мире спрашивают: кто лучший режиссер Советского Союза? Тарковский. У нас же ничего, кроме молчания. Меня попросту нет, пустое место...»

Такое мог писать в дневнике действительно человек чистый до наивности, бесконечно далекий от политики и не только никогда не томившийся по славе подпольного художника, по славе диссидента или гонимого пророка, но как раз наоборот: его оскорбляла роль и репутация «подпольного», навязанная и навязываемая ему роль «борца», «протаскивателя» идей и т.д. и т.п. Вся эта мелочная интеллектуально-тщеславная возня вызывала у него отвращение.

Тарковский, конечно же, был «совершенно чужд своей культуре», то есть — советской, ибо соткан был из материала русской и мировой культуры: генетический ее отпрыск. Он и возрастал — интуитивно, набирая из *невидимых* корней, в том числе корней Востока, двигаясь к медитационной полноте как основанию своего метода, способа «склейки» в монтаже, то есть способа познания. А это такой скачок в прямо противоположную сторону от советского гиперидеологизма, что как же Ермаш мог это понять?

## 2

Обратимся вновь к книге «Тарковский и Я», которая, хотя и вызывает временами истинное негодование своим тоном, тем не менее содержит богатую информацию. Но едва ав-



тор начинает интерпретировать, как тотчас становится видна ментальность человека советского. Маленький пример, связанный с так называемой установкой Тарковского на красивую жизнь — Суркова обличает его «жадность», а заодно и тщеславно-высокомерный якобы «комплекс гениальности» на том основании, например, что на Западе он принял решение не давать интервью бесплатно. И потому на Роттердамском кинофестивале ни один журналист так и не подошел к Тарковскому. Еще пример из той же книги: он заказывал самые дорогие вина, поскольку знал, что все расходы по его пребыванию на фестивале организаторы оплачивают...\*

Здесь целая пропасть между человеком естественно-свободным, не зацикленным на бесконечной цепочке мысленных (и инстинктивных) выпрашиваний «а что обо мне скажут?» и человеком, в глубине не очень-то себя уважающим и потому постоянно мечущимся в «игровых позах».

Тарковский пил те вина, какие хотел на данный момент, только и всего, а Суркова высматривала и подсчитывала. И при этом не скрывает причины столь двусмысленного «танца». В 1984 году Тарковский издал на немецком свою книгу «Запечатленное время», не указав соавторства Сурковой (а она в нем абсолютно уверена) и не оговорив в контракте с издательством «Ульштайн» пятидесятипроцентного для нее гонорара, как она на то рассчитывала. Маэстро не прореагировал на ее гневное письмо и вскоре умер. После

---

\* «Первое, что он попросил меня объявить: "Скажи, что я не даю интервью бесплатно. И спроси: они организовали мне какие-нибудь платные лекции?"» — пишет Суркова. Между тем вот что сообщает его дневник. «6 февраля 1984, Сан-Грегорио. Были в Амстердаме и на кинофестивале в Роттердаме (встретили там Диму Шушкалова). Все это мероприятие было скучным и совершенно поверхностным. Дирекция обещала мне организовать несколько выступлений (докладов) и интервью — да, даже гарантировала нам билеты первого класса, — но все это оказались пустые обещания. Была дискуссия с публикой о Робере Брессоне, но и она оказалась ужасно глупой»

Чтобы сказать правду, я поехал туда, собственно, лишь из-за Ларисы, которая непременно хотела увидаться с Димой и Ольгой. Сейчас моя задача — вовремя закончить сценарий .»

Вероятно, дирекция обещала сидевшему без денег Тарковскому действительно платные лекции и интервью, но он явно плохо ориентировался в тамошних правилах игры.

его смерти Суркова затеяла судебный процесс с покойным; реальным моральным ответчиком, естественно, оказалась Лариса Павловна Тарковская, так что из девяти лет жизни, которые ей были отпущены после похорон мужа, пять она вынуждена была отдать этой изнурительной тяжбе.

Как ни странно, Суркова даже не пыталась юридически в чем-либо обвинить Тарковского. Как она пишет, «я подала в Мюнхене в суд на издательство «Ульштайн» и его сотрудницу г-жу Бертончини, знавшую о моем соавторстве и сознательно это соавторство утаившую. Все эти судебные передраги продолжались пять лет и стоили мне уйму денег...»

Процесс над издательством Суркова выиграла, но, спрашивается, какой моральной ценой? Об отношении к этому делу некоторых москвичей можно судить по одному яркому эпизоду, рассказанному ею самой. Приехав в 1992 году в Москву из Амстердама (где она жила с 1982 года) и явившись в Дом кино на празднование 60-летия Тарковского, она натывается на Кайдановского, который, подойдя к ней, говорит: «Ну чего ты привязалась к великому человеку? (А судебная тяжба уже четыре года как длится. — Н. Б.) Размазал бы тебя сейчас по стенке... Денег захотела? Так я их тебе заплачу... Сколько?»

Не берусь судить о юридической стороне дела касательно издания на немецком языке, но есть вещи, даже правые юридически и одновременно неправые по глубинному существу.

Предлагаю читателю просто сопоставить два факта, две, так сказать, морали.

Судясь с Бертончини, Суркова издает в Москве в 1991 году в «Киноцентре» книгу, где на обложке, корешке и титуле значится: «Ольга Суркова. Книга сопоставлений». О том, что это тексты размышлений Тарковского, мы узнаем лишь из скромного подзаголовка на титульном листе: «Тарковский-79». Что же находим в книге? Будто бы диалог критика и режиссера, однако он разваливается, и даже невооруженному глазу видна искусственность и нарочитость монологов критика, так что читателю совершенно очевидно: они сочинялись ради того, чтобы книгу можно было преподнести как авторскую. Но вот вопрос: каким образом критик присвоила

единоличное авторство (и в «копирайте» тоже указана она одна), ежели по условиям договора на эту книгу в издательстве «Искусство» (см. документ на с. 467—468 текста «Тарковский и Я») Тарковский и Суркова выступали «солидарно действующими авторами»?

Второй факт. Во вступлении к русскому варианту (оригиналу) книги «Запечатленное время», частью материалов которой послужили магнитофонные записи монологов Тарковского, записанных Сурковой в 1979 году и составивших содержание «Книги сопоставлений», Тарковский с предельной ясностью и джентльменской корректностью определил роль Сурковой: «Остается только добавить, что эта книга складывалась из наполовину написанных глав, записей дневникового характера, выступлений и бесед с Ольгой Сурковой, которая еще студенткой-киноведом Института кинематографии в Москве пришла к нам на съемки «Андрея Рублева», а затем провела с нами в тесном общении все последующие годы, будучи уже профессиональным кинокритиком. Я благодарю ее за помощь, которую она оказала мне в то время, когда я работал над этой книгой». А вот что он писал в дневнике: «18.04.1984. Сан-Грегорио. У нас Ольга Суркова. Работаю над книгой. Точнее, пытаюсь это делать. Она не в состоянии даже с умом записывать. Вела себя Ольга очень странно. Какие-то разговоры о деньгах (?!). Она совсем спятила. Видимо, пора полностью отказаться от ее услуг»; ноябрь 1984 года, Стокгольм: «...Полностью переписать книгу для Кристиана (издатель. — Н. Б.) мне не справиться. Ольга перевела на бумагу все подряд: абсолютно все, что я наговорил на магнитофон, она взяла и перенесла, не придав материалу форму. Но это же чистейшая халтура. Мне совершенно ясно, что все ее работы в Москве писал ее отец. Иначе я не могу все это объяснить»; 9 марта 1985 года, Стокгольм: «Да, вчера забыл упомянуть, что Ольга Суркова написала мне чудовищное письмо — полное пошлостей, необоснованных претензий и т.п. Следовало бы на это ответить, но нет ни малейшего желания общаться с ней, даже в письменной форме».

Что тут еще добавить?

**3**

Видимо, действительно прав был Тарковский, фиксируя в дневнике, что часто ошибался и ошибается в людях. Как говорила мне Марина Тарковская, «Андрей часто становился жертвой своего джентльменского комплекса, что усугублялось его исключительной доверчивостью и плохим пониманием обыденной человеческой психологии».

А впрочем, неужто Тарковский не был подвержен слабостям? Сомневаюсь. Никому еще не удавалось избежать соблазнов. В творчестве человек ставит перед собой планку на высоту, которую он должен пытаться взять в жизни. И это — самое сложное. Победы в творчестве еще не самые главные победы. Есть творчество жизни, где творческие художественные акты лишь часть общего движения.

Да что непонимание «от Сурковой», если сам Солженицын выступил с возмущенной отповедью автору «Андрея Рублева» (случилось это в 1984 году, Тарковский уже заявил о своем невозвращении в СССР, и имя его и фильмы на родине были под запретом), который-де исказил историческую правду в угоду сиюминутным соображениям успеха у зрителей. Будучи диссидентом до мозга костей, великий Солженицын, вероятно, не мог смотреть на любой предмет иным взглядом, нежели диссидентствующим. «Мы видим лишь то, что понимаем». По Солженицыну, авторы фильма пытаются «излить негодование советской действительностью косвенно, в одеждах русской давней истории или символах из нее. <...> Такой прием не только нельзя назвать достойным, уважительным к предшествующей истории... Такой прием порочен и по внутреннему смыслу искусства...»

Можно себе представить оторопь Тарковского. Никогда не вступая прежде в публичную полемику, на этот раз он выступил:

«...Солженицыну, конечно, известно, что любое произведение следует рассматривать исходя из концепции автора. Для того чтобы критиковать произведение, нужно хотя бы понять, о чем авторы хотели сделать свой фильм. Солженицын пишет: совершенно ясно, что Тарковский хотел снять фильм, в котором критикует советскую власть, но в силу того, что не может сделать этого прямо, пользуется историческими аналогиями и таким образом искажает историческую правду. Дол-

жен вам сказать, что я совершенно не ставил задачу критиковать советскую власть таким странным способом. Во-первых, я никогда не занимался никакой критикой советской власти: меня как художника эта проблема не интересует, у меня другие внутренние задачи... Но, начиная свою статью с этого тезиса, Солженицын сразу ставит себя в позу человека, который не понял замысла авторов, и, следовательно, вся его критика в общем-то неуместна и неточна в высшей степени.

Наша цель в картине была рассказать о незаменимости человеческого опыта...»

«...В общем, какая-то странная статья, сбивчивая, неясная, но главное, что огорчило, — уровень, на котором разговаривает Солженицын. Причем многие его претензии я уже слышал в Москве — от своего кинематографического начальства, как это ни странно».

А что странного — все ратоборцы, даже находясь на позициях противников, все же объединены этим духом борьбы. Дабы «разоблачить» систему, Солженицыну понадобилось понять ее изнутри, то есть быть «тотально начеку». Тарковский же просто-напросто не удостоил эту систему каким-либо сущностным вниманием\*. Внутренне он жил вне системы,

---

\* И все же была (и есть) в «Андрее Рублеве» та нота безнадежной печали, то чувство бесконечного одиночества существа человека, именно русского человека, что вызывали и вызывают странную тревогу и почти тягостную меланхолию при просмотре фильма. Тарковский разрешил себе посмотреть со всей прямоотой (приемлемой эстетически) на русский пейзаж давнего, принципиально кризисного для русского духа времени. И то, что он увидел, приносит столько боли, словно мы физически ощутили трагическую завязку русской сумеречности, русского «ухода в себя», словно трещина образовалась тогда в самом духе нации. Это чутко заметил Андрей Битов: «...«Рублева» я посмотрел много лет спустя. И в общем, я считаю, конечно, что это гениальный фильм. Там такие татары-иностранцы.. Такая мука менталитетная была у Андрея. Так она благородно выражена. Какой-то слом он там нашел...»

Именно. Горький фильм. В котором можно увидеть и то, в чем истоки нашей естественно-природной внемирности, а в чем — холопства и первобытно-жестокое варварства. Так что есть в фильме та пронзительность, которая вызвала резкое неприятие не только у Ильи Глазунова, И. Шафаревича и Солженицына, но и у много более наивных «исторических мечтателей», мечтателей о прекрасной Древней Руси. Понятно, что эта трещина в русской ментальности увидена Тарковским из нашего времени. Так что это трещина на самом деле в сердце поэта, по слову великого немца. Да и о каком объективном историческом времени можно вообще говорить, кроме как о том, что гудит в нас самих?

хотя она душила его уже тем, что не давала полноценно работать. Он страдал от этого, заболел, но все его метафизические и лирические искания протекали вдали от системы. Поэтому-то он так ни разу и не откликнулся на «диссидентское творчество», его не затронули тексты ни единого «поэта-борца» тех десятилетий, ни единого публициста: ни Евтушенко, ни Вознесенского, ни Высоцкого, ни театр Любимова — список можно увеличивать почти до бесконечности. Да, он был Пришелец, понимавший свою работу как «посредничество между универсумом и людьми». Громко? Но тот, кто не поднимает перед собой планку высоко...

Ольга Седакова в эссе «О погибшем литературном поколении. Памяти Лени Губанова» писала: «Но кажется, наше поколение (Л. Губанов родился в 1946-м. — Н. Б.) первым столкнулось с той ситуацией, когда не идеи, не политические взгляды, не что иное — а *одаренность* сама по себе оказалась политически нежелательным явлением». Одаренность словно бы сама по себе была крамолой. Но почему? Тарковский отвечает в дневнике: «Месть посредственностей, прокладывающих себе путь к власти... А наша власть сплошь состоит из посредственностей». Именно так. Ибо во внешнем мире зло активно, а добро пассивно. Но, к счастью, у добра есть шанс активности во внутренних пространствах.

О. Седакова пишет о спасительной в те годы «реальности прямостоящего человека с открытым лицом», приводя имена Баха и Рильке, Рембрандта и Швейцера. Тарковский и был таким нашим уникалом — прямостоящим человеком с открытым (без масок и символических утаек, без фиги в кармане) лицом. И это-то ошеломляло, отгораживало.

Если всерьез пытаться сказать нечто об одиночестве Тарковского, то совершенно недостаточно ссылок на дневники, где эта тема сквозная, или комментариев к его неизменно обособленному положению в обществе. Метафизический стиль в искусстве и в личном поведении вообще в России не воспринимался и не воспринимается всерьез. Метафизический стиль у нас традиционно почитается «оторванностью от реальной жизни», «литературщиной» или, на худой конец, «романтизмом».

Потому-то чисто человеческая сторона одиночества Тарковского отчасти объяснима «атмосферически-историческими» условиями нашей «одной шестой части суши». Да и в самом деле, разве сразу, немедленно, без всяких изысканий не ощутима некая особица Андрея Тарковского, некая его принципиальная неслиянность с окружением, в самом широком смысле этого слова? Как будто он сделан из другого материала. Разве не лежит на нем, словно бы с рождения, печать какого-то чужеземства?

Диссидентов мы, в общем-то, худо-бедно понимаем: они борются. Но когда человек не борется, а просто живет и при этом «совершенно не гибок»... К тому же не сектант, не хватается ни за идеи, ни за религии... Возможность понимания такого человека катастрофически падает.

Но можно пойти другим путем и увидеть одиночество Тарковского в одиночестве его героев: в одиночестве Рублева, Ивана-сироты, в одиночестве Криса и Хари-фантома, в одиночестве Сталкера и всего этого тройственного семейства, в одиночестве Писателя, одичавшего от тупиковых мыслей, Андрея Горчакова, в одиночестве Виктора, друга Александра, и, наконец, самого Александра, сжигающего свой дом.

Лишь по мере того, как мы будем всё внимательнее всматриваться в характер и суть каждого конкретного одиночества, ощущать его тон и направление, а затем соединим их все в естественном единстве, мы сможем почувствовать некую полифонную музыку души, которая странным образом окажется близка «исторически-конкретной» музыке души Тарковского. Но это, конечно, метафизическая музыка.

## 4

Именно «Рублев» стал переломным фильмом в судьбе Тарковского. Как только не измывались над фильмом чиновники! В конце концов он был законсервирован и пять лет пролежал в киноархиве. Лишь «утечка» его на Запад и бурный там успех, в том числе у элиты общества, причем успех в качестве фильма не только не диссидентского, но восславляющего

Русь и величие русского человека, заставили власть одуматься и в 1971 году выпустить картину, в несколько сокращенном виде, на советский экран.

Пять лет не просто ожиданий, отчаяния, оскорбленности и безработицы, почти нищеты, но тщетной, изнурительной борьбы за фильм. Это были годы стремительного повзреления Тарковского, годы первого глобального внутреннего кризиса, когда он совершенно отчетливо понял, что обречен пройти свой путь один и что пути этому суждено быть страдальческим. Он понял это всем своим существом, и о том свидетельствуют и его дневник, и немногие, крайне лаконичные, устные признания. Снова послушаем свидетеля.

«Я никогда не забуду, наверное, самый первый, открытый для профессионалов просмотр «Андрея Рублева» в большом зале «Мосфильма», переполненном коллегами, друзьями, знакомыми и работниками студии. Свет погас, и напряженная тишина поначалу зависла в зале. Но по мере того, как начали возникать сцены, уже охарактеризованные во время съемок в какой-то газетенке как «жестokie и натуралистические», над залом поплыл гул как будто бы «добропорядочного» возмущения, взрывающийся время от времени прямо-таки улюлюканьем.

Еще до просмотра, на фоне всем известной тогда заметки о том, что Тарковский на съемках чуть ли не умышленно едва не спалил Успенский собор, поджигал коров и ломал ноги лошадям, ползли все более упорные слухи еще о собаках, которым отрезали ноги, чтобы они ковыляли в таком виде по снегу ему на потеху! Так что общественное возмущение на самом деле непростого зрительного зала было короновано прозвучавшим на весь зал приговором одного из хозяйственников «Мосфильма» Милькиса: «Это не искусство — это садизм!» Приговор этот застрял в наших душах точно нож — не случайно я, никогда не знавшая почти ни одного имени разного рода руководящих деятелей, до сих пор помню его имя.

Помню также очень хорошо самого Тарковского после просмотра: бледного, напряженного, одиноко притулившегося где-то у выхода из зала. О его одиночестве в тот момент я говорю вовсе не в метафорическом, а в буквальном смысле.



Трудно, наверное, поверить теперь его поклонникам в то, что Андрей стоял действительно совершенно один, а люди, выходявшие из зала, прятали глаза, умудряясь его обойти и устремляясь струйками, точно по заранее проложенному руслу. Тогда это был первый и, может быть, самый неожиданный для него «сюрприз»! Мы с мамой, которую я приволокла на просмотр фильма, среди немногих подошли к Андрею, чтобы крепко пожать ему руку. Он поблагодарил, вежливо усмехнувшись.

Мне кажется, что именно после этого просмотра окончательно разладились отношения Тарковского с недавним другом и соавтором сценария Андреем Кончаловским. Он тоже ушел, что называется, не кивнув головой, не скрывая своего полного разочарования картиной. Где-то вскоре в разговоре с Андреем он признался, что считает сценарий загубленным чрезвычайно замедленным, затянутым до невозможности ритмом картины.

Тарковский, конечно, не мог согласиться с точкой зрения Кончаловского, не поверил в его искренность, полагая, что тот предал его только из шкурных интересов. Их отношения никогда не наладились» (О. Суркова).

Сам же Тарковский полтора десятилетия спустя избрал для рассказа зарубежным журналистам другой просмотр: «Я помню коллегию Комитета по кинематографии, где присутствовало очень много наших кинематографических деятелей. Все они очень-очень хвалили картину, весьма неожиданно для меня, потому что я еще сам не понимал, что получилось. И это очень меня поддержало... И тем не менее тут же после этого картина была положена «на полку», спрятана на пять с половиной лет...» Как это случилось? «Картина уже находилась на таможне в Шереметьево для отправки на фестиваль в Канн, когда один советский режиссер\* дозвонился до Демичева (секретаря ЦК КПСС. — Н. Б.) и сказал: «Что-де вы, товарищи, делаете? Вы посылаете на западный фестиваль

---

\* Тарковский имел в виду Сергея Герасимова, конкурсный фильм которого «Люди и звери» был в Венеции «освистан» на том же кинофестивале, где внеконкурсное «Иваново детство» получило Гран-при. В дальнейшем Герасимов предлагал Тарковскому вместе экранизировать «Слово о полку Игореве», но тот решительно отказался

картину антирусскую, антипатриотическую и антиисторическую, да и вообще — организованную «вокруг Рублева» в каком-то западном духе конструирования рассказа о личности». Убей меня Бог, я до сих пор не понимаю, что эти упреки означают. Но именно их потом на все лады склоняли гонители фильма, начиная с Демичева. Картина была возвращена с шереметьевской таможни. После этого мне несколько лет ничего не давали снимать...»

В феврале 1967 года Тарковский отправил письмо председателю Госкино А. Романову:

«Это письмо — результат серьезных раздумий по поводу моего положения как художника и глубокой горечи, вызванной необъективными нападками как на меня, так и на наш фильм об Андрее Рублеве.

Более того. Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами воспринимается мной не более и не менее как травля. И только травля, которая причем началась еще со времени выхода моей первой полнометражной картины «Иваново детство».

Мне известно, конечно, что успех этого фильма среди советских зрителей был практически сорван намеренно и что до сих пор с постоянством, которое не может не вызывать недоумения, на фильм этот при каждом более или менее удобном случае, Вы, Алексей Владимирович, приклеиваете ярлык «пацифизм». И только ярлык, потому что ни аргументов, ни серьезных обоснований вслед за этим не следует...

Атмосфера же, в какую попали авторы «Рублева» в результате спровоцированной кем-то статьи, которая была помещена в «Вечерней Москве», — статьи, являющейся инсинуацией, и в результате следующих за ней событий, настолько чудовищна по своей несправедливой тенденциозности, что я вынужден обратиться к Вам как к руководителю за помощью и просить Вас сделать все, чтобы прекратить эту беспрецедентную травлю.

А то, что она существует, доказать не трудно.

Вот ее этапы: трехлетнее сидение без работы после фильма «Иваново детство», двухлетнее прохождение сценария «Андрей Рублев» по бесконечным инстанциям, и полугодовое ожидание оформления сдачи этого фильма, и отсутст-

вие до сих пор акта об окончательном приеме фильма, и бесконечные к нему придирки, и отмена премьеры в Доме кино, что лишь усугубило нездоровую атмосферу вокруг фильма, и отсутствие серьезного НАПЕЧАТАННОГО ответа в «Вечернюю Москву», и странная уверенность в том, что именно противники картины выражают истинное, а не ошибочное к ней отношение — хотя Вам известно, конечно, об обсуждении «Рублева» на коллегии при Комитете, в котором заслуженные и ведущие деятели советского кино весьма недвусмысленно и единодушно высказались по поводу нашей работы и о ее значении для нашего кино.

Но, оказывается, их мнение не имеет для Вас значения...

Мы с Вами во вполне дружеской атмосфере разработали программу работы над окончательным вариантом картины, все Ваши предложения были мною учтены, мы заверили друг друга в обоюдном удовлетворении, связанном с этим последним этапом работы над фильмом, что было засвидетельствовано в документах, подписанных как Вами, так и мной, как вдруг, к моему глубочайшему недоумению, я узнаю о том, что Вы, если я не ошибаюсь, аннулируете документы о приеме фильма...

Теперь о последнем ударе в цепи неприятностей и раздуваемых придирок к фильму — списке поправок, которые дал мне ГРК (репертуарная комиссия. — Н. Б.).

Вы, конечно, знакомы с ним. И надеюсь, что Вы понимаете, что грозит фильму при условии их выполнения. Они просто делают картину бессмысленной. Они губят картину — если угодно...

Я не буду перечислять их. Я только попытаюсь сформулировать беспрецедентность этого списка поправок.

О пресловутом «натурализме», извините за напоминание.

Был «Броненосец “Потемкин”» с червями в мясе, коляской с младенцем, с вытекающим глазом женщины, раненной на одесской лестнице, с инвалидом, прыгающим по ее ступеням... Был фильм «Они защищали Родину» — там ребенка бросают под танк. Существует много фильмов, в которых гибнут люди разными способами. Так почему же в тех фильмах это можно, а в моем нельзя?!

Вспомним «Землю» Довженко со сценой с обнаженной женщиной в избе. Сцену из фильма «Тени забытых предков» с обнаженной. Опять — там можно — мне же нет. Хотя я не знаю ни одного зрителя, который не был бы тронут целомудрием и красотой этого очень важного для нашего фильма эпизода.

Идея нашей картины выстраивается эмоционально, не умозрительно. Поэтому все его компоненты не случайны! Они — звенья неразрывной цепи. Гуманизм нашего фильма выражается не лобово. Он — результат конфликта трагического со светлым, гармоничным. Без этого конфликта гуманизм не доказуем, а риторичен и художественно неубедителен, мертв.

Обратный, неверный подход к анализу нашего фильма подобен требованиям созерцающего мозаичное панно изъять из него черные кусочки, которые якобы оскорбляют его вкус, для того чтобы «исправить» произведение. Но если их изъять — рухнет замысел, ибо кусочки эти по закону контраста оттеняют светлые, чистых тонов детали целого.

Потом — эпоха. История рубежа XIV—XV веков пестрит бесконечными напоминаниями о жестокостях, измене, междоусобицах. Только на этом фоне мы могли взяться за решение тех трагических конфликтов, которые выражены в «Рублеве». Но ведь то, что есть в нем, — капля в море по сравнению с истинной картиной того времени. Мы лишь иногда прибегаем к необходимости напомнить зрителю о мрачности той эпохи. Стоит только перелистать исторические труды!..

Нет слов, чтобы выразить Вам то чувство затравленности и безысходности, причиной которого явился этот нелепый список поправок, призванный разрушить все, что мы сделали с таким трудом за два года. Тенденциозность этого документа настолько очевидна, что, кроме недоумения, никакого другого чувства вызвать не может. ..

Я имею смелость назвать себя художником. Более того, советским художником. Мною руководит зависимость моих замыслов от самой жизни, что касается и проблем, и формы. Я стараюсь искать. Это всегда трудно и чревато конфликтами и неприятностями. Это не дает возможности тихонько жить в тепленькой и уютной квартирке. Это требует от меня муже-

ства. И я постараюсь не обмануть Ваших надежд в этом смысле. Но без Вашей помощи мне будет трудно. Дело приняло слишком неприятный оборот в том смысле, что дружественная полемика по поводу картины приняла форму — простите за повторение — организованной травли».

А вот письмо, спустя семь месяцев, генеральному директору «Мосфильма» В. Сурину, в котором ситуация подана более укрупненно, в деталях, с близкого расстояния.

«Вот опять дошли до меня сведения об открытом партсобрании, на котором Вы склоняли мое имя. Грустно и обидно это слышать.

Странно, что, зная о том, что на собрании будет упоминаться «Рублев», никто не удосужился пригласить меня на него.

Мне кажется, я нашел бы, что ответить на поставленные вопросы в мой адрес.

Вы, если я в курсе дела, говорили о моей неблагодарности в адрес студии, которая так много для меня сделала. А что, собственно говоря, сделала для меня студия? Дала возможность за 7 (!) лет снять две картины?! Не цинично ли это звучит? Студия не отстаивала интересы автора «Иванова детства», нелепо и безграмотно обвиненного в пацифизме (что и Вы повторяли в некоторых своих выступлениях). Не помогла продвижению сценария об «Андрее Рублеве». На это ушло тоже несколько лет. Зарезала смету, рассчитанную 1400 тыс., ровно на 400 000, которых потом и не хватило. Толкнула группу на заведомый перерасход и обвинила ее в дурном хозяйствовании, намереваясь вычестить из постановочных нашей группы 20%.

Восторженно участвовала на обсуждении «Рублева» в Комитете, на Коллегии и несколько раз на студии, а затем отказалась от ранее сделанных поздравлений, не считаясь даже с приличием. (Элементарным приличием.)

Сейчас я остался в одиночестве, ибо струсили и продали свою точку зрения все, кто ранее рукоплескал фильму. И Вы в том числе. Вы-то, будучи опытным руководителем, не рукоплескали, правда...

И теперь Вы толкаете меня на свидание с начальством в ЦК одного (!).

Как будто сценарий не был утвержден ни в объединении, ни в Генеральной редакции, ни в Комитете. Как будто фильм не был принят ни в объединении, ни на студии, ни в Комитете (трижды!) и не присуждена ему 1-я категория.

Все поправки Романова и главреперткома мною выполнены с удвоенным гакком (смотрите соответствующие документы у т. Огородниковой Т.Г.).

Как будто не Вы с М.И. Воробьевой вычеркнули эпизод Куликовской битвы.

Меня очень удивляет и оскорбляет позиция со стороны студии в оценке и практических выводах по поводу моего фильма. И не только моего, но и Вашего также фильма.

Ведь я понимаю, студии удобнее своей картиной назвать фильм благополучный, а фильм Тарковского далеко не благополучный, поэтому Тарковский сам должен о нем заботиться, как будто Тарковский частный предприниматель.

Я до сих пор убежден: во-первых, что при оценке его одним (известным Вам человеком) произошла какая-то ошибка.

Во-вторых, что ошибка эта — результат особой подготовки этого просмотра в руководстве недоброжелательными людьми. (Вы же понимаете — кто «за» — пассивен, противники же активны и очень скромны!)

В-третьих, что студия и Вы недостаточно, мягко выражаясь, последовательны в оценке фильма.

Вы на собрании говорили о каких-то поправках, которые якобы со мной были согласованы, но которые я не сделал. Если это так (я повторяю, меня не было на собрании), то это абсолютная неправда.

Сейчас Вы меня бросаете и настаиваете на встрече в ЦК. Мало того, что это некрасиво в связи с вышесказанным и подтвержденным мнением собравшихся в Вашем кабинете писателей и режиссеров, вы не хотите даже удовлетворить элементарную просьбу предоставить мне стенограмму обсуждения в Комитете «Рублева». Простите, это уже за гранью моего понимания. Как автор фильма я просто требую эту стенограмму и считаю, что я должен ее иметь. Во всяком случае, голеньким в ЦК я не пойду.

Я еще раз прошу предоставить мне эту стенограмму.

Вы говорите, что существуют и отрицательные мнения начальства о «Рублеве». Ну и что же? В свое время Толстой ругал Шекспира и Вагнера. Но ни тот, ни другой не стал от этого бездарнее, чем хотелось графу Льву Николаевичу. Примеров таких тьма.

Далее. Мне уже опять не дают возможности работать. Я не думаю, что мои хронические простои — результат заботы о Тарковском. Уж если я пойду в ЦК, то, наверное, скорее для того, чтобы утрясти этот вопрос, связанный с конституционным понятием права на труд.

А Вы удивляетесь, почему я работаю художником в Одессе!\* Поистине святая простота.

Да, для того, Владимир Николаевич, чтобы «кушать» и кормить семью. Вам почему-то непонятно. Даже если из этих семи лет я работал два года, то пять я не работал. Простая, весьма простая арифметика!

Вы коммунист. Вы учите нас принципиальности, но мы ведь тоже не дети, и нам часто бросаются в глаза некоторые неувязки. И мы на них реагируем. И у нас складывается отношение к окружающей реальности. Обыкновенная «обратная связь».

Ведь правда же, некоторые обстоятельства выглядят несколько странно, мягко говоря.

Т.Г. Огородникова передаст Вам две заявки. Будьте добры проглядеть их и ответить на возможность их постановки. А то у меня возникает чувство, что мне специально не дают работать. А Вы говорите о какой-то заботе и помощи.

Сейчас (на днях) я ложусь в больницу\*\* с горьким чувством. С очень горьким. Если Вы говорите о заботе во время

---

\* В годы безработицы Тарковский выезжал работать в Одессу и Кишинев.

\*\* На заседании бюро худсовета «Мосфильма» еще в мае 1967 года, где опять «разбирали» Тарковского, А.Г. Хмелик, участвуя в общей дискуссии, говорил: «Мы упрекаем его, что он нехорошо себя ведет, что он никуда не появляется, не отвечает и т.д. Тарковский вел себя идеальнейшим образом в течение довольно долгого времени. Он являлся куда угодно, прошел десятки кругов. Его буквально уходили, так что пришлось положить в больницу. Человеку 34 года, а он — развалина. Возможно это? По-моему, тоже невозможно». Его поддержал М.И. Ромм: «Он действительно очень ранимый человек, и картина эта сделана на пределе его сил...»

постановки, так ведь это так и должно быть, это естественно, и здесь не забота, а просто профессиональное администрирование. Мы не хвалим людей за то, что они честны. Это органическое состояние для человека. А забота в чем-то другом, я думаю.

Помните Дзурлини, разделившего со мной в 1962 году «Золотого льва» в Венеции? За то время, пока я «пробивал» «Рублева» («пробивал» — весьма специфический термин, не правда ли?) и ставил его, он снял 6 (!!!) фильмов. Мы базариваем себя с божьей помощью и работаем с КПД в 10%. Это ли не трагедия? А Вы о заботе...

Извините меня за прямолинейность. Но, во всяком случае, она продиктована искренностью. И я очень огорчен Вашим отношением к моим проблемам. (Моими они стали потому, что я остался один из-за трусости и беспринципности моих коллег.)

Можно жить и так, чтобы выключивать себе право на работу. Я так жить не могу, не хочу и не буду. Не обессудьте.

Пополам жить нельзя. Нельзя сидеть между двумя стульями. Неудобно.

Примите уверения в совершенном уважении.

4 сентября 1967 года. *Андрей Тарковский*\*.

Тиранили Тарковского вплоть до осени 1971-го. Еще в апреле требовали новых поправок. А в это время «Рублев» собирал за рубежом переполненные залы взволнованных зрителей, имел восторженную прессу и собирал награды, начав отсчет с Главного приза киножурналистов мира на Каннском фестивале 1969 года.

---

\* Пафос Тарковского понятен, однако есть во всем этом и другая сторона, о которой он задумается уже за границей. Я имею в виду, например, то изумление, с которым западные коллеги Тарковского, работающие в жанре авторского кино, созерцали размах материально-денежных трат, пошедших на съемки «Рублева». И Кшиштоф Занусси, и другие режиссеры говорили позднее Тарковскому, что никакой западный доброхот не выделил бы ему никогда таких денег. Такой «культурный размах» был лишь у советского государства. Два свои «западных» фильма Тарковский снимал в более чем скромных материально-денежных режимах, на последний фильм собирая деньги, что называется, с миру по нитке. При том что как режиссер он уже имел, как говорится, все регалии.



Но как фильм попал на Каннский фестиваль? Это отдельная запутанная история почти детективного свойства, суть которой в том, что группа высококультурных людей России и Запада, влюбившихся в фильм с первого взгляда, целенаправленно «переиграла» советских кинобюрократов, добившись внеконкурсного показа «Рублева» в Каннах. Участвовали в этой «игре» прежде всего президент западно-берлинской фирмы «Пегасус-фильм» Сержио Гамбаров, совладелец «ДИСа» Алекс Москович и профессор ВГИКа Отари Тенейшвили, подключившие к защите «Рублева» мировую кинематографическую элиту.

Вот как рассказывает О. Тенейшвили о «бомбе» 1969 года под названием «Андрей Рублев»:

«Подступы к Дворцу были забиты желающими попасть на просмотр. Люсьен Сория прохаживался между журналистами и кабинетом Фавра Лебре, улаживая возникающие конфликты. К утру в Канны съехались представители французской, итальянской, испанской, немецкой, швейцарской прессы, аккредитованные журналисты США, Южной Америки, Англии, Скандинавских стран, Японии, а также стран «социалистического лагеря». Стоял многоязычный гул. Вместить всех желающих на два запланированных сеанса не представлялось никакой возможности. И тогда я попросил Алекса Московича, чтобы он договорился с Фавром Лебре о показе еще двух сеансов на второй день, в воскресенье.

Перед первым сеансом дирекция фестиваля объявила по городскому радио и телевидению, что фильм «Андрей Рублев» будет дважды показан и на второй день. Это объявление сняло накал страстей. И все же в зале негде было упасть и гвоздю. Сидели в проходах, на лестницах, на сцене. Я наблюдал за залом в течение демонстрации фильма. Такого напряжения зрителя, и зрителя весьма специфического, избалованного всеми чудесами кинематографии, я ни до, ни после никогда не видел. Когда закончились кадры с иконостасом и гарцующими жеребцами на зеленом лугу, начался шквал оваций, слышались восклицания: «фантастико», «жениаль», «формидабль», «белиссимо», «грандиозо»... Я ждал хорошего приема, но такого?! Дух перехватывало от радости, от восторга. Алекс Москович и Сержио Гамбаров, не стесня-

ясь, плакали. Да, бывают в жизни людей минуты откровения и счастья. И такое с нами случилось благодаря рождению на белый свет фильма Андрея Тарковского.

Вечером, на втором сеансе, все повторилось. В воскресенье число желающих попасть на фильм увеличилось. Съехались почти все отдыхающие Коддасюра. Вся вечерняя пресса вышла в субботу с короткими, но восторженными сообщениями о фильме. В воскресных французских, английских, итальянских, испанских, немецких газетах и в прессе других стран фильму «Андрей Рублев» были посвящены подвалы и полосы. И только пресса Советского Союза молчала, несмотря на вальяжное пребывание в Каннах корреспондентов «Правды», «Известий», «Литературной газеты». А в наши дни, спустя долгие годы, все они весьма осмелели и стали писать о своем «героическом участии» в судьбе фильма «Андрей Рублев».

В субботу вечером и в течение всего воскресенья меня, Алекса Московича и Сержио Гамбарова разрывали на части покупатели фильма. Здесь были представители кинобизнеса, наверное, всех частей света! В конце концов мы договорились с Леопольдом Бренесом, владельцем крупной компании в Западной Европе, о продаже фильма «Андрей Рублев» — за космическую цену. <...>

В конце фестиваля ФИПРЕССИ присудило — единогласно — фильму «Андрей Рублев» Главный приз киножурналистов мира. Самуэль Ляшиз, известный французский теоретик искусства, главный редактор отдела литературы и искусства газеты «Ле Летр Франсез», рассказывал мне, как проходило заседание жюри ФИПРЕССИ. Оно началось со слов «Андрей Рублев» и «Андрей Тарковский» и закончилось этими же словами. Другой кандидатуры не было и быть не могло.

Вернувшись с фестиваля в Париж, я тут же подвергся натиску телефонных звонков из Москвы. Теперь руководящие указания сыпались на предмет премьеры фильма в Париже. И, смешно, — руководителям Кинокомитета и в голову не приходила мысль об утере малейших прав на фильм после его продажи фирме «ДИС». Пришлось посылать телеграмму о том, что мы не вправе запретить фирме выпуск фильма в Париже. И сможем получить такое право... лишь

после уплаты миллионов в валюте за разрыв договора и за неустойку. Но эта телеграмма осталась непонятной для руководства Кинокомитета. Оно продолжало неистово посылать мне устрашающие указания по недопущению премьеры «Андрея Рублева» в Париже. И смешно и горько! В своем стремлении выполнить указание ЦК КПСС руководители Кинокомитета теряли понимание реальности: к французской фирме ЦК КПСС и наш Кинокомитет не имели никакого отношения.

В конце лета состоялась премьера фильма «Андрей Рублев» в парижских кинотеатрах «Кюжас», «Елисей-Линкольн», «Бонапарт» и «Студио Распай». Фильм демонстрировался в этих кинотеатрах на 300—450 посадочных мест с аншлагом в течение всего года. Успех у зрителя и у прессы описывать нет смысла...»

Феномен столь мощного признания фильмов Тарковского в Европе, зрительского успеха по крайней мере не меньшего, чем в России, наводит на мысли о том, что «диагнозы» режиссера касаются неких глубинных основ всего нашего европейского менталитета, всей нашей несчастной цивилизации. Россия мыслится у Тарковского не в изолированности от общекорневых болезней и болей века, но в ритмической соразмерности «экзистенциальному танцу», в который вовлечена «мировая душа». Понимает она это или нет.

Великий Ингмар Бергман был настолько покорен уникальной атмосферой, в которой движется человек-душа у Тарковского, что назвал его первым режиссером мира, признавшись как-то, что посмотрел «Андрея Рублева» не менее десятка раз, ибо он служит ему камертоном в начале работы над каждым новым фильмом.

Тем камертоном, каким для самого Тарковского были, по его признанию, музыка Иоганна Себастьяна Баха и... воспоминание о Симоновской церкви. Вот как сам Тарковский описывает эту историю:

«...Во время войны, когда мне было уже двенадцать лет, мы снова жили в Юрьевце. Но теперь нас называли «выкуи-рованными» или «выковыренными», как кому больше нравилось.

Симоновская церковь была превращена в краеведческий музей. Пустовал только огромный ее подвал. Стояло жаркое лето, и тени высоких лип вздрагивали на ослепительных стенах. Мы с приятелем, который был на год меня старше и вызывал во мне чувство зависти своей храбростью и каким-то не по возрасту оголтелым цинизмом, долго лежали в траве и, щурясь от солнца, со страхом и вожделением смотрели на невысокое, приподнятое над землей оконце, черное на фоне сияющей белизны стен.

Замысел ограбления был разработан во всех деталях. Но от волнения все его подробности смешались у меня в голове, и твердо я помнил лишь об одном: влезть в оконце вслед за моим предприимчивым приятелем. Мы позвали мою сестру, спрятали ее в траве за толстой липой и велели ей следить за дорогой. В случае опасности она должна была подать нам условный сигнал. Умирая от страха, она согласилась после напористых увещаний и угроз. Размазывая по лицу слезы, она лежала за деревом и умоляюще смотрела в нашу сторону с надеждой на то, что мы откажемся от своего безумного предприятия.

Первым юркнул в прохладную темноту подвала руководитель операции. За ним я. Выглянув из оконца, я увидел перепуганные глаза сестры, отражающие блеск освещенных солнцем церковных стен.

Мы долго бродили по гулкому подвалу, по его таинственным и затхлым закоулкам. Сердце мое колотилось от страха и жалости к самому себе, вступившему на путь порока.

В ворохе хлама, сваленного в углу огромного сводчатого помещения, пахнувшего гниющей бумагой, мы нашли бронзовое изображение церкви — что-то вроде ее модели искусной чеканки, формой напоминающей ларец или ковчег. Мы завернули ее в тряпку. Собрались уже было отправиться в обратный путь, как вдруг услышали чьи-то шаги. Мы бросились за гору сваленных в кучу заплесневевших от сырости книг и, прижавшись друг к другу, замерли, вздрагивая от ужаса. Шаркающие шаги, звонко ударяясь в низкие потолки, приближались.

Из боковой дверцы появилась сторбленная фигура старика в накинутой на плечи выгоревшей телогрейке. Бормоча

что-то про себя, он прошел мимо нас, свернул в коридор, ведущий к выходу, и через минуту мы услышали скрежет железного засова и визг ржавых петель. Потом грохнула дверь, эхо ворвалось под освещенные сумеречным светом своды и замерло, растворившись в подземной прохладе подвала.

Я уже не помню, как мы выбрались из подвала. Помню только, что у меня не попадал зуб на зуб.

Не зная, что делать со своей находкой и оценив ее как предмет, обладающий сверхъестественной силой и способный повлиять на нашу судьбу самым роковым образом, мы закопали ее возле сарая, под деревом. Мне было страшно, и долго после этого я ждал жутких последствий своего чудовищного преступления перед таинством непознаваемого. Особенно сильное впечатление эта эпопея произвела на меня, может быть, потому, что в старике, которого мы увидели в церковном подвале, я узнал человека, распоряжавшегося работами еще до войны, когда ломали Симоновские купола... при этом он доил корову, лежавшую на земле...

История эта до сих пор волнует меня и даже пугает. Я иногда думаю о том, что снова вернусь в Юрьевец и раскопаю наш тайник, где был зарыт ковчег. Я и сейчас помню, куда мы спрятали нашу находку, и мне почему-то кажется, что в эту минуту я буду счастлив...»

Эта история, точнее, внутреннее ее ощущение — совершенно в духе фильмов Тарковского с их сновидческой атмосферой руин\*, пещерности жизни, таинственности отверженного человека и его судьбы, атмосферой утраченного сокровища, томящей душу, словно утраченная родина или счастье.

И плюс к этому полифонная океанская глубина-высь Баха, воистину волхвующего в светящихся основаниях ритма.

---

\* Ср. у Жоржа Батая: «Поэтический гений — это вам не дар слова <...>: это обожествление руин, которых ждет не дождется сердце...» («Внутренний опыт»).

## Предотъездный дневник

Начиная с «Зеркала» каждый фильм Тарковского точно свидетельствовал о его собственном внутреннем состоянии. Сам режиссер много раз говорил, что его творчество и его жизнь — это одно целое и каждая картина — это действие, за которое он отвечает своей целостностью. И о его внутренней ситуации на момент завершения «Сталкера» можно судить по атмосфере последнего. И если заглянем в дневники, обнаружим, что не ошиблись ни на йоту. В религиозном смысле Тарковский ощущал себя сталкером, отчаянно возделывающим свою Зону и вновь и вновь обнаруживающим свое одиночество и отверженность.

В общем-то это действительно тот редкий случай, когда судьбу человека и художника можно исключительно точно проследить по цепочке фильмов: «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение». В известном смысле (в смысле внутреннем и метафизическом) это документы. Все остальное зависит от индивидуального воображения зрителя, от его способности постигать реально-образные связи.

В финале «Сталкера» герой плачет, он в отчаянии от пустынности человеческого пейзажа.

В подобном положении находился в это время и Тарковский. После микроинфаркта он чувствовал упадок сил, его уже давно одолевали периодические и необъяснимые боли в спине, длительные гриппозные состояния. Еще в 1976 году он писал в дневнике: «Пора отказаться от кино. Я созрел для этого. И начать книгу о детстве (сценарий «Белого дня» пойдет в дело)». А к 1979 году эти мысли посещали его все чаще. И несмотря на то, что он, как всегда, жил насыщенной внутренней жизнью и разрабатывал в воображении и на бумаге эскизно новые проекты, гамлетовская задумчивость все сильнее входила в него. Второй по силе, после периода надругательства над его «Андреем Рублевым», кризис с каждым годом все углублялся. Огромное желание обновления, некоего революционного изменения все сильнее и неодолимее входило в него. «Надо радикально изменить ситуацию...», «жить по-старому нельзя», «я должен все начать заново, мне

требуется обновление, нужно начать всё на качественно новом уровне» — такими записями пестрит дневник этих лет.

В октябре 1981 года на встрече с кинолюбителями в Ярославле он ошарашил собравшихся внезапной откровенностью, отвечая на вопрос, чем он сейчас живет и каковы его планы:

«Знаете, честно говоря, я ничем особенно не живу. В планах у меня фильм «Ностальгия», к тому же я, вероятно, возьмусь за сценарий «Идиота» по Достоевскому. Но это все в будущем, все это не сейчас. А в принципе что-то не очень хочется снимать кино. Конечно, я буду снимать, мне некуда деваться. Но пока не хочется. То ли я устал от кино... Не знаю...

Во всяком случае, мне вдруг показалось, что гораздо приятнее сидеть в деревне, смотреть, как коровки пасутся на берегу речки, гулять. Все это пройдет, наверное, я чувствую, что пройдет. Обидно только, что и время пройдет.

Знаете, очень трудно работать в кино, если хочешь делать в нем свое, снимать те картины, которые тебе хочется снимать. В этом случае ты должен истратить энергии и времени в десятки раз больше, чем их уходит на съемки фильма по сценарию из портфеля главной редакции «Мосфильма».

И вот нет-нет да и задумаешься: а кому все это нужно? Зачем я бью головой стенку? Ради чего? Если бы не было писем от зрителей, я, может быть, перестал бы снимать кино. Но письма приходят, их много, и они всё ставят на место, помогают мне философски взглянуть на ситуации, в которых я нахожусь повод для рефлексии и копаюсь, наверное, дольше и больше, чем нужно...»

И действительно, он все больше и больше времени проводит у себя в деревне, с мальчиком Тяпусом и овчаркой Дакусом, то ли чувствуя, то ли уже зная, что скоро покинет российский пейзаж навсегда.

И как раз в это время, а именно в дни завершения сценария «Сталкера», в его дверь постучалась Италия. Это не назовешь иначе, как судьбой. Не Тарковский нашел Италию, она нашла его. Вначале в лице Тонино Гуэрры, итальянского поэта и киносценариста, соавтора многих шедевров Де Сики, Феллини, Антониони, Франческо Рози. Тонино не просто полюбил фильмы Тарковского, как многие западные интеллектуалы, но приехал в Москву, благо жена у него русская, нашел

Тарковского и неотступно и методично, с поэтической свободой и раскованностью стал вовлекать его в дружбу-сотрудничество. 13 ноября 1976 года Тарковский записал в дневнике: «Недавно здесь был Тонино Гуэрра из Италии. Они хотят, чтобы я снял у них фильм. (Наше начальство, разумеется, этого не хочет.) Или же телевизионную инсценировку («Путешествие по Италии»). Для этого они хотели бы пригласить меня на 2 месяца в Италию (в антракте между «Гамлетом» и «Пикником»), чтобы я познакомился со страной. Но, как говорится: человек предполагает...»

Впрочем, запись о Т. Гуэрре есть уже от 20 октября того же года: «Тонино Гуэрра уверен, что я буду делать «Путешествие по Италии». Там будут и русские эпизоды...» Но и еще раньше есть запись о Тонино — от 1975 года.

Никакого антракта между «Гамлетом»\* и «Сталкером» не случилось, к тому же начались обычные бюрократические проволочки, и в Италию Тарковский сумел вырваться лишь в 1979 году: очень короткая поездка в апреле, а затем в июле-августе двухмесячная командировка.

Дружба с Тонино развивалась многопланово и поэтически-пластично; возникает ощущение, что итальянец с большим тактом, но и с настойчивостью «взял шефство» над одиноким русским сталкером, не востребовавшимся в своем отечестве и явно нуждающимся в дружеской поддержке. Эту «посольскую» миссию культурной Европы Тонино блестяще и исполнил, что видно уже по дневникам Тарковского.

Мне хочется дать здесь хронологически последовательную подборку записей на самые разные темы из дневника режиссера этих нескольких перед окончательным отъездом в Италию лет. Многие станут ясно из простого наблюдения и сопоставления. Многие мифы рухнут.

### 3.01.74. «Анкета:

1. Ваше любимое явление природы? *Рассвет, лето, туман.*
2. Время года? *Сухая, теплая осень.*

---

\* Над спектаклем по шекспировскому «Гамлету» в московском Ленкоме Тарковский работал весь 1976 год, премьера состоялась в начале 1977-го.



3. Музыкальное произведение? *Бах “Страсти по Иоанну”*.
4. Русская проза (роман, рассказ)? *“Преступление и наказание”, “Смерть Ивана Ильича”*.
5. Зарубежная проза? *“Доктор Фаустус”*.
6. Русская новелла? *Иван Бунин “Солнечный удар”*.
7. Зарубежная новелла? *Мопассан, “Тонио Крёгер” Томаса Манна*.
8. Любимый цвет? *Зеленый*.
9. Любимый поэт? *Пушкин*.
10. Русский кинорежиссер? *Никто*.
11. Зарубежный кинорежиссер? *Робер Брессон*.
12. Любите ли Вы детей? *Прежде всего*.
13. В чем заключается сущность женщины? *В подчинении и унижении из любви*.
14. Сущность мужчины? *В творчестве*.
15. Цвет волос у женщин? *Рыжий!*
16. Любимая одежда? —
17. Любимый возраст? —»

27.05.76. «Ездил с Ларисой в Горький, где было 12 выступлений. Очень устал. Я слишком серьезно отношусь к этим мероприятиям...»

14.07.78. «Сколько удивительных параллелей между Гофманом, Гессе и Булгаковым. Они как дети — невинны, доверчивы, болезненны, не избалованы успехом, слабы, наивны, страстны и великодушны\*. “Золотой горшок” — “Степной волк” — “Мастер и Маргарита”».

«...У меня разного рода идеи, которые я мог бы реализовать за границей.

1. “Кагал”. 2. “Доктор Фаустус”. 3. “Гамлет” (фильм), написать второй вариант. 4. “Гамлет”, театральная постановка. 5. “Преступление и наказание”. 6. “Отречение”. 7. “Новая Жанна д’Арк”. 8. “Двое видели лисицу”. 9. “Иосиф и его братья”. 10. “Гофманиана”. 11. “Путешествие по Италии”»\*\*.

\* Сколь легко и естественно поставить в этот ряд самого Тарковского!

\*\* Из этой записи совершенно ясно, что все свои любимые творческие планы Тарковский мысленно уже переносит за границу. И в дальнейшем мы увидим, что он решительно не хочет продолжать унижительную войну с Госкино и со своими коллегами-кинематографистами генеральского статуса, вливающими анти-Тарковский яд в уши высоких чиновников.

24.04.78. «Приступ стенокардии. Первый. Врач хотел отправить меня в больницу. Я отказался...»

28.04.78. «Тонино звонит из Рима почти каждый день. Уже хожу по комнате. Инфаркт начинает зарубцовываться...»

16.05.78. «Тонино прислал мне книжку, в ней 68 коротких поэтических историй и несколько стихотворений. Он предлагает мне ответить на каждую из этих историй, так чтобы из этого возникла своего рода дуэль из 136 выстрелов.

На следующей неделе отправляюсь в санаторий».

23.12.78. «Обновление возможных планов в свете последних месяцев. 1. «Мастер и Маргарита». 2. Документальный фильм-декларация «Деревня», 16 мм. 3. «Путешествие по Италии». 4. «Кагал». 5. Фильм, базирующийся в основном на Кастанеде.

Книги: 1. О кино. 2. Моя мосфильмовская биография. 3. Эссе».

31.12.78. «Позвонил Саша Мишарин. <...> Рассказал, что вчера по первой программе радио сообщили, что «Зеркало» признано во Франции лучшим фильмом 1978 года, а Терехова лучшей актрисой...

Мы с Тонино размышляли над тем, не снять ли мне 16-мм фильм о нашей деревне. Это могло бы стать признанием нашему дому в Мясном. Буря в стакане воды. История о том, как мы раскрашивали наш забор, когда в конечном итоге вышло что-то ужасное. Меня должен играть Саша Кайдановский, если он согласится. В начале фильма — прибытие Саши и объяснение, почему он играет мою роль, а не я сам. Автопортрет: «Клоуны» Феллини.

Зеркало. Маленькая речка, птица. В конце фильма, когда Саша смотрит в окно и снова видит все в первоизданном виде, он превращается в меня. Кузя. Дом инвалидов. Черная река. Сельский магазин. Спор в доме. Женщина в слезах, как будто у нее кто-то умер, но это всего лишь обычный разговор и спор о невымытой посуде. Дождь. Вода на террасе. Снять куски к «Путешествию по Италии». Но кто будет «путешественник?»

1.01.79. «Ночью, после часа, пришли Тонино с Лорой. Тихо, мирно провели вечер. О многом говорили с Тонино. Он, кажется, понял мое здесь положение. И, мне кажется, может мне в случае чего...

Мы с Ларой очень серьезно размышляли о разговоре с Тонино. Так жить дальше невозможно. Я не знаю, как расплатиться с долгами. Не знаю также, что будет со «Сталкером». Без серьезных изменений он не будет принят, а я к таким уступкам, конечно, как всегда, не готов. Так пусть же свершится чудо! <...> Единственно, что мне остается, это вера и надежда. Вопреки всякому здравому рассудку.

Так что же я должен делать?

Я бы очень хотел поехать в Италию, чтобы снять там вместе с Тонино «Путешествие по Италии». <...>

Это означает года два мук: а Андрюшка в школе, а Марина, мама, отец. Их же замучат. Что делать?! Только молиться! И верить.

Самое важное — этот символ (нарисован православный крест. — *Н. Б.*), который не дано понять, а лишь чувствовать. Верить, вопреки всему — верить... Мы распяты в одной плоскости, а мир многомерен. Мы это чувствуем и страдаем от невозможности познать истину... А знать не нужно! Нужно любить. И верить. Вера — это знание при помощи любви...»

21.01.79. «...Приснилась чья-то неожиданная смерть. Заболел — 37 днем, но у меня всегда грипп с невысокой температурой. Вечером — температура. Если Бог меня приберет, отпевать меня в церкви, а хоронить на кладбище Донского монастыря. Трудно будет добиться разрешения. Не грустить!! Верить, что мне лучше там. Картину («Сталкер». — *Н. Б.*) закончить по схеме последнего разговора о музыке и шумах. Люся (Фейгинова. — *Н. Б.*) должна попытаться привести в порядок последнюю сцену в пивной. <...>

Тяпу надо крестить. На могиле посадить вяз. От Тяпы не надо ничего скрывать. Это всё».

27.01.79. «...Мне нужно скорейшим образом выздороветь и закончить фильм. Снова я вынужден признать, что живу неправильно. Все, что ни делаю, сбивается на фальшь и ложь. Даже когда хочу быть добрым, то лишь потому, чтобы явиться в лучшем свете.

Снова читал «Учение дона Хуана» Кастанеды... Удивительная книга! И как соответствует истине, ибо: 1. мир совершенно не таков, каким нам кажется, 2. при определенных условиях он может действительно стать совершенно другим».

10.02.79. «Господи! Чую Твою близость. Ощущаю длань Твою над моей головой. Хочу узреть Твой мир таким, каким Ты его создал, и людей, коих Ты устремляешься лепить по Своему подобию.

Люблю Тебя, Господи, ничего не прося у Тебя. И только груз моих недовольств и моих грехов, мрак моей низинной души мешают мне стать, Господи, Твоим достойным слугой! Помоги и отпусти мне, о Господи! <...>

Я должен познакомить отца с Тонино. В понедельник с утра отправлю кого-нибудь в Переделкино.

Великое счастье — ощущать присутствие Господа\*.

«Доктор Фаустус», быть может, не такая уж плохая тема. Леверкюн — фигура очень и очень понятная. Сложности с музыкой.

Роднит ли Т. Манна с Достоевским что-либо? Безбожие? М. б. ... Только оно у них разное».

12.02.79. «Манн слишком «много понимает» о Боге, а Достоевский хочет, но не может верить в Бога, — орган атрофировался.

Был сегодня у Тонино, рассказал ему один сюжет...»

9.04.79. «Вернулся из Италии в Москву — и сразу натолкнулся на неприятное. Дома, в моей комнате, были гости, кругом дым коромыслом, громкая музыка, на моем столе — пролитое вино и коньяк.

Италия чудесна. Рим — могучий город. Чистый воздух (даже в городе), нет ни фабрик, ни индустрии — все это вынесено в окрестности. На улицах цветут глицинии и бугенвиллеи. Свет великолепен.

В мой день рождения Тонино и его друг Франко поехали со мной по стране: Перуджия (чудесное место в центре), Пиенца (архитектор в честь Папы Пия V выстроил город в виде процессии), Ассизи — город, где погребен Франциск Ассизский. Двойная церковь на двух уровнях с великолепными фресками Джотто. Удивительный Монтепульчано.

Пейзажи и старинные города на холмах — сказочны. Давно не было таких сильных впечатлений.

---

\* Эта мистическая констатация повторяется в дневниках несколько раз, в разные годы.

Встречался с Антониони, Рози, Феллини...»

10.04.79. «Мы с Тонино трансформировали идею сценария во что-то, как я нахожу, более значительное: конец света.

Один человек в ожидании конца света заперся с семьей (отец, мать, дочь и сын) в собственном доме. У них родился еще сын. Отец очень религиозен. В этой тюрьме они проводят около сорока лет. В конце концов их выводят полиция и «скорая помощь», когда каким-то образом о них узнают. Их состояние ужасно. Старший сын обвиняет отца в том, что тот совершил преступление, сорок лет скрывал от него настоящую жизнь. Когда они выходят, маленький сын, осматриваясь, говорит: папа, это и есть *конец света*?

Вчера вечером позвонил Тонино. Он сказал, что все готовы помогать мне в проекте «Путешествие по Италии»...»

12.05.79. «О фестивалях не может быть и речи. Ермаш отказал Канну, сказав, что картина настолько хороша, что он хочет ее выставить на Московском фестивале (??)...»\*

17.07.79. «...Герой — переводчик (не архитектор?). Одиночество. Джотто — Ассизи. Герой ничего не замечает, ни на что не обращает взгляд.

Чудовищная жара. Как будто ничего не видишь. Пока не акклиматизируешься. Только сейчас заметил, как я устал — после Москвы, после всех хлопот, фильма, безнадежности. Как там мои Лара, и Тяпус, и Дакус?

Фильм будет называться «Ностальгия».

Не должен ли герой жениться? Быть может, на итальянке? Нет.

Город с минеральным бассейном. Кто-то, свесив ноги, пересказывает слепому фильм. Герой фантазирует на эту тему и представляет эпизод, состоящий из разговора Бога с Марией...»

18.07.79. «...Они не показали в Москве «Сталкера» Лиццани. При том, что он директор Венецианского кинофестиваля!..»

21.07.79. «От Амалфи до Остунни. Сказочно прекрасная поездка. Хотя я устал как собака. Потом посмотрю все это на карте. Устал до изнеможения. Переполнен впечатлениями.

---

\* Разумеется, это была ложь.

300 километров по жаре, и каждые 20 минут ландшафт меняется. Собственно, я хотел написать письма...»

23.07.79. «...Герой отказывается созерцать прекрасные виды. Нежелание и апатия. «Что же я забыл?» Я забыл смерть. «О чем же я видел сон?» (Я видел сон о смерти.) Он не хочет смотреть фрески Джотто и плачет. Руки Солоницына...»

26.07.79. «Работали с Тонино. Очень много придумали. Почти всё. Финал — смерть героя от случайной пули террориста...»

27.07.79. «...Завтра летим к Антониони в Сардинию...»

29.07.79. «Сардиния. На вилле Микеланджело. Коста Парадизо.

Встал в семь утра. Вилла возвышается над морем. Вокруг море. Тамариски, туи, декоративные кустарники, гранитные скалы. Фантастический пляж. Выветренный гранит образует причудливые формы. Тишина. Солнце. Лазурно-голубое море. Сказочный рай — Парадизо. Тяпа, Лариса — где вы, мои любимые?!»

31.07.79. «...Сегодня состоялось первое занятие с Энрико по трансцендентальной медитации. Завтра — индивидуальное занятие. В общем четыре академических часа. На первом ученик должен подарить учителю букет цветов, два сладких фрукта и белую ткань — салфетку или платок (в знак благодарности). Завтра поедем с Микеланджело в магазин.

Первая медитация. Мантра».

9.08.79. «...Снимали «Мадонну беременных» Пьеро делла Франческа в Монтерчи («Мадонна дель Парто». — Н. Б.). Ни одна репродукция на свете не в состоянии передать ее подлинную красоту.

Кладбище на пограничье между Тосканой и Умбрией.

Когда эту мадонну захотели перенести в музей, здешние женщины подняли протест и отстояли мадонну.

Вечером — Сиена. Самый красивый город, который я когда-либо видел...»

10.08.79. *Баньо-Виньони*. «...Встреча с церковными конгрегациями. Специально для меня они исполнили в церкви грегорианские песнопенья, после того как узнали, кто я. Они видели «Андрея Рублева»...»

30.08.79. Рим. «...Говорили с Товоли (оператор будущего — 1982 год — фильма «Время путешествия» Лучано Товоли, до этого работавший с Антониони. — Н. Б.) о «Special». Завтра встаю в пять — на съемки...»

31.08.79. Рим. Отель «Леонардо да Винчи». «...Снимали около 40 минут (!) полезного времени. Андрей — молодчина! Но и Товоли парень не промах. Он все понимает, очень мил, работать с ним легко.

Когда мы снимали сцену с горящей свечой, позвонила Лариса! Я безумно обрадовался...»

4.09.79. Рим. «...Купил Ларисе безумный подарок. И все же она заслуживает много большего. 1. Маленький золотой крест с рубинами и одним бриллиантом — 130 000 лир (начало столетия). 2. Цепочка. Золото, итал., ручная работа (середина 19 века) — 180 000 лир. 3. Кольцо (17 в.) — 240 000 лир.

Думаю, она будет довольна. Я никогда ей ничего подобного не дарил...»

9.09.79. Рим. «...Увиделись с Микеланджело и Энрико. Медитировали вместе. У меня сразу получилось, и я впервые увидел сому — желто-зеленые лучи...»

11.09.79. Отель «Леонардо да Винчи». «...Всего за два месяца мы чего только не сделали: второй вариант сценария, проложили путь для работы над «Концом света» и сняли «Special». Невероятно! Так жить можно! Работать лишь в свое удовольствие...»

5.10.79. Москва. «Сегодня около часа дня умерла мама. А до этого 2 месяца была Италия. Об этом в итальянском дневнике. И о «Ностальгии» и о «Special». А сегодня умерла мама. Она очень страдала. Последние дни на промедоле, и надеюсь, не слишком страдала. Хотя что мы знаем о смерти, когда о жизни-то не знаем ничего. А если знаем, то стараемся это забыть. Боже! Упокой душу ее».

8.10.79. «...Мамины похороны... Чувствую себя беззащитным. Никто на свете не любил меня так, как любила мама. Она совершенно не похожа на себя в гробу.

Все более убеждаюсь в необходимости изменить свою жизнь. Я должен это сделать с большей смелостью и спокойствием и уверенно смотреть в будущее.

Милая, милая мама. Ты увидишь, я еще многое сделаю, если захочет Бог. Надо начать все с начала! Прощай — ах, нет, мы увидимся, в этом я уверен».

22.10.79. «Боже мой! Что за смертная тоска! До дурноты, до петли. Чувство невероятного одиночества. И ощущение это становится еще ужаснее, когда начинаешь понимать, что одиночество означает смерть. Все меня предали или продолжают предавать. Одиночество полнейшее. Поры души открылись, и стала она безоружной и беззащитной, ибо начала в нее проникать смерть. Это жутко — оказаться одному. Жить не хочется. Страшно. Жизнь становится невыносимой».

3.12.79. «...Первый рабочий план режиссера студии «Мосфильм» А.А. Тарковского. 1. «Ностальгия». <...> 2. «Идиот», экранизация романа Достоевского, сценарий Тарковского. 3. «Бегство», фильм о последнем годе жизни Л.Н. Толстого, сценарий Тарковского. 4. «Смерть Ивана Ильича». 5. «Мастер и Маргарита». 6. «Двойник», фильм о Достоевском по мотивам его биографии и прозы...»

25.12.79. «Знаю, мне далеко до совершенства, более того — я полон грехов и несовершенств. Но как преодолеть мне мое ничтожество — не знаю, трудно думать о дальнейшей жизни; я и в сегодняшней-то полностью заблудился. Знаю одно — так, как жил до сих пор, жить больше не хочу: о моей до сего дня работе не стоит и говорить, одни отрицательные эмоции, которые не только не помогают идти вперед, но, напротив, разрушают (во всяком случае временами) необходимое для работы ощущение цельности жизни. Больше не могу так... Так вот, попусту растрачивая время, жить больше не могу...»

26.01.80. «...Кажется, они успокоились, определив мне камер-юнкерский мундир (народный артист РСФСР)».

2.02.80. «...Я устал от ожиданий. От бесплодных, изнурительных ожиданий».

3—4.02.80. «Сегодня ездил к отцу в Переделкино. Вместе с Арсением и Гавриком П., который много фотографировал. Арсений Ал. дал вместе со мной интервью о наших семейных корнях...»

22.04.80. Рим. Отель «Леонардо да Винчи». «Закончил монтаж «Путешествия по Италии». Длина — один час три минуты...»



25.04.80. «...Сценарий «Ностальгии» требует еще огромной работы, я это чувствую. Хорошо ли, что Горчакова случайно убивают на улице? Быть может, лучше, если он умрет от сердечного приступа? Ведь у него же, в конце концов, больное сердце...»

28.04.80. «...Мы с Тонино поработали и нашли гениальную вторую половину — “Свечу” для “Ностальгии”».

3.05.80. «Первый эпизод фильма «Ностальгия» пока неясен. «Мадонна дель Парто» (Пьеро делла Франческа). Беременные, похожие на ведьм женщины, снующие, чтобы помолиться мадонне, дабы она им помогла в счастливых родах. Туман, густыми прядями окутывающий церковь.

Сегодня со мной произошло нечто чудесное. Мы были в Лорето, где мой друг Франко молился своему святому-заступнику — одному из блаженных пап. Лорето — знаменитое место паломничеств (подобное Лурду), в центре его кафедрала находится дом, привезенный из Назарета, — дом, в котором родился Иисус. Когда я был в кафедрале, то расстраивался, что не могу молиться в католическом храме, лучше сказать — просто не хочу. Несмотря на все, этот кафедрал мне чужой.

А потом совершенно случайно мы приехали в маленький городок у моря, Порто Нуово, к маленькой старой церкви десятого века. И на алтаре я внезапно обнаружил Владимирскую Богоматерь, знаменитую средневековую икону. Оказалось, что когда-то однажды некий русский художник передал храму эту копию, сделанную им, очевидно, с образа Владимирской Богоматери.

Представить только: в католической стране ведь это нечто совершенно неожиданное — натолкнуться в храме на русскую икону, и это после того, как я подумал, что совсем не могу молиться в Лорето. Разве это не чудо?»

13.05.80. Рим. «...Вчера ночью говорил с Софьей из Стокгольма. Она попросила меня сообщить Бергману мою идею тройной постановки: Бергман, Антониони и я...

Очень важная весть: сегодня, 13 мая, показывают «Сталкер» в Каннах — от одного французского прокатчика, купившего фильм за 500 000 долларов(!)».

15.05.80. «У «Сталкера» ошеломительная пресса во всех газетах. Настоящий триумф. Ронди оценивает фильм как ге-

ниальный и предрекает ему наивысшее признание. Даже неудобно повторить все, что он сказал. <...>

Работали с Тонино: сценарий все еще не готов. Вечер провел с Энрико и Микеланджело. Медитировали успешно...»

16.05.80. «Сегодня Тонино и я закончили план нового сценария. «Этот фильм я бы с удовольствием посмотрел», — сказал Тонино. Действительно, все стало очень хорошо...

Был звонок от Кристальди, который едет в Канны. Он согласен финансировать «Ностальгию»...»

17.05.80. «Весь день работал.

Вчера звонила Софья из Стокгольма. Бергман очень заинтересовался нашим проектом — Бергман, Антониони, Тарковский, — но, к сожалению, он до 1983 года занят. Он бы очень хотел встретиться со мной. Софья говорит, что «Рублева» он смотрел десять раз.

Из Каннов звонила Мартина Офрой, она рассказала об огромном успехе «Сталкера» и что по просьбе публики, жюри и критиков фильм показали второй раз. <...>

Позвонил в Москву — Лариса вернулась! Как я по ней соскучился. Но кажется, что в смысле здоровья ей Казань не очень помогла. Через пару недель она снова хочет ехать в Казань на два дня. Тех двух недель, что я тогда с ней провел, было слишком мало, я так мало успел ей сказать. Мой милый рыжеволосый букет! Поскорее бы тебя увидеть!..»

19.05.80. *Отель «Леонардо да Винчи».* «...Сценарий готов... К Тонино сегодня пришел Альберто Моравиа, чтобы познакомиться со мной... Он представился мне человеком, не заслуживающим своей славы и оплакивающим свое одиночество...»

28.05.80. *Рим.* «...По средам всегда чувствую себя очень плохо, это обычно для моего постного дня. Разговаривал с Ларой. Быть может, я смог бы снять Дакуса в московских сценах (имеется в виду «Ностальгия». — Н. Б.) и вместе с ним вернуться сюда».

6.06.80. «...Лара сказала, что, когда она спросила Сизова, не знает ли он, как прошел «Сталкер» в Каннах, он ей ответил: «Фильм провалился. Зрители толпами уходили из зала». <...> Были с Лорой в медитационной школе у Энрико. Медитировали вместе. <...> Вчера смотрел по телевизору фильм Кокто

«Возвращение Орфея». Где же вы, великие? Где Росселлини, Кокто, Ренуар, Виго? Куда делась поэзия? Деньги, деньги и опять деньги, и страх... Страх у Феллини, страх у Антониони... Один Брессон ничего не боится...

Спокойной ночи, Ларочка».

7.06.80. «Вернулся Тонино. Все же что за чудесный, мягко- и добросердечный он человек. И наивный, как дитя...»

9.06.80. *Отель «Леонардо да Винчи»*. «...Если бы мы смогли отбросить все правила, все привычные методы, по которым снимаются фильмы, пишутся книги, что за чудесные вещи могли бы мы создавать. Мы совершенно разучились созерцать. Созерцание заменено шаблонной рутинной.

Не напрасно я так часто вспоминаю Кастанеду с его доном Хуаном.

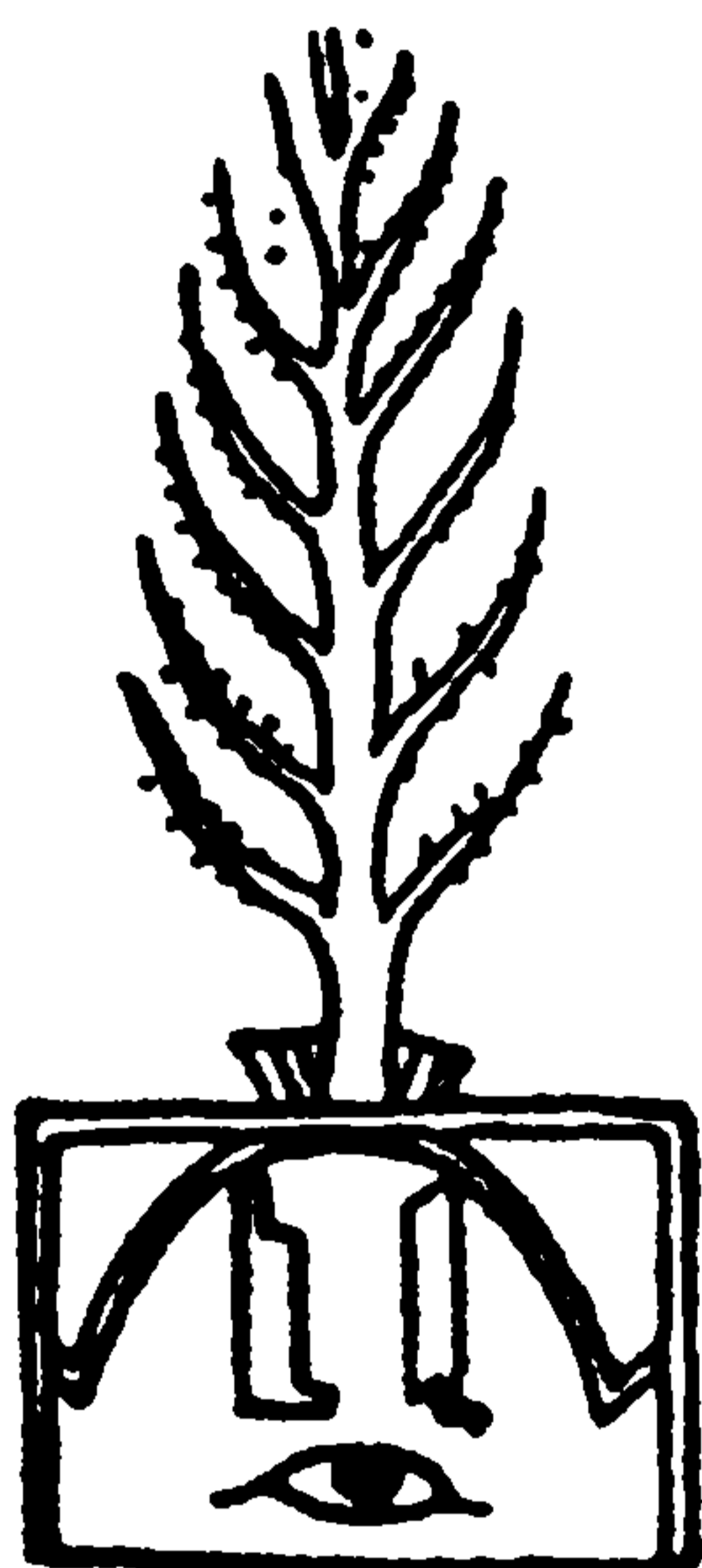
Прошлой ночью приснился сон. Я в Москве на Полянке, полной машин и людей, и вдруг посреди городской суеты я вижу корову, вижу удивительно красивую, шоколадного цвета корову с головой Изиды, увенчанной рогами в виде лиры, и с глубокими, человеческими глазами. Она приблизилась ко мне, я ее погладил, а потом она пересекла улицу и удалилась вдоль тротуара. Еще сейчас я чувствую ее аромат, оставшийся на моей руке: пронзительный и одновременно неожиданный, домашний аромат. Аромат жизни и счастья...»

Удивительно, что подсознание Тарковского явило ему идеал, совпадающий с древнеегипетским идеалом счастливой жизни. Изида, богиня плодородия, воды и ветра, символ женственности, семейной верности, сестра и супруга Озириса, изображалась древними египтянами не только с рогами на голове, меж которыми солнце, но и очень часто с грудным младенцем на руках. Рога — это, как считал В. Розанов, по исток — поднятые к небу в молитве руки, прообраз первой земной молитвы: матери о своем болящем дитя; но рога еще и образ коровы, обожествленной и благоговейно почитавшейся египтянами. У египтян существовал даже молитвенный ритуал сосания сосков вымени коровы как приобщения к мировому божественному эросу и мировому млеку одновременно.

У Тарковского Корова-Изида не только кормяще-домашнее божество, но и прекрасная женщина и муза: рога здесь —

не просто рога, но — лира. Еще один образ из пантеона Ностальгии по Дому.

Довольно часто приводят таинственный рисунок Тарковского, сделанный в последний год его жизни, где изображено дерево, чьи ветви в облаках, сбоку крест, а в корнях — большой человеческий глаз. Недоумевают, что он означает. Однако это легко расшифровывается, если опять обратиться к Древнему Египту. Вот рисунок, который В. Розанов, страстный любитель всего древнеегипетского и знаток древнеегипетской мудрости, поместил в своей книге.



Вот что он пишет: «В Египте, на одной стене храма, был найден рисунок. Как удивителен он! Как волнует! На вас смотрит *глаз* оттуда, где всякий человек видит только *зерно*: то есть зерно, из которого выросло это и вырастает *всякое* дерево, приравнено к глазу, объяснено через глаз, переименовано в *глаз*... Почему? *Глаз видит путь, знает путь, ведет по пути* — человека, как зерно *ведет по пути* дерево. <...> Семя — *провидит* дерево; и никогда дерево, фигурой листьев или видом и вкусом плодов, не сможет выйти из орбиты этого семянного *провидения*».

И далее Розанов цитирует Платона: «Всякая человеческая душа, как я раньше сказал, по природе своей созерцала Первообраз сущего; без этого она и не вошла бы в это, данное ей тело. Но вспоминать по-здешнему (то есть при созерцании земного) о тамошнем (то есть предмирном и дожизненном) легко не для всякой души...»

Душа Тарковского, как видим, помнила свои странствия по Древнему Египту.

22.06.80. Рим. «Странно, как живут люди. Полагают себя господами положения. Не понимая, что им дан шанс — жить так, чтобы воспользоваться возможностью быть свободными.

В этой жизни ужасно все, вплоть до того факта, что мы обладаем свободой воли. Но стоит нам соединиться с Богом, как она нам уже не нужна, она забирает нас.

Понимаю, почему Ахматова *тогда* на спиритических сеансах так странно себя вела. Ее съедала тоска по этой жиз-

ни — этой ужасной и все же такой духовной и свободной жизни, которой можно было придать смысл.

Утром был у отца Виктора в храме. Кажется, он меня не узнал. Поставил свечи за Веру Николаевну, мою бабушку, и за маму, молился за них. Стало очень хорошо.

Смотрел фильм Казаветеса «The Killing of a Chinese Bookie». Чувствуется, конечно, его рука, однако мне ужасно его жаль. Мне жаль их всех, великих: Антониони, Феллини, Рози. Они совершенно не те, какими казались издали...»

24.07.80. Сицилия. «...Ларочка! Тяпус! Дакус! Если бы вы знали, как я по вам скучаю! Дай Бог, чтобы мы поскорее свиделись. Завтра утром попытаюсь дозвониться до Москвы».

20.01.81. Москва. «Склоняюсь к тому, чтобы написать письмо в президиум конгресса кинодеятелей, он состоится в начале марта. <...> Не забыть: смешное количество прокатных копий, полное отсутствие обсуждений и участия моих фильмов в фестивалях; ни уважения, ни приглашений от Госкино.

Что из-за малого числа копий, выделяемых моим фильмам Госкино, я даже не могу прокормить семью.

Нуждается ли вообще во мне кто-то? Если нет, что тогда означает мое так называемое «призвание»?..»

28.02.81. «В Англии на меня обрушилось многое — Эдинбург, Глазго, Эль Греко в Эдинбурге и потом снова Лондон, отель «Базиль», Роя, захотевший по каким-то причинам подарить мне персидский ковер, и национальная киношкола, и многое, многое другое.

Сделанные мне предложения:

1. Шекспировский театр предложил поставить «Гамлета».
2. Национальная киношкола — чтобы я прочел курс лекций или взял класс режиссуры.

3. В Оксфорде были бы рады, если бы я прочел курс лекций о кино.

4. Некий Андрэ Энгель из Гамбурга предложил себя в качестве продюсера...»

7.03.81. «Сегодняшний сон: видел перед собой чудесные, сказочно-экзотичные поля, покой и счастье. Как будто я с Ларисой смотрю на это из окна. Неужели такое счастье возможно для нас? И снова этот сон: светлый и счастливый».

*10.05.81. Москва.* «Странно: мне трудно представить, что у меня получится альянс с RAI. И несмотря на это, я люблю Италию. Я чувствую себя там так легко. В Англии и Швеции мне не так хорошо. Несмотря на стокгольмских друзей».

*10.07.81.* «Сегодня еще одно чудо. Несмотря на все, со мной иногда случаются странные и волшебные вещи. Был сегодня на кладбище на маминой могиле. Огороженный кусочек земли, маленькая скамья, скромный памятник, деревянный крест. Пovyлазили земляничные побеги.

Я молился Богу, плакал, сообщая маме мою боль, просил ее заступиться за меня...

И в самом деле, жизнь стала совершенно невыносимой. И если бы не было Андрюшки, мысль о смерти была бы единственно возможной.

Когда я простился с матерью, то сорвал земляничный листочек с ее могилы. Когда я пришел домой, он, конечно, был уже почти завядший. Поставил его в горячую воду. Лист снова развернулся.

И на душе моей стало спокойно, пришло некое очищающее настроение.

И вдруг — звонок из Рима. 20-го итальянцы приезжают сюда. Это, конечно же, моя мама. Я ни секунды не сомневаюсь в этом. Моя милая, добрая мама. Я чувствую себя таким виноватым перед тобой».

*11.08.81. Мясное.* «...здесь невозможно жить. Так изгадить чудесную страну, превратить ее в нечто покорствующее, сгорбленное, жалкое, совершенно бесправное.

Я начинаю мечтать. Это некая перемена, явно произошедшая во мне благодаря медитациям. Вот только, спрашиваю я себя, что это за перемена может быть.

Я уже совершенно открываюсь итальянским проблемам. А если вдруг все пойдет прахом, если они нам не дадут разрешения? Это будет ужасно. Никак не могу решиться обратиться за помощью к Гале Брежневой. Я столько ужасных вещей уже слышал о ней. <...>

Мне нужно совершенно серьезно заняться медитацией (мыслю снова в итальянских категориях), буддизмом.

И как было бы чудесно жить где-нибудь в Италии или в Швейцарии, в отпуск ездить на Цейлон или просто хотя бы осмотреться в мире. <...>

И вот я открываю наудачу Евангелие от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овчий, но перелазит инуде, тот вор и разбойник; а входящий дверью есть пастырь овцам. Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет своих овец по имени и выводит их...» (Гл. 10, 1—5).

Разве нельзя этого сказать о моих намерениях? О, Боже мой...

Удастся ли мне вспомнить последовательность сцен «Ностальгии»? Хочу попытаться: 1. Мадонна дель Парто. 2. Вестибюль отеля. Воспоминание и «перевод». 3. Комната без окна. Эуджения. Бассейн. Разговор. Сон»...

Как видим, «Ностальгию» Тарковский обдумывал за несколько лет до того, как был закончен окончательный вариант режиссерского сценария и прозвучала команда «мотор!». Он был погружен в атмосферу «Ностальгии», гуляя по своей любимой деревеньке, и это важно помнить тем, кто наивно полагает, будто Тарковский воспроизвел в картине свою итальянскую ностальгию по России. Сидя на берегу «русской» речки, Тарковский тосковал по своей невидимой, увы, плотскими очами родине. Конечно, это очень грубая формула и к тому же патетичная; на самом деле фильм входит как раз в те полутона, в атмосферу тех тончайших мерцаний, которые никак словесно не воспроизвести. Ибо это движение в ту сферу души, которая еще, собственно говоря, не обнаружена, не воплощена, не высветлена.

*14.08.81. Мясное.* «Почему в литературе, театре и в кино используется почти всегда лишь сюжет, в котором человек в конце концов оказывается победителем? Понятно, что подобным развитием достигается сочувствие читателя/зрителя. Но ведь сочувствие можно получить и в том случае, если герой терпит поражение. История неудачи могла бы созидать в искусстве нечто новое.

Истина существует не ради самой себя — решающим является метод и путь, ведущие к ней.

*Путь...»\**

---

\* Несомненно, это затем воплотится в «Ностальгии».

23.08.81. Москва. «Почему мне так плохо? Откуда эта подавленность? Раньше я по крайней мере мечтал и из этого мог создать некую надежду. Но сейчас я не мечтаю больше. И как ужасна все же эта жизнь!

Ностальгия: после письма Березовского перед посещением дома-конца-света ввести еще одну сцену. Ностальгия: лампочка гаснет в огне (стихотворение).

Боже мой, какая тоска! Никогда не чувствовал такого одиночества!..»

1.10.81. Мясное. «Сегодня мне на голову с крыши упал молоток. Было очень больно».

3.11.81. Москва. «Боже, и как жить дальше? Нужно выкупать вещи из ломбарда. Денег нет и достать негде. Ломбардный долг — 2000 рублей. Нечистая совесть терзает меня, а я должен думать об искусстве! Пусть все идет к черту! Как все же тяжело, грустно и скучно жить, не имея возможности работать и заниматься искусством. Мы должны начать новую жизнь, выбросить за борт все, за исключением того, к служению чему мы чувствуем свою призванность. Собрать все мужество и избавиться ото всего ненужного.

«Искушение святого Антония». В конце горьких слез Антония перед лицом невозможности обрести внутреннюю гармонию плач постепенно переходит во все более тихие всхлипывания и вздохи, а взгляд мгновение за мгновением все глубже вбирает в себя пробуждающуюся красоту мира. Солнечный восход, в обаянии ночи природа еще тиха и неподвижна, тихо дрожащие от ветра деревья, гаснущие звезды. Переполненный красотой света, медленно поднимающегося на востоке.

Святой Антоний. Это и Толстой, и Иван Карамазов, и все, кто страдают от несовершенства, грубости и невежества мира.

Если бы меня спросили о моих убеждениях, если вообще возможно по поводу взглядов на жизнь говорить как об убеждениях, то я бы сказал: первое — мир непознаваем, и следовательно, второе — в нашем вымышленном мире все возможно. При этом первое определяет второе, а может, второе — первое...»

12.11.81. «...Последние год-два живу как на чемоданах, в постоянном ожидании каких-то чудесных событий, которые радикально изменят мою жизнь. И я знаю, что это ожидание не напрасно. Я в этом убежден. <...>

Я ничего не изменяю. Я изменяюсь сам».



6.12.81. «Вчера с Ларой были у Катаняна. Сережа Параджанов уезжал в Тифлис. Я подарил ему свое кольцо. Поскольку он не работает, то сможет его продать. Сережа был очень тронут и заверял, что будет этот дар чтить».

9.12.81. «...Лара рассказала, что Толю Солоницына отравили в больницу. Неужели это конец? Неужели рак?..»

11.12.81. *Ленинград*. «...Россия возвестит миру весть, которая превзойдет величием все до сих пор бывшее».

6.01.82. *Тифлис*. «...Параджанов — удивительный человек, обворожительный, умный, остроумный и тактичный. Лариса и Тяпа от него в восхищении. Он живет в страшной бедности, однако никто из его частых гостей, с готовностью соглашающихся принять от него подарки, не пошевелил пальцем, чтобы помочь ему с квартирой. У него нет ни воды, ни газа, ни ванны, а он болен. Невероятно добрый, милый человек...»

8.01.82. *Тифлис*. «...Мир моих визионерских сновидений в действительности есть не что иное, как духовный натурализм...»\*

19.01.82. *Москва*. «Существует убеждение, о котором говорится и в Евангелии, что, если хочешь узнать Бога, следует явить свое подлинное лицо»\*\*.

21.01.82. «Встретился с Сашей Кайдановским по поводу «Ностальгии». Прочел ему сценарий, предложил роль. Он согласился. Ах, Толя, Толя...»

23—24.02.1982. *Москва*. «...В наше информационное время люди обречены проглатывать множество бесчувственных

\* Изумительный афоризм, свидетельствующий лишней раз, что фильмы Тарковского — это не эстетические его или интеллектуальные фантазии, а прямое видение духовного измерения реальности. Впрочем, для любого внимательного зрителя его картин это совершенно очевидный факт. Особенно для зрителя «Ностальгии». Ибо во что всматривается Горчаков, как не в это именно второе измерение.

\*\* Вот Горчаков этим и занят. Он движется в направлении своего *подлинного лица* (словно сказочник Гофман, он заглядывает в старинные зеркала отнюдь не для того, чтобы увидеть свой уже изжитый, уже отмирающий бытовой образ), того подлинного лица, начало которому нам было даровано еще до нашего рождения, и вот мы возвращаем к нему наш духовный прибыток.

Какая глубина: Бог открывается лишь нашему подлинному лицу. Но каково оно?

слов, и потому люди более глубокие испытывают настоящий духовный голод. Однако вместо всего этого нам надо прислушиваться к тому, что дух открывает нам в самых простых словах, а не убивать их»\*.

6 марта 1982 года Тарковский вылетел в Италию как режиссер «Мосфильма», чтобы по контракту с итальянским телевидением, финансирующим проект, снять фильм «Ностальгия». Конечно же, Тарковский понятия не имел, что дорога назад в Россию ему будет заказана.

«На прощальный ужин перед отъездом Андрея в Италию собрались его друзья и товарищи по работе, сын Арсений, родственники жены, мы с Мариной. Вечер был многолюдным и молчаливо-грустным, Андрей скоро ушел к себе в кабинет. Казалось бы, что грустить? Человек едет на работу, где вдесятеро больше платят, где есть уже новые близкие люди, написан сценарий, все давно продумано... Финал «Ностальгии» был придуман вообще за два года до съемок. Так живи и радуйся! Но не было радости. Может быть, потому, что перед отъездом столько забот, предстояло расставание. Андрей уезжал один, жена должна была приехать позже, поездка сына и тещи была под вопросом. А может, было предчувствие... <...>

Рано утром на двух машинах его проводили в Шереметьево жена, дети, друзья. Уезжал он с разрешения властей на законных основаниях, согласно договору между итальянским RAI и «Совэкспортфильмом» (А. Гордон).

Дневники Тарковского последних перед окончательным отъездом в Италию лет более чем очевидно свидетельствуют о полном исчерпании им возможностей российского периода творчества. Россия не хотела его ни кормить, ни уважать, ни слушать. Когда с творцом обращаются как с надоедливym маргиналом, то рано или поздно эта «игра» ему надоест. Станет скучно до тошноты. Тоскливо до смерти. Как и случилось.

Гений, погибающий в России от недостатка внимания и нежности. Какая хорошо знакомая картина. Да, нежности. Ибо Моцартам она нужна.

\* Принцип возвращения обыденным словам, как и обыденной действительности, первоначальной значимости.

Ценнее человека,  
в одиночестве живущего, в мире нет ничего.

*Чжуан-цзы*

Если кто-то удовлетворится поэзией, если он не тоскует по тому, чтобы пойти дальше, он с полным правом может вообразить себе, что наступит такой день, когда всем станет известно его царство... Но если хочешь, можешь пойти дальше.

Мир, тень Бога, собственное существо могут показаться поэту в свете руин. И тогда-то в самом конце пути начинают маячить неизвестность и невозможность. Но ты чувствуешь себя таким одиноким, что одиночество будет тебе второй смертью.

*Жорж Батай*

## 1

Изо всех щелей в «Мартирологе» лезет, выползает отчаяние и разочарование во всех прежних формах жизни. Так и сочтется это — «нет! нет! нет!». «Не хочу, не могу, не подлинное, не настоящее, не то, не то...» Отвержение, протест, восстание.

Это отвержение старого опыта идет по многим направлениям и фактически охватывает всю сферу жизни. Мотивировки многообразны, но все они ведут к какому-то одному корню.

Тут возможны тысячи предположений. Ведь понятно же, что искания в искусстве как таковые Тарковского волновали мало. Метод, который он создал, уже сам по себе есть восстание, протест, бунт. Восстание против плебейской сути кинематографа с его культом материальной силы. За два года до смерти Тарковский поэту Ю. Кублановскому: «...Я вообще отрицаю свою однозначную связь именно с кинематографией, и в этом-то вся драма... Я скорее связываю себя с литературой, поэзией, с культурой XIX столетия и религиозной философией начала XX века...»

Но и из этого он выпрыгивал, бежал в Восток. Будучи безработным после «ареста» «Рублева», проводил дома время, облаченный в японское кимоно. Внешняя деталь? Не ду-

маю. Это кимоно аукнется в «Жертвоприношении»: сжегший свой дом Александр бежит от санитаров, облаченный в японское кимоно.

Все ритмы последнего российского десятилетия — восстание против того «отвердения мира» (Генон), в котором реализовала себя страсть к металлическому в ущерб возлюбленному Тарковским растительному началу. Человек Тарковского — «магический человек» во плоти, тоска по такому человеку.

И потому — ностальгическое желание бегства, бегства — изо всех пор, пор души и тела. Ощущение бессмыслицы мелочного сутяжничества с духом времени сего. Жажда новых путей. Все фильмы, которые снимал и снял Тарковский на Западе, и все, которые замышлял, — о бегстве. Андрей Горчаков, со своей родной для Тарковского фамилией, бежит в ту смерть, что подобна нирване, ибо найден этот коридор, этот медитационно-магический, «святой» переход. Прыгает в смерть Доменико, бежит в безумие Александр в «Жертвоприношении». В первой сценарной версии герой сбегает из дома с «ведьмой».

«Бегство» — так назвал режиссер неснятый фильм о последнем годе жизни Льва Толстого, которого понимал как-то особенно. Так понимал, что знал подробнее, как снимет картину по его «Смерти Ивана Ильича».

А затем — фильм о бегстве в пустынь святого Антония. Много размышлений об этом в дневнике и записных книжках.

Фильм о Христе. Но о неканоническом, о штайнеровском Христе\*.

Еще в эпоху съемок «Рублева» Тарковский откровенничал: «Хочется снимать длинные-длинные, скучные-скучные фильмы — как это прекрасно!..» Уже тогда рождалось эстети-

---

\* Тарковский увлекался Рудольфом Штайнером (1861—1925), который видел в Иисусе из Назарета мистика, великого Посвященного. Штайнер полагал, что мы должны словно бы заново открывать Бога в природе. Он писал, например: «В бесконечной любви Бог отдал сам себя; Он излил себя; Он раздробил себя в многообразии вещей; они живут, а Он не жив, Он покоится в них. И человек может пробудить Его. Если он хочет вызвать Его к бытию, он должен творчески освободить Его. Теперь человек смотрит внутрь себя самого. Как сокровенная творческая сила, еще лишенная бытия, действует в его душе божественное...»

ческое движение отъединенности от общего, мечта о великой уединенности.

23 июня 1977 года в «Мартирологе»: «Как все же мы все неправильно живем. Человек вообще не нуждается в обществе, это общество нуждается в человеке. Общество — всего лишь навязанное нам средство самозащиты в интересах самосохранения. Человек, в отличие от стадных животных, должен жить один, среди природы, животных, растений — в контрасте с ними. С растущей ясностью вижу, что нужно изменить жизнь, ревизовать ее. Мне нужно начать жить по-новому. Что для этого нужно? Для начала — ощутить себя свободным и независимым...» То есть осуществить акт действительной внутренней свободы, когда начинаешь жить по своим собственным законам.

А. Кончаловский как-то сказал, что Тарковский искал не истину, а самого себя. Как будто истину можно найти где-то вовне, а не в подлинной своей природе.

Оказавшись в Италии и влюбившись в эту страну, он все же предпочитает и в ней найти укромное местечко и жить раком-отшельником. Купив в Сан-Грегорио, маленькой деревушке в горах, в пятидесяти километрах от Рима, старую, давно нежилую, заброшенную башню (скорее всего, с привидениями), окруженную со всех сторон глухим старинным парком, Тарковские мечтают ее отремонтировать и зажить анахоретами, выезжая в мир лишь по неотложным делам.

Вспоминает житель этой деревушки, каменщик Альберто Барбери:

«Он всегда заходил за мной. Просто приходил и говорил, к примеру: «Поедем куда-нибудь». Мы сели в машину и ехали в горы. Или шли собирать ежевику, рвать цветы... Он не любил быть среди людей... Он хотел жить уединенно, понимаешь?»

Ну, он встречался с моей семьей, потому что мы немного дружили. Но он был нелюдим. Он всегда здоровался со всеми, когда проходил мимо, даже с детьми в деревне. И потом, он хотел наладить деревенский оркестр, он любил такие штуки; он говорил мне, что очень любит музыку. А потом он уехал отсюда, вот все и кончилось...»

Мечта оказалась нереальной: денег для ремонта дома-башни Тарковские не сумели ни заработать, ни накопить. Все «западные» годы им пришлось прожить на чемоданах, постоянно меняя дислокацию, несмотря на то что мэр Флоренции вручил им однажды ключи от прекрасной квартиры в центре города Данте. Но по-настоящему пожить в этом чудесном доме (в университетском городке) Тарковскому не пришлось: внезапная смертельная болезнь сделала его во Флоренции нечастым гостем.

И еще. Восхищенный красотой Италии и найдя в этой стране почитателей и друзей, Тарковский обнаружил здесь все те же «руины духовности», которые лишь подчеркивали глубину его отчаяния.

Май 1983 года, Рим, дневник: «Часто нынче думаю о том, как правы те, кто утверждает, что художественное произведение есть состояние души. Почему? Вероятно потому, что человек стремится подражать Творцу. Но разве это правильно? Разве не смешно — подражать демиургу, которому мы служим? Свой долг перед Творцом мы исполняем, когда, пользуясь дарованной им свободой, боремся со злом в себе, преодолеваем препоны на пути к Господу, духовно растем, искореняя в себе все низменное. И если мы это делаем, то можем ничего не страшиться. Господи, помоги мне, пошли Учителя, я так устал дожидаться его...»

Разве не поразительна эта финальная фраза, похожая на выстрел или на смертельный вздох? В устах пятидесятилетнего мэтра она звучит так обескураживающе, так наивно и так мощно. Из нее видно, насколько движение Тарковского шло в направлении самостроительства. Все то же пробуравливающее весь его состав желание трансформации\*.

---

\* Ожидание Учителя, быть может, связано с впечатлениями от эпопеи К. Кастанеды, где учитель дон Хуан «расширяет сознание» своему ученику, на порядок повышает уровень его «осознанности», вследствие чего тот научается жить в «нескольких измерениях самого себя» одновременно. Однако странно, что при этом Тарковский обращается к творцу, ставя перед собой цели явно этические.

Впрочем, в любом случае этот зов, этот призыв удивителен уже тем, что означает готовность зовущего к духовному напряжению ученичества.

В одном из зарубежных интервью он говорил: «Единственный смысл жизни заключен в необходимом усилии, которое требуется, чтобы перебороть себя духовно и измениться, стать кем-то другим, иным, нежели кем ты оказался после рождения...»

Но это все рациональные, холодные объяснения того процесса, который горел в нем, как кипящий котел, не знающий, куда выбросить плавающую огненную лаву. Дело даже не в том, что Тарковский как бы даже уже и «перезрел» свой собственный кинематограф и после «Ностальгии» ставил перед своим внутренним оком задачи, очевидно неподъемные для кинематографа. Бергман как-то обмолвился после смерти Тарковского, что свой последний фильм тот делал «под Тарковского». Это верно в том смысле, что никакой чисто кинематографической-эстетической задачи перед Тарковским уже не стояло, поскольку смыслы фильма явно находятся за пределами эстетики. Более того — они разрушительны для эстетики, как разрушителен был толстовский религиозный переворот восьмидесятых годов для всей его предыдущей художественной теории и практики. Последним фильмом Тарковский разрушал саму возможность придавать эстетическим играм какую-либо серьезную значимость. Герой, в котором явственно читается лик и мировоззрение, душевный пафос автора, говорит решительнейшее и наирадикальнейшее «нет!» всей современной системе, отлаженной и механически движущейся по колее жизни, а точнее — ее подобию. Пафос этого «нет!» у Тарковского универсален и тотален. Он не окаймлен, не оправлен ни малейшей эстетической иронией. Оттого-то и следует, что дальше пользоваться искусством как костылем автору попросту невозможно. Здесь уже нет для него пути.

И потому так важен и насущен был этот его едва ли не мистический вопль в «Мартирологе» еще в российский период: «...Моей душе так тесно во мне! О, ей бы другое жилище...»

**2**

Что же удивляться пожизненному его преклонению перед Львом Толстым. По духовной своей конституции Тарковский, конечно же, скорее аристократ, нежели интеллигент. Аристократу важнее всего его личность, достоинство, связанное с древней традицией, и гораздо менее значимы «продукты» человеческой деятельности\*. Аристократ «производит самого себя», и качество этого «производства» для него на первом месте. И даже когда он создает «продукт»\*\*, то самоощущает качество как религиозную, а не социальную проблему. В дневнике от 2 июня 1979 года Тарковский писал, что видит свое призвание также и в том, чтобы хранить свое «достоинство мастерового», блюдущего «уровень качества». «Сейчас это повсеместно исчезает, — писал он, — так как нет спроса, и заменяется это видимостью, похожестью на качество. Я же хочу держать качество, подобно атланту, который держит земной шар на своих плечах. Устав, он, казалось бы, мог бы его бросить, но он этого не делает, он продолжает, исходя из каких-то своих оснований, его держать. Самое удивительное в этом мифе в том и заключается, что атлант, будучи завлеченным и обманутым, все же держит землю столь долго, не бросая ее».

Эта запись (сравнение себя с атлантом) может показаться нескромной, но на самом деле ее смысл совсем не в том, чтобы быть скромным или нескромным. Ее смысл — в указании на некую внепсихологическую, внесоциальную и тем самым религиозную мотивировку столь странного, если не сказать абсурдного, поведения атланта. Мотивировка поведения атланта выходит за пределы «человеческого понимания». Зачем биться над качеством в век, где ценятся количество и видимость качества, то есть эрзац? Однако арис-

---

\* Ср. с таким высказыванием Тарковского в интервью с И. Померанцевым: «Я надеюсь, и хотел бы думать, что сфера моей деятельности — сфера духа, а не ремесла».

\*\* Типичный образец — Маяковский: «Я поэт, этим и интересен» Для архаического же сознания творение всегда меньше творца и в этом смысле менее интересно, чем он сам. «Играя», Творец создает и разрушает миры.



тократ трудится не для социума. Аристократ «подражает творцу», а тот созидает «не ради аплодисментов».

Исток ностальгии Тарковского, и как частного лица и как художника, весьма многомерен. Для него не было сомнений в том, что цивилизация зашла в тупик, пойдя ложным путем, и исход этой цивилизации один — гибель. Он говорит об этом речами своих любимых персонажей, говорил в интервью и лекциях. Например, в своем «Слове об Апокалипсисе» в Сент-Джеймском соборе в Лондоне в 1984 году: «Мы живем в ошибочном мире. Человек рожден свободным и бесстрашным. Но история наша заключается в желании спрятаться и защититься от природы, которая все больше и больше заставляет нас тесниться рядом друг с другом. Мы общаемся не потому, что нам нравится общаться, не для того, чтобы получать наслаждение от общения, а чтобы не было так страшно. Эта цивилизация ошибочна, если наши отношения строятся на таком принципе. <...> Мы не развиваемся гармонически, наше духовное развитие настолько отстало, что мы уже являемся жертвами лавинного процесса технологического роста. Мы не можем вынырнуть из этого потока, даже если бы захотели. <...> Вот почему я считаю нашу цивилизацию ошибочной...»\*

Таких раздумий о роковом дисбалансе устремлений к материально-телесному и одновременно к работе над своим сознанием у Тарковского множество. Эту весть Неизвестности сознание и сверхсознание художника выбрасывает в творческий процесс, очищаясь до нового приступа тоски, которая у Тарковского возвращается болью и страданием. Здесь идет диалог Неизвестности с отчаянным одиночеством человеческого существа. Ибо неизбежно одинок тот, кто пытается служить духу, а не материи, особенно в сегодняшнем суперкоммерциализированном кинопроизводстве. На одиночество обречен в своей среде тот, кто всерьез считает, что

---

\* Можно, конечно, иронически усмехнуться, говоря о банальности и расхожести этих сетований, однако Тарковский как раз и принадлежал к породе людей, не боявшихся «элементарного мышления», то есть того типа мышления — насущно-ежедневно-вечного, к которому призывал, например, Альберт Швейцер, считавший упадок элементарного мышления — иначе говоря, размышлений о смысле жизни в терминах реальной жизни конкретного человека — симптомом духовного упадка вообще

«цель искусства — подготовить человека к смерти...»\*, чьим любимым произведением в русской классике была «Смерть Ивана Ильича». Может ли сегодня не быть одиноким художник, говорящий: «Человек должен стремиться к духовному величию. Он должен оставить после себя тайны, которые другие будут разгадывать миллионы лет спустя (вспомним «пирамиды» из речи Доменико в «Ностальгии». — Н. Б.), а не руины, которые будут вспоминать как последствие катастроф...»

15 февраля 1972 года в дневнике: «Сюжет для рассказа: Один человек получает возможность стать счастливым. Однако он боится этим воспользоваться, ибо не верит в существование счастья. Ему кажется, что счастливым может быть только сумасшедший. Однако некоторые обстоятельства убеждают нашего героя, и он принимает решение воспользоваться этой возможностью и чудесным образом стать счастливым. И — он становится безумным. Он сходится с сумасшедшими, которые, однако, оказываются не просто сумасшедшими: их связывают с миром некие невидимые нити, которых не способны воспринимать “нормальные”».

Характерная для Тарковского интуиция. Дело даже не в счастье — дело в «невидимых нитях», в невидимом измерении реальности, которое одно, быть может, и дает возможность непосредственного соприкосновения с тонкими уровнями Сознания. Эрланд Йозефсон: «Он все время как бы охотился. Он подстерегал не только выражение на лице актера, но и выражение природы. Он мог, к примеру, встать перед стеной, полной следов и знаков времени, стеной, которая имела свою историю. Он мог пять, десять минут недвижно стоять перед ней и находить много таинственных отметин времени. Он что-то искал, не знаю что...»

Горчаков, испытывающий серьезную симпатию и интерес к «сумасшедшему» Доменико, говорит задумчиво: «Быть может, они (сумасшедшие. — Н. Б.) ближе к истине, чем мы».

---

\* «Функциональная же предназначенность искусства не в том, как это часто полагают, чтобы внушать мысли, заражать идеями, служить примером. Цель искусства заключается в том, чтобы подготовить человека к смерти, вспахать и взрыхлить его душу...» (А. Тарковский. «Запечатленное время»).

Любопытен фрагмент из воспоминаний Кшиштофа Занусси: «Однажды мы разговаривали — все в том же путешествии по Америке — о “Жертвоприношении”, которого еще не было, о котором он только думал, писал — выстраивал сценарий. Он хотел воспользоваться одним мотивом из моего “Императива”, одной сценой с участием актера Запасевича, в которой безумец, то есть человек, который как бы постиг метафизическую перспективу мира (какое замечательное определение “безумия”! — Н. Б.), а значит, в глазах обычных людей является безумцем, подвергается психиатрическому обследованию. Оно ни к чему не приводит, это естественно, ибо такое обследование, даже самое безупречное, не имеет смысла, оно не может описать феномен, которого касается, ибо религиозный опыт невозможно объяснить психологически. Андрей рассказал мне, что видит очень похожую сцену. Он хотел бы снять сцену, в которой авторитетный психолог объяснял бы его герою уже после поджога дома, как тот устал и какое множество рациональных факторов слилось, чтобы вызвать в нем именно такую реакцию... Этот психиатр должен был сидеть спиной к окну, а за окном неторопливо надвигалась страшная черная туча, но психиатр ее не видел, а герой, которого сыграл затем Йозефсон, смотрит на него и говорит: “Ты просто ничего не видишь...”»

Сцена эта, как известно, в фильм не вошла, однако идея осталась: Александру удастся прорваться к тому в себе, что способно «видеть невидимое», невидимое жене, домашним, психиатрам... В общем-то вполне явственная парафраза на тему бегства Льва Толстого из Ясной Поляны.

В «Запечатленном времени», иронизируя над модной в свое время фразой «Человек создан для счастья, как птица для полета», Тарковский пишет: «Возвращаясь к смыслу человеческого существования, определяемого Короленко как право на счастье, я вспоминаю книгу Иова, где Элифаз говорит: «Но человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремляться вверх». То есть смысл человеческого существования в страдании, без которого невозможно «устремиться вверх». А что такое страдание? Откуда оно? Страдание от неудовлетворенности, от конфликта между идеалом и уровнем, на котором ты находишься. Гораздо важнее, чем ощу-

тить себя «счастливым», укрепить свою душу в борьбе за истинно божественную свободу».

Речь здесь, как видим, вновь идет о том состоянии, в котором находятся у Тарковского все его возлюбленные персонажи. Ностальгия и есть другое название для этой специфической устремленности-тоски, ибо искра потому и устремляется вверх, что тоскует по небу, по небесному на земле. Ностальгия как эквивалент религиозного страдания является у Тарковского реальным этическим действием, вскрывает громадность смыслов в пластической ткани его кинопоэм.

Любопытно, что у Тарковского гения характеризует именно обреченность на *религиозное страдание*. В «Запечатленном времени»: «Удивительна и поучительна судьба гения в системе человеческого познания. Эти избранные Богом страдальцы, обреченные разрушать во имя движения и переустройства, находятся в противоречивом состоянии неустойчивого равновесия между стремлением к счастью и уверенностью, что оно, как воплотимая реальность или состояние, попросту не существует. Ибо счастье — понятие абстрактное, нравственное. А счастье реальное, счастливое счастье, заключается, как известно, в *стремлении* к тому счастью, которое для человека не может не быть абсолютным. Жаждется как абсолютное. Допустим, однако, что счастье достигнуто людьми — счастье как проявление совершенной человеческой свободы воли в самом широком смысле. И в ту же секунду личность рушится. Человек становится одиноким, как Вельзевул...»

Гений у Тарковского весьма близок к святому. Его персонажей — всех, от Рублева до Сталкера и Горчакова — вдохновляет не идея самореализации и продуктивности, а ностальгия по абсолюту в себе. Гений или святой — это явление этического порядка; проникнуть в этической свой центр, являющийся начальным «первовздохом» Вселенной, — вот величайшая цель для настоящего искателя.

В «Запечатленном времени» режиссер так писал о главной задаче фильма «Ностальгия»:

«Передать состояние человека, переживающего глубокий разлад с миром и с собою, неспособного найти равновесие между реальностью и желанной гармонией, — пережива-

ющего *ностальгию*, спровоцированную не только его удаленностью от Родины, но и глобальной тоской по целостности существования. Сценарий не устраивал меня до тех пор, пока, наконец, не собрался в некое метафизическое целое.

Италия, воспринятая Горчаковым в момент его трагического разлада с действительностью, не с условиями жизни, а с самой жизнью, которая всегда не соответствует претензиям личности, простирается перед ним величественными, точно из небытия возникшими руинами. Это осколки всечеловеческой и чужой цивилизации — точно надгробие тщете человеческих амбиций, знак пагубности пути, на котором заплутало человечество. Горчаков умирает, неспособный пережить собственный духовный кризис, «соединить» и для него, очевидно, «распавшуюся связь времен»...

Все это кажется исповедальным, словно бы Тарковский рассказал о возможной причине своей собственной будущей смерти: невозможности вырваться из своей старой оболочки, осуществить желанную, лелеемую в глубинах души трансформацию. И все фильмы режиссера — это вариации на тему ностальгии. И если идти по фильмам по порядку, то это — по нарастающей — ностальгия по России, по человечности, по детству, по вере, по духовной подлинности, по прорыву, по странничеству, по обновлению\*.

---

\* Но если поглядеть с более высокой точки, то все фильмы подчинены одной-единственной теме: ностальгии по Дому, в котором слиты и потерянная Россия, и ритмы Космоса, и духоносная живительность сущего, и та наша ментальная подлинность, что почти совпадает с таинственным шепотом неизвестности в самом себе. И какой-то стороной эта «полифонная» ностальгия Тарковского совпадает с общеевропейским ностальгическим мифом о *domaine perdu* (утраченном домэне — родовом поместье, символизирующем утраченные корни)... Джэн Релф писала в предисловии к тому эссеистики Джона Фаулза: «...Фаулз утверждает всеобщность такого состояния. "Всеобщее состояние человечества — состояние утраты", — пишет он; кроме того... он говорит еще об особой важности подобного состояния для писателя. "Чувство утраты... замечательно плодотворно для романиста, какую бы душевную боль ни причиняло оно ему".

Фаулз не единственный писатель, пришедший к такому заключению. Так, например, Гюнтер Грасс пишет подобное же о собственном чувстве изгнанничества и утраты: "... Чувство утраты дало мне голос. Только то, что безвозвратно утеряно, требует, чтобы его непрестанно называли по имени: маниакально веришь, что если все время звать утраченное, оно обязательно вернется. Без утрат не было бы литературы"».

Продолжая в «Запечатленном времени» свою исповедь, Тарковский пишет об Италии:

«Я сам пережил нечто подобное, надолго отлучаясь из дома, — когда столкновение с другим миром и другой культурой, возникающая привязанность к ним начинают вызывать почти безотчетное, но безнадежное раздражение — как неразделенная любовь, как знак невозможности «объять необъятное» и соединить несоединимое, как напоминание о конечности твоего земного опыта и земного пути. Как знак ограниченности и предопределенности твоей жизни, поставленный отнюдь не внешними обстоятельствами (это было бы так просто решить!), а твоим собственным внутренним «табу»...

Я не устаю поражаться тем средневековым японским художникам, которые, работая при дворе своего феодала, добившись признания и основав свою школу, находясь на вершине славы, меняли всю свою жизнь — уходили в новое место, чтобы под другим именем и в другой художественной манере продолжить свое творчество. Известно, что некоторые из них умудрялись в течение своего физического существования прожить до пяти как бы совершенно различных жизней. Этот образ всегда волновал мое воображение, может быть, именно в силу того, что я сам совершенно не способен что-либо изменить в логике своей жизни, своих человеческих и художественных пристрастий, точно заданных мне кем-то раз и навсегда...»

Как видим, все та же мечта о «прыжке из самого себя к себе неизвестному». Но есть что-то, чего ты не в силах превозмочь, ибо оно, вероятно, составляет часть твоей судьбы. Есть порог искренности, который тебе не дано преодолеть в этой жизни. Горчаков умирает потому, что прежний он себе не интересен, а новым, даже перенесясь в новую прекрасную среду, казалось бы предрасполагающую к обновлению, он стать не может: влечение к «потусторонней» родине, слитое с младенческими интуициями, столь сильно, что плен иллюзии нового витка «земного странствия» уже не действует. Горчаков созрел для иного опыта, и красота Италии, как и красота Эуджении (типаж идеально в стиле Тарковского — рыжая, в равновесии зрелой женственности, словно сошед-

шая с полотен мастеров Возрождения), теперь для него мало что значат — просто отзвуки далекого прошлого земной цивилизации, между тем как за окном — Апокалипсис.

Переведя разговор в биографический план, можно с уверенностью сказать, что Тарковскому не удалось войти в ту область своей потенциальной многомерности, где вторая и даже третья родина не только возможны, но и необходимы как путь к обретению целостности. Сошлюсь опять же на Дж. Фаулза, у которого есть общая с Тарковским черта — мистическое чувство природы. Фаулз признавался: «Природа была моим наваждением, поглощала меня целиком, и я сразу же безнадежно влюбился в природу Греции — буквально с первого взгляда. Я до сих пор глубоко привязан к этим упрямым, хитрым и гостеприимным, порой чудовищным, но почти всегда очаровательным людям — грекам, и давно уже говорю, что у меня три родины: моя любимая Англия (не Британия!), Франция и Греция. Моя любовь ко всем трем может показаться странной, поскольку прежде всего это любовь к их сельской, «естественно-исторической» стороне и в очень малой степени — или ее вовсе не существует — к их столицам и крупным городам... Моя Франция вся состоит из бесконечных и малоизвестных сельских просторов с их крохотными городками и затерянными в глуши деревнями... Иногда я пытаюсь представить себе, кем бы я был, если бы не изучил французский, пусть даже далеко не в совершенстве, не был знаком с культурой Франции, пусть и беспорядочно, не знал — хотя бы отчасти — ее природы и ландшафтов. Я знаю ответ. Я был бы лишь полусобой: жил полусчастьем, полуопытом, полуправдой...»\*

Судя по всему, у нас, русских, при всей нашей всемирной отзывчивости, в реальности-то как раз и нет этой «легкости вживаний», свойственной западноевропейцам.

Не отсюда ли парадокс сюжета «Ностальгии»: безответной оказывается именно любовь Италии (Эуджени) к Тарковскому (Горчаков), а не Тарковского к Италии. Италия предлагает ему «нормальную жизнь», как будто ничего не

---

\* Ну чем не вариант японского средневекового художника, в известном смысле превращающего всякий новый «пейзаж» — в родину?

случилось, между тем как у Тарковского (Горчакова) случилось очень многое, и та жизнь, которую ему предлагает Эуджениа, не способная встать в храме на колени ни перед алтарем, ни перед шедевром Пьера делла Франчески, не видящая и не слышащая духов, посещающих Горчакова, ему, конечно, не интересна. Настолько, что для него этой жизни как бы вообще не существует, так что Горчаков проходит сквозь людей как сквозь мираж (так проходил, вероятно, сквозь них Христос, видевший внутренним взором иное царство); и я думаю, что этот феномен «внутреннего отсутствия» Тарковского — именно на этом, на метафизическом уровне — наиболее чуткие его спутники и собеседники не могли не замечать.

Однако образ средневекового японского художника-странника вновь и вновь вставал в его воображении. Кажется, до последних лет. Потому, вероятно, что в этом странничестве, в этом сжигании своей прежней самости, с ее неизбежно накапливающимся тщеславием, «чувством собственной важности», привязанностью к непрерывности своего «я», художник выходил к бытийствованию качественно иному. В этом постоянно свершаемом разрыве со своим прошлым (как биографическом, так и творческом) было что-то магическое. Здесь, очевидно, было что-то общее с методикой Хуана Матуса, учившего Кастанеду: а) с иронией относиться к своим социальным маскам и по возможности ими «играть», б) безжалостно стирать и стереть свою «личную историю», став непроницаемым для любопытствующих сторонних взоров, став поистине неизвестным, загадочным, «неуловимым», в) учиться понимать, что здесь, на земле, у нас ничего нет, кроме своей энергии, внутренних пространств осознания и одиночества, и что для успешного «накопления сознания» надо научиться ни к чему не привязываться.

Образ столь *чистого делания*, конечно же, не мог не волновать. Здесь анонимность выступала как признание тщетности мирского успеха. Безымянность становилась мерой личности. Есть нечто в нас, что пройдет и непрерывно проходит, истаивая, и смешно цепляться за это, пытаясь закрепить навеки. Но есть и нетленное, и его-то и следует в се-



бе любить: именно то, что уйдет с нами и в смерть и далее смерти. Мы не знаем, что́ это, мы только догадываемся, вслушиваемся в это, как вслушивается в ностальгический звук лесопилки Горчаков.

Как средневековый странник словно бы проигрывает на флейте долин и гор мелодию своей конечности и каждый раз как бы прощается со своей жизнью, подводя итог и умирая. Присутствуя на своих похоронах, он каждый раз что-то понимает, и из этих трещин между жизнями является нечто, что едва ли может быть объяснено тому, кто не умирал. И одиночество этого мастера, у которого, собственно, нет «своего стиля» (каждый раз стиль — другой), обретает все более глубокие черты, так что он уже, пожалуй, был бы вправе говорить о «сути вещей», если бы захотел.

### З

И все же почему Тарковского неотступно волновал этот сюжет? Причем волновал в столь крайних, в столь критических ситуациях, что он связывал это с трагически-томительным ощущением ускользания жизни?

Тарковский формулировал для себя существо человека как тайну\*. Формулировал, а японский средневековый мастер своим парадоксальным стилем жизни эту тайну штурмовал. Он входил в слои ее сумрака — вечного и неотступного, он двигался сквозь нее, как сквозь утренний речной туман, которому нет конца, хотя мы слышим шум реки.

Понятно, что мы не можем разгадать тайну человека, нам никогда не рассеять этот сумрак, не просветить солнечными лучами эту ночь. Человек истаивает в пространстве

---

\* «Человек полон тайн», — говорил Тарковский Э. Йозефсону. О том же — в беседе с актерами: «Между мной и вами должна быть тайна. Вам не должно быть все ясно. Вы должны находиться в состоянии неизвестности, все должно быть неожиданно, непредвиденно... Вы должны быть как влюбленные» (Лейла Александер). В «Запечатленном времени», объясняя, почему не знакомил актрису Терехову со сценарием. «В рамках предлагаемых обстоятельств — то есть в момент ожидания возвращения мужа — актриса должна была прожить свой собственный таинственный кусок жизни и потому совершенно неизвестно, что именно обозначающий». И т.д. и т.д.

и времени, и тайна этого истаивания может стать предметом твоего глубокого внимания...

Или предметом безысходного сострадания — как в случае с женой Сталкера, чья любовь обреченно-безнаградна. Действие жены Сталкера как бы абсурдно и потому самоценно. Ее любовь и преданность не опираются ни на какие внятные доводы: в сущности, она не знает причины своего Служения, как Сталкер, быть может, не знает причины своего. И в этой беспричинности — смысл.

Средневековый мастер-странник оказывался для Тарковского *сталкером* самого себя, что, пожалуй, поднимало его на целый уровень. Ведь, конечно же, соблазнительнее вести куда-то других, быть для них священником, создавать «духовный театр», быть его режиссером и главным действующим лицом. Но неизмеримо труднее быть священником для себя одного, заранее отсекая всяческих зрителей своего «спектакля».

Возникает вопрос: испытывал бы или нет такой странник (сними Тарковский фильм на этот сюжет) ностальгию? Думаю, да. Ведь ностальгия — это энергия движения человека внутри своей тайны. Ибо человек чувствует своим «метафизическим» чутьем: разгадка тайны — в той бесконечности, которая его и страшит и томит. Вслушивание и вглядывание в тайну человека и есть внутренний, «содержательный» фон кинематографа Тарковского. Однако именно сюжет с японским странником заставляет вспоминать знаменитое определение ностальгии Новалиса: «Тяга повсюду быть дома» — тоска, желание, влечение быть дома, в любом пространстве (быть может, и времени). Ведь проснулось это желание у Тарковского в Италии! В сущности, у японца это даже не тоска уже, а реализация тоски — активная и действенная. Он и не пытается нигде «быть дома» и благодаря этому движется к некоему иному дому. Собственно, это-то и страшно интересно: в чем именно он обретал этот «дом»?

«Господи, тюрьма, — говорит Сталкер жене саркастически-утрюмо. — Да мне везде тюрьма». Всюду — неволя, чужбина, кроме — Зоны. «Вот мы и дома», — говорит он почти блаженно, сделав первый шаг по Зоне, ложится ничком в траву и долго молча лежит, никем не видимый и не слыши-

мый. Он очевидно счастлив. Но что есть Зона? Это пространство, где каждый сантиметр земли, вещества храним и остерегаем неизвестной духовной силой, незримой энергией. Здесь каждый твой шаг, каждая мысль и каждое чувство не исчезают бесследно, но «считываются» этой силой, и таким образом — личной заслугой, спонтанно «правильным» поведением — ты можешь избежать ловушек, «каждая из которых смертельна». Так ты движешься к «божественной» Комнате. Следственно, Зона для Сталкера потому и дом родной, что она охраняема Высшей силой. Дом для Сталкера — это место Перехода, где возможен реальный контакт маленького конечного человека с бесконечным.

И, следовательно, ностальгия, которой очевидно болен Сталкер, — это тоска по тому состоянию, когда бы вся земля была Зоной, но и люди бы при этом верили в существование волшебных комнат. В Зоне люди поневоле становятся религиозно зоркими, они не могут отложить на «потом» свои контакты с «высшей» или «иной» реальностью. Вне Зоны можно бродить по земле сплевывая, чтобы как-нибудь однажды зайти в храм, резко отделив его и внешне и внутренне от остального пространства, где можно пакостить и быть пакостником. В Зоне реальность и ландшафт однородны на всем протяжении. Потому здесь храм — всюду. Литургия идет здесь непрерывно, и, если ты этого не замечаешь, Зона приведет тебя в чувство, как привела Писателя, пошедшего к башне напролом и внезапно остановленного незримой силой и голосом из «ниоткуда».

Сам Тарковский на вопрос «Зона в «Сталкере» — это метафора современной технологии?» (Телорайдский кинофестиваль в сентябре 1983 года) отвечал: «Нет, это просто место, где мы живем. Я просто хочу сказать, что мы не знаем мира, в котором живем, наивно думая, что мы его изучили. И в этом контексте для меня чрезвычайно интересна книга Карлоса Кастанеды «Уроки дона Хуана»...»

Писатель испытывает меланхолию, вполне понятную в атеисте. Сталкер испытывает ностальгию. И это их принципиально разделяет. С меланхолией на земле просыпаются и засыпают миллионы людей, опыт ностальгии переживают немногие. Настолько немногие, что Хайдеггер в одном из

текстов вопрошает саркастически-иронично: «Ностальгия — существует ли сегодня вообще такое? Не стала ли она невразумительным словом, даже в повседневной жизни? В самом деле, разве нынешний городской человек, обезьяна цивилизации, не разделался давно уже с ностальгией?..» Нет, к счастью, она существует, и ее движением пронизан кинематограф Тарковского.

Но что же все-таки стоит за «тягой быть дома повсюду»? Когда мы чувствуем себя в хранительном уюте родительского дома, защищенные не собою, но кем-то, или строим уютное гнездышко, обороняясь в нем, заслоняясь от хаоса и агрессии мира, то мы еще, собственно, не знаем, что́ есть дом. Нам следует сделать следующий шаг: почувствовать себя дома уже не дома и устремиться в поиск дома, ибо это уже качественно иное понимание дома. Но, пытаясь обнаружить дом повсюду, мы постепенно начинаем понимать, что в подлинном смысле слова дома на земле уже нет. И тогда это «повсюду» начинает обретать странный смысл. Для И.С. Баха, как и для Льва Толстого, дом в ностальгическом смысле слова уже давно не ассоциировался с жилищем или географической точкой на карте. «Душа на Земле — чужестранка», — как заметил Г. Тракль. Потому и бегство. В Оптину пустынь или еще куда — неважно. Важно это движение, прорыв сквозь иллюзию. Попытка обрести свою внепространственную суть, как это случается в опыте вечных пилигримов.

Сам Тарковский писал в римском своем дневнике на второй год жизни в Италии: «Очень плохой день (25 мая 1983 года. — Н. Б.). Тяжелые мысли. Я пропал. В России жить не могу, но и здесь не могу тоже».

Россия перестала быть домом, Италия не стала домом. Ситуация Горчакова или Сосновского (прототип — композитор Березовский, покончивший с собой через три года после возвращения из Италии, где снискал множество наград).

И есть ли «чувство дома» у Александра, героя «Жертвоприношения»? Казалось бы, да: он так полюбил свой замечательный дом вдали от сует, с ним жена и желанный сынишка... А между тем Александр тоскует. Да, он спрятался в этом доме, он укрылся здесь ото всего мира, однако он знает, что на самом деле это игра и от мира спрятаться невозможно.

Что и доказывают последующие трагические события. Оказывается, дом был хрупкой иллюзией. И несомненно, Александр — человек ностальгирующий, загадка человека его мучает почти так же, как Ницше, и уж никак не меньше, чем его почитателя почтальона Отто. И недовольство ситуацией «укрывшегося в своем доме»... от Бога достигает в нем предела, он чувствует, что должен совершить прорыв, — и совершает, достигая нового качества самого себя. И в этом своем новом качестве он уже не подстерегаемая жертва «обстоятельств безумного мира», но духовный воин. Тем он, собственно, и спасает малыша, судьба которого и является в фильме камертонной.

## 4

Смысл жизни наворачивается как туман на оконные стекла, как дождь, хлещущий по веткам деревьев и уходящий в топкие и эфемерные ручьи, сама сущность которых в их неостановимости. Остановишь — и уже нет ручья, появляется нечто совсем иное. Невозможно удержать в руках ручей.

Смысл жизни набегаёт слезой в нечаянную минуту, когда оказывается, что ты не понимаешь, что делаешь здесь, в этом месте и кто ты вообще такой. Когда происходит обесмысливание всех смыслов, к которым ты так привык, так притерся, так с ними сросся, думая, что будешь в них плыть бесконечно, когда вдруг они по какой-то причине опадают, подобно осенним листьям, — в это мгновение на тебя набегаёт тень смысла жизни. Остается этот единый, единственный смысл, сопоставимый с одной-единственной остающейся перед тобой силой — смертью. И она принимается издали-издали нашептывать тебе твой утрачиваемый смысл, который начинает в тебе скрестись ностальгией. И тогда звучит песнь ностальгии — как твоего предутреннего сумрака, не знающего, отчего эта без конца и без края печаль. И море твоих снов, просмотренных за жизнь, начинает бушевать и пытается извлечь из себя некий единый мелодический мотив, и море твоих несотворенных чувств и нереализованных порывов начинает шуметь ностальгической рощей.

Дневник Тарковского от 6 апреля 1972 года:

«Сегодня мне приснился сон:

Как будто я смотрел в небо — оно было очень светлым и мерцало очень высоко вверху материализованным светом, словно волокна солнечной пряжи, похожие на шелковистые, полные жизни стежки японской вышивки, и мне казалось, что эти волокна, эти наполненные светом, живые нити двигались, начиная походить на птиц, паривших в недостижимых высотах. Так высоко, что когда они теряли свои перышки, то они не вниз падали, не на землю опускались, но поднимались вверх, улетали далеко-далеко, чтобы навсегда исчезнуть из нашего мира. А потом вдруг оттуда сверху потекла, пробиваясь, волшебная музыка, наполовину подобная колокольному перезвону, наполовину — птичьему щебету.

*Это журавли* — я услышал, как кто-то это сказал, и проснулся.

Станный, удивительно красивый сон. Мне время от времени снятся еще волшебные сны».

С переездом в Италию та заторможенность, которую Тарковский испытывал в Москве, начала проходить. Новый опыт хлынул в него, однако, как ни странно, принес не юношеское обновление, а новый виток вызревания его фундаментальных настроений, постигающих жизнь как целостность души, мало зависящую от смены материальных «погод» за окном.

Да, он влюбился в Италию, в ее пейзажи, воздух, свет, в ее внутренний уютный простор, в ее крестьян и детей, в города, накопившие в камнях вечность. Да, у него появился по крайней мере еще один, после Гуэрры, друг — Франко Терилли, организатор съемок документального фильма «Время путешествия» (1982), человек, с которым они понимали друг друга с полуслова. О тональности этой дружбы можно судить хотя бы по такому вот короткому воспоминанию Франко: «Незадолго до смерти Андрей прислал мне из Парижа листок, на котором были нарисованы бокал и роза. Ему уже было трудно писать. За несколько дней до его смерти мне позвонили и попросили, чтобы я на другой день позвонил Андрею — он хотел сказать мне что-то очень важное. Когда я дозвонился, он поднял трубку, но ничего не сказал. Я понял, что он хотел проститься со мной молчанием\*. А за год до этого, кажется в декабре 85-го, он позвонил мне из Флоренции: приезжай сейчас же. Я приехал. Не вставая с постели, он попросил Ларису оставить нас вдвоем. «Не бойся того, что я тебе скажу, — произнес Андрей, — сам я этого не боюсь». И он сказал, что накануне был звонок из Швеции — анализы показали, что у него рак и что жить ему осталось совсем немного. «Я не боюсь смерти», — Андрей говорил это так спокойно, что я был поражен...»

---

\* Тонино Гуэрра признавался позднее: «Больше всего мне хотелось бы узнать, что Тарковский и Франко сказали тогда друг другу, не произнеся ни слова». Вероятно, сообщаемое было так велико и так ничему не сообразно, что не вмещалось и не укладывалось в слова.

Да, все так — Италия и весь ее мир, включая великий кинематограф (в живом общении с Антониони, Феллини, Буниюэлем, Рози), прикоснулись к Тарковскому, поразили его возможностью иной эстетической жизненной пластики. Однако мы носим свой дом, как улитка — свою внутреннюю вселенную. И внутренне-эстетическое обживание Италии шло в ритмах «Ностальгии», вызревавшей в Мясном и завершенной в Риме и Баньо-Виньони.

65-минутный фильм «Время путешествия», сделанный Гуэррой и Тарковским вместе, был, собственно говоря, своего рода презентацией русского режиссера итальянской публике. Тарковский выступает в приватном ключе, непринужденность его контакта с Тонино в кадре вводит его и зрителя в некую полусновидческую атмосферу странствия в неизвестности Италии. Фильм снят в импрессионистической манере, где тайна монастыря в Равенне и старинного замка с древней мозаикой пола из цветов роз перемежается фрагментами лирических исповедей Андрея и Тонино — на самые разные темы: о доме, земле, стихах, женщинах, замыслах... Разговоры о Брессоне и Бергмане, об утренней влажно-лиловой земле, одинаковой в Тоскане и на Рязанщине... О нежелании жить в большом городе... А втайне и подспудно — о жажде отшельничества и испытания себя верой.

Эмиграционное творчество Тарковского — это прыжок в мистику, и «Ностальгия» есть погружение в атмосферу всеприсутствия Инобытия.

— Но что здесь может произойти? — спрашивает в храме перед «Мадонной дель Парто» красавица Эуджениа скромного пономаря.

— Все, что ты пожелаешь. Но как минимум тебе надо встать на колени, — отвечает смущенный пономарь.

«— Почему христиане иногда говорят: «Христос — единственный ответ»? — спросил Тарковского как-то Шарль де Брант, будущий председатель парижского Фонда Тарковского.

— Единственное, что у нас действительно есть, — это вера. Вольтер сказал: «Если бы Бога не существовало, его нужно было бы выдумать»; и не потому, что он не верил, хотя это и было так. Причина не в этом. Материалисты и позитивисты совершенно неверно истолковали его слова. Вера — это



единственное, что может спасти человека. Это мое глубочайшее убеждение. Иначе что бы мы могли совершить? Это та единственная вещь, которая бесспорно есть у человека. Все остальное — несущественно».

Принято считать, будто прыжок в мистику — это лишь «Жертвоприношение». Но это не так. В последнем фильме героя заставляет встать на колени и впервые всерьез молиться лишь ситуация внешнего и чрезвычайнейшего давления — реальность третьей мировой, вошедшая в дом. А в «Ностальгии» — никакого внешнего давления, и в то же время Горчаков находится в процессе непрерывного считывания проблесков иномирного в каждой робкой реалии жизни. Дело даже не в вере, а в реальном знании Андрея Горчакова: каждый атом *этого* мира — эхо мира иного — и вот герой движется словно в зачарованном сне, но в этом сне — он единственный пробужденный среди спящих. Впрочем, нет, есть еще один проснувшийся — сумасшедший Доменико, знающий нечто, что не может быть выражено и тем самым передано. Ни веру, ни знание (то самое, о котором Тарковский говорил «чем больше мы знаем, тем меньше мы *знаем*») передать или унаследовать нельзя.

Спрашивают: Тарковского так любили на Западе, почему же складывается впечатление, будто он бежал от этого Запада, по крайней мере в своем кинематографе? Впечатление более чем справедливое. И в «Ностальгии» и в «Жертвоприношении» герои Тарковского устремляются прочь от западных красот, бегут от комфортабельного Запада, как из города мертвых. И это не только художественный образ. Вспомним еще раз. Уже сняв «Ностальгию», мастер писал в дневнике: «Я пропал. В России жить не могу, но и здесь не могу тоже».

Странно, что этих слов никто не услышал. Не услышал сути. Ни в русском опыте, ни в опыте Италии или Швеции Тарковский жить не хотел — не было этого *влечения жить*. В дневниках тех лет непрерывные фиксации плохого самочувствия, усталости, дискомфорта. И дело не только в том, что жили с Ларисой как перекати-поле. Сам внутренний стиль был у Тарковского в некотором смысле переживающий. Словно бы он ждал, что его позовет труба Востока, вол-

шебная даосская флейта, или флейта Кришны, или просторы дзэнских гор\*.

Отар Иоселиани так вспоминал свое общение с Тарковским на Западе: «Он постоянно говорил мне, что здесь царит некая примитивность мышления, мелкобуржуазный склад ума, которого он не переносит. Он становился все печальнее и в заключение сказал, что на земле нет рая и что человек рожден, чтобы быть несчастным. С самого начала он осужден на несчастье, страдания и печаль».

«2 июня 1983. Возвратился из Милана. Совсем обессилел. Встречался с Аббадо (по поводу постановки оперы Мусоргского «Борис Годунов» в «Ковент-Гарден». — *Н. Б.*). Натолкнулся на пару хороших идей. Но я устал, совсем без сил. У нас нет квартиры. Нам нужно работать, принимать какое-то решение. Как-то действовать. Но я ничего не делаю. Чего-то жду».

Уже в 1986-м (то есть на последнем году жизни) его как-то спросили: «Как вы решили проблему своего «я» на Западе?» Тарковский: «Пока никак. Для меня привлекательнее восточная цивилизация с ее обращенностью внутрь человека, желанием раствориться, а не западное стремление агрессивно заявлять о своих чувствах как о чем-то важном. Я не то что завидовал, я всегда испытывал на себе сильное влияние и обаяние восточной культуры, где человек как бы отдавал себя в дар всему сущему. На Западе другая философия — самоутвердиться и обратить на себя внимание. Мне это всегда казалось ужасно раздражающим и очень наивным, живот-

\* Дневник 1983 года («Ностальгия» уже снята) пестрит цитатами из индийских древних книг, но особенно из «Бхагавадгиты». Вот некоторые выбранные Тарковским места из Гиты.

«О каком бы состоянии бытия ни помнил человек, оставляя свое тело, этого состояния он и достигнет непременно».

«Тот, кто победил свой ум, уже достиг Верховной души, ибо он обрел умиротворенность».

«Неудачливый йог (йога здесь — духовная дисциплина, конечная цель которой — Просветление. — *Н. Б.*) после многих и многих лет счастливой жизни на планетах, где обитают праведные существа, рождается в семье добродетельных людей или же в богатой аристократической семье. Или, если он потерпел неудачу после долгих занятий йогой, он рождается в семье трансценденталистов, мудрость которых несомненно велика. Разумеется, такое рождение редко кому достается в этом мире»

ным. Философия Востока всегда действовала на меня магически и с каждым годом притягивает все больше».

А вот последние абзацы «Запечатленного времени»:

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

Сравните восточную и западную музыку. Запад кричит: «Это я! Смотрите на меня! Послушайте, как я страдаю, как я люблю! Как я несчастлив, как я суетлив! Я! Мое! Мне! Меня!»

Восток ни слова о самом себе! Полное растворение в Боге, Природе, Времени. Найти себя во всем! Скрыть в себе все! Таоистская (даосская) музыка, Китай за 600 лет до Рождества Христова...»

Тарковский говорит здесь о музыке, которую он положил в основание своей «Ностальгии». Поскольку и весь фильм — неотступная греза о Востоке, если хотите — о гималайском бескрайнем просторе, тишине и одиночестве.

Что за странный русский! Западным «ключом» секрет его «отсутствия в присутствии» не открыть (Эуджения: «Тебя словно бы и нет»). Горчаков так отрешен, что может показаться, будто он грезит наяву. Но это не так. Он отрешен, но при этом исключительно внимателен к происходящему — к сущностно происходящему. Он видит и слышит каждую вещь, он ощущает в них время. Он замечает каждый нюанс

---

«Благодаря божественному сознанию своей предыдущей жизни, он естественным образом привлекается принципами йоги, даже не ища их».

Несомненно, Тарковский нашел здесь аналогию самому себе, своему счастливому рождению и своему пути «неудачливого йога», интуитивно-неотвратимо ищущего парадоксального движения — возврата-продвижения.

«Господь сказал: "Кто не привязан к плодам своей деятельности и кто выполняет ту работу, которую должен, тот ведет жизнь в отречении и является поистине мистиком, а не тот, кто не зажигает огня и не исполняет долга"».

Кто действует в силу глубинного (из глубины своих жизней) долга, а не ради плодов своей деятельности, тот и совершает подлинное жертвоприношение. Такова одна из главных мыслей Гиты, весьма дорогая и близкая Тарковскому. Ведь и сам мир создан актом жертвы, как считали древние индийцы.

в жилище Доменико и внутреннюю географию самого хозяина и откликается на каждую «духовную вибрацию», от чего бы и от кого бы она ни исходила. В этом смысле он гениально «диалогизирует» окружающий мир, воспринимая его как часть себя. И в то же время он почти совершенно недоступен общественным шумовым эстетическим эффектам.

## 2

Чем ближе, отважнее и точнее подходил Тарковский в своих картинах к своей собственной «потусторонней» сути, тем точнее и гармонически-стройнее становились его картины в художественном плане. «Ностальгию» он с полным основанием воспринимал как свой шедевр.

В разговоре с Ю. Кублановским (1984 год):

« — «Ностальгия» — самый любимый и кажется мне лучшим, исходя из моей концепции «фильма» как такового — как... жанра.

Во-первых, потому, что, быть может, это моя пока единственная картина, в которой сценарий лишен какого бы то ни было самодовлеющего значения. Даже в «Зеркале» — фильме, очень непоследовательно, так сказать, смонтированном, в котором, по существу, не было единого сюжета, кроме самой хронологии человеческой жизни (правда, это весьма сильное формообразующее драматургическое начало), сценарий играл бóльшую роль, чем в «Ностальгии». В «Ностальгии» сюжет практически ничего не значит: ведь ничего не происходит вплоть до эпилога картины, где гибнут оба героя, — но это совершенно неожиданно как для зрителя, так, если угодно, и для самой драматургии. Поэтому не стоит говорить, что «Ностальгия» четко выстроена в драматургическом плане. Как скульптору необходима проволочная арматура для лепки, так — только в этой функции — существует в «Ностальгии» драматургия: чтобы все держалось и обростало плотью.

— Значит, вы в некотором роде импровизировали, когда снимали?

— Нет, не импровизировал, «Ностальгия» строго продумана. Но не драматургически, а чисто кинематографически. Картина, по-моему, очень проста, в ней нет никаких сложно-

стей, и, что особенно важно, она скромна, даже скупа по художественным средствам. Правда, если бы все действие происходило в одном месте, было бы, пожалуй, еще лучше. Эту задачу я постараюсь выполнить в своем следующем фильме: так сказать, соблюсти единство места и времени.

Еще мне нравится, как «Ностальгия» снята: операторская работа удовлетворяет меня полностью, без оговорок. Меня устраивает, как движется камера, в каком виде присутствует свет в картине. Я ценю рамки (кстати сказать, довольно аскетические), в которых осуществлен этот фильм».

Тарковский был изумлен адекватностью передачи в кадре своего личного экзистенциального состояния:

«...Когда я впервые увидел весь отснятый материал фильма, то был поражен неожиданной для меня беспросветной мрачностью представшего зрелища. Материал был совершенно однороден по своему настроению и тому состоянию души, которое в нем запечатлелось. Я не ставил перед собою специально такой задачи, но симптоматическая для меня уникальность возникшего феномена состояла в том, что независимо от моих конкретных частных умозрительных намерений камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм, бесконечно утомленный насильной разлукой с моей семьей, отсутствием привычных условий жизни, новыми для меня производственными правилами, наконец, чужим языком. Я был изумлен и обрадован одновременно, потому что результат, запечатлевшийся на пленке и возникший передо мною впервые в темноте просмотрового зала, свидетельствовал о том, что мои соображения, связанные с возможностями и призванием экранного искусства стать слепком человеческой души, передать уникальный человеческий опыт, — не плод досужего вымысла, а реальность, которая предстала передо мною во всей своей неоспоримости. <...>

Меня не интересовало внешнее движение, интрига, состав событий — я все менее нуждаюсь в них от фильма к фильму. Меня всегда интересовал внутренний мир человека — для меня гораздо естественнее было совершить путешествие внутрь его психологии, питающей ее философии, тех культурных и литературных традиций, на которых поко-

ится его духовная основа. Я отдаю себе отчет в том, что переноситься с места на место, вводить в фильм все новые и новые эффектные точки съемки, экзотическую натуру и впечатляющие интерьеры гораздо выгоднее с коммерческой точки зрения. Но для существа того, чем я занимаюсь, внешние эффекты лишь отдаляют и смазывают цель, к осуществлению которой направлены мои усилия. Меня интересует человек, в котором заключена Вселенная, — а для того, чтобы выразить идею, смысл человеческой жизни, вовсе не обязательно подстраивать под эту идею некую событийную канву...»

Разумеется, Тарковскому пришлось применяться к западному способу кинопроизводства. Что-то ему было по душе, что-то — нет. Еще в 1980 году он писал (начальству) в Москву из Рима: «...Вообще должен сказать, работать здесь чрезвычайно трудно по многим и многим причинам, и я часто вспоминаю «Мосфильм» как родной дом, где не в пример легче, удобней и спокойней работается. Здесь денег на ветер не бросают и из нашего брата жмут соки, не считаясь ни с замыслом, ни с творчеством. Деньги, деньги и деньги — вот принцип кино здесь, в Италии. Феллини снял очень плохой фильм «Город женщин», который критика обругала в Канне. Антониони шестой год не может найти денег на постановку. Роззи, несмотря на успех «Христа, остановившегося в Эболи», тоже не может начать работу...»

А вот что он писал, уже завершая «Ностальгию»:

«Здесь трудно работать — все считается на деньги, а «Ностальгия» снимается на очень маленькие деньги. Я никогда так не уставал, как работая над этой картиной. Я впервые оказался в непривычных для себя условиях, которым я внутренне сопротивлялся. Здесь существует система экономического давления на режиссерский замысел. Если затянулась подготовка к фильму, то я оказался лишенным возможности снимать некоторые сцены в Москве. Вопрос всегда ставится одинаково: есть ли на это деньги?»

Если я ожидаю необходимой мне для кадра погоды, то в следующей сцене приходится чем-то поступиться, чтобы уравновесить затраты. Пересъемки «Сталкера», например, здесь были бы совершенно невозможны. Или, например, для того, чтобы фильм мог считаться итальянским, я был обя-

зан занять в работе определенное число итальянцев. Потому мне пришлось отказаться от двух французских актеров.

Легко писать стихи у себя дома. Лирическое состояние требует уединения, которое, конечно, легче обрести в привычных условиях. Трудно сосредоточиться и удерживаться в нужном творческом состоянии в новых обстоятельствах. Много мешает.

Я привык работать с теми же своими людьми. Здесь привычные для меня стереотипы общения не годятся. Весь принцип взаимоотношений в съемочной группе нужно было усваивать заново или заново изобретать. Нужно было гораздо более подробно и детально оговаривать замысел с художником или оператором, к чему я не привык, и требовалось больше сил, перенастройка...»

И все же Тарковский, его личность, как всегда сумел «намагнитить» съемочную группу. В разговоре с Глебом Панфиловым в Риме автор «Ностальгии» высоко оценил своих итальянских коллег, назвав сложившиеся в группе взаимоотношения «потрясающими»: «Справедливости ради должен тебе, Глеб, признаться, что в «Ностальгии» были кадры, которые я ни за что не взялся бы снимать на «Мосфильме» в силу очень трудной их организации. Когда позднее интервьюировали техническую группу, то они признались, что такого еще никогда не снимали — по трудности поставленных перед ними задач. <...> Словом, в Москве я на такие кадры не решился бы, потому что они не могли получиться. Я ведь знаю, как это там делается... И еще я тебе скажу, Глеб: в съемочной группе говорили потом, что работать со мной им было очень трудно, но интересно. Причем им было настолько интересно, что они работали даже в выходные дни... Это невероятно! Конечно, они могли отказаться. Но, замученные и усталые, они все-таки соглашались, хотя оператор, например, просто падал с ног...»

После премьеры немецкий журнал «Шпигель» не без иронической язвительности писал: «Этот святой глупец (Доменико. — Н. Б.) так же как и «сомневающийся» путешественник, является отражением своего создателя. По-видимому, Тарковского, этого аскета-моралиста, члена жюри Венециан-

ского фестиваля прошлого года, повергла в ужас перспектива погибнуть в пучине западного декаданса — после просмотра фильма Фассбиндера «Кверель». Во всяком случае, когда после трех лет тщательной подготовки начались съемки «Ностальгии», он с удивлением констатировал, что на Западе авторские произведения подвергаются давлению капитала: «Здесь деньги являются абсолютным господином, это угрожает личности художника и опасно для всей будущности киноискусства. Подобных забот у меня никогда не было в Советском Союзе».

Действительно, при такой системе производства, когда все участники, снимаются они или нет, получают свою твердую зарплату, вряд ли имеет значение, если заявленный срок съемок превышает несколько дней, недель или даже месяцев (как это уже бывало с Тарковским).

Однако когда он в Италии тратит целый день на съемки крупным планом тлеющей сигареты или на то, чтобы заполучить «абсолютно верное», «задумчивое» выражение «лица» какой-нибудь собаки, то он не должен забывать о том, что люкс оплачен не навсегда. Он одержим манией совершенства и от такого метода работы не смог отказаться и здесь, потому что для него фильм, как и каждый отдельный кадр, должен обладать художественной безупречностью стихотворения.

«В моем фильме до 18 изменений положения камеры: длинные проходы, ведущие из реальности в воспоминания, оттуда — в мечту и потом снова в реальность. Все это достигается только движением камеры, сменой освещения или перестановками актеров, которые исчезают из поля зрения и появляются в других костюмах. Когда ты работаешь, то удастся снять лишь две или три сцены в день». В заявленный срок он не уложился, однако он сможет снять фильм «Ностальгия» до конца так, как он хочет...»

Из интервью американскому киноведущему Г. Бахман:

«Г. Б. Есть ли у твоих главных героев качества, которые ты мог бы сопоставить со своими?»

А. Т. Больше всего в людях я люблю надежность в сочетании с безумием и упрямством в попытках достичь еще



большей ясности. Это упрямство следовало бы назвать надеждой.

Г. Б. Отношения, которые объединяют двух героев, являются результатом твоих личных чувств?

А. Т. Горчаков относится к «безумцу» как к последовательной и сильной личности. Доменико уверен в своих действиях, тогда как Горчакову как раз не хватает уверенности, поэтому он очарован им. Благодаря такому развитию их отношений Доменико становится его единомышленником.

Самые сильные люди в жизни — это те, которым удалось до конца сохранить в себе детскую уверенность и интуитивную надежность. <...>

Все беспокоятся за будущее, и наш фильм говорит об этом беспокойстве. Он также говорит и о нашем легкомыслии, которое позволяет идти развитию истории своим обычным путем. Несмотря на наше беспокойство, мы ничего не делаем, то есть делаем слишком мало. Нам следовало бы делать больше.

Что касается лично меня, то я могу лишь снять фильм, и мой малый вклад — показать, что борьба Доменико касается нас всех, показать, что он прав, обвиняя нас в пассивности. Он «безумец», обвиняющий «нормальных» людей в их слабости и жертвующий собой, чтобы встряхнуть их и заставить действовать, дабы изменить положение.

Г. Б. Является ли для тебя существенным, чтобы твои идеи привлекали большую публику?

А. Т. Я не считаю, что есть какая-то форма художественного фильма, которую могли бы понять все. Или он не являлся бы художественным произведением.

Такой режиссер, как Спилберг, всегда привлекает огромную публику, его фильмы приносят ему баснословные деньги, но он не художник, и его фильмы не искусство. Если бы я снимал такие фильмы — во что я не верю, — я бы умер от ужаса. Искусство — это как гора: есть вершина горы, а есть внизу расстилающиеся холмы. Тот, кто находится на вершине, не может быть понят всеми. В мои задачи не входит завоевание публики.

Самое важное для меня — это *не стать* понятным всеми. Если фильм — это форма искусства — а я уверен, что мы

можем согласиться с этим, — то не нужно забывать, что художественное произведение не является товаром потребления, а скорее тем творческим максимумом, в котором выражены различные идеалы своей эпохи. Идеалы никогда нельзя сделать доступными для всех. Для того чтобы хотя бы приблизиться к ним, человек должен расти и развиваться духовно. <...>

*Г. Б.* В своих фильмах ты часто используешь путешествие как метафору. Но никогда у тебя это не было так ясно выражено, как в «Ностальгии». Считаешь ли ты себя самого путешественником?

*А. Т.* Есть только один вид путешествия, которое возможно, — в наш внутренний мир.

Путешествуя по всему свету, мы не очень-то многому учимся. Не уверен, что путешествие всегда оканчивается возвращением. Человек никогда не может вернуться к исходному пункту, так как за это время изменился. И разумеется, нельзя убежать от себя самого: это то, что мы несем в себе — наше духовное жилище, как черепаха панцирь. Путешествие по всему миру — это только символическое путешествие. И куда бы ты ни попал, ты продолжаешь искать свою душу. <...>

*Г. Б.* Не кажется ли тебе, что сейчас понятие времени у нас вроде измерительной линейки для изображения восприятия существования?

*А. Т.* Я убежден, что «время» само по себе не является объективной категорией, так как оно не может существовать без восприятия его человеком. Мы живем не «мгновенье». «Мгновенье» так кратко, так близко к нулевой точке, хотя и не является нулем, что у нас просто нет возможности понять его. Единственный способ пережить мгновенье — это когда мы падаем в пропасть: мы находимся в состоянии между мгновеньем (жизни) и будущим (конца).

Потому-то ностальгия — не то же, что тоска по прошедшему времени. Ностальгия — это тоска по пространству времени, которое прошло напрасно, потому что мы не смогли опереться на свои духовные силы, привести их в порядок и тем выполнить свой долг».

Нас повело неведомо куда.  
Пред нами расступались, как миражи,  
Построенные чудом города,  
Сама ложилась мята нам под ноги,  
И птицам с нами было по дороге,  
И рыбы поднимались по реке,  
И небо развернулось перед нами...  
Когда судьба по следу шла за нами,  
Как сумасшедший с бритвою в руке.

Отъезд и жизнь Тарковского на Западе шли словно бы в точном соответствии с тональностью и смыслом этих стихов Арсения Александровича. Миражная благодать «чудесных» городов и природы при остром и постоянном чувстве опасности. Одновременность этих ощущений не оставляла Андрея Арсеньевича, внутренним слухом он слышал ритмы своей финишной прямой, тем более что непрерывно приходилось развязывать узлы, от которых резало руки в кровь.

Огромные надежды он возлагал на Каннский кинофестиваль 1983 года. В случае Гран-при он, помимо денег, в которых остро нуждался, получал «двойной трамплин»: надежду на то, что Госкино продлит ему срок западной командировки, и благосклонность западных киноспонсоров и иных работодателей, жизненно ему необходимую. Слишком ясно Тарковский видел, в каком нелегком положении находится авторское кино (даже самое гениальное) в «странах капитала».

Однако судьба оказалась к Тарковскому безжалостна. Приехав в женой в Канны, он в первый же день узнал черную весть, о которой его не удосужились оповестить заранее: в конкурсе участвует великий Робер Брессон. И не просто участвует: участвует впервые в жизни, в год своего 75-летия. Мастер, который ни разу не посягал ни на одну награду и вдруг приехал в Канны с новым фильмом («Деньги»). Понятно было без слов, что у жюри нет другого варианта, кроме как чествовать великого французского маэстро на французской земле. Тем более что Брессон заявил журналистам:

от любой другой награды, кроме «Золотой пальмовой ветви», он откажется.

Но кто такой Брессон для Тарковского? Мастер и человек, которого он (заочно) бесконечно уважал, неизменно называя своим любимым кинорежиссером, более того — единственным подлинно духовным существом в мировом кинематографе, олицетворявшим безукоризненную отрешенность и независимость. И вот теперь — сражаться с ним? Вот уж воистину: «судьба по следу шла за нами, как сумасшедший...»

Застигнутый врасплох, Тарковский пребывал в ужаснейшем смятении, ибо при любом варианте своего поведения он проигрывал.

Кино- и фотосъемки тех майских дней показывают чуть ли не нервный надлом Тарковского: белое как скатерть лицо, искаженное внутренней судорогой, лицо на грани психического паралича\*. Есть вещи, в которых человек его духовной и психической конституции не должен участвовать. Слишком велика плата за «эстетические» игры.

Решение надо было принимать стремительно, и Тарковский принимает его. «Я посмотрю картину объективным взглядом, и если это очевидный шедевр, то так тому и быть. А если фильм мне не понравится, то я буду защищаться», — сказал он жене.

Фильм ему не понравился, и на ближайшей пресс-конференции Тарковский повторяет формулу Брессона: «Либо «Пальмовую ветвь», либо ничего». Тем уравнивая, как он считает, свои шансы.

И еще была одна головная боль: приезд в качестве члена жюри Сергея Бондарчука, человека, который, как полагал Тарковский, люто его ненавидел. Появление именно Бондарчука говорило Тарковскому яснее любых заверений и обещаний о том, что цель Госкино — загнать его в угол и вернуть в Москву.

Интуиция не подвела Тарковского: как сообщила ему член жюри кинофестиваля Ивонна Баби, дочь историка кино

---

\* Второй раз этот феномен мы увидим на фото- и киносъемках пресс-конференции в Милане, где Тарковский сообщил, что не вернется в СССР.

Жоржа Садуля, Бондарчук аки лев сражался против награждения «Ностальгии». Но дело, видимо, было не в этом: жюри, оказавшись в тупиковом положении, главный приз отдало японскому режиссеру, а Брессону и Тарковскому присудило придуманный, что называется, на ходу приз «За вклад в киноискусство». Кроме того, «Ностальгия» была отмечена призом мировой кинопрессы и католической экуменической наградой.

Тарковский вышел на вручение наград совершенно раздавленный. Едва кивнув Брессону\*, он принял диплом из рук Орсона Уэллса, сказал в микрофон единственное слово «мерси» и неловко отошел на задний план, причем диплом вывалился у него из рук и упал на пол...

Итак, денег Тарковский не получил, а по Москве вскоре поползли слухи, с подачи прессы, что «Ностальгия» потерпела в Каннах сокрушительное поражение. Медоточивые речи советских чиновников, твердивших режиссеру, что срок его командировки закончен и что-де его ждут на родине с распростертыми объятиями, были типичным фарисейством, и Тарковский это отлично понимал. Как выяснилось позднее, в это самое время (28 мая 1983 года) он был уволен с «Мосфильма».

Впрочем, не ведая об этом, он в июне пишет Ф. Ермашу официальную просьбу продлить срок командировки на три года, чтобы поставить «Бориса Годунова» и снять «Гамлета», и, соответственно, просит выпустить к отцу и матери детей и тещу. Однако письменного ответа ни от одной инстанции он так и не получил. Получил многократно повторявшиеся устные разъяснения: приезжайте в Москву, здесь поговорим и решим ваши проблемы к вашему благу. То есть: барин требует холопа назад и разговаривать с холопом на расстоянии не желает.

В начале сентября Тарковские побывали в США на Телорайдском кинофестивале, где Андрей был почетным гостем (автомобильная дорога через всю Америку была главным впечатлением поездки), а вернувшись, нашел на столе письмо от отца, поразившее его.

---

\* В дальнейшем Брессон и Тарковский подружатся.

«6 сентября 1983.

Дорогой Андрей, мой мальчик!

Мне очень грустно, что ты не написал нам ни строчки, ни мне, ни Марине. Мы оба тебя любим, мы скучаем по тебе. Я очень встревожен слухами, которые ходят о тебе по Москве. Здесь, у нас, ты режиссер номер один, в то время как там, за границей, ты не сможешь никогда реализовать себя, твой талант не сможет развернуться в полную силу. Тебе, безусловно, надо обязательно возвратиться в Москву; ты будешь иметь полную свободу, чтобы ставить свои фильмы. Все будет, как ты этого хочешь, и ты сможешь снимать все, что захочешь. Это обещание людей, чьи слова чего-то стоят и к которым надо прислушаться.

Я себя чувствую очень постаревшим и ослабевшим. Мне будет в июне семьдесят семь лет (то есть в будущем году, через десять месяцев?! — Н. Б.). Это большой возраст, и я боюсь, что наша разлука будет роковой. Возвращайся поскорее, сынок. Как ты будешь жить без родного языка, без родной природы, без маленького Андрюши, без Сеньки? Так нельзя жить, думая только о себе, — это пустое существование.

Я очень скучаю по тебе, я грущу и жду твоего возвращения. Я хочу, чтобы ты ответил на призыв твоего отца. Неужели твое сердце останется безразличным?

Как может быть притягательна чужая земля? Ты сам хорошо знаешь, как Россия прекрасна и достойна любви. Разве она не родила величайших писателей человечества?

Не забывай, что за границей, в эмиграции самые талантливые люди кончали безумием или петлей. Мне приходит на память, что я некогда перевел поэму гениального Махтумкули под названием «Вдали от родины». Бойся стать «несчастливым из несчастных» — «изгнанником», как он себя называл.

*Папа Ас, который тебя сильно любит».*

Понятно было без всяких разъяснений, что письмо написано под чьим-то давлением, если не под диктовку. Да и сам Ермаш в воспоминаниях не отрицал, что дважды встречался с Арсением Александровичем. Марина Тарковская: «Мне говорили, что папа писал письмо и плакал.

Стыдно, наверное, было директору «Мосфильма», сидевшему рядом с ним в маленькой комнатке Дома ветеранов кино».

Тарковский отвечал отцу в соответствующей тональности, зная, кто истинный адресат его послания.

*«16 сентября 1983.»*

Дорогой отец! Мне очень грустно, что у тебя возникло чувство, будто бы я избрал роль «изгнанника» и чуть ли не собираюсь бросить свою Россию... Я не знаю, кому выгодно таким образом толковать тяжелую ситуацию, в которой я оказался «благодаря» многолетней травле начальством Госкино, и в частности Ермашом, его председателем. Мне кажется, он еще вынужден будет ответить за свои действия Советскому правительству.

Может быть, ты не подсчитывал, но ведь я из двадцати с лишним лет работы в советском кино — около 17-ти был безнадежно безработным. Госкино не хотело, чтобы я работал! Меня травили все это время, и последней каплей был скандал в Канне, в связи с неблагородными действиями Бондарчука, который, будучи членом жюри фестиваля, по наущению начальства старался (правда, в результате тщетно) сделать все, чтобы я не получил премии (я получил их целых три) за фильм «Ностальгия». Этот фильм я считаю в высшей степени патриотическим, и многие из тех мыслей, которые ты с горечью кидаешь мне с упреком, получили свое выражение в нем. Попроси у Ермаша разрешение посмотреть его и все поймешь и согласишься со мной.

Желание же начальства втоптать мои чувства в грязь означает безусловное и страстное мечтание отделаться от меня, избавиться от меня и моего творчества, которое им не нужно совершенно.

Когда на выставку Маяковского, в связи с его двадцатилетней работой, почти никто из его коллег не захотел прийти, поэт воспринял это как жесточайший и несправедливейший удар, и многие литературоведы считают это событие одной из главных причин, по которым он застрелился.

Когда же у меня был 50-летний юбилей, не было не только выставки, но даже объявления и поздравления в нашем

кинематографическом журнале, что делается всегда и с каждым членом Союза кинематографистов\*.

Но даже это мелочь — причин десятки — и все они унижительны для меня. Ты просто не в курсе дела.

Потом, я вовсе не собираюсь уезжать надолго. Я прошу у своего руководства паспорт для себя, Ларисы, Андрюши и его бабушки, с которыми мы смогли бы в течение 3-х лет жить за границей с тем, чтобы выполнить, вернее, воплотить мою заветную мечту: поставить оперу «Борис Годунов» в Covent Garden в Лондоне и «Гамлет» в кино. Недаром я написал свое письмо-просьбу в Госкино и отдел культуры ЦК. До сих пор не получил ответа.

Я уверен, что мое правительство даст мне разрешение и на эту работу, и на приезд сюда Андрюши с бабушкой, которых я не видел уже полтора года; я уверен, что правительство не станет настаивать на каком-либо другом антигуманном и несправедливом ответе в мой адрес. Авторитет его настолько велик, что считать меня в теперешней ситуации вынуждающим кого-то на единственно возможный ответ просто смешно; у меня нет другого выхода: я не могу позволить унижать себя до крайней степени, и письмо мое — просьба, а не требование. Что же касается моих патриотических чувств, то смотри «Ностальгию» (если тебе ее покажут), для того чтобы согласиться со мной в моих чувствах к своей стране.

Я уверен, что все кончится хорошо, я кончу здесь работу и вернусь очень скоро с Анной Семеновной, и Андреем, и с Ларой в Москву, чтобы обнять тебя и всех наших, даже если я останусь (наверняка) в Москве без работы. Мне это не в новинку.

Я уверен, что мое правительство не откажет мне в моей скромной и естественной просьбе.

В случае же невероятного — будет ужасный скандал. Не дай Бог, я не хочу его, сам понимаешь.

Я не диссидент, я художник, который внес свою лепту в сокровищницу славы советского кино. И не последний, как

---

\* Не совсем справедливо. В апреле 1982 года фото Тарковского с краткими поздравлениями было напечатано в «Искусстве кино» и «Спутнике кинозрителя». Кроме того, в № 7 «Советского экрана» за 1982 год был опубликован на стр. 14–17 очерк А. Зоркого «Притяжение земли».



я догадываюсь. (В «Советском экране» один бездарный критик, наученный начальством, запоздало назвал меня великим.) И денег (валюты) я заработал своему государству больше всех бондарчуков, вместе взятых. А семья моя в это время голодала. Поэтому я и не верю в несправедливое и бесчеловечное к себе отношение. Я же как остался советским художником, так им и буду, чего бы ни говорили сейчас виноватые, выталкивающие меня за границу.

Целую тебя крепко-крепко, желаю здоровья и сил. До скорой встречи.

*Твой сын — несчастный и замученный — Андрей Тарковский.*

*P.S. Лара тебе кланяется».*

Время с осени 1983-го по лето 1984-го прошло в изнурительной и бессмысленной переписке с московскими бонзами и встречах с их агентами. Тарковский жил как минимум под двойным давлением: острым сознанием невозможности возврата к тем, кто считал его своим холопом, и одновременно эфемерности своего на Западе положения, хрупкости практической стороны дела. И кроме того, денно и ночью грызла тоска по сыну и нарастало, словно раковая опухоль, чувство вины перед ним, брошенным тринадцатилетним мальчуганом.

В «Мартирологе» от 17 августа 1983 года: «Как грустно все и мучительно-удручающе. Особенно жаль Ларису. Она принимает нашу ситуацию так близко к сердцу. Потеря родины ее мучает прежде всего, естественно, потому, что с ней нет детей и Анны Семеновны, да и вообще семьи. Хотя она и старается, чтобы этого не было заметно. Но разве я слепой, разве не вижу, как каждый раз после телефонного разговора с Москвой она запирается в ванной и воет? Можно подумать, что мне легче. Я тоже не могу больше жить без Тяпы. Но что можно сделать? У нас не было другого выбора. В этом мы убеждены. Но мы не подозревали, что будет так тяжело...»

Лариса Павловна, в свою очередь, убегала, чтобы не слышать, как плачет муж, слушая в телефонной трубке плач сына.

В феврале 1984-го Тарковский пишет письмо К. Черненко — преемнику умершего генсека Андропова, в котором

суммирует свою ситуацию, со своим неизменным просто-душием и наивностью пытаюсь пробиться к «человеческой сути» нового кремлевского хозяина.

«В связи с успехом фильмов, которые мне удалось сделать в последние несколько лет, и в частности картины «Ностальгия», снятой в Италии совместно с итальянским телевидением, я получил большое количество предложений, связанных с работой в кино за рубежом.

Воспользовавшись некоторыми из них, я бы получил возможность осуществить на Западе две большие кинопостановки, которые в творческом смысле означали бы для меня исполнение моих мечтаний. Это «Борис Годунов» по Мусоргскому и Пушкину и шекспировский «Гамлет».

Надеюсь, что, осуществив эти свои замыслы, я бы сумел приумножить славу советского киноискусства и таким образом послужить родине.

Очень прошу Вашего разрешения дать мне и моей жене Л.П. Тарковской (режиссеру киностудии Мосфильм, моей постоянной помощнице) продолжить работу за рубежом в течение трех лет. А также дать возможность части моей семьи (теще А.С. Егоркиной и 13-летнему сыну Андрею) получить заграничные паспорта на этот же срок. С тем чтобы престарелая мать моей жены (81 год) и маленький сын находились рядом с нами.

Должен сказать, что я обращался с этой просьбой и к Председателю Госкино тов. Ермашу Ф.Т., и в Отдел культуры ЦК КПСС к тов. Шауро В.Ф., и к правительству.

Ответа очень долго не было.

Наконец, два месяца назад, у меня состоялась встреча с тов. Ермашом, который сообщил мне, что ему от имени Руководства было поручено передать мне, что существует решение положительно рассмотреть мою просьбу.

Тем не менее до сих пор мой сын и его бабушка все еще в Москве.

Многое после этой беседы с Председателем Госкино осталось для меня непонятным. Тов. Ермаш выражался неясно. Более того. Его отношение ко мне и к моей работе было всегда настолько враждебным, предвзятым и недоброжелательным, что, мне кажется, он вообще не имел морального права

участвовать в разрешении проблем, связанных с моей судьбой. Он всегда преследовал меня по недоступным моему пониманию причинам.

Чтобы не быть голословным, позволю себе привести некоторые факты.

1) Госкино всегда стремился к тому, чтобы я работал как можно меньше. За 24 года работы в советском кино (с 1960 года) я сделал всего 6 фильмов. То есть около 18 лет я был безработным. Если принять во внимание то, что у меня большая семья, то станет ясно, что проблема иметь работу стала для меня вопросом жизненно важным.

2) Всегда все мои фильмы получали высокую оценку комиссии по присуждению им категорий качества (в смысле идейно-художественном). По определенному положению одно это должно было гарантировать моим картинам высокий тираж для кинопроката. И, следовательно, определенный законом добавочный заработок. В моем случае положение о тиражировании всегда нарушалось. Все мои фильмы незаконно ограничивались в прокате, несмотря на постоянный интерес зрителей и контор кинопроката к моим фильмам.

За границу, тем не менее, мои картины продавались всегда и по очень высоким ценам. Надеюсь, что хоть в материальном смысле деятельность моя принесла некоторую пользу моей стране.

3) Ни один из моих фильмов (несмотря на их мировое признание) ни разу не был выдвинут на соискание какой бы то ни было премии из учрежденных правительством СССР.

4) Ни один из моих фильмов не принимал участия ни в одном из кинофестивалей моей страны.

5) После того как тов. Ермаш становится Председателем Госкино СССР, мои фильмы перестают участвовать также и в зарубежных киносмотре.

6) С того же времени тов. Ермаш отказывает мне в праве на работу уже вполне категорически. Я тщетно обиваю пороги Госкино в течение нескольких лет в надежде на работу. Получаю же право на постановку последних двух фильмов, снятых на Мосфильме, только после моего обращения в президиум сначала XXIV, а затем и XXV съездов КПСС. Где мне

и помогли, вопреки желанию тов. Ермаша оставить меня без работы.

7) Намереваясь иметь свою мастерскую и преподавать на Высших режиссерских курсах при Госкино СССР, я из числа абитуриентов, утвержденных отделом кадров Госкино, отобрал для себя будущих учеников. Госкино утвердил лишь одну кандидатуру. Таким образом была пресечена и моя педагогическая деятельность.

8) 20-летний юбилей моей работы в кино отмечен не был нигде — вопреки установившимся в советском кино традициям.

9) Мой 50-летний юбилей в 1982 году отмечен не был ни в какой форме ни одной общественной организацией. Даже киностудией Мосфильм...

10) Когда я получил инфаркт в результате несчастья, обрушившегося на меня в виде технического брака по вине технического руководства Мосфильма, уничтожившего почти полностью снятую картину «Сталкер» (которую, по решению Госкино СССР, я должен был снять второй раз), я, несколько оправившись после болезни, попросил у Союза кинематографистов безвозвратную ссуду в размере ничтожных 250 рублей. Для того чтобы иметь возможность купить путевку в кардиологический санаторий. Мне — старейшему члену Союза кинематографистов и члену правления Союза — было в этой просьбе отказано.

11) На кинофестивале в Канне в 1982 году Госкино не только не поддержал меня как советского кинорежиссера с фильмом «Ностальгия», но сделал все, чтобы разрушить ее успех на фестивале. Произошло это не без активной помощи советского члена жюри, специально для этого посланного на фестиваль.

«Ностальгию» я делал от всего сердца — как картину, рассказывающую о невозможности для советского человека жить вдали от Родины и в которой многие западные критики и функционеры усмотрели критику капитализма. И вполне с резонными основаниями для этого, я полагаю.

В результате враждебность и необъективность нашего члена жюри стали поводом для совершенно излишнего шума в зарубежной прессе.

Чем дальше, тем нетерпимее и невозможнее становилась эта травля. Я до сих пор так и не понял, чем заслужил такое чудовищное к себе отношение со стороны Госкино СССР и лично тов. Ермаша.

Смею надеяться, что я все же внес некоторый вклад в развитие нашего советского кино и несколько увеличил то влияние его во всем мире, которое оно оказало повсеместно.

Естественно, что в силу всего сказанного я никак не могу рассчитывать не только на объективное, но даже попросту человеческое отношение к себе со стороны своего кинематографического руководства, которое попросту истребляло меня в течение многих и многих лет.

Глубокоуважаемый Константин Устинович! Помогите! Не дайте затоптать в грязь попытки советского режиссера принести пользу культуре Советского Союза, умножить в силу моей энергии и способностей ее растущую славу.

Дайте мне возможность отдохнуть немного от беспримерного преследования тов. Ермаша!

Разрешите мне поставить на Западе задуманные мною работы и тем самым осуществить свои творческие намерения! С тем чтобы вернуться через три года и поставить на Мосфильме картину о жизни и значении Ф.М. Достоевского.

Прошу Вас, Константин Устинович! Распорядитесь, пожалуйста, дать возможность моему сыну и его бабушке приехать к нам и быть с нами, пока мы будем здесь работать. Ведь вы не можете не понимать свойств родительских чувств и страдания ребенка, по тем или другим причинам оторванного от родителей...»

Разумеется, никаких новых следствий из письма не было. Как не было следствий и из различных других петиций в Москву — от организаций и лиц, ходатайствовавших за Тарковских, за воссоединение их семьи. Был даже создан европейский Комитет по воссоединению семьи кинорежиссера.

В конце концов, видимо, следовало взорваться. Идею такого «взрыва» предложил американский подданный Мстислав Ростропович. «Сегодня позвонил Слава Ростропович. Он сказал, что мы должны <...> устроить скандал, чтобы о нем узнал весь мир и чтобы нашего сына востребовали международные

организации и самые высокие политические круги Запада. Он посмеялся над нашими надеждами на Берлингера и Андреотти (коммунистические лидеры Запада. — Н. Б.) и сказал, что наша единственная возможность — устроить скандал и оказать давление. Такой компромисс, как сейчас, им только удобен. Он предложил помочь нам денежно...»

И вот Тарковский просит парижанина Владимира Максимова, главного редактора «Континента», организовать пресс-конференцию.

В канун этого миланского мероприятия, где Тарковский заявит о разрыве с московским режимом и невозвращении в СССР, он писал в дневнике: «Лариса ужасно нервничает, даже если открыто это не показывает. По ночам она вообще больше не спит. Мне тяжело за этим наблюдать. Я как-то неподготовлен к такой жизни, для меня это сплошная мука. Но если бы только это. Ближние мои, любящие меня и любимые мною, страдают точно так же. Именно эта тесная связь со мной и заставляет их страдать. Как это печально — быть вынужденным в этом признаваться...»

Итак, миланская пресс-конференция 10 июля 1984 года, о которой Тарковский позднее скажет: «Это самый отвратительный момент моей жизни». Действительно, даже просто смотреть кинохронику этого события мучительно: такой смертельной мукой прорезано лицо Тарковского, такой фундаментальной растерянностью, словно бы он ошеломляет сам себя.

Любопытен финал вступительного слова Ростроповича: «...Я желаю своему великому другу успехов! И я уверен, что своими страданиями этот человек еще не один раз обессмертит свой народ!»

Страдательность здесь возведена в некую фундаментальную черту Тарковского и как человека и как художника.

В своем выступлении Тарковский перечислил свои мытарства (большую их часть читатель уже знает), сущность которых, конечно, была малопонятна западным журналистам. Начал он с такой фразы:

«Может быть, в своей жизни я пережил не так много, но это были очень сильные потрясения. Сегодня я переживаю очередное потрясение, и может быть, самое сильное из

всех: я вынужден остаться за пределами своей страны по причинам, которые хочу вам объяснить. <...>

Я много раз просил наше руководство пойти нам навстречу, опираясь на хельсинкские документы (по поводу выезда сына. — Н. Б.), но оказывалось каждый раз, что мы для нашего правительства как бы не существуем. Нас поставили в ситуацию, которая вынуждает нас материализоваться, чтобы напомнить о себе и вынудить с нами посчитаться. <...>

Потерять родину для меня равносильно какому-нибудь нечеловеческому удару. Это какая-то месть мне, но я не понимаю, в чем я провинился перед советской культурой, чтобы вынуждать меня оставаться здесь на Западе?!»

Наивная речь, сотканная из перечислений почти детских (по общей интонационной тональности) обид. Не речь дипломата, политика или человека, верящего, что миром правит цинизм. Недаром журналисты потом писали, что Тарковский остался на Западе потому, что ему мало в России платили.

Позднее он высказывался уже более четко, сжато и резко, что называется, «резал». В одном из интервью его спросили, не Бондарчук ли виной столь радикального его решения. Тарковский ответил: «Дело не в нем, а в том, что, будучи членом правительства, председатель Госкино продемонстрировал, что Тарковский не нужен Советскому Союзу, что Тарковский сделал картину на Западе, которая не удалась... Когда перед лицом всего мира в Каннах советское правительство говорит мне, что, мол, мы прекрасно обойдемся без Тарковского, что он говно, что он к нам не имеет никакого отношения, то я понимаю, что вернуться в СССР — как лечь в могилу... Меня унизили, унизили не как художника, а как человека; мне просто плюнули в лицо...»

## 4

Однако ни это событие, ни шум в прессе, ни бесчисленные затем петиции видных деятелей культуры и даже крупных политиков Запада не произвели и не производили на Кремль ровно никакого впечатления. Ситуация была абсолютно тупиковая, и Тарковский все отчетливее понимал, что жизнь за-

гоняет его в некий страшный угол, и этот угол называется — жертвоприношение.

Освободить сына, падчерицу и Анну Семеновну можно было лишь жертвоприношением.

Речь, разумеется, не идет о том, что Тарковский сознательно заразил себя раком. Очень похоже на то, что исходные причины рака — ментальные; впрочем, в любом случае мы вынашиваем в себе свою смерть, подобно тому как некогда вынашивали свою жизнь, ее утробную сущность и ее проект. В нас вызревают планы и направления путей, исходящие из истока нашей сущности, из тех наших глубинных, подлинных, «заветных» желаний, о которых говорил Сталкер перед Комнатой, исполняющей желания.

Идея жертвы, жертвоприношения была у Тарковского одной из любимейших, заветных. «Если им (людям Запада. — Н. Б.) сказать, — писал он, — что смысл человеческого существования в жертвенности во имя другого, то они, наверное, засмеются и не поверят — также они не поверят, если сказать им, что человек рожден совсем не для счастья и что есть вещи гораздо более важные, чем личный успех и личное меркантильное преуспеяние. Никто, видно, не верит, что душа бессмертна!»

Идея спасения своей души посредством жертвоприношения, идея о том, что прорваться к подлинной вере (к интуитивному Знанию в себе) можно лишь поступком (в котором задействована вся твоя целостность), все настойчивей посещала Тарковского, а в последние два года заслонила все, вошла в его кровь и плоть. После миланской пресс-конференции до самой почти смерти он был занят реализацией проекта, так и называвшегося — «Жертвоприношение». Жизненно-бытовая, религиозно-экзистенциальная и художественная задачи нерасторжимо слились, дав абсолютно новый сплав, где искусство претендует на роль религиозную, и непонятно уже, что «отщепляется» от чего — жизнь от искусства или искусство от жизни.

Из интервью с Шарлем де Брантом:

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



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

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

— Но это же естественно! вспомните Тертуллиана. Я думаю, что верующий — прежде всего тот, кто готов принести себя в жертву... Несомненно, что в глазах других Александр потерян, но совершенно ясно, что он спасен...»

То же самое я мог бы сказать о Тарковском\*\*.

Александр у Тарковского жертвует своим комфортом, социальной значимостью и радостью общения с сыном.

---

\* Вспомним С. Киркегора: «Люди обыкновенно путешествуют по свету, чтобы увидеть горы и реки, новые звезды, ярких птиц, странных рыб, забавные человеческие типы; они впадают при этом в животное оцепенение, пристально всматриваясь в наличное существование, и полагают, что действительно нечто увидели. Ничто из этого меня не занимает. Однако знай я, где живет рыцарь веры, я отправился бы к нему пешком; ибо это чудо абсолютно занимает меня. Я не терял бы его из виду ни на мгновение, я проводил бы каждую минуту, следя за тем, как он раскрывает себя в своих движениях (так вот следит за Горчаковым, Доменико и Александром око камеры Тарковского. — Н. Б.); я счел бы себя обеспеченным на всю жизнь...» («Страх и трепет»).

\*\* Вопрос о вере Тарковского, «достиг он или не достиг», разумеется, остается за пределами наших скромных попыток описания того, что нам неположено. Важны не наши, в любом случае претенциозные, «приговоры», а то, что Тарковский неотступно в течение многих-многих лет держал некую реальность (разумеется внутреннюю) в центре своего внимания. Занимался ею и как художник, и как семейное лицо, и как мужчина в растительно-вещном пейзаже.

В свой итальянский период он посещал церковь, подолгу молился. (Свидетельства такого рода о российском периоде уклончивы либо противоречивы.) Впрочем, молитвы, обращения к Создателю прочерчивают исподволь (неназойливой струйкой) весь его «Мартиролог». Согласно дневнику, в последние десять лет жизни Тарковский периодически испытывает длительные экстатические состояния, которые он сам называет «чувствую присутствие Господа». См. в этой книге главку «Предотъездный дневник».

Во имя жизни сына — так кажется на первый взгляд, но на более глубокий — во имя подлинного (как ему кажется) измерения самого себя, своей земной судьбы. В «Запечатленном времени» (немецкое издание) Тарковский писал:

«...Александр для меня образ Божьего избранника, призванного к тому, чтобы разоблачить перед всем миром угрожающие нам, разрушительные для жизни, ужасные, ведущие к гибели механизмы бытия и призвать к повороту, к возврату — последней возможности спасения, остающейся у человечества.

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

Большая часть цивилизованного человечества, в той мере, в какой она потеряла веру, утратила также и понятие о чуде; и сегодня человечество уже не способно надеяться на удивительные, противоречащие всякой опытной логике повороты в событийном ряду или в том, что связано с восприятием или сознанием, и еще менее оно готово допустить вторжение необъяснимых трансформаций в собственную жизнь и дове-

риться их преобразующей силе. Духовное обнищание, пришедшее с этими утратами, могло бы в какой-то степени приостановиться, если бы каждый человек понял, что он мог бы выстраивать свои пути не произвольно, по своей личной прихоти, но напротив — действовать, ощущая зависимость от Творца и подчиняясь его воле. Однако фактом является то, что сегодня дискуссия даже по самым простым морально-этическим проблемам имеет малый спрос, даже никакого, и уж ни в коем случае не в кинофильме...»

Эти строки Тарковский писал в канун тех страшных событий, когда вера в чудо исцеления ему была так необходима. И, несомненно, он верил в чудо: в его дневниках об этом сказано красноречиво. Однако еще раньше этой жажды исцеления было его тайное жертвоприношение. И, конечно, оно не было столь кинематографически эффектным, как жертвоприношение его героя Александра, не было оно даже и очевидным для всех действием. Его, возможно, никто и не заметил. Однако это вовсе не значит, что его не было.

Сняв свой последний фильм (а дух Бориса Пастернака уже давным-давно сообщил Тарковскому, что седьмой фильм будет его последним), Тарковский в декабре 1985-го узнал смертельный диагноз и тотчас понял, что путь к возврату сына в отчий дом открыт. Так оно и случилось: 19 января Андрияша и Анна Семеновна уже были в Париже и сидели у его кровати.

Космические нити судьбы замыкали свой круг. Жизненная драма — не причина жертвоприношения, но повод для него. Ибо любое жертвоприношение, малое или большое, — плата за внутреннюю свободу.

# Тарковский против Тарковского

## 1

Но почему Тарковскому было так естественно прийти к идее, или лучше — к интуиции жертвоприношения? Потому что всю жизнь (и с первого же фильма) центральной его темой и как художника и как человека было желание преодоления в себе плетского начала. Еще в 1967 году он сказал как-то вслух: «У меня одна проблема — *преодоление*. Мне трудно говорить о том, какова моя тема, но основная, которую бы хотел постоянно разрабатывать, — это умение преодолеть самого себя, не вступив при этом в конфликт с природой, гармонией...» И уже на смертном одре: «Я не верю, что Бог допустит, чтобы человек, вставший на путь духовного спасения, катастрофически разрушился, не завершив этого пути. Я верю, что человеку будет дана возможность довести войну внутри своей души между Богом и дьяволом до конца».

Эту борьбу внутри души — борьбу интересов духа (бесконечности, вечности) с интересами плоти — Тарковский ощущал на самых разных уровнях. Ощущал насущность *преодоления* в большом и в малом. И в молитвенной практике тоже.

В «Мартирологе» 1982 года:

«Наиважнейшее и труднейшее — верить, ибо только верующий переживает осуществление (реализацию). Но искренне верить — необычайно трудно. Нет ничего труднее, нежели страстно, искренне и тихо верить наедине с самим собой».

«Пространство, время и причинность являются не только ядром всяческого мышления, но и, сверх того, смысл жизни зависим от этого. Вся наша жизнь все более и более представляет собой порабощение этими формами, а затем обратное освобождение от них.

Вновь святой Антоний со своими искушениями. Постоянно он, и тот же самый. А человеческая свобода обладает шкалой, простирающейся от зла к добру. И никогда я еще не слышал, чтобы где-то кто-то вел успешную борьбу, сложив руки и сдавшись. Подъем всегда означает борьбу».

«Чем моложе и беднее мыслью человек, тем больше верит он в реальность материи. С возрастанием возраста и разума он все отчетливее понимает, что мир свое основание имеет в духовном». Лев Толстой. «Сильнейшее в мире то, что не видимо, не слышимо и не осязаемо». Лао-цзы».

«К подлинной поэзии способен лишь религиозный человек. Безбожник никогда не сможет быть поэтом».

В своей книге «Запечатленное время»:

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

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

«Человек интересен мне своей готовностью служения высшему, а то и неспособностью воспринять обыденную и обывательскую жизненную «мораль». Мне интересен человек, который осознает, что смысл существования в первую очередь в борьбе со злом, которое внутри нас, чтобы в течение жизни подняться хоть на ступенечку выше в духовном смысле. Ибо пути духовного совершенствования противостоит, увы, единственная альтернатива — путь духовной деградации, к которой обыденное существование и процесс приспособляемости к этой жизни так располагают!...»

В одном из интервью о типе личности, стоящем за Александром из «Жертвоприношения», Тарковский гово-

рил: «Я мог бы его себе представить человеком, который знает, что мир не исчерпывается целиком материальной жизнью, а есть мир трансцендентный, который ему еще только предстоит открыть. И когда приходит несчастье, когда возвещается ужас катастрофы, он в полном согласии с логикой своего характера обращается к Богу как к последней надежде».

Эту же мысль он развивает в книге: «Даже церковь не смогла удовлетворить эту тоску человека по бесконечному, ибо церковь, к сожалению, есть лишь пустой фасад... В контексте этой ситуации задача искусства заключается для меня в том, чтобы выразить идею абсолютной свободы духовных возможностей человека. По моему мнению, искусство всегда было оружием в борьбе человека против материи, угрожающей поглотить его дух...»

Этот чуемый им конфликт буквально разрывал Тарковского, формируя с юности его исключительно напряженный характер («комочек нервов» — так вспоминают о нем многие), всегда словно бы летящую внутреннюю волну. Как похожи они в этом были с Шукшиным, притом что исток нервного сверхнапряжения был разный. Такие «резонансы» всегда кончаются либо смертельной болезнью, либо каким-то иным катастрофическим всплеском: уходом в скит, в пустынь, «бегством из дома» и т.д. Да ведь последние две картины как раз и моделировали такие взрывные бегства из дома и одновременно его сожжение: полный разрыв плоти и духа.

Симптоматично, что герои Тарковского все как один покушаются на свою плоть, все они как бы пренебрегают своим плотским началом, все они явно движутся в направлении преодоления в себе плоти. Начиная с мальчика Ивана, в ком все выстроено на энергетике *преодоления*.

Когда я однажды задумался, почему Тарковский в течение всей жизни неизменно называл своим любимым фильмом ленту Робера Брессона «Дневник сельского священника», то ответ пришел сам собой: эта картина вводит нас в эпицентр все той же главной проблемы Тарковского.

**2**

Как-то в интервью Тарковский сказал, что, по его мнению, внутренняя цитадель, «двигатель» подлинного художественного произведения — религиозное дитя. Это может быть взрослый человек, взрослая душа, но ее суть — ребенок с его естественным восприятием иномирного.

И вот, погружаясь в предельно лаконичный по изобразительным средствам фильм Брессона, мы изумленно находим там самого Тарковского. Точнее, «религиозного ребенка», то есть попадаем в эпицентр внутреннего миростояния Андрея Арсеньевича. Лента незаметно втягивает нас в то особое, излюбленное у Тарковского бытийное измерение, где царствует отрешенность от чар внешнего. Повествование ведет молодой, быть может даже начинающий, кюре. В сельском провинциальном приходе его принимают холодно, и этот холод все более возрастает по мере того, как молодой человек непреклонно выявляет свою сущность, которая во многом близка сущности любимых персонажей фильмов Тарковского: Рублева, или Сталкера, или Александра. Им свойственно по-детски просто и наивно смотреть в лицо той истины, которую условно можно выразить словами «есть (вот она!) моя душа, и есть Бог». Свободно проходя сквозь соблазн самоутверждения, как вода сквозь сети, они смотрят в глаза неотвратимой вечности, которая то сияет у них в руках, подобно солнечному лучу, то тихо плачет голосом умирающей девочки. Таков юный кюре у Брессона.

В фильме нет банально-традиционного сюжета с завязкой, кульминацией и разрешением. Мы просто наблюдаем за пульсом человеческой души, где трагически сгущающиеся мелкие происшествия сменяют одно другое. Впрочем, ничто не акцентировано, нет ни «больших» событий, ни «маленьких»: внутренние события однокачественны, в сфере духа количественные определения теряют свой смысл.

Молодой кюре, собственно, не столько служит в храме, сколько входит в прямые контакты с конкретными душами. Он обладает даром их непосредственного видения, и потому-то его импульсивные прикосновения к ним — озлобив-

шимся и замкнувшимся — действуют на людей чаще всего пугающе. В известном смысле он пытается оживить души, оказавшиеся в запустении, брошенные их хозяевами. Не искушенный в житейских делах и совершенно не понимающий людей в их практических хитрых интригах, он тем не менее мгновенно видит суть «заблудшести» данной души на пути ее неизбежного (страстное знание кюре!) движения к духу. И с непреложной твердостью находит человека в доме его и говорит ему горькую правду, вскрывая «нарывы». Virtuозно он проводит такой «поединок-операцию» с графиней из местного замка, давно потерявшей сына и теряющей ныне дочь, и внезапно возвращает графине ее «живое сердце», бывшее много лет в оледенелом озлоблении — на Бога, на судьбу, на людей.

Однако прихожане день ото дня враждебнее к физически бесконечно слабому, больному, едва держащемуся на ногах священнику. Его одиночество фатально, и предлагаемые ему компромиссы он не принимает, превращаясь в изгоя, в отверженного. И графа в замке, имеющего свои грешки, и простых прихожан пугает этот странный, словно бы вырванный из житейского контекста человек. Пугает именно тем, что он не ригорист, не нелепый донкихот от своей профессии, а гений прямого видения их сердец. Его видение абсолютно, а сердце неуклонно кротко.

Разумеется, для граждан прихода это чужак, своего рода пришелец. Можно назвать его маленьким рыцарем веры, а можно — аристократом духа, ибо он от рождения принадлежит к тем немногим, кто призван служить духу.

Типологическое сходство с героями Тарковского и с самим Тарковским поразительное. Вплоть до той детали, что герой Брессона умирает от рака, переноса болезнь на ноги. Герои Тарковского пребывают в состоянии либо аскетичности, аскетизма, либо умирания. Начиная с Ивана в «Ивановом детстве», который, конечно же, заложник смерти и знает об этом, и через Хари, Повествователя «Зеркала» — к Сталкеру, Горчакову, Доменико и Александру (кстати, в первом варианте сценария он умирает тоже от рака). Герои Тарковского, подобно герою Брессона, либо священствуют, либо умирают. А точнее говоря, они священствуют и умирают одновре-



менно\*. Таков даже мальчик Иван, для которого волнение его духа важнее и сильнее инстинкта биологического самосохранения. И все это дает очень важный для Тарковского сплав: его герои свободны от подозрений в личностном самоутверждении. Подобно кюре Брессона, для которого сан менее всего «рычаг самоутверждения» и тем более самолюбования (в ленте Брессона кюре опирается исключительно на «рычаг своего духа», абсолютно безразличный к тому, какое впечатление он производит на людей), герои Тарковского служат духу и другой, более важной задачи не знают. Психологические проблемы их не занимают, «душевные самокопания» — менее всего. Их занимает одно: есть Тайна, и она неуклонно стучит в окно. И эта Тайна — дух.

В ленте Брессона герой не делает и малейшего движения оправдаться, когда его обвиняют то в одном, то в другом, хотя все «козыри» у него на руках: ему безразлично, каким он *кажется*. И в этом он подобен Сталкеру, Доменико, Горчакову, Александру. Всем им «мирская логика» шьет ту или иную вину, все они подозреваются в той или иной «низости». Однако они заняты чем-то бесконечно более важным, нежели забота о безупречности своего образа. Есть безупречность духа, то есть безупречность бытийная. И потому в ответ на волны мирской агрессии — молчание. Молчание кюре, молчание Рублева, Хари, Сталкера, Доменико, молчание Горчакова, внимательно всматривающегося и вслушивающегося в зов Небытия, в которое он медленно-медленно уходит.

«— В чем же они меня обвиняют? — спрашивает однажды в приступе временного отчаяния молодой кюре своего каноника.

— В том, что вы такой, как есть, — отвечает тот. — И с этим ничего не поделаешь. Чего же вы хотите, люди не выносят вашей простоты, они защищаются от нее, ведь их сжигает вполне заурядный огонь».

*Простота* кюре основана на том, что он главное воспринимает как главное, как требующее ежедневной и немедленной заботы, и это главное — забота души о своем истоке.

---

\* Исторический прототип такого типа сознания на Западе — Сёрен Киркегор, на Руси — юродивые, странники, калики перехожие, монахи-старцы.

Однако подавляющее большинство занято «самоутверждением», каждый ищет трамплин для самоутверждения, каждый озабочен жалостью к самому себе, взволнованный образом самого себя.

Вспоминается один эпизод в разговоре с польским журналистом Болеславом Эдельхайтом уже после съемок «Жертвоприношения». Совершенно неожиданно для Эдельхайта Тарковский вдруг заявляет: «Взгляните на карту мира. Россия — единственное место, где действительно что-то происходит. Это — тигель, где постоянно «кипят» различные силы». А до этого он говорил о смертельной важности пробуждения в людях «религиозного чувства».

Эдельхайт в недоумении: «Я не понимаю». Тарковский: «Дело в том, что на самом деле интеллектуальная свобода не существует. Нигде. Впрочем, она и не может существовать. Если мы живем в этом мире, то отнюдь не для того, чтобы быть свободными или счастливыми. У человеческого существования совершенно иная цель. Мы живем для того, чтобы сражаться и выиграть эту битву с самими собой. Выиграть и проиграть одновременно. И поймите же, мы никогда не знаем наверняка, выиграли ли мы, даже если мы это чувствуем. Да и как бы мы, действительно, узнали? Никто не может ничего знать о подобных вещах. И именно это-то и абсурдно».

Замечательный пассаж, трагически насыщенный, не сентиментальный, ошеломивший, кстати, интервьюера.

Но ведь именно так живут герой Брессона и героини Тарковского: сражаются и выигрывают (проигрывая) «битву с самим собой». И в этой устремленности к «пределу себя», в наивысшем душевном напряжении, как уже говорилось, они и видят «смысл жизни». И в этом причина их странной, на первый взгляд, к себе безжалостности. Но таким был и сам Тарковский. Потому-то его фильмы — попытка продвижения на путях своих собственных внутренних проблем. И в этом свойстве быть в творчестве предельно насущным для своего собственного духа Тарковский также нашел в Робере Брессоне единомышленника. Одному из интервьюеров он однажды сказал: «Не стоит снимать фильма, если у тебя нет внутренней потребности высказаться. <...> Меня всегда

поражал Брессон. Как он сосредоточен! У него не может быть случайной, «проходной» картины. Его аскетизм в отборе выразительных средств просто подавляет! И своей серьезностью, и глубиной, и благородством он принадлежит к тем мастерам, каждый фильм которых становится фактом их духовного существования. Он снимает картину только в предельной, крайней ситуации. Зачем? Кто знает...»

Здесь у Тарковского некий намек на то, что фильмы для Брессона не есть лишь «эстетический товар», но, быть может, каждый раз — способ своего собственного «удержания духа», противостояния хаосу. Ибо, как в стихах Рильке, «кто говорит о победе? Выстоять — вот всё, <что мы можем>!» Но это и есть фактический смысл лирических страданий героя кинофильма «Дневник сельского священника». Выстоять, не предать в себе религиозного ребенка. Через это происходит некое тайное продвижение.

Как и Сталкер Тарковского, брессоновский кюре по сути своей блаженный, однако это единственно подлинный человек, понимающий и принимающей жизнь как уникальный дар самоиспытания, дар «выслеживания в себе духа».

Что ему помогает? Я думаю, помогает именно то, что его тело постоянно чувствует присутствие смерти. Отодвигая мысль о смерти на некое гипотетическое «потом», мы живем тем самым как бы понарошку, прячемся от обжигающего присутствия Небытия, включенного в бытие. Покуда мы не умираем, мы не живем по-настоящему. Умирание кюре подобно «бессмертию» Сталкера, которого не страшит ни тюрьма, ни смерть, или Горчакова, плюющего кровью и снимающего взором одну личину мира за другой, словно это луковичные слои, под которыми скрыто то странное сияние и свечение, что не дает нам оторваться от экрана. Подобно «бессмертию» Хари, которой смерть является вновь и вновь, благодаря чему она, собственно, и «вочеловечивается» вопреки «физической логике». Подобно бессмертию Ивана, чье царствие, собственно говоря, уже «не от мира сего», чью «потусторонность» чувствуют все, пряча от самих себя «священный ужас».

Вспомним «Смерть Ивана Ильича» Льва Толстого. Почему эта вещь была у Тарковского любимейшей — особый раз-

говор, здесь же скажу только о главной, действительно поразительной мысли повести: даже простое, но ясное и взволнованное осознание ложно прожитой жизни (пусть за два часа до смерти) приносит умирающему духовное очищение, внутреннюю гармонию — смерть внезапно исчезает, и человек уходит в свет.

Трудно сказать, насколько реально Брессон повлиял на творчество Тарковского. Во всяком случае, нам неизвестны свидетельства об этом самого Андрея Арсеньевича. Скорее всего, здесь не влияние, а, как это часто бывает, типологическое сходство, духовное сродство, «группа крови». Единственно, что несомненно, — страстное желание русского мастера выйти к предельному аскетизму формы (вполне естественно, раз его герои — аскеты). Речь идет о зарождении главной идеи Тарковского. В «Книге сопоставлений» Тарковский говорит:

«Тут-то и возникла идея Запечатленного Времени. Идея, которая позволила мне начать конструировать концепцию, рамки которой ограничивали бы мою фантазию в поисках формы и образных решений. Концепцию, которая бы развязала руки и благодаря которой само собой отсекалось бы все ненужное, чуждое, необязательное, вычурное. Когда бы сам собою решался вопрос, что необходимо фильму, а что ему противопоказано.

Я знаю теперь уже двух режиссеров, которые работали в жестких, но добровольных шорах, помогавших им создать истинную форму для воплощения своего замысла, — это ранний Довженко («Земля») и Брессон («Дневник сельского священника»). Но Брессон, может быть, единственный человек в кино, который достиг полного слияния своей практики с предуготовленной им самой концепцией, теоретически оформленной. Я не знаю в этом смысле более последовательного художника. Его главным принципом было разрушение так называемой выразительности в том смысле, что он хотел сломать границу между образом и реальной жизнью, то есть саму реальную жизнь заставить звучать образно и выразительно. Никакой специальной подачи материала, никакого педалирования, никакого заметного глазу нарочитого обобщения... Как будто бы скромное и простое наблюдение за жизнью. Это близко к восточному искусству дзэн-

ского толка, где наблюдение за жизнью так точно, что парадоксально переплавляется в нашем восприятии в какое-то высшее художественное своеобразие. Может быть, только у Пушкина еще соотношение формы и содержания так волшебно, так божественно органично. Но Пушкин был Моцартом в том смысле, что он просто творил, не выдумывая никаких принципов по этому поводу... А вот Брессон наиболее последовательно, цельно и монолитно соединил в своем творчестве теорию и практику».

Действительно, Брессон поражает прежде всего тем, что наше восприятие всецело уходит в поглощенность содержанием ленты, форма в «Дневнике сельского священника» попросту незаметна, ее словно нет, возникает иллюзия реальности *как она есть*. Брессон предельно аскетичен. «Для того чтобы воссоздать природу, ему достаточно сорвать листок с дерева, взять каплю воды из ручья и от актера взять только лицо его и выражение глаз...» — явная аналогия с японцами, чьи хокку поражали русского режиссера изысканностью лаконизма. У самого же Тарковского, мечтавшего выйти к подобной простоте и минимализму, — блистание формы. Фильмы Тарковского можно смотреть, не зная языка: эстетически роскошная значимость внутрикадрового движения дает вполне самостоятельную пищу воспринимающему оку и слуху. Почти каждый кадр у Тарковского — еще и самоценное, на грани с гениальностью живописное произведение со своим таинственным мерцанием многослойных структур. Вещество мира, протекающее сквозь время, буквально гипнотизирует Тарковского, и кажется, что его героям, подобно Горчакову, невыносимо трудно вырваться из этого сплошного *священства времени*, сквозь которое струятся тленные, истлевающие вещи и формы.

Если бедность и нищета сельского кюре у Брессона — простая, непритязательная, не привлекающая внимания бедность, то у Тарковского нищета Сталкера — это поистине, почти по Мандельштаму, роскошная нищета. Волшебство этой бедности вновь и вновь поражает. В жилище Сталкера каждая убогая по обычному мирскому смыслу вещь или деталь предстает почти космически значимой и художественно бесспорной. Здесь, равно как в развалинах дома, где жи-

тельствует Доменико, нет деления на прекрасное или некрасивое: все здесь прекрасно и значимо значимостью храма неведомой нам, но родной религии.

*Дзэн* Брессона Тарковский увидел в том, что в «Дневнике сельского священника» художник создал иллюзию некомментируемого «течения человеческой души» — течения в его простодушно-наивной данности. Иллюзию «абсолютно точной фиксации бытия» без малейшей примеси авторского намерения. Потому-то он говорил, что у Брессона «актеры не играют образы, а живут на наших глазах своей глубокой внутренней жизнью. Вспомните «Мушкетт». Разве можно сказать, что исполнительница главной роли хоть на секунду вспоминает или задумывается о зрителе, старается ему объяснить, что с ней происходит? Нет. Она даже не подозревает, что ее внутренняя жизнь может быть объектом наблюдения, может как-то свидетельствоваться. Она живет в своем замкнутом углубленном и сосредоточенном мире. И этому веришь абсолютно. Через несколько десятков лет восприятие этого фильма не изменится...»

*Дзэн* Тарковского другой. Мастер дает возможность сказать самому веществу мира, освободив его от социально значимых, концептуальных пут, сказать тому внесмысловому «подтексту», который мерцает как второй, третий... десятый план чувственно воспринимаемого бытия. «Документальное» считывание времени в вещах становится у Тарковского *дзэнской* медитацией.

### 3

Протест, восстание, которым, несомненно, являются жизнь и творчество Тарковского, имели столь глубокие корни, что подлинным, соответствующим сущности протеста гармоническим исходом могла быть для Тарковского либо полная внутренняя трансформация, либо гибель. Все в его судьбе и наблюдениях над миром сходилось в некую единую истину, которую он интуитивно постигал с настойчивой неотвратимостью Медиума. Здесь и ощущение таинственной тщетности своей жизни, неуклонно кем-то отклоняемой от ее подлинного русла; ощущение безымянной тоски, безы-

мянного зова, вновь и вновь дающего знать: твоя жизнь неподлинна; твой разум и твоя воля попали в чей-то капкан, и тебе уже не вырваться. И речь, конечно, шла не о социально-идеологических капканах режимов: глубина самой жизни уходила, как вода сквозь сито. Уходила, мелькая поэтическими блестками, не более; оставляя прекрасный мираж в виде кинофильмов. Однако в промежутках между ними поселялось отчаяние. Безысходность рождал всеобщий конформизм, убогий прагматизм Запада, принятый человечеством в качестве нормы, словно бы некая коварная сила лишила людей исконного бытийного инстинкта.

У Тарковского этот инстинкт как раз и подавал ему сигналы. Для него быть — значит, *быть* существом того мира, который подобен Вселенной, мира, где все волшебство, тайна и магия, как когда-то и было с тобой двухлетним. Каким образом прорваться к себе двухлетнему, чтобы восстановить эту целостность бытия? Вот в чем напряжение и подлинная драма фильма «Зеркало», а отнюдь не в частных каких-то «сведениях счетов» с матерью и женой, с лирическими экивоками о долге, вине и т.п.

К этому вопросу Тарковский будет вновь и вновь возвращаться и в «Сталкере», и в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении». Вот ведь и Доменико в сумбурности своей речи, бунтующей против мертвого цивилизованного разума, все же точно внедряется в самую суть: «Голос какого предка говорит во мне? Я не могу примирить мои мысли с моим телом...» Или: «Мы должны вслушиваться в голоса, которые лишь кажутся бесполезными. Нужно, чтобы наш мозг, загрязненный канализацией, школьной рутинной, страховкой, снова отозвался на гудение насекомых...»

*Перестроить* мозг, настроить его на новый лад, точнее — на исконно изначальный, тот лад, где он был бы «в ладу» с гудением насекомых, то есть с той глубиной отрешенности от нынешнего клише «человечности», что дух захватывает от перепада высот. Вновь взойти на ту высоту, где мы могли понимать речи животных, и растений, и насекомых, и ручьев, и рощ. Не метафорически, но реально. С помощью того искусства внутреннего безмолвия, которым сегодня владеют лишь единицы.

Вот здесь-то и возникает удивительная фаза борьбы Тарковского с Тарковским.

Самое, пожалуй, поразительное в «ностальгическом» феномене этого человека — громадный контраст между «мировоззренческой базой» его ностальгии и тем свечением, которое идет неуклонно и неустанно из этой же самой ностальгии.

Да, герои Тарковского тоскуют по «воздуху детства», по святому лику матери, по вере, по трансформации, по неизвестности самого себя, по духу, наконец, — так однажды определил режиссер смысл фильма «Ностальгия». Однако «ткач» полотна ткет как бы и нечто прямо противоположное этой тоске. «Плоть» кинокартин непрерывно излучает что-то сверх того, что-то глубже этого: на фоне умирания, разрушения вещей, на фоне смерти, тления, гибельности, перед лицом свершающегося апокалипсиса струится и поет тайна. В самой сердцевине ностальгии обнаруживается серебряный стержень духа.

И здесь Тарковский-художник и Тарковский-теоретик как бы не вполне понимают друг друга. С одной стороны, Тарковский прекрасно ощущал космизм предметного мира в своих картинах и вполне сознательно шел к этому космизму, с другой стороны — страдательно ощущал в себе конфликт между веществом, косным и тленным, и духом, живым и бессмертным, между реальностью и идеалом. Сознание его болело этой раздвоенностью, интуиция художника великолепно этот конфликт преодолевала. Ибо конфликт этот существует лишь в той мере, в какой сознание его ставит.

В одном из интервью Тарковский так комментирует «противостояние» героев своих фильмов, которые олицетворяют для него дух, и предметного мира: «...а поскольку дух неразрушим, то для меня очень важно увидеть реальность, которая разрушается, вопреки духу, который не разрушается. Ну, в «Рублеве» вы, скажем, этого не найдете еще. Хотя там, конечно, есть момент разрушения, но в каком-то моральном смысле. Тогда как в «Сталкере» или даже уже в «Зеркале» вот дом, которого нет, а чувства или дух остаются навсегда, потому что мать, вы помните, она остается все той же. Мне важно было показать, что она бессмертна, эта



душа матери. <Она остается.> А все разрушается. Это действительно грустно, как бывает грустно глядеть... душе, когда она покидает собственное тело. В этом есть какая-то ностальгическая, астральная тоска. Но вместе с тем для меня ясно, что герою не касается разрушение, оно касается только предметов. И поэтому для меня очень важно, чтобы прозвучал этот контраст, сама реальность находилась в каком-то разрушающемся виде, ну хотя бы потому, что она уже устарела, уже пережила свое время. Она длится в каком-то ином времени...»

Вечность души и тленность материи — да. Но еще и дух, присутствующий и в тленной материи тоже. Стена у Тарковского или трава исполнены духа не менее человека. Пространство Тарковского удивительно однородно, все в нем вещественно и все духовно одновременно. Камера режиссера фиксирует сознание, текущее во всем, и это сознание — отнюдь не интеллектуальная рефлексия. Сознание присутствует в каждом предмете, в каждой вещи — природной или рукотворной. И это кинематографическое открытие Тарковского едва ли не самое грандиозное. В мире на самом деле нет ничего, кроме сознания. Просто оно иногда притворяется человеком, иногда птицей, иногда водой, иногда камнем.

Однако человеку дана возможность не только постигать эту истину, но и культивировать свое сознание, просветляя его, пропитывая светом. И потому «ностальгия — это тоска по пространству времени, которое прошло напрасно, потому что мы не смогли опереться на свои духовные силы, привести их в порядок и тем выполнить свой долг». Ностальгия — это тоска по утраченной возможности просветления.

Потому так огромно значение, которое Тарковский придавал конфликту между «духом и материей», периодически вспыхивающему. Оттого такой интерес к Толстому.

«Как тип художника мне гораздо ближе Толстой, чем, скажем, Достоевский или кто бы то ни было другой. Как фигура, как модель поведения. Для меня самое русское явление, самое важное явление и наиболее всего мне близкое в духовном смысле — это комплекс святого Антония. Конфликт между духом и материей. Гамлетовская проблема. Хотя, как мы знаем, Гамлет изобретен Шекспиром, а совсем не Достоевским. Нельзя сказать, что это русское изобретение. Так же

как святой Антоний, как известно, не русский персонаж. Но для меня именно этот комплекс проблем самый важный. Конфликт между духом и материей. Когда Бог с дьяволом борются внутри человека. Вот это самое главное. А Толстой так просто страдал от этого. <...> Конфликт! Конфликт между идеалом и реальностью» (из стокгольмского интервью 26 марта 1985 года).

Но здесь-то как раз, как кажется, и лежит искомый Тарковским «смысл жизни»: страдание ностальгии как восхождение. Борьба за духовный идеал в эпоху, где все служат телу, плоти, материи. Встает задача сделать свой дух свободным и играющим, принимающим страдание ностальгии как предназначенность. Именно в этой борьбе и происходит, по Тарковскому, рост сознания.

Однако в его фильмах мы этот конфликт найдем лишь на поверхности сюжета, лишь на «мировоззренческом» уровне — скажем, в речах Сталкера, Доменико, Александра. Второй же, глубинный уровень его картин струит магическую гармонию вещественного и духовного, чувственно-ощутимого и невидимо-священного. Есть целостность. Земля в кинематографе Тарковского словно бы вся без изъятий обожена. Это и есть тот творческий акт («смысл жизни» художника), в котором он оказался подобен Творцу.

## 4

Как художник Тарковский был чистым дзэнцем, чье время и пространство до глубин промыто светом. Но как человек и частное лицо он пребывал в трагическом конфликте сознания, разорванного непосильной борьбой материи и духа, — в конфликте, сформированном христианским мифом о плоти, пленившей дух и насилующей его. Так что можно сказать, что если Тарковский-человек постоянно пытался вырваться из своего тела, убежать из него, то Тарковский-художник вновь и вновь возвращал телу, плоти мира его изначально священный статус.

Известно, что Толстой мечтал о святости. Тарковский в последние свои годы тоже много размышлял об этом. И тогда может возникнуть соблазн выстроить его фильмы

как историю потенциального святого, искушаемого со всех сторон духами и демонами плоти, материи, тлена. В подобную стройную модель можно вставить и Андрея Рублева, проходящего кругами искусства, начиная с языческих зазываний ночи на Ивана Купала, и Сталкера-еретика, заблудившегося в кругу демонических зовов, и Горчакова, прельщаемого «демоном чувственности» Эудженией, и Александра, соблазненного красотой и уютом дома, но сумевшего все же отвергнуть этот соблазн — чем не подвиг Антония Египетского?

Герои Тарковского — люди, безусловно, близкие к христианскому идеалу нестяжательства, неозабоченности внешним, свободные от имущества и житейских планов. По внутреннему складу все они монахи, и это их неафишируемое монашество плавится дождями и туманами, ветрами и пожарами. Нет храмов, нет молитв. Но есть внутренний храм и внутренняя молитва.

Как частное лицо, как проповедник Тарковский так и не смог никогда «догнать» мудрость своих фильмов.

Апокалипсические проповеди Тарковского оказались утопическими и потому малоплодотворными, но методика, метод и сама «плазма» его кино давали красноречивый и исчерпывающий ответ на все его искания.

## Дважды сожженный дом

### 1

Ни один фильм Тарковского не оказался так всесторонне документирован, как «Жертвоприношение». Монтажер Михал Лещиловский снял большой документальный фильм о его съемках; лента сделана с тщанием и любовью к мастеру.

Своего рода текстовой вариант такого документирования представляют дневниковые заметки Ларса Олафа Лотвала, главного редактора ежегодника «Шведские фильмы», присутствовавшего на съемках «Жертвоприношения». Процитируем наиболее интересные фрагменты этого текста.

*«Суббота, 4 мая 1985 года, Готланд.*

«Нам необходимо вступить в тайный сговор с природой, — говорит Тарковский через переводчицу. — Мы должны заставить ее помогать на съемках».

Тарковский обследует дом в Норшольмене. Его интересует все — ангелы, высота картины, форма сложенных бревен, положение вытащенной из воды лодки. Он поправляет изгородь... Как птица, всегда в движении, из дома в дом, вперед и опять назад...

*Воскресенье, 5 мая.* Переводчица сообщает, что Тарковский звонил в Москву и беседовал со своей собакой. Конечно же, он поговорил и с другими членами семьи. Он обожает сына и очень любит собаку. Никому идея телефонного разговора с собакой смешной не кажется.

*Понедельник, 6 мая.* Встаем в 4.30, чтобы начать съемку в 6.00. Оказывается, для светлых северных ночей уже поздно. Утренняя сцена не может быть отснята. Тарковский потряхивает головой и все время покашливает. Мы постоянно замечаем, что это, кажется, единственный явный признак его недовольства.

Возле дома стоит колонка. Чтобы получить правильную тень в следующем кадре, ассистент выливает грязную воду на

траву — она должна быть черной, иначе не будет выглядеть мокрой. Тарковский ему помогает.

Тарковский *всегда* помогает.

*Вторник, 7 мая.* Мы прибываем на место к 4 утра. Сумрачно, умеренный ветер. Во время длинного путешествия все клевали носами (за исключением, как мы надеется, водителя), но сразу проснулись, въехав в здоровую яму.

Тарковский доволен — освещение как раз то, что ему нужно. Он торопится ставить сцену.

Как братья-близнецы, они с Нюквистом понимают друг друга с полуслова. Времени никто не ощущает, только холод. Но сильнее всего наше дружеское чувство к Тарковскому, которого мы теперь хорошо знаем, хотя и не можем объяснить напрямую.

*Четверг, 4 июля.* Сегодня снимается спланированная по минутам центральная сцена фильма. Семь человек готовы запалить дом. <...> Тарковский проводит последнюю репетицию с актерами, одетыми в резиновые сапоги и плащи.

За ночь большая часть дома была снесена, так что огонь пойдет великолепно — у него ведь тоже свое расписание.

Дом был построен за месяц. Кажется, все спланировано до мелочей.

После репетиций сцена продолжается 5 минут 19 секунд. Работать будут три камеры: одна подвижная (Свена), одна закрепленная на подставке без панорамирования и одна резервная, с собственным типом движения.

Момент наступил.

«Зажигай!»

Начальник спецэффектов нажимает кнопку на пульте, похожем на клавиатуру поп-музыканта, и первые языки пламени вырываются из дома. <...>

Неожиданная тревога. Нюквист в отчаянии кричит ассистенту: «Ради всего святого, запасную камеру!» Ассистент бежит со своей камерой, быстро производится замена.

Случилось то, что никогда не должно было случиться... камера потеряла скорость. Тарковский приготовил всю сцену на одном длинном проезде, столько дней репетировал...

Трудно сказать, что происходило потом. Чудовищное замешательство наряду с невероятным самоконтролем актеров, импровизирующих под указания Тарковского, поскольку огонь уже остановить нельзя... Провода в системе спецэффектов расплавились от жара... «Скорая помощь» отъехала, как было ранее срепетировано; водитель не мог ничего слышать и не знал, что случилось. Крики, вопли, плач, самый немыслимый хаос в течение нескольких минут. Но эпизод был снят. Свен опять и опять тряс головой. Тарковский все кашлял и кашлял. Мы были безутешны, подавлены. Наши чувства невозможно описать, они были слишком сильны. Представьте себе состояние большой группы всегда оптимистично настроенных людей, долго и самоотверженно работавших над сценой, которая могла бы принести триумф, а обернулась провалом.

Информация для любителей статистики: строительство дома обошлось больше чем в полмиллиона шведских крон, а всего за десять минут он сгорел дотла.

Сцена — важнейшая в фильме, должна быть совершенной, значит, ее необходимо переснять. Но как?! <...>

*Среда, 10 июля.* Местечко неподалеку от маяка. Прелестный вид. Чем-то напоминает африканскую саванну. Теплый день, что в это лето редкость. Очень светло. Приятная атмосфера.

Готовится съемка общим планом с движения — продолжение сцены пожара. Эрланда увозят на «скорой помощи». Он наблюдает, как его сын поливает сакуру, которую они сажали вместе. В это же время ведьма, чье имя Мария, имя любви... следует за машиной на черном велосипеде. Это 60-метровый проезд с панорамированием. Тарковский, как всегда, самый обаятельный дирижер происходящего, какого только можно себе представить.

Он пребывает в солнечном настроении, усаживает Томми к себе на колени и с помощью переводчицы рассказывает мальчику разные истории.

Сегодня получено известие, что дом будет отстраиваться заново. Лучшие студийные рабочие уже на пути из Стокгольма\*.

---

\* После несчастья с камерой Лариса Тарковская примчалась на Готланд, получила инструкции мужа и умчалась на материк на своем «опеле» — добиваться постройки нового дома на месте сгоревшего.

В полдень все собирают на лугу ярко-желтые полевые цветы. Не потому, что счастливы, хотя это так. Просто в кадре не должно быть никаких признаков лета. Тарковский тоже собирает цветы. Он никогда не загружает работой других, не принимая сам в ней участия. Группа ребятишек — сейчас школьные каникулы — также вовлечена в работу.

Тарковский располагает камни вокруг сакуры так, как ему нужно. Мы уже знаем, что в этом состоянии он способен сделать перманент кусту можжевельника, лишь бы тот выглядел соответственно замыслу...

*Четверг, 18 июля.* Тарковский репетирует сцену снова и снова. Дом стоит подобно Фениксу. Он немного изменил свой вид, как бы сжался. У Тарковского идут две камеры, одна на полметра выше другой. Свен хотел бы снимать верхней, но Тарковский настаивает на нижней — ему кажется, что ей достанутся лучшие планы. Другая в резерве на случай, если повторится то, что произошло 4 июля.

Опять скрупулезная работа, все выверяется с точностью до миллиметра. Несмотря на общий план, границы действия строго определены.

Тарковский переставляет с места на место привезенные для съемки кусты можжевельника. В некоторые лужи подливается вода. Совершенно непонятно, каким образом актеры найдут свои места или как их найдет оператор, но не чувствуется ни малейшей нервозности. Эти люди — профессионалы.

В отеле музыкальный вечер. А мы, те, кто завтра собирается сжигать еще один дом, заползли в свои кровати. Музыка проникает в открытые окна вместе с мягким целительным ночным воздухом.

Подъем в два часа.

*Пятница, 19 июля.* На месте темно. Теплый ночной ветерок. Завтракаем при свечах.

Тарковский репетирует, репетирует и репетирует с актерами и операторами. Солнце медленно всходит за домом, ветер нежно колышет воду в заливе. Возле дома пожарные и рабочий ателье Ласс занимаются последними приготовления-

ми к пожару. Тарковский поспевает тут и там, поправляет висящие занавески, как всегда с точностью до миллиметра.

Как раз когда мы думаем, что все уже готово, Свен просит подождать еще час. Есть риск получить отраженный свет.

И мы ждем. С ночи до утра. Все как один говорят шепотом... Затем Тарковский дает последние указания. Атмосфера напряжена изнутри, но внешне все спокойны.

Ласс, ответственный за пожар, беспокоится: ветер усиливается по направлению к юго-востоку. Если он захватит огонь, все неминуемо ускорится, и тогда 20 минут, отведенные на два дубля, будут урезаны до 12 минут в лучшем случае.

Ожидание уже довело нас до нервного хихиканья. Тарковский спрашивает, будут ли участники репетировать в последний раз, но все говорят, что такой необходимости нет.

Последнее распоряжение произносится шепотом, чтобы не случилось ничего непредвиденного.

«Пять минут до съемки», — говорит Свен Нюквист.

Наверное, это похоже на войско перед атакой. Каждый молча занимает свой пост. Абсолютная тишина. Полная готовность.

Тарковский командует: «Зажигай!»

Дом загорается. Великолепное зрелище. Никакой подделки. Это настоящая драма.

Звучит команда: «Съемка!», и начинает разворачиваться действие. Камера в полном порядке. Никто не думает о том, что на второй дубль нет времени. И никто не нервничает, когда это становится очевидным, ведь все идет как по маслу.

В момент окончания сцены актеры должны бегом возвращаться на исходные позиции и начинать все сначала. Но Тарковский кричит: «Оставайтесь на местах!» Сьюзен Флитвуд в отчаянии опускается на мокрую землю. А Тарковский уже видит другую картину, быстро излагает ее словами: Свен Вольтер должен поднять женщину и нести ее на камеру. «Оставайтесь в образе! Идите на нас!» — кричит Тарковский.

Вольтер поднимает актрису (которая в намокшей одежде весит по меньшей мере 65 килограммов) и несет ее, тяжело шагая, прямо на камеру. За ним следуют остальные.



В последний раз Нюквист панорамирует к горящему дому, который именно в этот момент распадается на части. Боги на стороне Тарковского, это точно.

«Спасибо!»

Аплодисменты.

«Потрясающе! Великолепно!»

Девушки раздражаются рыданиями. Ассистент режиссера громко всхлипывает. Все они, включая Ларису, жену Тарковского, провели здесь последние несколько дней безвылазно.

Мы слились в каком-то невообразимом медвежьем танце, поздравляем Ласса с замечательной работой, а Тарковский буквально парит над мокрыми лугами.

Атмосфера неопишуемая!

Съемочная группа фотографируется на фоне чадящих, тлеющих головешек. Всех наполняет чувство единения, тихой радости и счастья. В семь утра отправляемся в отель. Пять часов пролетели как один миг.

В тот же день, когда загрохотала над заливом гроза и на землю упали первые тяжелые капли дождя, Тарковский закончил съемку фильма «Жертвоприношение». В сосновом лесу был снят финальный, одиннадцатый дубль крупного плана Эрланда. Тарковский подбросил свою кепку, и она застряла в ветвях дерева.

Эпизод снимался в гуще деревьев. Заняты были лишь Эрланд и Томми. На редкость терпеливый шестилетка делал почти в точности то, что хотел Тарковский. Но ведь последнему не так просто угодить. Ассистентка Кики, умная девушка, как все в этот день счастливая и ошеломленная, не поняла Тарковского и убрала травинку, которая была перед лицом мальчика. Тарковский обернул к ней взгляд, полный отчаяния... но потом улыбнулся.

За полночь — прощальная вечеринка. Сумасшествие продолжается. Тарковский поет, все болтают о том о сем, чудесно проводят время. Разговоры о колдовстве: через десять минут после окончания съемки дневной сцены взорвалась одна из шин, но поблизости уже никого не было.

Наверняка Тарковский знает с нездешней силой!»

**2**

Влияние Тарковского на съемочную группу очевидно вышло за пределы обычных деловых отношений. Харизматический импульс Тарковского был воспринят, и взаимоотношения вышли в пространства философические.

Вот небольшой фрагмент воспоминаний переводчицы Лейлы Александер:

«Целый вечер мы слушали с ним лопарские народные напевы «Jojkar». Хотя пением это не назовешь. Это — пастушьи выкрики, оклики, напоминающие заклинания шаманов. В фильме мы их слышим каждый раз, когда в воздухе чувствуется приближение чего-то угрожающего и необъяснимого. Мы слышим этот зовущий, манящий женский голос перед «пророческими обмороками» почтальона Отто и самого Александра, а также перед его апокалипсическими снами.

Я не знаю другого режиссера, который бы с такой тщательностью, чуткостью и знанием человеческой психики использовал бы звуковые эффекты. Очень часто говорится и пишется о том, какое особое внимание Тарковский уделял свету, освещению, и очень часто, к сожалению, упускается его совершенно уникальное отношение к звуку. Андрей не раз указывал на то, что порой даже самые, на первый взгляд, незначительные звуки имеют сильнейшее воздействие на зрителя, равное визуальному. Дрожание хрусталя, катящаяся по полу монетка, шелест бумаги, пронизывающий звук электропилы, вязнущие в глине и сгнившей листве ноги, журчание воды... — все это фиксируется и остается в памяти зрителя. «Иногда изображение следует за звуком и играет второстепенную роль, а не наоборот. Звук — это нечто большее, чем только иллюстрация происходящего на экране».

Андрей любил экспериментировать: часто мы занимались тем, что бросали на пол монетки, слушая разницу в звучании, или лили на пол всевозможные жидкости — молоко, воду, кока-колу — и с радостью убеждались, что ничто в мире не звучит одинаково! «Учись слушать и слышать звуки: видишь, молоко имеет свой звук, вода — свой. Казалось бы, что естественнее? Но мы не обращаем на это внимания. А в кино это важно. Опять возьми ту же воду. Какая неисчерпаемая

гамма звуков. Музыка, да и только. А горящий огонь: иногда это просто симфония, а иногда одинокая японская флейта. Береза и сосна горят по-разному и звучат по-разному. В звуках такие же большие различия, как и в цвете».

Я пишу это и думаю, что ни один человек не научил меня столь многому, как Андрей. И это касается не только кино. Он научил меня по-новому видеть и слышать мир, открыл глаза на самые простые и обычные явления, за которыми столько тайн...»

Быть может, наиболее интеллектуальные взаимосвязи образовались у Тарковского с Эрландом Йозефсоном, который вспоминал:

«С первого дня у меня сложилось впечатление, что мы находимся в хорошем, интенсивном контакте. Мы не владели одним и тем же языком... Но его требования были ясными, мы общались с помощью глаз, жестов. Требовалось особое внимание, нельзя было ускользнуть взглядом, как это часто бывает в разговоре с кем-нибудь. Нужно было все время смотреть в лицо, и когда мы делали так... Он был очень искусен в показе, в игре, он хорошо умел направлять действия другого. Он любил такую работу, причем не доминировал, а только делал замечания и предложения. Он как бы намечал рамки для актера, в которых тот мог свободно двигаться, при этом передавалось вдохновение. Сама игра в нашем первом совместном фильме была для меня непростой, потому что я играл характер героя преувеличенно. Я привык в игре брать как можно больше характера. Но ему не нужно было много характера, он хотел сохранить тайну, предоставить много зрителю, хотел подействовать на зрителя, разбудить его любопытство, не определять слишком многое характером или ситуацией...

Он все время как бы охотился. Он подстерегал не только выражение на лице актера, но и выражение природы. <...>

Чужестранец, который мне очень близок. Человек, охваченный вечным желанием создавать мир. Человек, который творил заново дождь, облака, выражение на человеческом лице. В его присутствии можно было вплотную приблизиться к чуду жизни. И одновременно шутил, смеялся, затевал иг-

ры; в нем было много кокетства. Он любил самого себя, свое тело, свое лицо. Он очень хорошо знал, как выразить самого себя в ландшафте, потому что он был очень открытым человеком, наивным, как и многие люди искусства. Он в самом деле был человеком творческим и парадоксальным, — в том смысле, что мог быть одновременно открытым и таинственным, серьезным и игривым, в нем была особая нежность, он мог как-то по-доброму прикоснуться к человеку...»

Общение с Тарковским-философом подвигло Йозефсона на создание радиопьесы «Летняя ночь. Швеция», полностью построенной на материале готландских посиделок с Мастером. Именно так его и воспринимали: как загадочного человека, ведающего о тайне внутренних превращений.

«Вся жизнь, — сказала Лотти, — это большой исследовательский процесс. Это то, что я как раз чувствую в присутствии Русского. Он ведет свое исследование в неизвестном мне направлении. Во мне все замирает. Его торжественность напоминает мне о моем детстве...» (Именно: религиозный ребенок.)

«Он серьезен. Шевеление веток для него так же важно, как шевеление души. Дребезжание ложечки в стакане интересует его не меньше, чем история России...»

«Ты хочешь видеть меня таким же, каков ты сам. Запад — воздух, Восток — дух. Я не такой, как ты», — Русский Эрланду.

«Вы хотели меня видеть таким же, какие вы сами. Но я не такой, какие вы. И ваше подлинное горе должно было бы состоять в том, что вы не заметили этого. Вы упустили момент моего ускользания из придуманной вами моей маски. Я давно ушел из той куклы, которую вы считали мною» — так мог бы сказать Тарковский многим из тех, кого оставил в России.

« — Почему ты все время говоришь так, как будто я здесь ради себя самого!.. — Русский Эрланду. — А ты хоть на миг представь, что я здесь ради тебя!

— Чтобы я избавился от своих гримас?

— А ты этого не хочешь?.. Ты не хочешь измениться?..»

И вот завершающая часть пьесы\*.

---

\* Цитирую по сценарию Марка Розовского, написанному по пьесе Э. Йозефсона. Спектакль был поставлен в московском Театре у Никитских ворот.

«Начинается третий, заключительный сон Эрланда.

Стены палатки завибрировали, как от ветра. Волны шли, нет, бежали слева направо строгими рядами, соблюдая дистанцию.

Неожиданно стены палатки осветились могучим желтым светом...

Это Русский зажег свечу и тенью пошел справа налево, навстречу волнам...

Что-то хлюпало в тишине...

Это был длинный-предлинный проход, ассоциирующий изображение с проходом героя со свечой из фильма «Ностальгия»...

Эрланд не мог оторвать глаз от свечи, которую Русский держал перед собой, шагая тенью по полотну... Свет свечи мигал, и это походило на мигание экрана, когда изображения еще нет, но полосы и кресты, кляксы и всякая случайная мазня завораживают...

Г о л о с Э р л а н д а: И я потом лежал и не мог заснуть этим утром, после белой ночи, которая была для всех нас таким разочарованием. Полотно шевелилось. Я чувствовал, что он изменил мое восприятие полотна. Дождь моросил. Я чувствовал и к дождю другое отношение. «Ты изменил меня, — сказал я. — Я могу только надеяться, что эти изменения коснутся всего моего внутреннего мира. Понимаешь?»

— Обещай мне уважать себя. Ты должен понять, что ты сам значим. Не сопротивляйся самоуважению.

— Ты действительно не боишься называть вещи своими именами?

— Я изучаю себя и тебя. Я пытаюсь сообщить миру свои наблюдения над ним. Я уважаю тайны.

— Господи! — воскликнул Эрланд. — Какие надежды мы возлагаем на наших режиссеров?!

Русский улыбнулся уголками рта:

— Но исполнение твоих надежд не входит в мои честолюбивые планы. Публика чего-то ждет от меня. Я рад. Но я предал бы самого себя, если бы в мои планы входило оправдать эти ожидания. Тогда я был бы американцем из Голливуда. Я не хочу предавать самого себя.

— Ты считаешь, я предаю себя?

— Слишком много, — сказал Русский. — Слишком часто. Я слышу иногда вопрос: «Кем он, собственно, себя считает?.. Кто он?»

— Кто ты?

— Это очень хороший и важный вопрос. Серьезный вопрос. Это один из тех вопросов, которые публика, надеюсь, задает себе, когда смотрит мои фильмы. Кто я?

— Кто я? — снова эхом отозвался Эрланд.

— Кто я с моей собственной точки зрения?

— Я сижу здесь в темноте вместе с другими людьми, и чужой, непонятный Русский заставляет меня самому себе задавать вопрос: кто я такой?

— Да. Да!.. Кто ты есть, как ты сам считаешь?

— Я спрашиваю себя и тебя: кто ты есть, как ты сам считаешь? Обязан ответить.

Русский усмехнулся:

— Я знаю, вы говорите, что я слишком болтлив.

— А на самом деле?

— Да. Ладно. Конец фильма. Пойду покопаюсь в лужах. Пойду посмотрю на туман. Пойду посчитаю свои шаги. Пойду перекрещусь.

Тут вдруг раздался голос из фильма «Андрей Рублев»:

— Андрей, куда ты?

Русский обернулся, весело посмотрел на нас, сказал:

— Пойду заставлю планету вертеться.

И задул свечу».

«Нужно быть таким, как вода...»

1986 год был годом медленного умирания. Клиники, операции, облучения, химиотерапия. Курс за курсом. И одновременно работа по завершению «Жертвоприношения». Однако к моменту Каннского кинофестиваля (май) он чувствовал себя так плохо, что на финальную часть киноконкурса отправил сына Андрея. Так что международная премия кинокритиков, международная премия журналистов и приз экуменического жюри были вручены Андрею Тарковскому-младшему.

В июле — попытка исцеления в антропософской клинике под Баден-Баденом, после чего — два месяца подаренного

судьбой приличного самочувствия, два месяца у моря в кругу семьи.

*«18 августа 1986.* Сегодня я приехал в Анседонию. Лара сняла виллу, принадлежащую певцу Модуньо. Она расположена совершенно на отшибе, здесь большой парк, простирающийся вниз к морю и плавательному бассейну. Дом уютен и просторен, но прежде всего удобен. Моя комната — наверху, есть терраса, выходящая к морю. Синее прозрачное небо, солнце, море, волшебный воздух не оставляют равнодушным даже смертельно усталого человека. Здесь царит особая атмосфера, которую можно найти только в Италии и которая возвращает радость жизни и вливает новые надежды. Недаром Пушкин назвал Италию «старым раем», хотя он никогда здесь не был. Италия наполняет мирным блаженством. Это единственная страна, в которой я чувствую себя дома и в которой я хотел бы жить вечно.

Мое прибытие превратилось в большой праздник. Лара, Андрюшка и Анна Семеновна не могли скрыть своей радости. Все были счастливы так, словно моя болезнь была уже позади. Как бы мне хотелось так думать! Это был чудесный ужин. Впервые после многих месяцев я испытывал чувство покоя и радости. Как это все же прекрасно, быть дома со своими любимыми людьми».

*25 августа:* «Хожу на прогулки, по вечерам сижу у моря и наблюдаю за великолепными закатами. Предаюсь меланхолическому настроению, не хочу ни о чем думать, просто смотрю в чистую даль. Тихая печаль и тоска наполняют душу. <...> Андрюшка стал совсем коричневым и еще подрос. Много плавает и кажется довольным жизнью. Лара тоже. Несмотря на всю работу и труды, она выглядит хорошо, стала загорелой и более стройной. Но главное, она немного успокоилась и пришла в себя. Но больше всего я радуюсь за Анну Семеновну. Даже десять лет назад в Москве она выглядела хуже. Она постоянно повторяет, что мы оказались в раю и что она абсолютно уверена, что я выздоровею...»

В октябре началось новое ухудшение, и в начале ноября Тарковский пишет завещание. Однако даже еще и в дека-

бре он продолжает работать, совершенствуя свою главную книгу.

Дневник последнего года пестрит словами и наблюдениями благодарной кротости. Особенно часто на устах имя жены.

*Январь:* «У Ларисы нет ни секунды времени, она вертится как белка в колесе. Обо всем — домашние работы и уход за мной — должна беспокоиться она сама, так как у нас нет денег, чтобы нанять помощников. Лечение ужасно дорогое, да еще квартира. К тому же жизнь в Париже вовсе не дешевая. Я забочусь о ней. Насколько еще хватит ее сил?..»

*Март:* «...Я знаю, что мне в лучшем случае предстоит медленное умирание и мое лечение — лишь продление этого срока. Лара, конечно, верит в чудо. Она терпелива и внимательна, как никогда прежде; понимает, что у меня должен быть свой покой, несколько приятных минут, которые бы облегчили эти тяжелые, мрачные дни.

Болезнь делает человека эгоистичным и раздражительным. Я часто ее обременяю, впадаю в истерику, осознавая, однако, всю несправедливость своего поведения. Нелегко жить под одной крышей со смертельно больным, а для нее это особенно тяжело, если вспомнить обо всех трудностях и печальных часах нашей прошедшей жизни. Однако она сносит все терпеливо, без ропота; ей не нужно объяснять все эти вещи!!!» (31.03.86. Париж.)

*Май:* «Лариса умеет создать домашнюю и уютную атмосферу, отрицать это невозможно. Уже больше двадцати лет она вынуждена заниматься этим, не имея необходимых средств. Не знаю, откуда она берет столько энергии и терпения».

*Август:* «Хочу о многом говорить с Ларой — о нашей будущей жизни, обо всем. Очень скучаю без нее и очень ее люблю. Она действительно единственная женщина, которую я люблю по-настоящему, и никакую другую женщину я полюбить бы не смог никогда. Слишком много она значит для меня».

*Ноябрь:* «...Андрюшка с Анной Семеновной во Флоренции, в доме ужасно холодно. Мы озабочены их здоровьем



и часто им звоним. Андрюшка учится хорошо, просит разрешить приехать на каникулы в Париж. Я же боюсь вызвать у него ужас своим видом и хотел бы, чтобы Лара съездила во Флоренцию на один-два дня. Но как это все можно организовать, я не знаю. До сих пор мы одни, не можем подобрать кого-то в помощники. Как всегда помогают Максимов, Марианна и Катя, которые приходят, чтобы побеседовать с Леоном. Я уже не в состоянии обслуживать себя. Лара возит меня по квартире в кресле. И даже это несказанно тяжело. Что будет дальше?..»

Тарковский поражен тем ненавязчивым, но очень реальным вниманием, которое ему оказывают самые разные люди. Началось с Марины Влади, которая подарила два чека на сумму более двадцати тысяч франков, поскольку в кошельке Тарковских было шаром покати. Максимилиан Шелл много раз был добровольным курьером между Тарковскими и Москвой, переправляя Анне Семеновне и детям деньги, вещи, поддерживая их морально. Кшиштоф Занусси предоставил Тарковским свою парижскую квартиру. Затем они переселяются на какое-то время в квартиру Марины Влади, муж которой, Леон Шварценберг, ведет все лечение (точнее — руководит им) до самого конца. Затем получают «свою» квартиру — дар знаменитого кинопродюсера Анатоля Дюмона.

В «Мартирологе»: «Сколько у нас ошибочных и предвзятых мнений о людях (о французах, неграх, да и об отдельных индивидах). Кто к нам отнесся лучше, чем французы? Дали нам гражданство, квартиру, комитет собирает деньги и все оплачивает, в том числе и пребывание в клинике. Там работает темнокожая медсестра, так она просто ангел; всегда улыбчива, готова к услуге, внимательна и любяща.

Нам следует менять свои представления. Мы не видим, но Бог видит. И он учит нас любить ближнего. Любовь преодолевает все — и в этом Бог. А где нет любви, там все идет прахом...»

Французский Комитет по воссоединению семьи Тарковских (семья воссоединилась, а Комитет остался!) организует ретроспективу фильмов мастера. В честь дня его рождения в храме святой Мадлен в Париже был устроен концерт, на ко-

торый пришла властная и культурная элита столицы. От семьи Тарковских присутствовали жена и сын. Был на концерте и Робер Брессон, передавший Тарковскому кассету с записями Баха.

Не было недостатка у Тарковского и в гостях: Занусси, Вайда, Крис Маркер, Анатолий Дюмон, Брессон, итальянцы, шведы, немцы...

На этом фоне Тарковский особенно недоуменно-болезненно ощущал холод, шедший из Москвы. Запись в «Мартинрологе» от 16 февраля: «В Москве уже все узнали о моей болезни, однако нам, как и прежде, никто не звонит и, за исключением двух или трех человек, никто не заходит. И быть может, это и хорошо, я давно уже всех их выбросил из памяти. Должно быть, звучит странно, но я не ощущаю ни потери, ни печали».

Однако печаль, конечно же, была. И думаю, что более, чем печаль. В дневнике в день своего рождения 4 апреля: «Как и прежде, из Москвы звонков нет, нет и визитеров...»\*

Несколько лет спустя после смерти мужа Лариса Тарковская говорила в одном из своих московских интервью: «Но самое горькое то, что, когда Андрей заболел, не было ни одного звонка или письма от друзей! Только Никита Михалков как-то привез и передал ему икру да Сережа Соловьев прислал письмо и иконку с благословением его бабушки, я положила ее Андрею в гроб... Андрею ведь и в выпуске фильмов помогали не коллеги, а люди, которые были вне «конкурса зависти» и амбиций: Шостакович, Симонов, известные ученые...»

---

\* Ирма Рауш, первая жена, писала в «Литературной газете» 2 апреля 1997 года: «Гениальные люди от природы доверчивы, Андрей был доверчив до наивности. Он и не подозревал, какой искусно воздвигнутой стеной был окружен многие годы. Все видели это, но из любви к нему тактично молчали. Даже известие о его болезни не пробило эту брешь. Не только друзья, никто из родных не мог дозвониться до него ни в Париж, ни в Италию. К телефону его подзывали выборочно. О каких-то звонках просто не сообщали».

Я спрашиваю себя: возможно такое? И отвечаю: маловероятно, но, в принципе, почему бы и нет. И что из этого следует? «Победа коварной мещанки-жены»? Но не закладываем ли мы сами свою доверчивость или свою подозрительность в бессознательное основание тех или иных наших житейских игр? Я имею в виду прежде всего глубинные послы энергетике Тарковского.

Вот ведь и совсем не ангажированный писатель Георгий Владимов вспоминал: «И еще одно, последнее — о коллегах. Он дважды и трижды возвращается к ним и говорит уверенно, что я этих людей знаю. Да, знаю. И над засыпанной парижской могилой хочется мне назвать поименно тех, кто не только не защищал своего собрата, но годами занимался глупым и злым делом — спасал художника от его дара, от его тайной свободы... Но — не стану этого делать, не нарушу воли покойного, все им простившего, отмахнувшегося от них: “Ну да Бог с ними!”»

13 апреля в «Мартирологе» финальное горестное размышление о дружбе и друзьях:

«Париж, ул. Пюви де Шаванн, 10.

Как часто я бывал необъективен в оценке людей, меня окружавших! Моя нетерпимость к людям, а с другой стороны — моя чрезмерная доверчивость приводили часто либо к разочарованиям, либо, наоборот, к неожиданным «сюрпризам». Люди, которых я когда-то принимал за моих друзей, находившиеся близко ко мне, оказывались в действительности попросту жалким ничто; вместо того чтобы поддержать бедную Анну Семеновну, которая осталась одна с детьми, приняв на себя общий груз ответственности за Андрюшку и наш дом и, сверх того, еще оставшись без средств (ибо у нас даже была отнята возможность хоть какие-то деньги посылать семье, и они были обречены на голодное существование), они, если случайно встречали на улице Ольгу или Андрюшу, испуганно, как от прокаженных, убегали от них прочь, и лишь два или три человека иногда звонили или наносили короткие визиты. И если бы не хлопоты и не помощь многих, нам еще недавно неизвестных, людей здесь, на Западе, я не знаю, что бы с ними было. Я не могу понять этих людей, потому что со многими из них мы часто обсуждали мое безвыходное положение. Ведь они знали, что я в течение семнадцати лет оставался безработным, со всеми следствиями из этого; что у меня не было никакой возможности реализовать мои идеи. И ведь были и те, кто клялись мне в дружбе, а затем были сверх всякой меры счастливы, примкнув к целенаправленной моей травле. Все эти застольные разговоры

о свободе личности, творчестве и т.п. — не что иное, как лицемерная болтовня, столь характерная для русского существа — тотальная безответственность. Просто противно! Никто не написал об этом лучше, чем Федор Михайлович Достоевский в своих «Бесах». Гениальный, пророческий роман. Быть может, сегодня он еще актуальнее, чем в эпоху Федора Михайловича.

Ни один человек, знающий себе цену, не рискнет позволить бесконечно потешаться над самим собой. Я никогда не раскаивался в своем решении. Никогда даже малейшее сомнение не посетило меня. Я убежден, что друзей у меня (в том смысле, как понимаю слово дружба) никогда не было\*; и настоящей дружбы не может быть там, где нет свободы. И если вообще кто-то и страдал от моего образа действий, то это были Лара и я, наша семья и наши дети. С приездом же Андрюшки и Анны Семеновны у меня полностью улетучилось то чувство, которое мы обычно называем *ностальгией* и причина которого, очевидно, в моей тоске по любимым.

Я думаю, что именно те, кто громче всех кричит о свободе, меньше всего способен страдать. Свобода означает ответственность, и поэтому многие ее боятся.

С Володей Максимовым и Славой Ростроповичем мы в Москве не были знакомы. Однако, когда они узнали о нашем безнадежном положении, они сразу среагировали и начали нас поддерживать. Володя организовал нашу пресс-конференцию, вместе со Славой поехал в Милан и активно мне помогал в не лучшее время моей жизни, не говоря уже обо всех остальных хлопотах о нас. Ему удалось также с большими усилиями, но все же переправить в Москву деньги для Анны Семеновны, что на тот момент было главным делом. Сейчас я чувствую себя окруженным их вниманием, что помогает не ощущать себя одиноким, сознавать, что еще есть люди, готовые в любой момент прийти тебе на помощь, что в моем

---

\* Ср. определение дружбы, вложенное Тарковским в уста Глюка в сценарии «Гофманиана»: «Друзья — это те, кто сможет ради тебя пожертвовать всем. И не ради афиширования своих дружеских свойств, а втайне, так, чтобы никто и никогда не узнал об этой жертве, сознание которой могло бы омрачить наше существование. Есть у вас такие друзья?»

нынешнем положении не является несущественным.

Если бы от моих прежних «друзей» пришло письмо или телефонный звонок! — но, замечу между прочим, я уже ничего от них не жду. Здесь неожиданно объявился Р., позвонил нам. У него выставка в Париже. Неужели он действительно не может понять, что я не хочу иметь с ним ничего общего после того, как он пришел к нам в Москве с Витей (обоих привел в наш дом Г., с которым я попросил Анну Семеновну не общаться), чтобы востребовать назад свою картину, подаренную им мне пятнадцать лет назад, — будто бы для выставки — и так ее потом и не вернул. Помимо всего прочего, картина еще и называлась «Дар». Мне стыдно за него. Я вспоминаю, что когда-то он был совершенно другим, но все это действительно было очень давно. Позднее он изменился до неузнаваемости, становясь все мельче и ничтожнее.

И это так прискорбно! Ну их всех! Единственное стоящее — это жить в ладу со своей совестью...»

В свой последний год Тарковский учился походить на свою любимую стихию — воду. «Нужно быть таким, как вода, — писал он в дневнике, цитируя Василия Великого. — Она течет, не зная преград. Ее останавливает плотина, она прорывает плотину и течет дальше. В четырехугольном сосуде она четырехугольна, в круглом — кругла. Потому-то в ней нуждаются больше, чем во всем другом, и она сильнее, чем все остальное».

## Завещание

В ноябре Тарковский понял, что жизнь кончена, и его дневниковые записи начинают звучать завещательно.

«Леон, который очевидно хотел меня порадовать, сообщил, что в Советском Союзе широко идут мои фильмы, информация эта от Марины (Влади. — Н. Б.), которая как раз была в Москве. Я думаю, началась моя «последняя» канонизация. Очевидно, они от той же самой Марины что-то узнали о состоянии моего здоровья, точнее говоря — о моем плохом здоровье. А иначе как объяснить их поведение? Ведь я же не получил ни письма, ни телефонного звонка из Москвы (за исключением близких мне 2—3 лиц). Это можно расценивать как страх и нежелание контактировать со мной, но зато сняли запрет с моих фильмов. Очевидно, пришло время, чтобы Госкино начало искать пути к моей реабилитации. У них ничего не изменилось, все осталось по-старому. Как и прежде, там царят страх, подлость, лицемерие, ложь. Полностью отсутствуют какая-либо мораль и какое-либо понятие об этике. Единственное, что меня утешает и радует, так это то, что те люди, которым я посвятил все свое умение, с кем я вел посредством фильмов диалог, наконец-то беспрепятственно могут смотреть все мои фильмы. И я надеюсь, что ту полноту ответственности, которую я на себя взял, они смогут понять и почувствовать лучше, если я расскажу им о наисущностном предназначении человека, которое состоит в том, чтобы благодаря поиску духовности познавать истину. Смысл творческой деятельности состоит в том, что художник свободно выражает свое собственное личное видение вещей, ибо художественное творчество, как ни одна другая форма выражения, как ни один другой феномен, отчетливейшим образом наглядно показывает то, что называется сутью личности, ее реализацией, ее опорой. Я всегда стремился к тому, чтобы оставаться самим собой, что, как мне кажется, является важнейшим принципом для художника. Потерять русского зрителя, для которого я двадцать лет работал в киноискусстве, было для меня очень тяжело. И я бесконечно счастлив, что вновь

обрел в моих соотечественниках зрителей и смогу продолжать вести с ними диалог и после своей смерти».

А 5 ноября он составил официальное завещание, в котором, в частности, писал:

«В последнее время, очевидно в связи со слухами о моей скорой смерти, в Союзе начали широко показываться мои фильмы. Как видно, уже готовится моя посмертная канонизация. Когда я не смогу ничего возразить, я стану угодным «власть имущим», тем, кто в течение 17 лет не давал мне работать, тем, кто вынудил меня остаться на Западе, чтобы, наконец, осуществить мои творческие планы, тем, кто на пять лет разлучил нас с нашим сыном.

Зная нравы некоторых членов моей семьи (увы, родство не выбирают!), я хочу оградить этим письмом мою жену Лару, моего постоянного верного друга и помощника, чье благородство и любовь проявляются теперь как никогда (она сейчас — моя бессменная сиделка, моя единственная опора), от любых будущих нападок.

Когда я умру, я прошу ее похоронить меня в Париже, на русском кладбище. Ни живым, ни мертвым я не хочу возвращаться в страну, которая причинила мне и моим близким столько боли, страданий, унижений. Я — русский человек, но советским себя не считаю. Надеюсь, что моя жена и сын не нарушат моей воли, несмотря на все трудности, которые ожидают их в связи с моим решением» («Известия», 2004, 3 апреля).

Воля покойного (скончался 29 декабря в парижской клинике) была исполнена, и Тарковский был похоронен (5 января 1987 года) на русском кладбище городка Сент-Женевьев-де-Буа в пригороде Парижа, вначале на временном месте. Через год было перезахоронение. Отпевание проходило по православному чину в храме святого Александра Невского. На ступенях церкви любимую Тарковским мелодию Иоганна Себастьяна Баха играл великий виолончелист Мстислав Ростропович.

«Человеку, видевшему ангела» — такую надпись жена Тарковского заказала выбить на его надгробной плите из пиренейского темно-зеленого гранита. В одном из интервью она объяснила эту надпись тем, что Андрей Арсеньевич всю

жизнь мечтал снять в какой-нибудь из своих лент ангела. Однако по разным причинам это не получилось или не случилось. И вот эту его, как считала жена, затаенную мечту, о которой он не говорил никому, она вынесла на надгробье. В наивной форме здесь, как ни странно, выражено очень важное. Тарковский несомненно видел ангела каждой вещи, к которой прикасался как художник и как метафизик, видел ангелов и духов пейзажей, с которыми имел дело, духов вод, дождей, деревьев, трав. Все это совершенно очевидно для внимательного зрителя. Видел он, быть может, и ангела человека в человеке. К этой теме он, собственно, и подбирался в финальных своих сценариях, которые не успел осуществить. Так что в известном смысле тема ангела, мелодия ангела — ведущая в его кинематографе, раскрывающем святость и священство нашего дальнего мира, показывающем те условия, при которых этот мир согласен впустить нас в святая святых. Я бы даже сказал, что взор камеры Тарковского — это и есть во многом именно ангелический взор, взор почти бесконечно неторопливый, величаво-отрешенный и одновременно благоговейный и именно потому вводящий нас в Реальность: в пространство внутри пространства и во время внутри времени, говоря словами самого Тарковского.

После смерти мужа Лариса Павловна продолжала жить с семьей в Италии и во Франции. Одной из первых ее акций была подготовка к изданию и издание избранных страниц дневников великого режиссера. Первыми эти солидные тома вышли на немецком языке. С тех пор они были переведены на многие языки мира. Не выходили лишь на языке оригинала. Такова Русь, такова судьба Тарковского\*.

---

\* Удивительно ли, что дом на Щипке, где прошли детство и юность Тарковского и где планировалось открыть музей его имени, был все же снесен?



## **Вместо эпитафии**

(Александр Сокуров.

«Банальная уравниловка смерти», июль 1987)\*

В больничной палате было тихо, но я чувствовал, что никто не спит. Тихо было и за окном, где лежали снежные сугробы. Царствовал жуткий русский мороз в этом 1986 году... Мой маленький транзистор напряженно искал что-нибудь внятное в языковом шуме эфира...

«...В Париже... умер... Андрей Тарковский...» В это мгновение мне показалось, что я могу умереть сам. На следующее утро врач спросил меня, что случилось. Я ему ответил, что умер Тарковский. «Да, но какое отношение это имеет к вам? — спросил тихо врач. — Он был вашим родственником?» — «Нет», — ответил ему я... Я вышел из палаты в темное фойе нашего отделения. Под лестницей я проплакал несколько часов. Точнее: плакал не я, плакало что-то глубоко внутри меня. Из меня текли слезы, сжимало горло. В эти часы я не мог думать ни о чем. Внутри меня все было в таких судорогах, словно надвигалась моральная агония, словно сатана обрушился на меня, исполненный уничтожающей ярости. Чем все это было? Тогда я этого не понимал. Несколько раз я усомнился в правдивости услышанного. Ибо частенько уже доходили слухи о ЕГО СМЕРТИ. Однако никогда раньше не было той — как в ту ночь — интуитивной веры в реальность происшедшего. Но кого я, собственно, оплакивал? Или, точнее: что оплакивал я? ЕГО? ЕГО. Себя самого?!!! Себя самого...

Когда меня спрашивают, являюсь ли я его учеником, я отвечаю троекратным нет. Я никогда у него не учился, никогда его не боготворил и не собираюсь продолжать его творческие начинания; потому что в искусстве у каждого свой путь. Тем путем, которым пошел ОН, мог идти лишь ОН один: сам нашел свой лес и там прорубил свою просеку, чтобы идти по своему компасу на СЕВЕР — навстречу своей смерти. И во всем этом нет ничего особенного: каждый в России идет своим путем, во вся-

---

\* Цит. в переводе с немецкого по: Reihe 39: Andrej Tarkowskij. München-Wien, 1987.

ком случае те, кто несет в себе ВЕРУ. Все русские в душе — люди, «прорубающие в лесах дороги». Одни добровольно, другие — против своей собственной воли. Каждый из нас продирается сквозь жизнь как сквозь тайгу, принося при этом ужасную жертву. И это происходит даже тогда, когда мы натываемся на светлую просеку, полную ягод, солнца и мягкой травы; там мы тотчас теряем голову, становимся мечтательны и отказываемся от ЗЕМЛИ ОБЕТОВАННОЙ, чтобы ринуться на поиски новой чащи, за новыми испытаниями в смертельно опасных лесных зарослях, чтобы никогда не возвратиться туда, где нашему взору открылось соблазнительно простое человеческое счастье. <...>

Все эти годы я чувствовал во всем моем существе Тень его существа.

Это было истинно по-русски. Те, кто его любили, канонизировали его еще при жизни. И таким образом он жил одновременно в двух измерениях: для одних он был святым и гением, для всех остальных — сумасшедшим.

## Чара Бога

Наверное, не было более интригующего вопроса, чем этот: что произошло бы с Тарковским и с его творчеством, не порази его столь внезапно болезнь? «Жертвоприношение» ошеломило многих предгрозовой своей атмосферой, огромным сгущением туч при отсутствии традиционных для режиссера струящихся потоков и дождей. Не упало сверху ни капельки — только сгущается облачность в ожидании могучей непогоды и приходящего с ней грозового очистительного пламени. А приносит ожидание сухую, неплодородящую, безливневую грозу — грозу с одним только огнем. Так и завершилась мировоззренческая жизнь Тарковского.

Но очевидно, что намечалась настоящая, гармоничная гроза с молниями — и с ливнями. Что это была бы за гроза, и что за новый огонь, и какие плодоносные дожди пошли бы затем, какие хлынули бы ливни? А то, что они бы хлынули, — несомненно: накопление материала и идей в последнее десятилетие шло интенсивное, возникала своего рода пресовка нереализованных, но продуманных до мелочей, до мизансцен проектов, так что этот интеллектуально-образный «гумус» уже как бы сам собой переходил в некое новое качество. Можно сказать, что это новое качество было производным всей той безысходности житейской, которая именно потому должна была излиться в творческом процессе, в поиске нового мирозерцания.

Основания для этого нового мирозерцания уже были заложены немалые. Были задачи духовного воина (почти в соответствии с донжуановским учением Кастанеды), к решению которых Тарковский уже подбирался. Скажем, к внутреннему «стиранию личной истории», проиллюстрированному им средневековой японской сагой о странствующем анонимном художнике, постоянно расстающемся с собой вчерашним. Достаточно вспомнить его Рублева или Горчакова, не говоря уже о последней ленте. Вообще внутреннее движение в направлении «неизвестности самого себя» Тарковский проделал огромное. Знаменитая даосская техника «неделания» (описанная Кастанедой, но до Тарковского эти

тома не дошли) в картинах режиссера предстает блестяще разработанной и реализованной во множестве потоков и нюансов: как обновление форм и даже самих принципов созерцания мира.

Тарковский весьма близко подошел и к так называемому второму вниманию — к способности созерцать и ощущать мир «умом тела», принципиально внеинтеллектуальными рецепторами. Список его достижений «ловца духа» можно было бы продолжать.

Но, помимо этого, шли интенсивные «опыты». У Тарковского были подробные разработки нескольких фильмов по Достоевскому (в том числе «Двойник» по мотивам его биографии и прозы), было ясное внутреннее видение двух фильмов по Толстому — «Бегства» и «Смерти Ивана Ильича». Далее шли Гофман, шекспировский Гамлет, «Искушение святого Антония» — это лишь самый краткий перечень. Все эти замыслы кипели в котле его интенсивнейших продумываний, проходивших отнюдь не в направлении чисто эстетического на зрителя воздействия. Здесь именно-таки вырабатывалось новое мирозерцание, то новое мирозерцание, где две до сих пор расходящиеся или шедшие параллельно тропинки «сада Тарковского» — дзэнское всеприятие «мира сего» и иконно-христианское его неприятие, устремленность в потустороннее (в глубины мироотрешенности) — должны были таинственным образом сойтись. И не просто сойтись — слиться в естественной гармонии.

Современный человек внутренне раздроблен, расщеплен, погружен в безумие бесчисленных «специализаций». Все мы больны страшной болезнью — расколотостью сознания, где плотское выступает как всецело плотское, а духовное как нечто оторванное от земли и чувственности. Тарковский страдал от этой болезни, как страдают немногие, понимающие весь ее ужас. Страдал и искал выхода, искал пути к возврату в целостность.

Задача стояла нешуточная: найти путь парадоксального примирения двух мироощущений — западно-христианского, стоящего на платформе убежденности, что изначальная природа человека греховна, и восточно-дзэнского, уверенного, что изначально, исходно сознание и чувственность человека

чисты. В чем же исток греха? Эта мысль-вопрос не оставляла Тарковского. Герои его внутренне устремлены в потустороннее, в его исходную благодать и святость, прочь от тела, в то время как сам метод режиссера, интуиция его взора (то есть формы выражения его интуитивной философии) раскрывали уникальную тайну священности всего без исключения — здесь и сейчас. Получалось так, что интуиция режиссера, равно как созерцающее внимание зрителя, знали об этой дзэнской тайне мира, но герои фильмов мучительно брели хотя и поблизости от нее, но все же не в ней. Когда же они откроют ее? И если откроют, то что произойдет? Каким окажется этот новый человек, новый герой, не различающий мирское и священное (ибо все для него свято), видящий неразрывное единство плоти и духа и потусторонне ощущающий в каждом мгновении этого конкретного, текучего времени?

Потому-то Тарковскому так хотелось в зарубежный свой период даже не столько снимать, сколько «поосмотреться в мире», постранствовать, понаблюдать за происходящим вокруг в ритмах отрешенности, побыть по-настоящему наедине с самим собой, с природой, «всерьез позаниматься медитацией, буддизмом» (из дневника). Его душа искала этот переход, этот тоннель между двумя мирами.

Роковой диагноз сломал естественное течение, и все потекло уже в трагически-изломанных рамках. Тарковский имел лишь короткие передышки от болей, чтобы работать над новыми замыслами. Что же владело его воображением вблизи реально надвигающейся смерти?

27 января 1986 года Тарковский писал 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, что́ 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 из него 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 некоей новой, качественно новой готовности.

Из списка этих реальных (что может быть реальнее того, что является перед лицом смерти?) идей видно, что все будущие его персонажи — это те, кто либо бежит от общества, либо не принимает его, его законов, тех законов, по которым все высокое должно прислуживать низкому. Все они не приемлют тот пафос профанации, которому подвержено сегодня все, так что священное и святое именуется в этом мире чем-то случайным, в принципе ему не свойственным. (Но если это так, то можно ведь, конечно, и распоясаться?..)

Тарковский готовился к религиозному кино и в самом прямом, то есть сюжетном значении слова. Штайнер, на которого он хотел опереться, рассматривал Иисуса Христа как великого Посвященного, полностью реализовавшего в себе внеличный абсолют. «Жизнь посвященного, — писал философ, — 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». Для Штайнера Иисус — это «воплощенная мистерия», что, безусловно, было близко Тарковскому, мир и само сознание воспринимавшему мистериально.

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 многообразие вещей...» И вот человек может возвратно «творчески освободить Его». Все это было очень близко Тарковскому, который, подобно Альберту Швейцеру, чувствовал в жертвенности важнейшее звено в устройстве мироздания. Один из способов для человека пробудить себя к духовной жизни (реанимировать атрофированную «половину твоего существа») — жертвенность. В немецком издании «Запечатленного времени»: «Говоря строго и по большому счету, 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 в их совместной жизни. 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».

Один из путей «самопожертвования» — жертвование частью плотских интересов ради того, чтобы освободившаяся энергия обратилась к реанимации духовных импульсов.

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 очень по-дзэнски. Бог именно «зачарован в мире». То есть мир изначально обóжен, как говорили христиане-исихасты. 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 роль главного персонажа у Тарковского (святой Антоний, Иоанн Креститель, Лев Толстой) абсолютно достойны ангелического взора его камеры, ибо пространство их жизненного поиска — подвижнический 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.

Тарковский, собственно, только это и делал в жизни — открывал «божественную силу» в себе. Теперь это предстояло

продолжать уже на вполне осознанном уровне. Во всяком случае, он шел именно в таком направлении. Отсюда этот его поразительный духовный масштаб, перед которым снимали шляпу и Ингмар Бергман, и Антониони, и Анджей Вайда. Последний говорил: «...Тарковский не мог не знать, что именно на него Господь Бог указал перстом и этим, скажу так, его ошастливил и одновременно покарал. И все же он взвалил на себя этот крест...»

Именно так: счастье и страдание были неразличимо слиты в этой великой жизни и судьбе. И произошло это потому, что Тарковский по своей сути принадлежал к плеяде людей героических, ибо только герой (вспомним его давнюю ссылку на атланта) добровольно взваливает на себя крест, или, если проще, ставит перед собой задачу невероятно дерзкую, не боясь показаться смешным и уж во всяком случае понимая, что, вступив на столь «узкий» путь, он обрекает себя на великое внутреннее одиночество.

В век развлекательно-эстрадного кино, кино, провоцирующего в людях зло, играющего и проституирующего на этом, Тарковский осмелился на свой собственный страх и риск создать *религиозный кинематограф*, и не какой-нибудь бряцающий внешними эмблемами религии, а подлинно и сущностно религиозный, поставив в центр своих картин человека, для которого жизнь вне Бога — чудовищный и кошунственный грех, прямая и непосредственная угроза всему живому царству Земли. Тарковский не побоялся выглядеть наивным доктринером, романтиком, забредшим в наш циничный и распутный век. Не побоялся именно потому, что не был ни доктринером, ни наивным мечтателем — но человеком, которому изуродованность современной души приносила ежедневные и почти невыносимые страдания. И он не мог жить без того, чтобы не пытаться непосредственно сейчас и здесь выполнить эту очевидно невыполнимую титаническую работу — вернуть сдвинутый центр человеческой души, ее «космическую ось» на изначально предназначенное ей место. Но разве может поэт, взявшийся поднять такой вес, такую махину, не надорваться?



Часть вторая.  
**Взглядом Пришельца**



«Для того чтобы написать главную книгу, единственно правдивую книгу, настоящему великому писателю не нужно ее выдумывать (в современном понимании этого слова), поскольку она уже заложена в каждом из нас; он должен лишь *перевести* ее...» — говорил Марсель Пруст.

«Мой Вебстеровский словарь 1865 года издания определяет слово “перевод” (translation) как “перенесение из одного места в другое, вознесение на небеса при жизни”. Нам как раз и нужно искусство, которое перенесет нас на небеса подлинной реальности до того, как “мы умрем, так и не познав ее”», — комментирует Пруста поэтесса Дениза Левертов.

Искусство Тарковского и было как раз таким переводом его главной книги, заложенной в нем, на язык кинематографа. Именно поэтому биография Тарковского как бытового лица из пространств Москвы, Рима и Флоренции не может не быть дополнена смыслами и сюжетами его художественного ландшафта. Трудно даже сказать, какой из двух этих пейзажей более определяет и высветляет другой.

И еще одно предуведомление.

Современное молодое поколение, увы, фактически не знает кинематографа Тарковского, так как судит о нем чаще всего по видеокассетам. Между тем, как заметил Эрланд Йозефсон, «показывать фильмы Тарковского по телевидению почти преступление, ибо они сделаны для большого экрана...». И речь здесь идет не столько об эстетическом эффекте (почти любой фильм на большом экране выигрывает), сколько о сущностном содержании картины. Уходит плоть кинофильма, остаются его кости, имеющие в нем лишь очень малое значение.

Когда мы в свое время смотрели фильмы Тарковского на большом экране, впечатление каждый раз было уникальным: на нас находил некий особый род отрешенности, нечувствительности к миру себя прежнего, себя внешнего. Экран забирал даже не наше внимание, а наше тело, и мы тонули в громадно-значимых и одновременно неизъяснимо-тайнственных деталях и мелочах вещного и природного мира, включенных в особого рода, только у Тарковского встречающийся космизм. Эта мистическая очерченность деталей и нюансов, не вписанных ни в какие сюжетные ли-

нии, но живущих самоценной жизнью некоего наиважнейшего измерения, — решающая черта кинематографа Тарковского, почти совершенно исчезающая в телевизионной версии. Так что фактически ни о какой метафизичности, ни о какой телесно-пластической философичности, ни о какой медитационности его кинематографа невозможно говорить тому, кто пользуется телевизором. Такой зритель получает эрзац, где утрачены «подводные» основания потока внутрикадрового сверхзамедленного действия (для того и замедленного, что там происходит нечто, во что необходимо войти «телесно», неким внутренним безмолвным присутствием) и невольно подчеркнуты «сюжетные» и «идеологическо-психологические» мотивации, имеющие у Тарковского самую последнюю, весьма несущественную значимость. У зрителя появляется соблазн оценивать его картины с позиций сюжетно-психологического действия, что абсурдно. Слова начинают приобретать какую-то претенциозную важность, в то время как на большом экране они растворены в громадном по весомости ландшафте, подобно шуму дождя, или треску костра, или перестуку колёс.

## 1

Этот рубленый старый дом под жестяной красной крышей... Когда я прохожу мимо... что-то задерживает мой взгляд и не отпускает. Может быть, идеальное состояние этого русского дома со ставнями, покрытыми белилами? Идеальное при явной его древности. Впрочем, и другие дома на этой улочке, примыкающей к гигантскому четырнадцатипятиэтажному лайнеру, врезающемуся в этот тихий жилой залив, — тоже из дерева. Но их древность не так очевидна. На этой улочке ощущение древности, которая из дерева, меня охватывает каждый раз. Хотя мало ли я видел хат и домиков? Может быть, все дело в том, что я поселился здесь неподалеку, правда отнюдь не в древнем — в каменной распашонке на девятом этаже, — и чувствую себя снова жильцом барака, как когда-то в детстве. И быть может, сейчас во мне заговорила тоска по своему дому, ведь из барака мы переехали именно в свой, древний дом, когда мне исполнилось пять лет...

Но нет у меня никаких таких мыслей. Я не вспоминаю наш дом под зеленой крышей с черемуховым садом. Нет, в доме под красной крышей, мимо которого я иногда по утрам прохожу, меня притягивают не мысли, но сама фактура этой бревенчатой рубленой стены — идеально ровной и темной от солнца и дождей, некие тайные вибрации, идущие от нее. А если еще точнее — мое чувство этой стены. Вот, пожалуй, и всё. Такое простое, но такое древнее ощущение. Но по мере того, как я в него погружаюсь, оно невероятно усложняется, вводя меня в глубины рода, родовой патриархальности, доводя до какого-то почти отчаяния, то есть до того, что уже не знаешь, чего чаять, на что надеяться. Мне хочется, чтобы бревна вдруг заговорили. Вступили в заговор? Вышли из него? С кем у них заговор? Ах да, со мной чтобы заговорили. Но я знаю, что выйти им из себя невозможно. И я чувствую, что вместе с ними что-то неисцелимое, неизмеренное, непознанное и неоцененное уходит. Уйдет, как однажды последний рубленый дом.

Я ощущаю, как что-то громадное, к чему я только что прикоснулся, вот-вот уйдет из меня. Быть может, насовсем. И останется безысходность.

Мне кажется, что эти стены стоят непонятые. Хотя бы в том смысле, в каком все же были поняты грубые крестьянские башмаки Ван Гогом. Конечно же, о башмаках и Ван Гог я тогда и думать не думал. Я был всецело захвачен этой стеной. Самой по себе, вне всякой связи с тем, что могло бы быть за нею, в пространстве дома. Стена излучала Нечто...

Вспомнилось вдруг, как много лет назад живописец, в картины которого я был влюблен, рассказывал о магической сценке из детства, определившей его выбор профессии. Была в его детстве облезлая кирпичная кладка старой трансформаторной подстанции, с множеством ложных дверей-ниш. Стояла подстанция в углу двора между зарослями пыльной сирени и гаражами. Вид этой каменной стены в подтеках, выбоинах и пятнах, с чередой наглухо забитых дверей, сама фактура этой стены, ее, как он выразился, «текстура» необычайно волновали ребенка каждый раз, когда он, замедляя шаг, проходил мимо. «Вид этой кладки поразил меня однажды невероятно... С этого необъяснимого чувства, с этого волнения и притяжения все и началось...» Что, собственно, началось? Замедление шага? Отстраненность от игр с друзьями? Поиски уединения ради приближения к этому? Странная тяга к этому отверженному месту? В детстве мы, подобно Ахматовой, стережем заросшие крапивой и лопухом окраины жизни, ее потемки, ее магическую, но непонятно почему священную фактуру.

Мальчика, будущего художника, волновала, вероятно, именно эта священность, исходившая от стен. Но священность мы замечаем только там, где нечто смиренно и самозабвенно утрачивается. То, что не утрачивается, почему-то не раскрывает нам своей священности. Есть ли она, нет ли — мы не знаем. Мы знаем только то, что нам открывается. Но открывается нечто в момент утраты, в момент, когда это нечто вступает в связь с обреченностью. Эта священность обрекается нам. Ахматова была удивительно обреченным человеком. Обрученная с речью, она замороженно вслушивалась в стоны осколков и задворков бытия — того, которое сиюминутной ее нынешней жизнью было заранее обречено. Почувствовав эту обре-

ченность своей крапивно-лопушиной отчизны, миражность Фонтанного — дома с фронтоном музейно-траншейным богом, его бесконечную ироничность, она ощутила их неисповедимую отныне и присно и во веки веков священность. И охранной грамотой этой разрушенной обители стали отныне ее стихи. Ведь дом — это и есть некое священное царство обреченности, которое мы всю жизнь пытаемся отыскать.

Мальчишка, остолбенело стоящий перед облупившейся, с подтеками, каменной стенкой трансформаторной будки, почему-то напоминает мне о священном времени в фильмах Тарковского. Отсюда идет эта магия длительных панорам в его картинах, странно-внимательного прикосновения к фактуре интерьеров и внешних, утаивающих что-то форм. Но это их скрытое священство открывается лишь в эпоху утраты, распада, обреченности, казненности, приносимости в жертву.

В лентах Тарковского перед взором проходит кладбище предметов — не только божьих, но и человеческих. Последние уже изъяты из пространства своего актуального назначения — равно затонувшие (в воде, во времени ли) часы, камеи, иконы, шприцы, храмы, как и старинные книги, снимаемые ребенком с книжной полки. Старинные тексты в этом мире хотя и стоят на книжной полке, но читаются ребенком в том пространстве и времени, которые давно утрачены; да и сам ребенок, отраженный в системе неведомых ему зеркал, словно бы уже предчувствует эту вечную ворожбу не нужных никому, кроме детей (вечных детей), книг.

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 зрелищем разрушенного храма. Так стоит перед ним бассейн — как осколок вечности, сквозь которую плывет обреченная свеча. Так мальчик в «Зеркале» вслушивается и всматривается в невидимую жизнь самошевелящихся вещей, и кажется, что сам мальчик, 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 ландшафту — вот что в основе русского эстетического чувства. В этом смысле Восток нам ближе, чем Запад, опьяняющийся новизной, ее сверканьем, избытком ее мощи, вообще всяческим стопроцентным здоровьем. Много написано о способности японцев наслаждаться печалью, исходящей от вещей. Момент ущерба, но изобильно эстетически ограненный. Нам это понятно. Но у нас эта печаль могущественней и безысходней. Тоска пронзает наше чувство красоты. Вот почему фильмы Тарковского ловят утрату как чудо. Вот почему так 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 все же некой декорацией, скрывающей ту истину, что в глубинах вещей уже 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. «И чем могла б тебе помочь? От счастья я не исцеляю».

Однако пора вернуться к деревянному дому из темных сосновых бревен, перед которым я замер сентябрьским тихим утром. Да, здесь та же, что и в фильмах Тарковского, плоскость созерцания. Но тревожит она не плоскостью, а непо-



стижимым объемом. Я чувствую, что утрачиваю какую-то поразительную возможность глубины. Возможность углубления своей жизни, возможность выхода из плоскости (как, действительно, все у меня прошло плоско!) в объем, то есть в овладение, в приятие, а не в вечное ускользание, выскальзывание. Что-то, данное мне судьбою, выскальживает в живом и, быть может, в последнем ускользании... Все это как-то сходится в ощущение нерасшифрованности и непрожитости... Чего? Вот этого мерцающего невидимого пламени. Как будто этот бревенчатый фасад — состарившаяся женщина, в которой я вдруг узнал упущенную девушку юности. Впрочем, какое приблизительное сравнение! Верно здесь только, пожалуй, ощущение глубины и прелести, ушедшей в эту темную, изрезанную морщинами поверхность. И эта ускользающая глубина мной не прожита, то есть не дается мне в проживании, не дается не только сегодня, но и вчера и завтра...

Вначале я думал о бревнах. Но здесь нет бревен самих по себе. Я, собственно, вижу лишь некоторую бревенчатость, обработанную воздухом времени. Самой его длительностью. Идеальна эта схваченность бревен по углам, идеальны эти смертные объятия. Эти ровные строгие линии слияний, но не до слитий, заканчивающиеся взрывом схваченности. Строгость, покой и скорбность. И непроницаемое чувство собственного достоинства. Они сплелись плечевыми поясами ради этой уравновешенной идеальности, которая не будет никем замечена, но будет основанием новой осмысленности.

Я вспоминаю свое мальчишеское отчаяние, когда я наблюдал за тем, как отец весело ломал дощатый стариннейший сарай, казавшийся мне непомерно чудесным, излучавшим на схождении всех стихий тот смысл, который непереволим на человеческий язык...

## 2

Когда я говорю «стена дома», то смысл второго слова невольно перетягивает, сколько бы я ни оговаривался, что речь идет исключительно о стене и даже более того — всецело о ее фактуре. Казалось бы, мне проще было бы говорить о фактуре столь же темных стенок сараев или о продубленных заборах, экстре-

мально насыщенных энергетизмом дождей, ветров, солнца и звезд... Да и в самом деле, ничто в такой мере не несло в себе этого особого фона, о котором я пытаюсь рассказать, как черные, просмоленные, ставшие поразительно одухотворенными заборы. И все же их слишком экспериментальный дух неподходящ для наших, человеческих, длительностей. Невозможно питаться уксусной эссенцией. И примышление чего-то иного, вообще при-мышление всегда сопутствует созерцанию. И дом как символ идеальной устойчивости нашего духа всегда бродяжит и будет бродяжить поблизости от всех и всяческих наших наблюдений. Это — начало и конец, основание и вершина всех наших разглядываний и бегств.

Потому-то все ахматовские не-встречи при всей ее великой бездомности непрерывно сходятся в Дом и в Доме. Какая великая тоска по дому разлита в ее лирических бегствах, мечтаньях и возвращеньях. «А теперь бы домой скорее / Камероновой Галереей / В ледяной таинственный сад, / Где безмолвствуют водопады, / Где все девять мне будут рады, / Как бывал ты когда-то рад. / Там за островом, там за садом / Разве мы не встретимся взглядом / наших прежних ясных очей, / Разве ты мне не скажешь снова / Победившее смерть слово / И разгадку жизни моей?»

Это не воспоминания, но попытка раскрыть мифологию собственной жизни, уяснить этот миф, выговорив его. Упустить миф своей жизни — что может быть страшнее и необратимей?

У Тарковского это извлечение мифа собственной жизни из ее исконной потаенности приобретает черты мистерии. И проходящая лошадь или самооживленные кусты, дрожащие духовной дрожью, так же значимы, как лунатический взгляд ребенка, замороженного не только непомерностью созерцанья, перегруженного этим трудом (потому-то один день для него как целый взрослый год), но и непомерностью встающих перед его созерцанием Смыслов. Эти Смыслы никогда не будут им уяснены, но эта их непомерность встает именно для детского, а не взрослого, взора потому, что детский взор сильнее в своей способности проникать. Потому-то Тарковский не может обойтись в своих фильмах без ребенка, без детского магического, как при замедленной съем-

ке, наблюдения, без могучего внимания юных, но более древних, чем у стариков, глаз. В «Сталкере» на этом построены финальные ритмы и образы то ли христианской, то ли языческой магии, когда движимый силой глаз девочки стакан, неуклюже повинаясь духу, тем не менее движется 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 двусмысленность бытия самого Сталкера, не ведающего, какие силы он впустил в свой мир.

«Зеркало» почти полностью извлечено из мощи детского созерцания. Нам приоткрывается священное измерение бытия; поиск же его ведется с помощью детского зрения не в силу пресловутой ностальгии по детству, 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. Именно потому человеческая культура отдана здесь на рассмотрение мальчику, неуклюже-целомудренно переворачивающему медленные листы альбомов по истории искусства или, словно бы *допотопно*, первоначально, читающему священные тексты на незнакомом языке. Тарковский не доверяет эту жреческую функцию взрослому голосу. Ему нужен голос именно девственный, еще не различающий в текстах *никаких смыслов*, кроме тех, которые проистекают из чистого, «пустого» созерцания. Ведь это мальчиково чтение фрагментов из Евангелия, или из послания апостола Павла, или из Пушкина воистину *созерцает* эти тексты, не примышляя к ним ничего. Мальчик читает почти сомнамбулически, он находится почти в трансе, в околдованности жизненным потоком. Читая Пушкина или Евангелие, он считывает, по существу, именно эту свою полную погруженность в облучение невидимым, идущее со всех сторон. 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 все, каждый осколок культуры, равно как и жизни, обретает вдруг качество священности. Именно такое прикосновение к жизни и культуре Тарковский трактует как подлинное.

## Мальчик

### 1

Детство в своей самозамкнутости протекает как некая эталонная сущность. Оно не может быть ни с чем сравнимо. Оно появляется как свечение и исчезает вместе со свечения исчезновением. Детство есть определенная форма свеченья. Недостигаемая вещь в себе. Внешне социальная форма фильма «Иваново детство» ничего не меняет в существе дела: свечение исчезает не потому, что пришли немцы и убили мать Ивана, а потому, что неотвратимо заканчивается детство. Чуть раньше, чуть позже. Как свечение древних греков или древних египтян. Этот особый свет заканчивается, и мир нас стремительно матрицирует. Нас выбрасывает из лона свечения. Отблеск этого робкого счастья — мир взрослых. Он как бы доедает этот усохший пирог. Доедает о нем воспоминания.

Детство — это бездонность колодца, в котором светит звезда. Колодец — это языческий зев, смыкающий космос и землю. В нем все тысячи лучей мира. Как только заканчивается вера в бездонность колодца — детство уходит. Появляется счет на метры и на плотность грунта. Исчезает влага бессмертия. Выпавшие из детства не пишут стихов. Это Тарковскому ясно. Это измерение, где колодец бездонен, совершенно реально, как реально свечение, воссозданное фильмом Тарковского. Быть может, мы попадаем из одной иллюзии в другую, но первая иллюзия была счастьем, и она касалась чего-то, что, как мы сейчас понимаем, имеет отношение к истине. Как будто истина — это то, через что потом перепрыгиваешь. Истина — там, где колодец светился бездонностью. Истина не исчерпывается знанием, что воды в колодце два метра. Истина — в машине, груженной яблоками, и влажные яблоки при этом сыпятся на землю, облитую дождем. Истина — в высыпавшихся из машины яблоках, которые поедают лошади. Истина — в немом свеченье, в котором все это осуществляется. Яблоки будут сыпаться и сыпаться, и не будет им конца — в этом истина. И дождь изливается даже не во имя завета неба и земли. Во имя мерцания и трепета.

Старик из «Иванова детства», потерявший гвоздь, в сущности, утратил то, что можно было бы прибить. Нам кажется, что мы ищем гвоздь, но, даже когда мы его находим, оказывается, что нам нечего им прибить. Гвоздь был не нужен: гвоздем не скрепишь священных нитей колодезных мерцаний. Гвоздем можно пробить руки мальчику Иисусу. Но его свечение есть само по себе робкая сущность счастья. Бродивший по иерусалимским холмам верил, что колодцы бездонны. Истина есть приближение к устью истока.

Фильм «Иваново детство» — фильм не об огне, но о влаге. На первый взгляд, это парадоксально: война — это огонь. Но фильм Тарковского не о войне: о влажной чаре мира, ухватившего нас за бок. И хотя мы за бортом, только чара еще держит нас на борту. Мы цепляемся за детство как за единственный бездонный колодец, который у нас остался. И тот, кто продолжает этот колодец в себе, — тот художник. Языческое шептание влаги ему ведомо. Сама огненность его терзаний влажна, она пропитана ливневой водой. И земля его влажно горит огнем неопалимой купины. Свечение яблок многосмысленно и уводит нас напрямиком в райские кущи. Но стоит грозный Дюрер с тевтонами и громыкает латами искусства. В тевтонском безумии искусства — искусственность фашизма как силы, созидающей тлен.

Впрочем, и видение войны в «Ивановом детстве» — не более чем светящееся сновидение, зыбкое, странное, ирреальное, скользяще-стремительное. Сам этот ужас (социальный) войны здесь сладок особого рода влечением к свету, через которое суждено пройти человеческому существу. Река, разделяющая враждующих, светится райским светом, и старик, ищущий гвоздь на пепелище, похож на библейского праотца, величественного в своей метафоре, которая и была, кажется, изначально в основании человеческой земли: печь, курица, пустота. Иллюзорность былого. Ничего нет и быть не может. Гвоздь воткнуть не во что.

Детство интересно тем, что ни на что не опирается. Оно сплошь экспериментально и действует как будто бы наобум с непосредственностью дзэнского бойца. Детство как бы ни на чем не стоит. Оно словно город, зависший в пустоте. У него нет строп, и оно не ведает о своих основаниях. Но основа-

ния у него на самом деле могучие: например, бездонность колодца. Красота ниспадания в детство ошеломительна, и Тарковский вполне и сполна отдается этому паденью. И он сам не знает, куда же он падает. И эта неизвестность есть в его фильмах материя осязаемости.

Кинематограф подчеркивает зыбкость нашей осязаемости мира. Иллюзорность выступает как эстетика чуда. Само чудо в том и состоит, что мы существуем, в том, что мы способны помыслить о своей кажимости. Что мы способны придумать метафору — ливневый дождь яблок, по которым бродят красивые кони. И мы ощущаем бездонность этой метафоры. В этой способности ощущать бездонность и заключена сущность чуда.

Иван в фильме уходит из жизни (устремляется к гибели, как бы утратив инстинкт самосохранения, свойственный животным) уже потому, что его детство бесповоротно закончилось. Он выброшен из детства в устрашающую зрелость социальной мифологии. Фильм светится остаточными энергиями первоначального гармонического хаоса. Взрослому только и остается, что выстроить свое собственное новое детство, тщательно законспирировав его солидными знаковыми камуфляжами.

Война прошла как сон: война как метафора взрослого бытия. Было ли сном детство? Неведомо.

## 2

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».

Фильм как реальная одиссея, как попытка свершения того, что невозможно в обыденной жизни: войти наконец в этот таинственный дом в соснах, материализовать этот вход средствами художественного порыва и мастерства. Кружение вокруг завершилось, свершился вход. Но куда вошел художник? В то ли место, где можно жить? Или он побывал там, где для нас уже нет жизни? И, однако же, все здесь живое, здесь, в пространстве этого Дома, которым является на самом деле душа — обнаженная и дымящаяся, как кусок совести, по слову поэта.

Но слова здесь ничего не решают. В избегании слов как раз и заключено приближение к тому, что утрачено как состояние беспредметного, беспричинного счастья. В чем же суть этого детского мифологизма, по которому ностальгирует художник? Так или иначе фильм движется в том направлении и в тех ритмах, которые говорят: дом в соснах таинственным образом был цитаделью блаженного Центра Всего. Через него проходила (и проходит) ось мира. Ни больше ни меньше. И потому здесь уместен Бах. Его сверхмирная патетика здесь не сверхмерна, не смешна, она именно уместна, почти логична: из одного источника эти энергии.

Ребенок странствует в траве и в громадных замково-храмовых пространствах Дома как в неизвестности, мир буквально зашкален неизвестностью, и в этом — истина. 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. И чем меньше дитя, тем мощнее его око, тем оно величественнее, космичнее, даже грознее — что-то библейское есть в поступи карапузов Тарковского. И отворяется дверь, и входит собака, и мать сидит на корточках, как прама-терь от начала времен, и держит в руках то ли картофелины, то ли яблоки. Атмосфера то ли внутрихрамовых, то ли пещерных мерцаний, 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... Невероятие 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? — спрашивает 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 Бог. И это свеченье когда горит, но не сгорает — является ребенку непрерывно почти. Эта явность чуда. Чудо спички, горящей во тьме. Чудо вазы стеклянной с водой. Чудо светящихся в сонмах окон. Шевелящиеся будто бы от ветра (а что это?) кусты, где кто-то невидимый всегда проходит. Мир укрыт светоносным покровом неизвестности, из которой художника однажды вытащили, насильственно и без малейших объяснений — зачем и к чему.

И он жаждет вернуться. Куда? В юродивость, в блаженство блаженных. Вот ведь как тонко подмечено у православных: дурачков и юродивых на Руси нарекли блаженными и связали это с некой тайной святостью, так что обидеть блаженного — великий грех. 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, сперва так и собирался назвать фильм — «Ведьма», однако в Европе 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 божьими. Но так это и следует у Тарковского: акт соединения с женщиной у него всегда парение и вознесение. Служанка (осуществляющая служение) Мария касается тайны, и эта тайна есть тайна Присутствия.



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. Ребенок 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; если они у него и есть, то элементарны и первобытны, как симфонии дождя. 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 все это, в сущности столь малое и незаметное, тонет в тишине, вырастает из нее, из ее примитивности и шершавости. И тогда первобытные всхлипывания гаснущей лампы, жужжание шмеля и «Страсти» Баха — равновелики и равносмысленны. И, продолжая высказанную некогда мечту юного Тарковского: «Я хотел быть Бахом», можно говорить 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.

### З

Но почему же опыт Тарковского так важен? Потому что Тарковский работает не с идеями и психологически сконструированными образами, а с тем, что я бы назвал 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. Вещи Тарковского — у Источника.

## Взгляд Пришельца

Это погружение камеры в созерцание предмета, воссоздание атмосферы колдовского, волхвующего диалога между нашим зрением и дышащей у нас на глазах (излучающей светонесущие частицы накопленного времени) вещью Тарковский называл взаимодействием с бесконечностью. Шедевр (в мире Тарковского синонимами этого становятся прежде всего вещи Леонардо, Льва Толстого и Баха) и позволяет зрителю или слушателю взаимодействовать с бесконечностью\*. Нечто в нас знает о бесконечности.

Способ этого проникновения — застигать бытие в его *тарковости*: таким, каково оно есть само по себе, вне наших приуготовлений и интерпретаций. Тарковский в лекциях перед студентами называл это попросту — наблюдением: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является *наблюдение*».

Однако это наблюдение особого рода; это не холодная натуралистическая констатация, а прыжок в предмет, когда границы между тобой и вещью размываются: ты становишься стеной, сосной или дождем. Ты становишься самим временем, которое струится сквозь вещь, и это струенье есть *дух*.

В то же время забвение своего «я», полнота этой самоотдачи только и дают впервые возможность увидеть вещь не как тип, а как *единственность*. Обычная наша эмоциональность не дает этого сделать, мы накладываем на восприятие, на наблюдение блоки своих эмоций и «знаний». Восприятие Тарковского почти внечеловечески беспристрастно, почти холодно. Сам он говорил об этом так: «Означают ли в функциональном смысле что-нибудь Леонардо да Винчи или Бах? Нет, они ничего не означают, кроме того, что означают сами по себе, — настолько они независимы. Они видят мир будто впервые, не отягощенные никаким опытом, и стараются воспроизвести его с максимальной точностью. Их взгляд уподобляется взгляду пришельцев».

---

\* Чем больше вещь, скала, человек, взгляд, молчание (и т.д.) накопили в себе времени, тем мощнее идет из них «эманация бесконечности», то есть самоотдача духа в ответ на запрос.

Удивительное определение, вполне подходящее и к его созерцающему методу тоже, — «взгляд пришельца». Это и есть сновидческая сущность нас самих: мы — пришельцы, и в этом смысле способны увидеть землю и каждую вещь на ней — как впервые. По глубинному счету, всё здесь для нас загадка, и подлинное назначение вещей и предметов, как божьих, так и человеческих, нам неизвестно. Нам неизвестно даже, о чем шумит дождь. Мы на самом деле не знаем, что такое «дерево». Быть может, это нечто неизвестного нам смысла. Быть может, наша «научная» теория дерева — иллюзия, и у него есть совсем иной, более значимый и неизвестный нам космический смысл. Дерево ли «сканирует» Тарковский на полотне Леонардо в начале «Жертвоприношения»?

Камера Тарковского так и толкует вещи, точнее говоря, она их никак не толкует — она их волхвует, она играет на них, как на неизвестном инструменте, как на флейте без отверстий.

*Пришельцами* в кинематографе Тарковского являются прежде всего дети, и словно бы всегда и повсюду за взрослым Тарковским ходит мальчик Тарковский, со своей дудочкой и со своей немотой-молчанием — как у мальчика, возлюбленного пожилым отцом в «Жертвоприношении». Повязка на горле у малыша: он не может (а может быть, не хочет) говорить, тело его не может говорить. Он просто смотрит, он весь — созерцание и слушание. И лишь в финале он, как дзэнский монах-кудесник, ожививший сухое дерево трехлетним методичным поливом (конечно же, это типично дзэнская медитация), вдруг спрашивает: «Вначале было Слово. Папа, почему?..»\*

---

\* Разумеется, это сущностный вопрос для самого Тарковского. Не забудем, что это вообще самая последняя, финальная фраза всего его творчества. Словно бы сам Тарковский обращается к нам с этим своим последним вопросом-завещанием. Тарковский, вернувшийся к Началу, к Логосу, как именуется эта изначальность Слова. В контексте картины, в контексте истории об ожившем дереве ответ на вопрос очевиден: исходное Слово-логос было чистым Сознанием, и оно-то и обладает изначальной творящей силой. Исток сознания — чист и волшебен. Таково завещание Тарковского Малышу. Впрочем, это совсем не так. Тарковский завещал Малышу не ответ, а вопрос — что во много раз мудрее. Важны не словесные ответы, а сам процесс исканий, сам ритм пребывания в эпицентре внутреннего своего движения.

Священство жизни длится неостановимо, повсеместно, ежемгновенно. От него не скрыться. Это оно бросает человеку вызов. И он может принять его и стать воином. Встать в отношения причастности. Что и делает Тарковский своим кинематографом. Ибо человек — лишь часть. Параллельно ему текут миры. «А вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, постигают?..» — зачин «Зеркала», где прохожий, доктор, падает в траву с обломившейся жерди прясла и вдруг замирает в мгновенном переключении в иной план.

Но таинство чего, собственно, вершится? Вот трехлетний малыш держит, прижав к груди, большую стеклянную крынку с молоком, он всматривается в нечто, что бездонно его превышает и что таинственно безгранично. Этот сосуд — бог, и молоко — бог, и сам он — в божественной траве бог. Наверное, полминуты камера в молчанье наблюдает за малышом. Кто и что здесь в таинстве? Сознание ли автора-режиссера? Этот ли мальчик, не ведающий о взгляде кинокамеры? Или само это пространство раскачивает нас в океане тайны?

И что там говорить о травах, об океане Солярис — у Тарковского даже стены «смыслополагающие», «мыслящие», волхвующие структуры. Процесс пребывания щербатых, выбитых, пятнистых, со своей собственной таинственной географией стен есть самоценная реальность.

Все, во что входит камера Тарковского, становится космосом, то есть гармонической целостностью, на которую в нас есть глубоко упрятанный настрой. В этой реальности, насколько мы знаем, жили древние: египтяне, вавилоняне, ацтеки... Космосом для греков были Афины, и пригорок детства был не меньше реальности звезд.

Дом детства с его шевелящимися шторами, трава в саду, развалины дома в «Ностальгии» — все это космос... И Солярис парадоксально возвращает «космонавта» Криса в лоно его земного «космического» сознания, посредством чего только и разрешается запутанный конфликт «межпланетных» сил.

Как-то с одним четырехлетним мальчиком я бродил по окрестностям Иерусалима в очередном «поиске Бога». Этим мы занимались уже давно, потому что малыш хотел задать Богу вопросы, на которые я не мог ответить. Я был совершен-

но растерян перед прямотой желания малыша общаться с Богом. Уходя от личной ответственности, я заявил, что Бог любит прятаться от людей, играть в прятки. И вот мы искали: в кустах, в корнях трав, под камнями, в заброшенных строениях, в шепоте костра, в пенье птиц, в старых пнях... И вот как-то забрели в православный монастырь полюбоваться изумительными видами, открывавшимися оттуда, зашли в храм, постояли на службе. Потом, сидя на скамейке в монастырском дворе, я пытался ответить на очередной вопрос и объяснить малышу смысл храма. Я сказал: отчаявшись найти Бога, взрослые придумали такую приманку. Они начали строить красивые здания с красивым внутренним убранством, воспевающим Бога, собираться там и хором молить Бога прийти. Люди надеются, что однажды Бог захочет поселиться в этих храмах.

Малыш с интересом выслушал мой рассказ, однако сам предпочел в дальнейшем продолжать поиски Бога среди холмов и долин, в гуще листвы или в сумеречном нутре восточных кувшинов в сувенирных лавках.

Надо ли говорить о том, что Тарковский не просто ищет, но в каждый момент времени обнаруживает «сверхреальность» всюду, куда только ни обращает взор:

Мы все уже на берегу морском,  
и я из тех, кто выбирает сети,  
когда идет бессмертье косяком.

## Присутствие

### 1

Смысл жизни затекает в трещинки нашего сознания, словно бы мы сами его туда закатывали. Или, наоборот, утаивает себя, словно бы стыдится обнаружения своего ничтожества, своей ничтожности. Либо непомерности своего величия, способного раздавить хрупкую оболочку человеческого мозга.

Однако все это иллюзорные домыслы интеллекта, ничего не значащие в особом времени картин Тарковского, где сверхмерная мощь «смысла жизни» иррационально мерцает каждой первоклеткой видеоряда. Камера Тарковского застаёт «истечение материи» врасплох. И с одной стороны, зритель трогает вещество мира так, словно это он сам и есть; зритель прикасается к себе, себя трогает. А с другой, в этом истечении пульсирует энергия, своей мощью разламывающая любой блок представления о «смысле жизни».

Доменико, этот очередной у Тарковского «герой веры», внезапно говорит Горчакову и Эуджени: «Не забывайте о том, что сказал Он ей (то есть святой Катарине. — Н. Б.)». Эуджени интересуется: «Что же сказал Бог святой Катарине?» Ответ: «Ты не та, что ты есть. Я же Тот, Который есть».

Речь здесь идет о Присутствии. Бог есть полнота присутствия, в то время как даже *святая* Катарина — не в полноте присутствия. Катарина еще не вполне *есть*. Она еще на пути. Вхождение в полноту Присутствия есть впускание в себя Бога. Ведь и Моисею Бог некогда сказал: «Я Тот, Кто *есть*» («Аз есмь Сый»).

Для Доменико важно сказать, что и святая отличима от Бога неполнотой своей бытийности. Что же говорить о нас — не святых. Хотя каждый в то же время — свят. Этой потенциальной своей светимостью, Присутствием. Ведь не меньше же человек облупившейся стены или кирпичной кладки, струящих у Тарковского тайное свечение.

Бог открывает Моисею ту свою тайну, которая не только доступна восприятию человека, но и способна «держать его в состоянии пути»: у Бога есть сущностное качество, настолько сущностное, что оно равно Его имени, и это качество —

«ествование» («Аз есмь»). Он струится этим ествоманием, он излучает его, он и есть это ествование\*. Бог в эпицентре ествования, следовательно, внимание к ествованию — это внимание к Богу. Ествование есть особое качество бытийствования. И если нам «доопытно», «врожденно» дано ощущение божественного как святости, священности, то и ествование может открыться как процесс «сакральной самотворимости мира». Собственно, здесь открывается путь к пониманию того, что суть «ествования»\*\* и суть «сакральности» — одна и та же, это взаимоперетекающие «сосуды».

Тарковский открывает эту тайну на языке, наиболее благоприятном для постижения Присутствия: он вслушивается не только в гудение насекомых, но, кажется, что и в гудение камня и в гудение стены. Всюду он открывает эту тайну Бога: «Я Тот, Кто *есть*». И сам по себе процесс наблюдения за самодвижением вещи или вещи конгениален у Тарковского музыке Иоганна Себастьяна Баха. Словно бы и Бах

---

\* Русский язык, как и другие славянские языки, подчеркивает бытийный исток понятия «истина»: быть в полноте *ествования* и быть в истине — в сущности, одно и то же, о чем позаботилась этимология. В «Столпе и утверждении истины» П. Флоренский писал: «Наше русское слово «истина» лингвистами сближается с глаголом «есть» (истина — естина). Так что «истина», согласно русскому о ней разумению, закрепила в себе понятие абсолютной реальности. Истина — «сущее», подлинно-существующее <...> в отличие от мнимого, не действительного, бывающего. Русский язык отмечает в слове «истина» онтологический момент этой идеи. Поэтому «истина» обозначает абсолютное самотождество и, следовательно, саморавенство, точность, подлинность. «Истый», «истинный», «истовый» — это выводок слов из одного этимологического гнезда». Далее Флоренский обращается к В. Далю, у которого «истина» — «"все, что верно, подлинно, точно, справедливо, что *есть*. Все, что *есть*, то *истина*, не одно ль и то же *есть* и *естина*, *истина*?" — спрашивает он». Обращаясь к происхождению слова «есть» и заглядывая в санскрит, Флоренский обнаруживает глагол «дышать». Дуновение, дыхание... Где-то рядышком веет и Дух...

Впрочем, и в древнеиндийских Упанишадах мы находим ту же интуицию: «Нужно постичь Бога в представлении: «Он *есть*», — и также в его сути; но когда человек постиг Его как «*Есть*», то и суть Бога раскрывается перед ним».

\*\* Суть «ествования» — это, конечно же, тавтология, ибо, говоря о сути чего-то, мы этимологически говорим о его бытийности: «суть» — это 3-е лицо мн. числа глагола «быть». Следовательно, присутствие — это бытие при сути, что вновь тавтологично и что безусловно говорит о исконной сакральности акта бытийствования.

лишь то и делал, что раскрывал в звуках тот же самый процесс.

Когда поэту или философу было необходимо говорить об «ощутимости» бытия, он хватался за живопись или скульптуру (Рильке о Родене и Сезанне, Хайдеггер о Ван Гогe). И вдруг в наше время идеально начинает работать кино. Кино выступает как документатор философских гипотез. Камера не фантазирует: она берет вещь, абсолютно реальную, пребывающую в «натуральном» божественном процессе *я есть*, и пытается «считать» этот процесс в скрупулезно замедленном взволнованном «неспускании с него глаз». Камера завораживает этой открывающейся истиной, почти полной неотличимостью увиденного от того, что мы порой, в особые мгновения пробуждения «истинного» своего зрения, видим и переживаем сами по отношению к тем же или таким же вещам и процессам.

Таким образом, камера как бы показывает то, что «действительно есть» — вот сейчас за окном, вот сейчас в комнате, а не просто в гениальном воображении поэта или сверхчутком сознании философа. Поэтому эти полотна так сильны. Их сила — не в смысловом движении сюжета, а в фактурном замедлении процесса, который можно увидеть и почувствовать лишь на большом киноэкране, при высоком техническом обеспечении кинопросмотра. Крупный план зернистости процесса *ествования* должен быть не просто увиден, но и вчувствован почти что порами зрительского тела. Только тогда, с момента «втягивания», мы можем говорить, что находимся в «процессе фильма» Тарковского.

Понятно: чтобы камера могла «документально» считать этот процесс, человек, держащий камеру, должен сам пребывать в этом же самом состоянии. Их внутренние ритмы должны совпасть. «Стоит только бросить мимолетный взгляд назад, — говорил Тарковский, — вспомнить только самые яркие минуты прошлого, как вас поразит разнообразие свойств событий, неповторимость характеров, с которыми вы сталкивались. Поражаешься той *интонации уникального*, которая и выражает основной принцип вашего эмоционального отношения к жизни. К воплощению колорита этой уникальности не перестает стремиться художник, тщетно пытаясь уловить образ истины...»



Кинематограф Тарковского и есть тот опыт Присутствия, для обретения которого даже у самых сильных из нас не хватает энергии.

## 2

Однако отчего же режиссер не удовлетворен самостийностью и самодостаточностью этого бытийного процесса? Отчего его камере нужны еще «смыслы», наблюдения за человеческими заблуждениями, мучениями, поисками, самоиспытаниями? Оттого, что автор, как и святая Катарина, еще не в полноте *ествования*, как член социума он выброшен из эпицентра *ествования*, и его генеральная судьба в этой жизни — возвращаться в этот эпицентр, вновь и вновь помогать-ся его, восстанавливать по крупицам и крохам, по секундам и минутам, по случайным фрагментам и тактам. Поэтому всеми мыслимыми способами кинематограф Тарковского ностальгирует — возвращается к дому, к истоку, к лону, к «естинности», к тому первовздоху и перворитму, с которого началась жизнь каждого атома и каждой первоклетки. Ибо, хотя телу часто кажется, будто мы тоскуем по «дому детства», по тем милым оврагам, горкам, перелескам и сараям, где осуществлялись наши перворитмы, на самом-то деле мы тоскуем по чему-то гораздо более глубинному и гораздо менее вещественному: по этим невидимым внутриклеточным пульсациям, где осуществляет себя наш истинный («естинный») Отец. Это и есть подлинный «отчий Дом», к которому мы стремимся в качестве «блудных сынов» и знаки которого мы еще способны были улавливать чистотой детской интуиции.

Оттого это сдвижение Тарковского к музыке, к попытке «выхватить звук», некий универсальный этико-эстетический звук, уходящий в тот корень, который уже не поддается определению.

Одно из откровений Сталкера неожиданно связывает тему смысла жизни именно с музыкой. По некоей необъяснимо упрямой внутренне-отдаленной ассоциации. Сталкер говорит своим спутникам буквально следующее:

— Проснулись?.. Вот вы говорили тут о смысле... жизни, бескорыстности искусства. Вот, скажем, музыка. Она и с дей-

ствительностью-то менее всего связана. Вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком, без ассоциаций. И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу. Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум? И превращает его для нас в источник высокого наслаждения и объединяет и потрясает? Для чего все это нужно? И главное — кому? Вы ответите — никому и ни для чего, так, бескорыстно. Да нет, вряд ли. Ведь все в конечном счете имеет свой смысл. И смысл, и причину...

Сталкер — мистик, и потому он не может быть вполне откровенным с Профессором и Писателем, людьми, чья «духовность» подточена в самом фундаменте, и подточена, разумеется, общим позитивистским духом эпохи, неспособностью мыслить мир вне причинно-следственных связей и предметно-логической «ясности». Собственно, оттого-то Писатель и пребывает в непреходящей меланхолии, что ощущает свою слитность с этой всеобщей «кастрированностью», ощущает неспособность по-настоящему, всамделишно ухватить нечто сверх «твердых предметов», и соответственно, «твердых предметов» мысли. Оттого-то он и агрессивный диалектик, что надеется кого-то поймать и изобличить посредством словесных сетей. И вдруг понимает, что словесность сама по себе абсолютно безысходна. И вот он — в хронической панике и депрессии. Он ищет, на кого бы накинуться, и набрасывается на бедного Сталкера, хотя они плывут с ним в параллельных потоках.

Но когда Сталкер внезапно выдает свою медитацию о музыке, то и Профессор и Писатель замирают и входят почти в транс, заслушиваясь. Из всей протяженности фильма их лица в этот момент самые отрешенные и проникновенно-кроткие. Впервые и единственно они становятся прекрасны, словно попадая в ритм своей детской интуиции: да, в мире есть тайная музыка, с которой нечто в нас таинственно резонирует — иногда. Есть некое «ля» мироздания, с которым мы кем-то настроены, словно скрипки. Лица этих «позитивистов», «бдительных прагматиков» в эти мгновения прояснены до некоего детского величия: нечто в них молчаливо откликнулось.

В «Ностальгии» мы наблюдаем парадоксально противоречивые, как бы параллельные процессы: еще один у Тарков-

ского представитель писательского клана, Андрей Горчаков, умирает, точнее — живет в процессе умирания (почти по Киркегору: жизнь как болезнь-к-смерти), но камера, посредством которой мы созерцаем Горчакова и все, на что падает его взгляд, откровенно *ествует*, реальность пульсирует свечением *перворитмов*. Горчаков «пребывает в умирании», поскольку ностальгия стала его сущностью, она так далеко вошла в него, что влечение к Дому трансформировалось во влечение к Лону и, следовательно, к истаиванию в нем, к исчезновению из этого мира агрессивных вещей и столь же агрессивных вещей-людей.

Формально Горчаков хочет назад в Москву к жене и детям, и это легко осуществить, но нечто таинственно его удерживает, что-то влечет его на самом деле гораздо глубже, чем в «предметную» Москву и в пейзаж детства, — в некие могучие взрывчатые дали, кипящие тоской в клетках его организма. Горчаков — предельно и максималистичен. Его ностальгия внезапно для него самого прорывается в «дали самосожжения» — сожжения себя, не готового к полноте *ествования*.

Тарковский создает парадоксальный мир: его герои немислимо страдают, однако камера режиссера немислимо блаженствует. Нам, зрителям, этот поток свечения вещей дан открыто и во всей возможной для кинематографа полноте. Но дан ли он герою?

Ни Писатель, ни Профессор не способны замечать движение духа в вещах и «объектах». Мировоззренческая констатация Писателя в начале фильма очень проста:

— Дорогая моя, мир непроходимо скучен, и потому ни телепатии, ни привидений, ни летающих тарелок — ничего этого быть не может. Мир управляется чугунными законами, и это невыносимо скучно, и законы эти, увы, не нарушаются, они не умеют нарушаться. <...> Вот в средние века было интересно: в каждом доме жил домовый, в каждой церкви — Бог, люди были молоды, а теперь каждый четвертый — старик...

Взгляду Профессора и Писателя зона представилась заурядным нагромождением ненужных вещей, пейзажем унылого запустения. Однако мы в кадре всегда видим совершенно другое — движение живой затаившейся тайны. Так что действие сопровождается своеобразной тонкой иронией:

мудрствующие интеллигенты блуждают в трех соснах своего омрачения, своей омраченности в то самое время, когда в «зазорах» меж их телами творится процесс неисповедимо музыкальный — в том смысле, как определил музыку Сталкер.

Однако, хотя Сталкер и причастен Тайне, все же и в этом фильме видимая сторона «невидимого мира» дана нам, зрителям, посредством ока Автора.

Тарковский выступает здесь как интуитивный маг, воспользовавшийся инструментарием волшебного фонаря. Всего лишь колыхание пены на поверхности металлического колодца, куда брошен камень, — однако на экране (в полный экран) свершается космогонически значимое таинство неведомого нам Процесса. Точно так укрупненно-значимо учил наблюдать за «мелкими» и «незначительными» природными процессами (игра теней, шорохи листвы и т.п.) Карлоса Кастанеду маг дон Хуан Матус.

## Выведение за скобки

В сущности, Тарковский просто-напросто выходит к «таковости» вещей и к «таковости» сознания: вот они, существуют, бытийствуют, они есть, это факт, который я констатирую без всяких комментариев. Скажем, камера просто показывает нам полуразрушенный дом, в котором живет Доменико. Но *как* показывает эти стены и комнаты? Выведя предварительно за скобки любые возможные точки зрения на эти стены и на эти комнаты. Это что-то вроде возвращения к некоему архаическому, чистому взгляду на мир, возвращения к чистому созерцанию\*. Этот взгляд ничего не ищет и не обременен задачами фабулы: отыскать какую-то деталь, предмет, причину чего-то или чью-то вину. Дом Доменико на девять десятых разрушен, и все в нем развоплощено, свободно от былых предназначений. Равно и сам Доменико на девять десятых развоплощен от функциональных смыслов мира, точнее говоря, все смыслы самоубийственной цивилизации лишены для него какого-либо смысла и тем самым «выведены за скобки». Неудивительно, что камера Тарковского, проделавшая свое собственное выведение за скобки «точек зрения», находит именно такого героя, таких героев. Подобное влечется к подобному. Закон органики.

В кинематографе Тарковского происходит вполне определенное движение к первоосновам сознания с его медленным, невероятно неспешным ритмом вхождения в предмет, даже приближения к предмету; это приближение воистину благоговейно благодаря одному-единственному — темпу и ритму, величаво-медленному и тишайшему, тем самым отринувшему все возможные цели и смыслы, кроме одного —

---

\* Здесь вполне уместно заметить, что за методом Тарковского стоят, быть может, самые важные в XX веке философские открытия. Я имею в виду феноменологию Гуссерля с его знаменитым лозунгом «Назад, к самим предметам!», в котором сконцентрирована жажда возврата к чистой осознанности как полной непредвзятости. При этом сознание не комментирует или оценивает предмет, а входит в него, становясь словно бы им самим, отбрасывая при этом все и всяческие суждения о чем-либо, словно бы отрешившись от человеческой истории и культуры, «забыв» о причинных и функциональных взаимодействиях и так называемых законах.

созерцания как акта «чистого» сознания. Фильмы Тарковского есть своего рода лаборатория по очищению сознания, возвращения ему дара «архаического созерцания» — того зрения, которым, несомненно, мы некогда обладали, да обладаем и сейчас в иные минуты «выпада в никуда».

Таково восприятие Горчакова, потому прекрасной Эуджении и не за что зацепиться, попытки общения ей вновь и вновь не удаются. И по той же причине Доменико с Горчаковым стремительно становятся друзьями.

Камера Тарковского снимает, «фотографирует», собственно, сам акт текущего сознания. Но снять его можно лишь, разумеется, в его «опредмеченности», то есть в направленности на объект созерцания, объект внимания. И возникает феномен чуда: невидимое (сознание) вдруг выступает в качестве видимого и едва ли не осязаемого. Вещи открываются в слитности своей открытости-потаенности, в своей «бесчеловечности», в своей внемирности, несмотря на порой очевиднейшую вписанность в культурный контекст. Тем не менее они в основе своей точно так же «не от мира сего», как и сознание Доменико.

## **Евангелие от Доменико**

Восстановим предсмертную речь «безумного» Доменико в том виде, как ее нам разрешил услышать режиссер.

«Голос какого предка говорит во мне? Я не могу примирить мои мысли с моим телом. Вот почему я не могу быть всегда одним и тем же. В единый миг я могу ощутить бесконечное множество явлений...

Истинное зло нашего времени состоит в том, что не осталось больше великих учителей. Мы должны вслушиваться в голоса, которые лишь кажутся бесполезными. Нужно, чтобы наш мозг, загаженный канализацией, школьной рутинной, страховкой, снова отозвался на гудение насекомых. Надо, чтобы наши глаза, уши, все мы напитались тем, что лежит у истоков великой мечты. Кто-то должен воскликнуть, что мы построим пирамиды. И неважно, если потом мы их не построим. Нужно пробудить желание. Мы должны во все стороны растягивать нашу душу, словно это полотно, растягиваемое до бесконечности.

Если вы хотите, чтобы жизнь не пресеклась, мы должны взяться за руки, мы должны смешаться между собой, все так называемые больные и все так называемые здоровые. Эй вы, здоровые, что значит ваше здоровье?.. Кому нужна свобода, если вам не хватает мужества взглянуть в наши глаза. Только так называемые здоровые люди довели мир до грани катастрофы. Глаза всего человечества устремлены на водоворот, в который нас вот-вот затянет...

Человек, выслушай меня! В тебе вода, огонь и еще — пепел. И кости в пепле. Кости и пепел. Где я? Если я не в реальности и не в своем воображении?..

Я заключаю новый договор с миром. Да воссияет солнце ночью и падет снег в августе. Великое недолговечно, только малое имеет продолжение. Люди должны вернуться к единству, а не оставаться разъединенными. Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста и нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутировать воду. Что же это за мир, если сумасшедший кричит вам, что вы должны стыдиться самих себя!..

...О Мать, о Мать, воздух так легок, что кружится вокруг Твоей головы и становится все прозрачней, когда Ты улыбаешься...»

Казалось бы, это предсмертное обращение к Матери есть обращение к Богоматери — главной святыне католичества, однако это еще и Мать — в мифологии Тарковского одна из ипостасей Святой Троицы. В кинематографе Тарковского непременно присутствует Отец — как исходная точка, как держатель мира, как духовная точка, к которой может вернуться блудный сын; сын — как главный персонаж повествования, как тот, кто бытийствует ныне в этом заблудшем мире, претерпевая смертные муки, и Мать — как бессмертная верховная сущность, иррациональная и исходно-всеохватная. Парадоксально, что святой дух Матери является для мира Тарковского более значимым и более мистическим, нежели дух Отца. Мать предстает в «Ностальгии» как Богоматерь храмового действия (схожа с Мадонной дель Парто кисти Пьеро делла Франчески), как Богоматерь рожаящая (выпускающая из своего лона сонм птиц в храме), как вечно парящая меж небом и землей. Это тот святой дух Земли, что прикрепляет нашу душу к плоти и не дает ей впасть в отчаяние.

Душе грешно без тела,  
 Как телу без сорочки, —  
 Ни помыслов, ни дела,  
 Ни замысла, ни строчки.  
 Загадка без разгадки:  
 Кто возвратится вспять,  
 Сплясав на той площадке,  
 Где некому плясать?

И снится мне другая  
 Душа, в другой одежде:  
 Горит, перебегая  
 От радости к надежде,  
 Огнем, как спирт, без тени  
 Уходит по земле,  
 На память гроздь сирени  
 Оставив на столе



Дитя, беги, не сетуй  
Над Эвридикой бедной  
И палочкой по свету  
Гони свой обруч медный,  
Пока хоть в четверть слуха  
В ответ на каждый шаг  
И весело и сухо  
Земля шумит в ушах.

Стихотворение это Арсения Тарковского называется «Эвридика». Но вневременный плач над Эвридикой, женой певца Орфея, взятой в иной мир, у Андрея Тарковского превращается в непреходящую ностальгию по жене-матери, по той жене, что неуловимо перетекает в сущность матери, и по той матери, что неуловимо перетекает в сущность жены. Это началось еще с «Соляриса» и через «Зеркало» двигалось в «Ностальгию» и «Жертвоприношение». И по этому тайному синтезу тоскует Горчаков, ибо мать — это «святой дух», а Эуджения вся из плоти, и далее плоти в ней ничего нет, мрак. И никогда не ясно, есть ли у Горчакова жена, и никогда не ясно, кого он видит в снах и дневных грезах — мать ли, жену ли. Точно так же неясно, ощущает ли Александр в «Жертвоприношении» Аделаиду матерью своего малыша или нет, и кажется иногда, что искомый ими, двумя мужчинами, дух и есть эта Мать и что взрыв чувств Александра ночью в доме служанки Марии есть коленопреклонение перед Богоматерью — этим двуединством вечно-девичьего и рожаяще-бессмертного.

Однако вернемся к основному содержанию речи Доменико, где он выступает автором «нового завета»: «Я заключаю новый договор с миром». Каковы же основные тезисы этого договора? «Да воссияет солнце ночью и падет снег в августе. Великое недолговечно, только малое имеет продолжение... Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутировать воду...»

Вторая часть этих тезисов явно восходит к знаменитой «даосской» молитве Сталкера: «А главное — пусть они поверят в себя и станут беспомощными, как дети. Потому что слабость — велика, а сила — ничтожна...»

Но основной пафос речи Доменико поразительно перекликается с дневниковой записью Тарковского еще от сентября 1970 года, фрагмент которой мы уже цитировали в биографической части книги. Вот этот мощный пассаж в полном виде:

«...Странно, что, когда люди собираются вместе по единственному признаку общности в производстве или по географическому принципу, — они начинают ненавидеть и притеснять друг друга. Потому что каждый любит только себя. Общность — видимость, в результате которой рано или поздно по материкам встанут зловещие смертоносные облака в виде грибов.

Совокупность людей, стремящихся к единой цели — наесться, — обречена на гибель — разложение — антагонизм. «Не хлебом единым!»

Человек создан как совокупность противоречивых качеств. История доказательно демонстрирует, что, действительно, развивается она по самому негативному пути, то есть или человек не в силах ею управлять, или, управляя ею, способен только толкнуть ее на путь самый страшный и нежелательный. Нет ни одного примера, который бы доказал обратное. Люди не способны управлять людьми. Они способны лишь разрушать. И материализм — оголтелый и циничный — доводит это разрушение до финала.

Несмотря на то что в душе каждого живет Бог, способный аккумулировать вечное и доброе, в совокупности своей человеки могут только разрушать. Ибо объединились они не вокруг идеалов, но во имя материальной идеи. Человечество поспешило защитить свое тело. (М.б., в силу естественного и бессознательного жеста, что послужило началом т.н. прогресса.) И не подумало о том, как защитить душу. Церковь (не религия) сделать этого не могла.

На пути истории цивилизации духовная половина человека все дальше и дальше отделялась от животной, материальной, и сейчас в темноте бесконечного пространства мы еле видим огни уходящего поезда — это навсегда и безнадежно уносится наша вторая половина существа. Дух и плоть, чувство и разум никогда уже не смогут соединиться вновь. Слишком поздно.

Пока еще мы калеки в результате страшной болезни, имя которой бездуховность, но болезнь эта смертельна. Человечество сделало все, чтобы себя уничтожить. Сначала нравственно, и физическая смерть лишь результат этого. Как ничтожны, жалки и беззащитны люди, когда они думают о «хлебе» и только о «хлебе», не понимая, что этот образ мышления приведет их к смерти.

Единственное достижение человеческого разума было осознание принципа диалектики. И если бы человек был последователен и не был бы самоубийцей, он многое бы понял, руководствуясь ею.

Спастись всем можно, только спасаясь в одиночку. Настало время личной доблести. Пир во время чумы. Спасти всех можно, только спасая себя. В духовном смысле, конечно. Общие усилия бесплодны.

Мы люди и лишены инстинкта сохранения рода, как муравьи и пчелы. Но зато нам дана бессмертная душа, в которую человечество плюнуло со злобной радостью. Инстинкт нас не спасет. Его отсутствие нас губит. А на духовные, нравственные устои мы плюнули. Что же во спасение? Не в вождей же верить, в самом деле!

Сейчас человечество может спасти только гений — не пророк, нет! — а гений, который сформулирует нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?

Единственное, что нам остается, — это научиться умирать достойно. Цинизм еще никого не спасал. Он — удел малодушных.

История человечества слишком уж похожа на какой-то чудовищный эксперимент над людьми, поставленный жестоким и не способным к жалости существом. Что-то вроде вивисекции. И объяснится ли это когда-нибудь? Неужели судьба людей — лишь цикл бесконечного процесса, смысл которого они не в силах понять? Страшно подумать. Ведь Человек, несмотря ни на что, ни на цинизм, ни на материализм, верит в Бесконечное, в Бессмертие. Скажите ему, что на свет не родится больше ни один человек, — и он пустит себе пулю в лоб. Человеку внушили, что он смертен, но перед угрозой, действительно отнимающей у него права на Бессмертие, он будет сопротивляться так, как будто его собираются сию минуту убить.

Человека просто растлили. Вернее, постепенно все друг друга растлили. А тех, кто думал о душе — на протяжении многих веков, вплоть до сегодняшнего дня, — физически уничтожали и продолжают уничтожать.

Единственное, что может спасти нас, — это новая ересь, которая сможет опрокинуть все идеологические институты нашего несчастного, варварского мира.

Величие современного Человека — в протесте. Слава сжигающим себя из протеста перед лицом тупой безгласной толпы, и тем, кто протестует, выйдя на площадь с плакатами и лозунгами и обрекая себя на репрессию, и всем, кто говорит «нет» шкурникам и безбожникам. Подняться над возможностью жить, практически осознать смертность нашей плоти во имя будущего, во имя Бессмертия... Если человечество способно на это — то еще не все потеряно. Есть еще шанс. Человечество слишком много страдало, и чувство страдания у него постепенно атрофировалось. Это опасно. Ибо именно поэтому теперь невозможно кровью и страданием спасти человечество. Боже, что за время, в которое мы живем!»

Мощь восстания здесь очевидна. Прямой комментарий к фильму, который будет снят им через тринадцать лет. «Слава сжигающим себя из протеста...», «практически осознать смертность нашей плоти...» — именно так и ведет себя Доменико: как будто знает, что его дух — вне смерти. Либо он знает, что дух ушел от людей и потому жизнь только в плоти — тщетна и бессмысленна.

Спасти нас может только «новая ересь» — то есть могучее духовное движение, которое как ураган сорвет с человека накопившуюся за столетия плесень материализма. И кто может стать автором этой «ереси»? Пророк? Были пророки, грозившие и изобличавшие. Но никакие изобличения на людей уже не действуют. Нужен позитив. Не тот нравственный идеал, который принес Иисус из Назарета, — слишком высокий, непомерно требовательный к простому, не гениальному человеку, — но идеал гармонии двух «половин» человеческого существа.

Не цепляться за бездуховную плоть, но цепляться всей силой, всеми остатками силы за крохи духа в своей плоти

и в своей душе, равно как в плоти и в душе мира. Ты — пророк сам себе, ты — сам светильник себе. Ты — зажегший, как факел, себя (Доменико) — раз уж люди настолько померкли, настолько стали скотами, что им нужна самая примитивная живая картинка того, что есть самосвечение, чтобы они поняли — внутри каждого есть свет, есть огонь — дар нам. Евангелие от Доменико — это евангелие самопросветления, выявленное с нечеловечески грубой пропагандистской силой. Силой полнейшего земного отчаяния. И вслед Доменико возжигает свое самосвечение Горчаков (сцена со свечой). В меру своей личной силы он уносит с собой свое пространство и свое время как доказательство их вечности.

## Плоть и дух

Тарковский не раз говорил, что не следует придавать важности словесному ряду его картин: разговоры персонажей в его фильмах подобны шумам\* — журчанию воды, шуму ветра, потрескиванию стволов... И в этом свой резон: человек не может не говорить, как ветер не может не шуметь, но главное в человеке происходит на уровне безмолвного знания и познания. Однако журчание воды или шум ветра обладают для нас не только музыкой, но и смыслом. И такой же странной способностью внушения обладают для зрителя отнюдь не стройные, как бы «невзначайные» речи персонажей Тарковского. Сами по себе их речевые фигуры путаны, хаотичны, философски малооригинальны. Однако дело не в этом. Дело в том, что даже самая стройная, красивая и оригинальная по мыслям речь в наше время ничего не стоит.

Слово утратило свою сущность, свою связь с землей и другими стихиями. Вспомним еще раз вопрос Малыша: «Вначале было Слово. Почему, папа?..» Да потому, мог бы ответить отец, что в Начале слово было Дух, и Дух-то и был в Начале. Сегодня из слова дух выветрился, слово стало насквозь плотским\*\*.

Потому-то громадное значение сегодня приобретает *ситуация говорения*. Важно не *что* говорится, а обстоятельства, в которых что-то говорится. Важно — *кто* говорит и в какой для себя ситуации. Насколько говорение близко к пределу сил и возможностей человека, вблизи ли смерти это говорение.

---

\* В интервью Игорю Померанцеву: «Вообще-то я отношусь к словам как к шуму, который производит человек. Я бы не делал такого специального акцента на вербальности моих фильмов».

\*\* По концепции Тарковского, в какой-то момент своей истории человек отказался от непосредственно-интуитивного познания (Адам в раю) в пользу познания интеллектуального, что и привело постепенно к машинообразному целостному омертвлению человека, ибо интеллект — это машина, привязанная к плоти. За ненадобностью дух ушел из человека, оставив свои реликты. И вот этой памятью и живет поэт, неважно, в какой сфере он творит. Вот о чем ностальгируют мессы И.С. Баха, фрески и полотна Пьеро делла Франчески, акварели Чюрлениса или кинематограф Тарковского.

Именно таков обычно речевой контекст в фильмах Тарковского. И дело не только в том, что все главные персонажи Тарковского, начиная с Ивана, по внутренней своей музыке — умирающие, остро осознающие свою смертность, но еще и в том, что внутри кадра у Тарковского вещи и стихи волхвуют, как в начальный миг Творения. Такова *реальная* ситуация говорения в фильмах Тарковского.

Сам он отнюдь не считал свои фильмы философскими. В одном из поздних интервью: «На самом деле художник никакой не философ. И если мы проанализируем его философскую концепцию, то окажется, что он, во-первых, не оригинален, во-вторых, использует сразу несколько известных концепций или напоминает их. На самом деле он никакой не философ, скорее поэт. Что значит поэт? Это человек с психологией и воображением ребенка...»

В «Запечатленном времени» он так продолжает эту фразу: «Его впечатление от мира остается непосредственным, какими бы глубокими идеями об этом мире он ни руководствовался. То есть он не пользуется «описанием» мира — он его создает».

Непоэты имеют дело с уже «описанным», проинтерпретированным, «изжеванным», уложенным в прокрустово ложе «концепций» миром. Мир для них остыл, легко поддается словесным клише, остается только ими манипулировать. Для поэта же еще (всегда!) творится мир, и потому дело поэта, по своему существу, — дело красноречивого, кипящего косноязычия.

Речи Доменико — это поэтические бормотания большого ребенка. И общий их смысл — в призыве вернуться к детскому состоянию невинности, настроить «загаженный мозг» в унисон с мозгом насекомых\*.

И возврат этот имеет глубочайший смысл — вернуться на свою *духовную* родину. Вот первый и последний подлинный смысл любой ностальгии. Но в том и заключается траги-

---

\* Вспоминается фрагмент одного из зарубежных интервью:

« — И последний вопрос: каким животным вы хотели бы стать?»

Тарковский: — Очень трудно вообразить себя животным. Однако если быть им, то я бы хотел быть животным, наименее приближенным к человеку...»

ческая суть, что дух ушел не просто из нашей цивилизации, но и из нас самих. В цитированном фрагменте дневника Тарковского об этом сказано предельно прямо и точно: «На пути истории цивилизации духовная половина человека все дальше и дальше отделялась от животной, материальной, и сейчас в темноте бесконечного пространства мы еле видим огни уходящего поезда — это навсегда и безнадежно уносится наша вторая половина существа. Дух и плоть <...> никогда уже не смогут соединиться вновь. Слишком поздно...»

Лишь кое у кого — у подлинных поэтов — живы воспоминания об этой утраченной «второй половине своего существа», и они иногда ее чувствуют в своих дневных сновидческих грезах. И потому-то атмосфера кинофильмов Тарковского пронизана светом и излучением этой ностальгии как наиважнейшего поэтического усилия, равного которому по значимости в современном мире нет и быть не может. Ибо эта ностальгия и есть тот единственный тоннель, в котором мы еще, если повезет, сможем увидеть «уходящий поезд» второй половины нашего существа.

Но чудо в том, что сама «плоть» кинофильмов Тарковского дает нам зрительно-слуховое, ритмически-музыкальное, не выразимое в слове знание о духе. Это кажется невозможным, немислимым, однако это факт. Факт чуда.

В дневнике от 31 октября 1981 года Тарковский приводит фрагмент из Поля Валери: «Рассказ, мимическая игра в театре посредством воспроизведения печальных жизненных обстоятельств способна тронуть нас до слез. Но если слезы выступают у тебя при созерцании архитектуры, в которой внешне нет ничего человеческого — гармония заключена здесь в чем-то совершенно ином, в почти невыносимой, напоминающей о некоем диссонансе точности, — тогда то, что ты чувствуешь при этом в непостижимых глубинах твоей души, обладает действительно бесценной ценностью. И убеждает тебя в этом твоя чувствительность к вещам, не имеющим ни значения, ни пользы для твоего существования, для твоей судьбы и твоих интересов, для всех интересов и обстоятельств, составляющих тебя как земное существо».

После этой цитаты Тарковский записывает: «Сравни это с монологом Сталкера о музыке. Человек — что это, собствен-



но? Происхождение его лежит в темноте. Его судьба еще неведомее, чем причина его земного бытия. Отказываясь от такой детали, как эволюция или чудесное происхождение, приходят к выводу, что это все в принципе не имеет значения для определения его сущности. Очевидно, ответы на эти едва ли вообще могущие быть разрешимыми вопросы следует искать не в материальном, не на уровне реальности».

Способность чувствовать гармонию, лежащую за пределами сюжетов, эмоций, чувств, — что это, если не существенная часть атмосферы фильмов Тарковского? И во что всматривается, во что вслушивается его камера? О чем бормочет влага его дождей, о чем шевеления его мглистых трав, мерцания воды в пруду или в стеклянном сосуде? О чем умопомрачительное внимание к тебе этих натюрмортов на подоконниках, у старых стен, этих камней и бревен, извлеченных из чрева космоса? К какому началу в тебе они обращаются, если так невероятно цепко затрагивают некое глубинное в тебе безмолвие?

Эту таинственную суть человека как предмета, «лежащего в космосе», Тарковский рассматривал с упорством отшельника. В ноябре того же года, делая в дневнике пометки о знаменитых антропософских «семи уровнях» человека и причислив себя к третьему уровню, он писал:

«Мне пришла мысль, что содержательно искусство есть реакция человека, находящегося на низком уровне, в его стремлении к более высокому уровню. Именно этот драматический конфликт, где одновременно пролегал в сумерках для человека избранный путь, и есть содержание искусства и художественная форма. А также и материал. Но если художник по-настоящему осознает это свое драматическое положение, то материал, из которого делается искусство, становится уже не важен. И он пользуется любым вспомогательным средством.

Толстой — «Анна Каренина», Леонардо — почти каноническая трактовка образов, связанных со Священным Писанием.

Рублев использовал другие иконы просто-напросто как загрузку и фон живописи.

Бах находил эти вспомогательные средства на каждом шагу. Он даже мог взять чужой концерт, скажем Вивальди,

и нота за нотой переписать его для других инструментов. Так возникло, быть может, гениальное произведение, которого не существовало до него и после Вивальди.

Искусство как свидетельство нравственных усилий человека перестанет существовать тогда, когда все люди достигнут новых уровней и высот своего духовного бытия».

Герои Тарковского, вне всяких сомнений, пробиваются на «следующий уровень», пытаются пробиться, и драма любого из них — это не драма житейских обстоятельств, обстоятельств судьбы, борьбы, характеров и т.п., но драма восхождения, драма попытки прорыва «сквозь самого себя», вросшего в омраченность века.

## СМЫСЛ ЖИЗНИ

Смысл жизни есть не более чем технологическая загадка. И если так, то в мифологии Тарковского его можно сформулировать примерно следующим образом: смысл жизни заключается в том, чтобы ощутить свой предел (вспомним, что к предельному и запредельному в себе устремляется возлюбленная режиссером музыка И.С. Баха), войти в предельную свою зону, в зону некоего запрета (в «Сталкере» метафора самообнаруживает себя)\*.

Это мир героики — движения к собственному пределу. Но в лентах Тарковского есть главный герой, который изначально, вне всяких «героических» деяний, течет в своем предельном (почти запредельном) естестве. Это малое дитя. До его предельности взрослому надо расти своим собственным, своеобразно-взрослым путем и способом.

Смысл жизни словесно пытается определиться в предсмертных речах Доменико — героя, предельно отрицающего себя нынешнего, то есть того человека в себе, который эмпирически податлив и не может «жить по-своему» в человечес-

---

\* В беседах и интервью Тарковский подчеркивал, что нормальный человек должен вновь и вновь ставить перед собой вопрос о том, зачем он живет, безжалостно вопрошать себя об этом. Сам он однажды на такой лобовой вопрос ответил, как мы помним: «Мы живем для того, чтобы сражаться и выиграть эту битву с самими собой...» А в дневнике от 5 сентября 1970 писал: «Вообще я не верю в то, что после смерти наступает лишь ничто, великая пустота, сон без сновидений, как утверждают всезнайки. Никому не известен такой сон без сновидений. Человек просто засыпает (о чем он помнит), а потом просыпается (о чем он тоже помнит). Но что было между, о том он больше не помнит. И было ли там нечто, о том он тоже помнит ничуть не более. Жизнь, конечно же, вообще не имеет никакого смысла, ибо, имей она этот смысл, человек был бы не свободным, он вынужден был бы превратиться в раба этого смысла и его жизнь стала бы проигрываться в совсем иных категориях — категориях раба, подобно тому, как это происходит с животными, чей смысл жизни лежит в самой жизни, в продолжении рода. Животное выполняет свою рабскую работу, потому что инстинктивно ощущает смысл жизни. Потому его сфера узко ограничена. Человек же стремится достичь абсолюта» А в «Гофманиане» он говорит устами Гофмана: «Давайте выпьем за конвульсии нашей души, в которой созревает понята нами истина! Понята звуками, словами, живописными полотнами абсолютная бесконечность!..»

ком «противоестественном» социальном механизме: он вынужден ломать свою жизнь, дабы обратить на себя свое собственное внимание. Выявить в себе свое сверхвнимание. Перед самосожжением Доменико, в частности, говорит: «Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста и нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутировать воду...»

В этом суть протеста: общество слишком далеко ушло от естественно-природного пути, и Доменико не видит возможности для себя и своей семьи жить природосообразно. Он сжигает себя, тем самым отрицая в себе накопленную инерционную ложь. Это пафос отчаяния, предельная степень приближения к пределу себя, попытка схватить за волосы свое инобытие; мгновенное (и на мгновение) воплощение себя-идеального: как бы переброска Горящей Свечи на Тот Берег. Лишь потому только самоубийство может явиться не убийством, но прыжком (пусть и кульбитным) туда, где легчайше отзывается сверхмирный и, возможно, всепотенциальный мир «гудения насекомых». Этот кульбит царствен, потому что у Тарковского он не физиологичен: сцены самосожжения Доменико не вызывают у зрителя ужаса внутреннего отторжения.

Ностальгия по магической чистоте периодически взрывается: то бунтом Сталкера, то бунтом Криса, то смертельной тоской Горчакова, то фантастическим, по новейшим меркам, «договором с Богом» Александра, воистину «прыгнувшего в безумие веры». Все это попытки ворваться в тоннель, скрытый, но вполне реальный, о чем свидетельствует «текстура» мерцающего и светящегося вещества.

Объектив Тарковского в таинственных замедлениях схватывает это «второе» измерение вещества жизни, что и делает нас причастными к некоему «смыслу», который не нуждается в дальнейших определениях. *Это есть.*

И, вспомнив Хайдеггера\*, мы говорим: «В кинокартинах Тарковского совершается истина». Тарковский дает ей явиться у нас на глазах, в полном соответствии с известной фор-

---

\* «Что творится в творении? Картина Ван Гога есть раскрытие того, чем вещь, пара крестьянских башмаков, является в истине».

мулой «Искусство источает в творении истину сущего». Кинематограф Тарковского фиксирует это несомненно более документированно и приближенно, чем, скажем, живопись с ее временной статичностью. Кинематограф Тарковского едва ли не вовлекает нас в сам процесс «совершения истины», так что порой мы доходим до иллюзии, что это в нас совершается истина...

Из последнего интервью:

«Мне кажется, что человеческое существо создано для того, чтобы жить на пути к истине. Вот почему человек творит. В какой-то мере человек творит на пути к истине. Это его способ существовать, и вопрос о творчестве («для кого люди творят? почему они творят?») суть вопрос безответный...

...Кроме художественного произведения, человечество не выдумало ничего бескорыстного. Смысл человеческого существования, возможно, состоит именно в создании произведения искусства, в художественном акте, бесцельном и бескорытном. Возможно, в нем как раз проявляется то, что мы созданы по подобию Бога» — один из финальных аккордов размышлений Тарковского, оставляющий, впрочем, надежду только художникам, что, безусловно, делает эти размышления уязвимыми.

Герои Тарковского только потому и не смешны и не наивны в своих прыжках к предельному в себе, к пределу самих себя, что по самой своей природной закваске, по своему генетическому ритму они слышат и видят *нечто*.

Где-то в финале «Ностальгии» есть короткий закадровый диалог после длинной и истовой молитвы какой-то итальянки:

« — Господи, Ты слышишь, как она молится? Почему же Ты не даешь ей понять, что Ты есть?

— Вообрази, что случится, если она услышит Мой голос. Я все время даю ей понять, только она этого не замечает».

Так и сам Тарковский сутью своего кинематографа непрерывно дает понять зрителю, что Бог *есть*. Разумеется, дело не доходит до таких патетических слов (кроме как в «Жертвоприношении»), однако очевидно, о чем молчание и благоговение камеры: восхищенный «страх и трепет» перед Тем, во что мы втянуты как созерцающие и сопresentствующие.

## Кого ищет Горчаков?

Есть миф о ностальгическом богоискательстве Тарковского, будто бы начавшемся с «Зеркала». Многие так и представляют себе режиссера: неверующим человеком, чуть ли не насильственно побуждавшим себя к поиску Бога.

Меня поразило в свое время доклад одного российского профессора (кстати, специалиста по итальянскому Возрождению) на Первых международных чтениях, посвященных творчеству Тарковского. С апломбом рассуждая о «Ностальгии», которую он посмотрел один раз, профессор буквально громил позицию режиссера, обвиняя фильм в мертвенности и вымученной попытке религиозности: «Весь фильм — о смерти, о недвижности, о равнодушии»; «Тарковский действительно ищет Бога, которого у него нет, поэтому ему надо его искать, надо придумывать... Поиски Бога не делают фильм Тарковского религиозным, а только богоискательским. Желание страстное верить, судорожность желания. Вера оказывается вымученной...» Профессор не верит в религиозность Тарковского и его героев, потому что «она не связана с какой-то определенной религией — с даосизмом, православием, католицизмом». Затем профессор набрасывается на слово «духовность», часто употреблявшееся Тарковским в советских интервью. «Почему «духовность», а не культура? Не разум? Не история? Не личность? Почему уж тогда не Бог прямо? Бог в том или ином конфессиональном конкретном варианте?..»

Чувствуете, куда клонит профессор? Давайте, мол, поговорим о разуме, о культуре, о личности, наконец, о православной Троице — поговорим корректно в контекстах, которые четко давным-давно — и не нами — определены. Поболтаем, продемонстрируем свою эрудицию, свое остроумие и разойдемся. Ибо о духовности-то и говорить невозможно — все расплывается в беспредметности...

Только герои Тарковского не разглагольствуют ни о личности, ни о духовности. Какое уж тут «разглагольствование», когда Доменико через пару минут чиркнет зажигалкой и подожжет себя? Горчаков и вообще молчит, упорно и очень естественно молчит весь фильм, становясь словоохотливым

один-единственный раз — с итальянской маленькой девочкой в разрушенном и затопленном храме. И о чем он говорит? О пустяках. О своих ботинках, которым десять лет, о чуде, которого вытащили из грязной лужи, а оказалось, что он там живет, что там его дом. А еще он говорит — так, ни с того ни с сего — таинственные слова: «Ты знаешь знаменитые истории о любви? Классические? Никаких поцелуев. Ни-ка-ких поцелуев. Ну совсем ничего. Чистейшая любовь. Вот почему она великая. Невыраженные чувства никогда не забываются».

Вдруг, ни с того ни с сего. И вот отсутствие линейной логики в словах и поведении героя, тем более героя, все время молчащего, я думаю, как раз и сбивает с толку профессора и людей его склада, людей предметных, «реальных». Это должно их безмерно раздражать: как это — «невыраженные чувства и мысли», когда они привыкли все выражать, на все приклеивать ярлыки и ценники. Но не выраженная в словах реальность и есть основополагающая реальность фильмов Тарковского. И если невыраженная любовь, по Тарковскому, и есть великая любовь, то и религиозность, как любовь к бесконечности, к духу, не нуждается в выбалтывании себя.

Профессора раздражает сам феномен Горчакова, он явно не может разгадать суть его молчания и суть его обаяния (ведь очарована же им прекрасная переводчица, и даже безглагольные вещи таинственно раскрываются ему, едва только его взгляд касается их), поскольку на «предметном», цивилизованном языке поведение Горчакова может быть означено как нелепое. В Горчакове профессора возмущает все — и отрешенность, и ностальгия (какая ностальгия, кричит профессор, надо наслаждаться красотами Италии и любовью роскошной переводчицы!), и болезненность. В конце концов профессор взрывается: «Я думаю, что Бог не в писателе Андрее, а в Эуджении, в ее жизненности, человечности, красоте проявляется нечто божественное. Эта женщина не в силах и даже не пытается поверить, что ж, но она естественна, полна достоинства — она живая. Бог с живыми — есть он или нет. Верят в него или не верят, но он с живыми, то есть со свободными. И напряженность, вымученность поведения героя са-

ма по себе <...> бесплодна, чужда и миру дольнему и миру горнему». И далее, говорит профессор, эта «вымученность» еще и скучна.

Причина полнейшего равнодушия героя к «роскошной бабе» профессору не только не понятна, но это равнодушие его раздражает, почти унижает, словно бы подрывая некие основы в самом профессоре, основы его «философии». Вот именно. Дело в том, что самой своей сутью фильм Тарковского обесценивает те ценности, те ментальные «само собой разумеющиеся» установки, которыми живет профессор, восхищающийся «титанами Возрождения», их вулканическим эгоцентризмом и «вкусом к жизни»; вместе с тем фильм обесценивает и всю современную «цивилизационную» систему координат, в которой мы пытаемся «уютно жить». Растерянная агрессивность цитированного доклада объяснима именно тем, что «Ностальгия» на самом деле глубоко бунтарское, я бы даже сказал, в высшей степени бунтарское произведение. Это прямой и в то же время метафизически изысканный бунт во славу того измерения реальности, которое недоступно даже Эуджении.

Как писал в «Запечатленном времени» Тарковский: «Одним из печальнейших признаков нашего времени является, на мой взгляд, тот факт, что средний человек сегодня окончательно отрезан ото всего, что связано с размышлением о прекрасном и вечном. Скроенная на «потребителей» современная массовая культура — цивилизация протезов — калечит души, все чаще преграждая людям путь к фундаментальным вопросам их существования, к сознательному воссозданию самих себя как духовных существ».

Вот эту «цивилизацию протезов» и созерцает Горчаков в Италии, хотя она может быть застигнута врасплох где угодно. Тарковский снимает ту магическую реальность (почти невидимую профессором), в которой живет и движется такая неординарная личность, такое мистически ориентированное существо, как Андрей Горчаков, alter ego Тарковского.

Пространство «Ностальгии» — это молитва в том классическом для Тарковского смысле, который он выразил уста-



ми своего Рублева: «Лишь молитвою душа от видимого к невидимому прийти может». Горчаков и пребывает в этом движении, в этом медленном-медленном переходе. Он движется между двумя этими, равно священными для него, берегами, медленно-медленно их сближая.

И сказать, что «Горчаков ищет Бога», значит ничего не понять. Горчаков никого и ничего не ищет (кроме своей сущности), он просто движется, и нам предлагается простое чудо движения вместе с ним — безмолвным, иногда читающим прекрасные стихи или рассказывающим незатейливые байки. Писатель Горчаков вовсе не думает состязаться с кем бы то ни было в своем интеллекте либо способности к иронии. Это Тарковский дает нам уникальную возможность понаблюдать за человеком, который живет не для демонстрации «своего внутреннего мира», не для показа своих «личностных» качеств, а *для себя*: видит, чувствует, грезит так, как будто есть лишь он и смерть, он и Великая Неизвестность, в которую он погружается с каждым шагом все глубже — с простотой, доверчивостью и бесконечным смирением.

Герой Новалиса в поисках идеальной возлюбленной отправился по свету, а исколесив весь мир, нашел ее напротив крыльца дома своего детства — через плетень, в соседнем саду. Он знал эту девочку с детства, однако в путешествии у него наконец-то открылись внутренние очи, и он смог *узнать* суженую. Проблема в нашей зоркости, в том, как говаривал Хуан Матус, чтобы «уметь заметить знаки, которые нам постоянно подает Дух».

Горчаков зорок, и его не обманешь ни итальянскими красотами, ни досужей болтовней Эуджении, пытающейся запутать приглянувшегося хлопца разговорами о «свободе и несвободе», о «комплексах» и т.п. Горчаков давным-давно (и я думаю — с первого взгляда) понял суть очаровательной переводчицы, и все ее речения для него — шум, невнятный и бессмысленный. Но как всякий религиозный человек, он кротко несет и это бремя тоже: чувство Эуджении — вовсе не проявление жизни души, а всего лишь поверхностное трение души о внешний мир, — формула «страсти», высказанная

Сталкером в одноименном фильме и заимствованная из «Игры в бисер» Гессе\*.

Самое главное, что мы видим в Горчакове, — это *новое чувство* жизни, совершенно уникальное, которое и является индивидуальным личностно-режиссерским открытием Тарковского. Сама суть новизны того состояния и того чувства, которое переживает Горчаков, заключена в его неизъяснимости\*\*, в том, что здесь происходит нечто невероятно важное, заслуживающее все нового и нового нашего самоисследования.

Таинственно-волшебным образом Тарковскому удается пробудить в нас это понимание, наметить пути нашей догадки, нашего движения по следу. И, внимательно вслушиваясь в «музыку души» Горчакова, мы вполне отчетливо слышим там слиянными песню жизни и песню смерти, и что есть более подлинное, более прекрасное и более человеку, его сущности (столь страстно искомой) родное в этом дуэте — неизвестно...

Здесь естественно коснуться темы «распада, разрухи, развалин», которая так шокирует профессора. Да, это «изнаночная» сторона цветущего состояния жизни. Есть сторона

\* Еще в сентябре 1970 года Тарковский выписал себе из Г. Гессе в дневник: «Что ты называешь страстью, есть не душевная энергия, но трение между душой и внешним миром...» Но что значит «трение между душой и внешним миром»? Это значит, что трется *внешняя* поверхность души, соприкасаясь с *внешним* миром и создавая волнение, которое на самом деле душу не задевает и не проникает в нее. И наши любви-страсти так и оказываются формой самообмана, мы лишь тешим себя иллюзиями, что влюбляемся и любим... Как, например, Эуджения, демонстрирующая свою роскошную грудь и не замечающая, что предмет ее «страсти» умирает, нуждаясь не в страсти, а в чем-то абсолютно ином.

\*\* В мистическом опыте Новалиса эта вселенная *неназываемого* имела наиважнейший статус. Было даже отдельное чувство — «любовь к не имеющему имени», откликнувшаяся в XX веке аналогичной страстью к «нагуальному миру» (миру, пронцающему человека, но недоступному его «дневному» сознанию) в магической практике дона Хуана у Кастанеды.

У Тарковского в «Ностальгии» этот опыт может приближенно и неполно быть поименован как мистическое чувство *иномирности* жизни. В последние годы Андрей Арсеньевич все чаще размышлял о практике реальных чудес, изучая жизнеописания святых и их труды. Не случайно о своих любимых героях он как-то написал: «Для всех них жизнь исполнена необъяснимого чуда...»

цветенья, и есть сторона гниенья. Но и то и другое причастно у Тарковского мистической духовной дрожи, то и другое касается невидимых корней мира, ибо, как говаривал еще старец Зосима у Достоевского, все здесь на земле, в нашем мире причастно касанию мирам иным.

Для профессора как интеллектуала высший авторитет сегодня, конечно, Иосиф Бродский, а у Бродского он увидел пусть и слегка ироничный, но апофеоз культуры как сонма вещей, где мысль — тоже, разумеется, вещь. А тут: «...убожество, грязь и запустение, которые для Бродского суть концентрации невероятной, последней тоски и безнадежности, — для Тарковского источник какой-то странной надежды, прорицания и красоты. Низшее оказывается высшим. Чем более убого то, что показано в фильме, и даже чем больше вниз склоняется объектив — рассматривание крупным планом подробностей земного праха и гнили под ногами — вот здесь-то высокое, небесное...»

Это прямо-таки поражает профессора: «Это взгляд вниз. Бог там, в самых простых вещах: в убогом и нищем духом Доменико, в бедных и сырых и т.д. У Бродского ничего этого нет, разумеется, если продолжить сопоставление. Бродский говорит о «ничто», говорит как современный и скептический европеец, что его мироощущение не отрицает гипотезы Бога, но все же вероятнее «ничто»... а может быть, и Бог, не в этом дело... Тарковский же действительно ищет Бога, которого у него нет...»

На самом деле камера Тарковского принципиально не различает «красивые» и «некрасивые» планы, «высокое» и «низкое», «убогое» и «царственное», она *дзэнски* *внемирно* созерцает и то и это, отдавая предпочтение простому, малому, исходно-природному. Характернейший пример — финал «Зеркала», где под патетический хор из «Страстей» Баха движутся, перемежаясь, планы идущих матери с детьми, соснового леса, поля, полянок и естественные между ними «медитационные» крупные планы (сверху вниз) мха, камней, оснований бывших домов, гниющих стволов, заброшенного, заваленного хламом колодца... Все это — в одной возвышенной, уравнивающей симфонии ликования «страстей Христовых и Воскресения». И неизвестность, что сквозит во всем,

обдает нас той таинственной смесью ужаса и восторга, которая хорошо известна нам по детству. Именно аурой неизвестности, ведомой лишь Творцу тайны, облучает нас финал «Зеркала», и эта тайна волнует нас во всем — и в фигуре матери (несущей таз с бельем) с двумя малышами (так и прошли они все трое таинственно сквозь весь фильм, фактически не сказав ни слова), и во внезапной темноте леса, и в травах, и в полустгнивших основаниях бывших избушек, в предметах неведомого назначения... Все это дышит, течет, движется, как и подступающая и уходящая одновременно от нас даль.

И еще один бросающийся в глаза момент (раз уж возникла тема «Бродский — Тарковский»). Бродский — человек откровенно западного ментального склада с его гедонистической укорененностью в культурных вещах как в подлинной родине. Не случайно именно Венеция с ее сочетанием предельного совершенства городской эстетической «отлакированности» и неизбывной меланхолии старости, цепляющейся за свое тело, стало местом пожизненных «визуальных медитаций» Бродского. Тарковский же — человек исходно восточной ментальной ориентации, он стихийный дзэнец (при всей исконной православности), и культура для него не самоценна, для него важно *инобытие* культуры (если культ, то не слова, а молчания, не действия, а недеяния). «Грязь и запустение» для него — принадлежность первобытного творческого хаоса, а Ничто — царства духа, а не устрашающей пустоты небытия. Как говорил сам мастер, отвечая на вопрос о руинах в своих фильмах: «...А поскольку дух неразрушим, то для меня очень важно увидеть реальность, которая разрушается, вопреки духу, который не разрушается».

Бродский воплощает апофеоз «тоски по мировой культуре» как материальной целостности. Тарковский же — детище русской тоски, составляющие которой совершенно иные; и в русской тоске всегда будет нечто угрожающее для западного представления о культуре. Характерно и резкое различие их отношения к ностальгии. Бродский не раз подчеркивал абсолютную естественность своего вживания в западно-американский менталитет. Некий нескрываемый ужас либо примесь ужаса присутствует в большинстве его стихов, вос-

поминающих Россию. Ни в коей мере «штольной к истине» ностальгия как тоска по невидимой родине для него не была и не стала. Запад с его стоическим, перед лицом тотального Ничто, индивидуализмом как способом свободного, бесконечного познания (беспредельного насыщения своей любознательности и инстинкта самоутверждения) вполне Бродского удовлетворял. Тарковский же Запад воспринимал как откровенно апокалипсическую реальность, и всё умножающиеся запасы «культурного инвентаря» не могли ввести его в заблуждение. Ностальгия по невидимой родине, удрушавшая его в России, ничуть не стала меньше на Западе.

Эта тоска по неведомой родине, по неведомому самому себе и есть главный герой «Ностальгии». В известном смысле Горчаков умер еще задолго до финальной сцены. Его чувство жизни давно окрашено мерцательно-таинственным чувством смерти. Именно состояние «двумирности» и дает ему тот уникальный «орган восприятия», который уже сам по себе изолирует его от окружения, вводя в познание особого рода. В этой отрешенности и трагической уединенности вещи и пейзажи открывают ему доверчиво (кротость — кротости) своей вечный лик. Вспомним последний, «посмертный», кадр.

## Сталкер

В свое время, время первого выхода на экран, «Сталкер» произвел ошеломительное впечатление, смысл которого мало кому был вполне понятен. Характерное признание сделал мне человек, впервые посмотревший «Сталкера» тринадцатилетним подростком: «У меня было ощущение, что в фильме заключена некая абсолютная истина, познавши которую люди несомненно стали бы счастливыми. С тех пор я неотступно думал о фильме, пытаюсь его, что называется, расшифровать, прокручивая в воображении кадр за кадром снова и снова. С этим, помню, ушел и в армию, где два года внутренне был занят все тем же: попыткой поймать ту скользнувшую мне «абсолютную истину». Вел записи, мечтал написать книгу о фильме, казавшемся мне неисчерпаемым. Вернувшись из армии, посмотрел фильм еще много раз, однако это томительное бегство его «окончательного» смысла продолжалось и продолжалось... И продолжается по сей день...»

Как-то в Центральном музее кино я разговорился с пенсионеркой, проработавшей всю жизнь на киностудии им. Горького вторым режиссером. Сказав о Тарковском сакраментальную фразу «Это Лев Толстой кинематографа», она вдруг заметила: «А «Сталкера», кстати, я смотрела, не поверите, раз сорок».

Факты, в общем-то, достаточно удивляющие. Что побуждало столь маниакально погружаться в этот фильм? Что она там искала? Не то же ли самое, что искал неотступно подросток, а затем юноша и мужчина, ставший архитектором и историком? И самое удивительное, пожалуй, то, что еще и сегодня они верят, что в принципе возможно это сиятельное изъяснение волшебного смысла кинофильма.

На самом деле «Сталкер» является *коаном*<sup>\*</sup>, и решение вопроса, в нем поставленного, невозможно в обычной, раци-

---

\* Коан — парадоксальное задание, даваемое мастером дзэн ученику, рассчитанное на то, чтобы разорвать приверженность сознания ученика к интеллектуальному или эмоциональному решению вопросов, научить прыжку в новую область сознания, где действует принцип «прямого, интуитивно-мистического постижения». Пример коана: «Услышь звук хлопка одной ладони!» Решая коан, ученик обнаруживает сферу, недоступную интеллекту, со своими парадоксальными законами. Коаны приближают к сатори (озарению, внезапному постижению сущности вещей как таковых, существующих вне нашего их словесного описания).

ональной плоскости. Понять заложенную на дне фильма «абсолютную истину», которую заподозрил тринадцатилетний мальчик, привычным способом и методом невозможно. Подобно дзэнскому коану фильм задает вопрос, ответ на который возможен лишь в другом измерении сознания. И вот к этому измерению фильм как бы подготавливает. Сталкер живет в мире, значимость которого невозможно объяснить или опровергнуть ни интеллектуально-логическими, ни психологическими доводами. Его страсть к рискованному продвижению к Комнате иррациональна. Фильм Тарковского в целом есть коан. Он содержит интригующую загадку, каждый раз увертывающуюся от ее разрешения. Но суть в том и состоит, что, войдя в интуитивно-мистические слои своего сознания, ты обнаруживаешь, что никакой загадки в фильме нет. Фильм был лишь толчком к переходу.

Что значит «самое заветное, самое искреннее, самое выстраданное желание», которое якобы Комната исполняет? Этого глубиннейшего желания наше «дневное» сознание знать не может. Писатель абсолютно верно замечает, что «суть наша в нас сидит и нами управляет, однако мы ее не знаем». И, собственно, задача Сталкера, если он действительно сталкер, и заключается в том, чтобы выследить наконец свою собственную сущность. Покуда человек не стал своим собственным сталкером, он никуда не годится, он остается лишь полуфабрикатом человека. А на уровне сюжетики фильма это означает бессмыслицу путешествия к Комнате: зачем, если тебе не известна твоя суть, жажда твоего донного «я», твоего центра.

Сталкер — пластически точное соединение Европы и Азии, лучшего, что есть в русском человеке: христианского смирения, бесребренности, тоски по «граду Души» и восточного отрешенного упокоения в безмолвно-блаженной саге дня сего, мига сего. Это дзэнское православие (парадоксальное и противоречивое единство, сотканная из диссонансов цельность) вообще удивительно шло к облику Андрея Тарковского, хотя сейчас я говорю именно о фигуре Сталкера.

Кто же он — Сталкер? Здесь самое время обратиться к этимологии. В дневнике Тарковского от 14 декабря 1976 года есть такая запись: «Со «Сталкером» положение следующее: второй режиссер — Коля Досталь. Звукорежиссера до сих пор

нет. Сталкер — от *to stalk* (англ.) — выслеживать, охотиться, подкрадываться к дичи». Разумеется, для Тарковского речь идет о духовной стороне охоты...

Почему же «сталкер — это призвание»? Потому что он существо, жаждущее жить посреди непознанности, посреди неизвестности, в соприкосновении с тайной.

И все же сказать, что Сталкер — проводник в тайну и по совместительству малоудачливый апостол новой веры, недостаточно. Внутреннюю, возведенную на «голгофскую» степень модель семьи самого Тарковского можно увидеть в абрисе семьи Сталкера. Что-то в этой троице есть по-настоящему трогательно-священное, реликтивно-заповедное, грубо-примитивное и одновременно аристократичное до истончения и ломки в российских пространствах. Семья любого сталкера несет на себе некую печать жертвенности и как бы изначальной «языческой» неудачливости. Словно есть плата за вход в «царствие духа». Однако движение в сторону неизвестности самого себя столь сложно (ибо это самое редкое, что с кем-либо случается), что необходим некий толчок, энергия извне. У Сталкера в фильме Тарковского таким толчком является длящееся присутствие Зоны, ее ландшафта\*. Зона с гигантским энергетизмом непрерывно испытующей человека тайны приводит Сталкера в то состояние, когда, пожалуй, его можно назвать проснувшимся. Двигаться по Зоне в полусонном состоянии, в состоянии сомнамбулической инерционности (как это пытается делать вначале Писатель) невозможно. Зона не позволяет этого.

Разумеется, Зона — метафора пространства, в котором мы находимся. Мне кажется, снимая «Сталкера», Тарковский создавал «продукт», от которого нельзя получить ни чисто «информационного» удовольствия, ни очередного эстетического. «Сталкер» пытается сломать и ту и другую возмож-

---

\* Толчком может быть, конечно же, и не столь угрожающе экзотическая вещь, как Зона. Толчком может стать любая *настоящая* вещь, любая подлинность.

Не случайно Сталкер читает стихотворение Арсения Тарковского «Вот и лето прошло...». «Толчковость» стихов Арсения Александровича в фильмах Тарковского — факт несомненный, стихи здесь служат неким медиатором, посредником между мирами.



ность. Он протестует против этих вариантов даже в своем речевом пространстве, скажем в яростном монологе Писателя в башне, уже в приближении к Комнате: «Здесь все кем-то выдумано. Все это чья-то идиотская выдумка. Неужели вы не чувствуете? Вам, конечно, дозарезу нужно знать, чья. Да почему? Что толку от ваших знаний? Чья совесть от них заболит? Моя? У меня нет совести, у меня есть только нервы. Обругает какая-нибудь сволочь — рана. Другая сволочь похвалит — еще рана. Душу вложишь, сердце свое вложишь — сожрут душу и сердце. Мерзость вынешь из души — жрут мерзость. Они же все поголовно грамотные. У них у всех сенсорное голодание. И все клубятся вокруг. Журналисты, редакторы, критики, бабы какие-то непрерывные, и все требуют — давай, давай. <...> Ведь я раньше думал, что от моих книг кто-то становится лучше. Да не нужен я никому. Я сдохну, а через два дня меня забудут и начнут жрать кого-нибудь другого. <...> Они ничего не желают знать, они только жрут».

Стон самого Тарковского, ужасающегося тупиковости современного «духовного» производства: любой «текст» немедленно подверстывается любопытствующей «избранной» толпой к потоку «интересной информации». Ничто не становится поводом к изменению себя, к возврату в состояние «нерожденности». А между тем атмосфера фильма не дает отсрочки. Апокалипсисный фон умирающей цивилизации дополняется чтением за кадром — цитатами то из Евангелия, то из «Откровения Иоанна Богослова»: «И вот произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?..»

Этот последний свет, это окончанье, истаиванье света в мире Сталкер ощущает своим нутром. Он один, пожалуй, в фильме знает, что времени у человека ровно столько, что-

бы выследить и поймать собственную сущность. Свет истает, и надо успеть это сделать при свете — поймать свой свет, тот, что тебе некогда был дан, свет (просвет, просеку) в самом себе.

Когда же наконец кто-то прочтет хоть один священный текст таким, каков он есть — приняв его в полноте простодушия не как метафору, или сказку, или символический спектакль, а ощущением объав его, как обнимают ночь, как входят в утро — всем своим ритмом, всем своим «святым духом»? Когда?

В фильме Тарковского этот требовательный внутренний натиск направлен не столько на зрителя, сколько на самого себя. Вот он — *конец света* — идет, он движется, он, быть может, уже настал, быть может, уже проходит, а мы даже не пытаемся уцепиться за этот остаток, за это окончанье света, мы — будто бы жаждущие просветления... Да кто же мы?

## Время во времени

Отправляясь в глубину своего *ествования*, человек входит в странную зону покоя. Он выходит из бешеного ритма психологического времени, освобождаясь от бремени тщетных страстей и желаний. Оставляя их за собой, словно прогнившие одежды, человек вдруг оказывается в другом времени и другом пространстве. Течение того и другого мы как раз и наблюдаем (как соглядатаи, допущенные к таинству), в лентах Тарковского. Это то «время во времени», о поиске которого как о своей сверхзадаче режиссер однажды сказал сам. В этом тайно-реальном времени царствует немыслимое замедление всех процессов, дающее взгляду новую перспективу. Впрочем, здесь нет изолированного «сакрального» времени, а есть новый пространственно-временной континуум. И начинается он с ощущения себя в качестве того, кто просто *есть*. Непритязания ни на что большее. Как мы это и видим, например, у Андрея Горчакова. И тогда время начинает словно бы двигаться вспять. Оно словно бы пытается возвратиться к своему исконному неагрессивному истоку — к тому Началу, когда человек был внимательно-созерцателен к тайне происходящего, когда ему открывалось (давалось) неагрессивное, покойное, медитативное время, время-сага, время-миф, время-сказка. Страстно устремившись к технологическому прогрессу, вопя «даешь будущее!», человечество разогнало в себе катапульту времени, потеряв полноту настоящего. Вечность исчезла.

Такова, в общих чертах, природа того громадного «метафизического» замедления ритма внутри кадра, которое мы наблюдаем в лентах мастера. И этот новый (а в сущности — глубоко архаический, возвращающий нас к неким исходным эпохам, к Золотому веку) ритм синхронно связан с новым способом видения, ибо открывает нам громадное содержание того, что мы привыкли называть деталью, деталями, незначительными подробностями внутри чего-то якобы многозначащего, имеющего «сюжет», то есть, говоря по-человечески, цель. У Тарковского же в его времени-пространстве «детали» и «подробности» обретают свой изначальный статус

самоценного *бытия*. Вне восприятия этого блаженного бытия «деталей», «корпускул» пространства в отрешенном, почти трансовом ритме невозможно, на мой взгляд, ощутить подлинные замыслы Тарковского-художника и Тарковского-метафизика.

«Время во времени», которое Тарковский искал и находил, есть время того внутреннего покоя, который сродни отрешенности даосского отшельника. Это время и ритм, в котором Пришелец созерцает совершенно неведомую ему землю, абсолютную неизвестность. Тарковский дает здесь свою глубочайшую и сокровеннейшую интуицию: смысл мира движется в неостановимом, но, в сущности говоря, вневременном потоке прямо здесь, «сейчас», «у нас на глазах». Однако, чтобы это снять на киноплёнку, надо отслоить опошленное, захватанное болтающим и целеполагающим умом время, пройти *сквозь* это словно в видеоклиповой истерике дергающееся время и такого же уровня пространство. Потому-то такое тщательнейшее мизансценирование каждого кадра, где, кажется, все рассчитано и продумано до миллиметра — каждый ракурс, каждый волосок и каждая ниточка имеют свою траекторию движения. Но при этом все вещи, детали и человек-вещь (возведенный Тарковским в это поистине для него священное достоинство, выведенный из лжедостоинства психологически и идеологически зомбированного полуавтомата) движутся, не охваченные ни единой «человеческой» концепцией, в направлении неизвестности самих себя. Влекомые ностальгией, они движутся к своему истоку-устью.

Это близкое к вневременному время-пространство Тарковский ощущал как реальность. Когда он надолго застывал в неподвижности перед старой стеной или лужей на опушке леса, он как раз и входил в это время-пространство. Но искусство кино — искусство подробностей. И потому: «Образ в кино строится на умении *выдать* за наблюдение свое *ощущение* объекта» («Запечатленное время»).

Марсель Пруст как-то заметил: «Работа художника, то есть попытка провидеть за материей, опытом, словами нечто иное, прямо противоположна той, которую ежесекундно в течение нашей жизни, стоит нам отвлечься от себя, совершают себялюбие, страсть, интеллект и привычка, когда на-

капливают поверх подлинных впечатлений, полностью их перекрывая, перечни и практические задачи, ошибочно именуемые нами жизнью». Именно это и делает Тарковский, камертонно организуя подлинность впечатлений в «Зеркале», где истина вырастает из «зазеркалья», из молчаливого царства, где желания себя еще не открыли и человек медитативно тоскует, вслушиваясь в те шумы стихий, что прикасаются близко-близко к абсолюту детства. Малыши в «Зеркале», равно как и Игнат, пребывают в медитационном состоянии, они плывут в потоке неизвестности, касаясь «центра» своими полями. Не случайно Игнат чуточку помнит то, что с ним было в «другой» жизни. В отличие от уже «остывшей» своей матери, уже попавшей в капкан рационализма, «научных понятий» о мире, Игнат еще человек плазменный, и его «бьет током» упавшая монетка: дух сообщает ему некую информацию. А потом, он, пребывающий (как и некоторые главные герои Тарковского) в особом расслабленно-бдительном, сверхчутком к нерациональному измерению жизни состоянии, встречается в отцовской квартире с невесть откуда взявшимися незнакомками из прошлого отца, и они беседуют с ним, и пьют чай, и углубляют Игната-Алексея еще дальше в историю — к Руссо, Чаадаеву и Пушкину. (Все времена — в одном синхронном куске пространства.) А потом, словно испуганные птицы, услышавшие подход к двери квартиры некоего иного материала, бесследно исчезают, оставив лишь высыхающий на глазах Игната влажный пар от чайной чашки на столе. Это именно тот сновиденно-реальный мир, о котором я говорил, и то единство времен, которое исповедовал Тарковский. «Магический человек» знает: все на самом деле происходит «одновременно», впрочем, в том смысле, который нашему «дневному» постижению недоступен. Точно так же движется по жизни Горчаков, видя перед собой только то, что стоит за «материей, опытом и словами», и оставляя осыпающийся ворох жизненных эрзацев, притворяющихся живыми и пытающихся съесть нас, наше некогда живое сердце.

Оттого исключительно замедленный темпоритм картин Тарковского вовсе не проблема эстетики. Замедля темп, и замедля его радикально, режиссер отрывается от тех психоритмов, в которые мы вовлечены суетностью псевдожиз-

ни. Предельно-маразматическое сгущение этой псевдожизни — телевизионные клипы, подвергающие зрительский глаз и сознание блефующим атакам, предлагающие лжеинформацию и лжеэмоции, разрушающие сознание. Но и современное кино со стремительными переходами из кадра в кадр фактически лишь *информирует* нас: о чувствах героев, их мыслях или психологических состояниях. Информировать, но не дает возможности *в них войти*. Идет манипуляция логикой нашего восприятия посредством выстраивания уже известных, то есть клишированных эмоций и состояний.

Тарковский почти бесконечно замедляет движение, внутренний ритм в кадре, и пена псевдожизни уносится вперед, и воцаряется тишина, и начинается погружение.

Потому-то кинематограф Тарковского отнюдь не «пробуждает в зрителе мысли» и не «возбуждает эмоции». Совсем напротив, он освобождает нас и от той мутной эмоциональной кутерьмы, в которой мы плывем в повседневности, и от лжеинтеллектуальной жизни, которая разогревает наши амбиции.

И мы входим наконец в начатки своих «метафизических» ритмов.

Разумеется, далеко не каждый готов к такому погружению. В этом смысле любопытна полемика с методом Тарковского в воспоминаниях А. Михалкова-Кончаловского, который откровенно описывает свою неспособность войти в темп и ритм картин Тарковского. «Его картины, — говорит он, — это мучительный поиск чего-то, словами не выразимого, невнятного, как мычание». Отмечает общность с Брессоном: «...Фильмы Брессона напоминают мычание немого, который знает что-то колоссально важное. Умение высказать невысказываемое — очень трудный способ разговора со зрителем», — иронизирует Кончаловский. И зря, ибо поэзия как раз это и делает: высказывается о том, что в принципе невыразимо. По окончании съемок «Рублева» Кончаловский сказал Тарковскому: «Картина, быть может, и гениальна, но слишком длинна. Ее надо сделать короче». Тарковский ответил: «Ты ничего не понимаешь. Весь смысл в этом».

Именно. Стало общим местом говорить о «божественных длиннотах» Шуберта или Брукнера. Но в случае с Тарков-

ским мы имеем дело с тем же самым феноменом. Создавая громадное замедление темпа картины, ритма внутри кадра, Тарковский нуждался в столь же естественно космически-медлительном разворачивании ее «действия». Равновесие.

«Для меня картины Тарковского слишком длинные, — продолжает Кончаловский, — в них нет чувства меры, их надо перемонтировать. Это как прекрасная музыка, которая играет слишком медленно. <...> Я никогда не мог понять, зачем Андрею такая медлительность. Но он-то всегда был уверен, что именно этот ритм и создает нужное зрительское восприятие.

Я помню давние разговоры. Он говорил: «Смотри, если нормальную длительность кадра увеличить еще больше, то сначала начнешь скучать, а если ее увеличить еще, возникает интерес, а если увеличить еще больше, возникает новое качество, особая интенсивность внимания».

Возникает та полнота, когда теряется классическая разделенность на субъект и объект (с непременным «комментарием» субъекта об объекте) и происходит их периодическое (в идеале — полное и вседлительное) слияние, скажем мы.

Живущие под контролем христианской цивилизации, мы не можем не исповедовать интуиции того рода, что «все в нашем мире живо незримым касанием мирам иным» (старец Зосима). И потому, сколько бы мы ни боролись с ностальгией, все же она нас достанет — как глубинный инстинкт гармонии: жажда жить *здесь* в ритмах соответствий ритмам *тамошним*. Жить в нерасторжимой связи, то есть в *religio*. И когда, скажем, нам кажется, что Моцарт в 21-м концерте для фортепиано с оркестром меланхоличен не просто трагически-бездонно, но и беспредметно, на самом деле мы слышим шум и рокот ностальгии. Тот шум и рокот, который в мессах Баха очищен до полного разрыва с эмоциями. Это ностальгия, достигшая стадии реализации: «я уже дома здесь» — в этих звуках, вот он, выстроенный мост меж тамошним и здешним; меж «жизнью» и «смертью», по которому можно уверенно ходить в обе стороны.

Подобный мост мечтал выстроить Тарковский.

## Ритм внутри кадра

Своим главным кинематографическим открытием Тарковский называл идею Запечатленного Времени.

Восток, особенно древний и средневековый, смысл искусства понимал в умении поймать и передать *духовный ритм*, с тем чтобы в зрителе-слушателе откликнулся его духовный ритм. Искусство Тарковского в этом смысле гениально воспользовалось уникальными возможностями кинематографа, ибо мало кто так, как Тарковский, сознавал ритмическую природу нового вида искусства, дающего нам иллюзию прямого наблюдения за жизнью. Идея ритма была его главной идеей и главной заботой. «Полновластной доминантой кинематографического образа является ритм, выражающий течение времени *внутри кадра*», — писал он в «Запечатленном времени». Именно внутри кадра. «Ритм не есть метрическое чередование кусков, ритм слагается из временного напора внутри кадров». Тогда что подлежит монтажу? «Монтажу подлежат временные длительности, интенсивности их существования, фиксированные камерой, а вовсе не умозрительные символы, не предметные живописные реалии, не организованные композиции, изоциально распределенные в сцене».

Но что есть «ритм в кадре»? Ритм в кадре есть результат резонанса реального времени с духовным ритмом автора. В книге режиссера эта реальность выражена в простой фразе: «Свою задачу я усматриваю в том, чтобы создать свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега».

Тарковский хорошо понимал мифологическую природу времени, когда индивидуальное время, ткущееся для нас (внутри нас) в сознательном и бессознательном режимах, умирает с приходом нашей смерти. Мы уносим с собой свое время. Потому-то можно, подобно Прусту, пуститься в поиски за утраченным временем, найти его, как находят потерянное сокровище, и пребывать уже далее вместе с ним. Время, закрепленное в наших переживаниях, есть «овеществленная», осязаемая реальность. Потому-то «внутреннее время» —



предмет созерцания Тарковского — было для него обратимым, ибо «причины и следствия — всё взаимообусловлено прямой и обратной связью. Одно порождает другое с неумолимой предопределенностью, которую можно было бы назвать фатальной, когда бы все связи вокруг стали явными».

Время есть форма тленности, однако каким-то таинственным образом благодаря времени в вещах селится дух. Кончается время вещи, и дух покидает вещь.

Время для Тарковского не механическая последовательность мгновений. «История — еще не Время. И эволюция — тоже. Это последовательности. Время — это состояние. Пламя, в котором живет саламандра человеческой души». То есть время — это возможность, данная душе. Духовная ответственность, божий дар. Вот почему в феномен его ностальгии, пронизывающей плоть фильмов, входит и тоска по упущенному времени. Что значит «упущенное время»? Это время, в котором ты не реализовал полную и безоглядную искренность всего своего существа.

То особое пламя, в котором живет человеческая душа, Тарковский называет временем. Это та форма *дыхательности*, которую греки, последователи Гераклита, называли *пневмой*, организатором порядка в мировом хаосе. Рождающее семя пифагорейцы понимали как пневму, соединенную с влагой. Следовательно, семя, из которого прорастает всякая вещь и всякое существо, семя как хранитель всех мировых потенций есть не что иное, как *влажный огонь* — основополагающий образ фильмов режиссера.

Время Тарковский понимает мистически — как форму *горения* человеческой души. Однако что стораает? Временное. Что остается? Вневременное. Время как форма невидимого физическому взгляду горения дает возможность душе прикоснуться к духу — к вневременному. Потому-то для Тарковского так важно, чтобы в образе присутствовало время, не социально-идеологическое, а время экзистенции, то есть той углубленно-целостной формы жизни, при которой движение души индивида соединяет потустороннее бытие с «нашим» миром. «Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди всех прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, на-

чина с отдельно взятого кадра. Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, взятый в кадре отдельно ото всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени», — писал он.

Что мы и видим в любом его кадре. Кинематограф Тарковского способен запечатлеть то робкое движение духа в вещах, которое может поразительно действовать на наше бессознательное, напоминая нам о нашем родстве с безымянной, «внечеловеческой» силой. В тексте книги об этом говорится так: «Ни одно из искусств не может сравниться с кинематографом в той силе, точности и жесткости, с какими он передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени».

Все в зримом мире священно, когда его созерцает око поэта. Око поэта есть тайна, перед которой следует смиренно умолкнуть шуму речи. Ибо в каждой вещи есть свое «святое око», с которым может встретиться око поэта. Тарковский дарует вещам тот же высочайший статус, который им некогда даровал Рильке, писавший в частном письме о том, что вещи наблюдают за ним так же, как, скажем, ящерицы из щелей весенних каменных оград. Натюрморты, камни, фрагменты стен в картинах Тарковского несомненно наблюдают за нами, у них есть свое зрение и свой особый способ философствования, который правильнее поименовать медитацией, то есть неразмышляющим, чистым волхвованием, ощущающим невероятное великолепие Пустоты.

Здесь мне припоминается эпизод из мемуаров К.Г. Юнга — воспоминание детства, к которому он частенько потом возвращался:

«У стены был склон, на нем, выступая из земли, стоял камень — мой камень. Часто, сидя на камне, я погружался в странную метафизическую игру, — выглядело это так: «Я сижу на этом камне, я на нем, а он подо мною». Камень также мог сказать «я» и думать: «Я лежу здесь, на этом склоне, а он сидит на мне». Дальше возникал вопрос: «Кто я? Тот ли, кто сидит на камне, или я — камень, на котором он сидит?»\*

---

\* «Мне ли только что приснилась бабочка, или это бабочке снится сейчас сон о Чжуан-цзы?»

Ответа я не знал и всякий раз, поднимаясь, чувствовал, что не знаю толком, кто же я теперь. Это моя неопределенность сопровождалась ощущением странной и чарующей темноты, возникающей в сознании. Я не сомневался в том, что этот камень был тайным образом связан со мной. Я мог часами сидеть на нем, замороженный его загадкой (и своей тоже. — Н. Б.).

Через тридцать лет я снова пришел на этот склон. У меня была семья, дети, дом, свое место в мире, голова моя была полна идей и планов, и вдруг я снова стал тем ребенком, который зажигал полный таинственного смысла огонь и сидел на камне, не зная, кто был кем: я им или он мной. Я вдруг подумал о своей жизни в Цюрихе, и она показалась мне чуждой, как весть из другого мира и другого времени. Это пугало, ведь мир детства, в который я вновь погрузился, был вечностью, и я, оторвавшись от него, впал в ощущение времени — длящегося, уходящего, утекающего все дальше. Притяжение того мира было настолько сильным, что я вынужден был резким усилием оторвать себя от этого места для того, чтобы не забыть о будущем.

Мне никогда не забыть этого момента, тогда будто короткая вспышка света необыкновенно ясно дала мне увидеть это особое свойство времени, некую «вечность», возможную лишь в детстве...»

Да, конечно же, это и есть то «абсолютное настоящее», которое мы видим, в которое погружаемся в кинематографе Тарковского.

Я думаю, у каждого в детстве был такой предмет «самоидентификации».

Тарковский-художник действует более мощными мазками: скажем, в «Зеркале» он становится целым сонмом вещей, предметов, стихий, сущностей, он входит в предметы до саморастворения в них, показывая нам их словно бы изнутри их собственных духовных ритмов.

## Созерцательница Хари

«Втягивающий» эффект огромного количества эпизодов фильмов Тарковского очевиден. Подобный тому, как мы буквально (чуть не дыхательно-телесно) втягиваемся в скоростное «автомобильное» мчание по тоннелям и дорогам в начале «Соляриса». Или другой пример — проезд троицы на дрезине в «Сталкере». Однако есть варианты медитаций значительно более утонченные, сотканые из едва уловимых и тем не менее сильнейших по воздействию вибраций. Вспомним «Зиму» («Охотники на снегу») Питера Брейгеля Старшего в «Солярисе», играющую исключительную роль в эпизодах общения Криса и Хари в библиотеке станции. Это место в фильме вообще нельзя не находить удивительно удавшимся, тончайшим по выразительности и «вневременному» колориту длящегося и осязаемо вибрирующего времени. Порой вибрирующего буквально, подобно дрожащим в момент наступления невесомости хрустальным подвескам в люстре.

Вспомним эту самососредоточенность Хари, а затем как бы внезапную ее погруженность в созерцание «Охотников на снегу»\* на стене кабинета. Хари входит в картину полностью, всецело. Камера вводит и нас вместе с Хари в пространство Брейгеля, на полный экран, деталь за деталью, медленно и «всерастворенно»: летящая птица, птица, сидящая на ветке, сплетенье ветвей и ствола, даль, каток, второй каток... Это

---

\* Мир Брейгеля удивительно созвучен миру Тарковского. В позднем Брейгеле сошлись зримо-осязаемая, фактурная плотность «вещной» вселенной и незримо разлитая в ней метафизичность, земное и иномирное. Эта осязаемость «третьей» реальности и создает некое «чувство рая», притом что в поле зрения художника и зрителя — какие-то оборванцы, слепцы, беззаботные простолюдины, словно бы не ведающие общественного надзора. Однако на самом деле это у Брейгеля блаженные, и это блаженство наивного, но как раз потому-то и вполне настоящего Присутствия людей и предметов в мире и создает поразительный симфонизм, как, например, в «Возвращении стада», или в «Жатве», или в «Переписи в Вифлееме».

Быт у Брейгеля так же тщетен и преходящ, как развалины у Тарковского, и в то же время так же вечен и свят. Этот особый взгляд Тарковского наблюдательная и мудрая Анна Семеновна Егоркина описала однажды так: «В Мясном он на все так смотрел, как будто он больше не увидит этого никогда».

действие созерцания при минимально осязаемой фонограмме длится пространно, в эпических ритмах. Хари почти в самадхи\*. Затем она «видит» русский аналогичный зимний пейзаж с мальчиком на горке, мальчик — в красных штанах и шапке (сцена из прошлого). Вот он поворачивает к нам голову... Созерцание обрывается. Дрожит люстра, начинается невесомость. Крис обнимает Хари, и они плывут на фоне четырех брейгелевских полотен, и снова крупным планом — «Зима», и звучит, с началом невесомости, Бах, и затем возникает костерок на снегу и возле — мальчик из видения Хари, и далее — океан Солярис... Все это, сведенное вместе: чистая созерцательность, Бах, парение в воздухе, бытие в пейзаже Брейгеля, мальчик у костерка на снегу — являет у Тарковского высшее бытийное единство, не разложимое ни на какие составные части. И если бы кто-то спросил, чем Хари докажет свою подлинность, «нефантомность», можно было бы говорить не о слезах, рыдании, нежности к Крису, а о ее способности бытийствовать в пространстве картины, о способности всецело входить в созерцание, отрешаясь от каких-либо суждений. Ибо способный «жить» в картине способен и жизнь воспринимать как шедевр, движущийся и не подвластный нашим оценкам и приговорам, всегда бесконечно отстающим от процесса.

Брейгель в «Солярисе» — менее всего воспоминание о «культурном доме» Земли. Хотя и эти смыслы, конечно, присутствуют, поскольку неуютно-уютные, мистически-достовернейшие, тревожно-умиротворенные пейзажи Питера Старшего несли Тарковскому, несомненно, какие-то сокровенные эмоции земной «таинственности» и «трогательности», увиденные как бы извне, «глазами Пришельца». Однако на самом деле фантастическая особенность зрения Тарковского-режиссера такова, что не связывает нас никакими ассоциациями. Созерцательность Хари гениальна именно тем, что «пуста» и тем чиста. Это и есть подлинная, а не выдуман-

---

\* Букв. «созерцание» Состояние сознания, когда самопогруженность в объект внимания столь полна и столь искренна, что со стороны человек выглядит впавшим в экстаз. Состояние, близкое к молитвенному созерцающему экстазу православных монахов-исихастов (священнобесмолвствующих).

ная «гуманистами» человечность. И Крис, наблюдавший в это время за Хари, что-то из этого понял.

И когда сцены из «брейгелевского» «Соляриса» вдруг мерцательно перетекают, в своеобразнейшем («сновидческом») преломлении, в фильм «Зеркало», то что при этом «ассоциируется»? Осколки каких миров они приносят — художественно-живописных или солярисно-«космических», как-то связанных с «романом» Хари и Криса? Думаю, никаких. Мы опять открываем мир заново, смотрим словно от начала, словно впервые.

Потому Тарковский так ценил «безакцентное» искусство Брессона. Потому сам избегал «чересчур красивых» сцен или пейзажей (и в итоге все в его фильмах прекрасно) — в качестве «акцентов» они бы нарушали «монотонное» величественное равновесие целого как бесконечности, сотканной из равноправных элементов, не разложимых на смыслы человеческих (преходящих) оценок. Потому работал с приглушенным цветом. Потому мечтал о полной бесфабульности, о реализации созерцания как чистой деятельности сознания. Скажем, фильм-наблюдение за спящим человеком. Или за чем-то еще менее значительным или значащим, но рассмотренным камерой с тем вниманием, которое превращает маленький камешек или травинку во вселенную. Примеров тому в фильмах Тарковского множество, особенно в «Зеркале», где керосиновая лампа, ваза с водой или лопух смотрят на нас так, что обдают мистериальной дрожью. Но и в других фильмах немало подобной чистой магии созерцания, почти полемически нацеленной на разрушение возможных установок зрительского восприятия. Так, например, на фоне философского диалога Криса и Снаута о «смысле жизни» режиссер внезапно дает на весь экран «волосатое» ухо Криса\*: идет дыхательно-спокойное по стилю уравнивание «в правах» всех уровней «человеческого космоса». Нет ни низа, ни верха, ни большого, ни малого, ни великого, ни ничтожного.

---

\* Один из присутствовавших на съемках вспоминает, как Тарковский, раздраженный вопросами «зачем это ухо?», заявил своим сотрудникам: тот, кто не понимает, зачем эпизод с «ухом», вообще ничего не смыслит в его кинематографе.

## Омраченная просветленность

Мерилом родины грезящему Горчакову (в «Ностальгии») является дом детства и образ молодой матери, притом матери, беременной им, Андреем. Мерилом родины становится, в сущности, лоно; и, в известной мере, грезы Горчакова — это грезы о *предрожденном* состоянии. Этой тоской *по возврату* исполнено грезящее сознание Горчакова, не нашедшее в этом *взрослом* мире того, что оно бессознательно здесь искало. Удивительно, что даже православные святые отшельники повествовали именно об этом медитационном опыте возвращения в состояние «еще не рожденных». Скажем, у святого Исаака Сирина: «Как душа внутри тела сокрыта от зрения и общения со всеми людьми, так и истинно смиренномудрый человек не только не желает быть видим и знаем людьми, но даже такова его воля — погрузиться от себя самого в себя, сделаться ничем, как бы несуществующим, не пришедшим еще в бытие. И пока такой человек бывает сокровен, заключен в себе и отлучен от мира, всецело пребывает он у своего Владыки».

Сказать, что Горчаков влечется к смерти, было бы неверно. Он влечется к подлинности. И мерилем ему служит этот дом детства с лугом, пасущейся лошадью, лесом, фигурами кротких женщин, собакой, преданно охраняющей простор, и это лоно матери, и тот ты, который еще не родился, но который уже есть.

Горчаков и движется к этому незамутненному «суждениями» истоку своего сознания. Его искренность в каждый момент этого движения поразительна, он весь в самоотдаче глубинному уровню самого себя. Потому и его вхождение в мир Доменико — абсолютно незнакомо человека — спонтанно-стремительно и интуитивно. Он «прыгает» в Доменико, и его, Доменико, тайны становятся вдруг почти что его, Горчакова, собственными тайнами.

Омраченность Горчакова («меланхолия»), о которой так много сказано критиками, на самом деле есть омраченность необыкновенного свойства — она просветлена. В этом парадоксе и заключена суть не только характера Горчакова, но и характеров Рублева, Сталкера, Доменико, Александра

(да даже и Ивана). Эту уникальную двойственность «выдумал» Тарковский, и она очень сродни «русской колебательности», в которой вечно борются православно-христианское отчаяние и дзэнское «легкомыслие».

В чем-то это восходит к феномену русской тоски, которую молодой Рильке, например, называл главным чувством своей жизни и полагал, что в других языках нет даже названия для этого переживания. В письме к А. Бенуа: «Но из «тоски» родились величайшие художники, богатыри и чудотворцы русской земли».

Здесь схвачен феномен той метафизической по своим истокам омраченности, в которой уже присутствует источник («семя») света. В русской тоске (чувстве сумеречном, но касающемся глубин) есть особая энергия движения к свету, никак не связанная со стремлением к «счастливой жизни»\*. В игре света-тени и происходит чудо поэтической жизни, которую мы наблюдаем у Тарковского. В омраченной просветленности Горчакова или Сталкера скрыта тайна нас самих, которую нам разгадывать до скончания дней.

Тарковский показал состояние, в котором пожизненно находятся сонмы существ. Это равновесная погруженность во мрак и в свет — типическая история земных блужданий. Могучая эстетика (и экстатика) игры мрака и света в «Ностальгии» (едва ли не в каждом кадре) высвечивает мощь состояния, переживаемого Горчаковым. Именно эта пластически утонченная двусоставность и взаимопроникновенность мрака и света во многом и делает фильм шедевром. Этот сквозной, «симфонический» поток из глубины идущей игры (драмы, мистерии) света и тьмы мы можем наблюдать еще в двух фильмах Тарковского — в «Ивановом детстве» и «Зеркале»\*\*. Симфония мрака-света соответствует внутренней драме человека, находящегося в ситуации омраченной просветленности.

\* Можно бы сказать, что Горчаков тоскует. Но русская тоска не есть ностальгия предметная — это ностальгия по «тому, чего нет».

\*\* Георгий Рерберг, главный оператор фильма «Зеркало», вспоминая процесс съемок, говорил: «В изображении главное — это тень. Если вслушаться в мысль Леонардо: «Красота — это борьба света с мраком» — и сделать ее ключевой, то станет ясно, что нужно претворять. И в самой истории (имеется в виду сюжет фильма. — Н. Б.), и в изображении...»



Омраченная просветленность — это состояние мучительного, но полного тайн перехода. Мы тоскуем по своим корням. Однако в чем они — лишь догадываемся. Это подобно догадке о том ландшафте, где проживает наш блаженный двойник, владеющий полнотой истины. И наша греза направлена именно в этом направлении.

Омраченная просветленность — это та фаза нашей культуры, которая в лучших своих образцах подходит к некоему порогу\*. В фильмах Тарковского назревает некий взрыв. Герой жаждет взорваться и перестать быть собой, он хочет

---

\* Существуют попытки любые большие художественные достижения связывать с «просветленностью». Скажем, стремятся объявить «дзэнцем» Бродского. В нашем контексте, в контексте «Ностальгии» Тарковского, любопытно взглянуть на «пустоту» у Бродского. Три примера.

Вот оно — то, о чем я глаголаю:  
о превращении тела в голую  
вещь! Ни горé не гляжу, ни долу я,  
но в пустоту — чем ее ни высветли.  
Это и к лучшему. Чувство ужаса  
вещи не свойственно. Так что лужица  
подле вещи не обнаружится,  
даже если вещица при смерти.  
(«1972 год»)

Из стихотворения «Похороны Бобо»:

Бобо мертва. И хочется, уста  
слегка разжав, произнести «не надо».  
Наверно, после смерти — пустота.  
И вероятнее, и хуже Ада. <...>

Идет четверг. Я верю в пустоту.  
В ней как в Аду, но более херово.  
И новый Дант склоняется к листу  
и на пустое место ставит слово.

Но пик ужаса перед пустотой — в «Квинтете»

Теперь представим себе абсолютную пустоту.  
Место без времени. Собственно воздух. В ту  
и в другую, и в третью сторону. Просто Мекка  
воздуха. Кислород, водород. И в нем  
мелко подергивается день за днем  
одинокое веко.

выйти в свое инобытие, в сферу своей непредопределенности опытом, опытом прошлого. Но чем он жаждет быть определяемым, в какое русло самого себя хотел бы он пролиться, дабы стать ручьем?

Создается впечатление, что Горчаков хотел бы проскользнуть в некую невидимую до поры до времени щель между двумя мирами, которыми востребовано его сознание. Стиснутый мраком и светом, а точнее — столкновением, непрерывным борением этих начал, он ускользает к некой точке «первовзрыва» — к точке «первовзрыва» в самом себе. И речь Тарковского-режиссера уникальна именно захватом той «первоточки», того «первовзрыва», которые томят его искателей, пронзенных драмой омраченной просветленности, драмой определенного уровня бытия. Когда в сознании Александра («Жертвоприношение») вспыхивает огонь его пламенного «завета с Богом» (материализовавшийся затем в горящем доме), пластика и эстетика бытия теряют для него отныне смысл. Далее для него — иная реальность.

Оттого такая странная энергия у свечи в финальных сценах «Ностальгии». Она подготовлена не столько даже сгоревшим заживо Доменико, сколько сгоревшей посреди олохрамовых вод книгой Арсения Тарковского. Это жертвен-

---

Это записки натуралиста  
Записки натуралиста. Капающая слеза  
падает в вакууме без всякого ускоренья.  
Вечнозеленое неврастение, слышу жжу  
це-це будущего, я дрожу,  
вцепившись ногтями в свои коренья.

Это ли не вопль отчаяния — ничем не заслоняемого, почти предельного? Пустота для Бродского — типично западный синоним почти непереносимого сознанием ужаса, это «вещь» с громадным знаком «минус», то есть полная противоположность дзэнской пустоте.

Бродский, и как большой человек и как великий поэт, работал с отчаянием как с главным и неустранимым предметом общения. Он проигрывал бесконечные мелодии своего диалога с отчаянием. В известной мере он упивался этим, вовлекая в эстетизацию отчаяния и своих читателей. Тем более если это отчаяние, разворачивающееся во все новых и новых остроумно-блистательных мизансценах, несет в себе горделивую поступь «браминства».

Так что о стадии омраченной просветленности в том смысле, как я говорю о героях Тарковского, здесь было бы говорить и неверно и неуместно.

ное сожжение, своего рода поминки по культурному герою, по культурному прошлому. И вот горит свеча, и взрывается короста, «охраняющая» нашу «первоточку», закрывающая ее от нас. Драма омраченной просветленности завершается.

Кинокритики говорят о смерти Горчакова. Однако это умственные домыслы. Мы не видим даже знаков смерти: мы наблюдаем лишь внезапное исчезновение Горчакова из поля нашего зрения. Это Горчаков мог бы, вероятно, сказать, что он умирает, но тогда он вкладывал бы в это слово нечто такое, что никак не соответствует тому смысловому шаблону, который всегда у нас наготове при слове «смерть». Уже с первых тактов фильма Горчаков идет к пределу, к пределу себя, шаг за шагом входит в неизвестность самого себя. И если бы Тарковский мог показать эту новую, последнюю, фазу, он бы, конечно, нам ее показал.

Доменико сжигает свое неистинное, эмпирическое «я». Горчаков в финальном акте «созерцания» пробуждает свое неизвестное, таинственно-глубинное «я», и именно здесь фильм и должен быть закончен, ибо в любом случае пластически выявить это «я» первовздоха невозможно, как невозможно составить фильм из сплошного потока света.

## Пещера-лоно

Тот парадоксальный феномен *омраченной просветленности* (или просветленной омраченности), в котором и состоит суть драмы бытия героя Тарковского, вплетенный в пластически-живописную игру-борьбу света с мраком в его картинах, приближает нас к пониманию следующего уровня его кинематографа: мы живем не в бесконечности уходящего горизонта, а в мировой пещере, пронзительно-невероятной, как лоно для зародыша-младенца, не ведающего, к чему его здесь готовят.

Зрение «фаустовского человека» насквозь рационально, проникнуто умственными проекциями и научной мифологией\*. Потому-то оно никогда не довольствуется спокойно-умиротворенным диалогом с наличным, оно взволнованно-проективно, ибо всегда «знает», что мир — пылинка в бесконечности, в которую следует устремляться. «Магический человек» Тарковского отдается мистически-детскому простодушию созерцания *того, что есть*, и потому видит не мир, пропущенный сквозь «научный миф» о мире, а течение своего изначального, словно бы только что проснувшегося *сознания созерцания*. Потому-то такая ворожба земли, воды, камней, архаичных стен... Пещерность жизни сближает ее

---

\* О Шпенглер, различавший аполлонического, фаустовского и магического человека, писал: «Бесконечное пространство есть идеал, непрестанно *взыскуемый* западной душой в окружающем ее мире», в то время как «мир магического человека наполнен настроением сказки». Действительно, человек Тарковского, воспринимающий данную ему «пещеру» как магическое лоно, в котором ему необходимо родить себя в духе, воспринимает всякую деталь этого влажного лона как значимую и таинственную «Не только пространство мира, но и время мира имеет ограниченный пещерой характер, а из этого вытекает внутренняя, чисто магическая уверенность: всему свое время — от сошествия Мессии, дата которого была указана в древних текстах, до мельчайших деталей повседневной жизни, что делает непонятной и бессмысленной фаустовскую спешку.

Спешка в микрокосме Тарковского неуместна хотя бы по той простой причине, что процесс духовных родов, являющихся стержневым сюжетом каждой его ленты, есть космически самодостаточное событие. Но и еще есть причина: духовные роды могут произойти лишь при условии возврата души к ее *вневременным* ритмам.

с ощущением лона, где «утробный младенец» со всех сторон оберегаем космическими водами, среди которых он движется во внутренних, колоссальных по качеству, поистине космологических превращениях. Герои Тарковского словно бы ластятся к земному чреву, находя там источник «ласки лона». И мировые воды их омывают словно сама *инь*, сама мировая женственность. «Пещерная» таинственность бытия, где каждый луч света драгоценен и мистичен, сквозным потоком идет, начиная сразу с «Катка и скрипки». Воды снизу и сверху и святая грязь земли неустанно укрывают и Ивана, и Рублева, и Бориску, творческие страдания которого будто вонзаются в страстных молениях в глиняную утробу, непрерывно омываемую хлябями земными и небесными. *Колокольность* как центр русской соборности имеет здесь своим истоком и творческим импульсом *пещерность* волхвований вокруг дождя, огня и глины. Пластически-живописно это выглядит в фильме именно так. Магически мерцающей пещерой, из которой карапузы выходят в «жизнь» — пещеру второго уровня, — предстает дом детства в «Зеркале». Да и городская квартира отца Игната оказывается все той же таинственной пещерой, где происходят странные, «сновидческие» события и где стены мерцательно-грезящи. Не потому ли вообще такая необъяснимая любовь камеры Тарковского к почти молитвенному созерцанию стен во всех его фильмах? И не потому ли такая испещренность человеческих обиталищ знаками естественного распада — развалинами, в которых осуществился хронос — предначертанное свыше время?

Но особенно напряженно земная жизнь как все то же продолжающееся «пещерное» лоно предстает в «Сталкере». Фильм и начинается, собственно, с образа жилища героя, что вместе и храм, и убогая нора. Далее трое героев, знаменующих священную троичность бытия\*, все чаще и все глубже, по ходу действия, приникают к земле и к ее водам. И чем ин-

---

\* Исповедуясь сам, открываясь своим случайным спутникам с «русско-дорожной» свободой, Писатель провоцирует исповедальность и в них. И выясняется, что сошлись три болевых импульса: интеллектуальный, душевный и душевно-духовный. Не просто союз сопереживающих ума, души и духа, а их взаимопроникновенность на неявном, но реальном уровне исходной троицы: Земля, Небо, Человек.

тенсивнее напряжение их поиска (а движутся они, кстати, не в даль, а по некоему кругу, в сущности, все в том же пространстве кафе, из которого вышли и в которое вернулись), тем чаще и непринужденнее они ложатся на мокрую землю, в позах то детски-приникающих, то откровенно утробных, и тем глубже входят в воду, так что Писатель, например, вообще фактически из воды не вылезает. Такое впечатление, что троица, поскуливая в неких неясных им самим душевных позовах, стремится все глубже вкататься-втесниться-внедриться во влажное земное лоно, ища то ли материнской защиты, то ли собственной норки, энергии «первотолчка» — но в любом случае некоего «лонного» ритма, от которого пошло некогда Время как судьба. Эти трое словно бы неосознанно устремляются «домой». Ностальгическое возвращение в эпицентр магически замкнутого и магически значимого космоса. Они, несомненно, хотели бы заново родиться, но в новом, неспрофанированном мире.

«Слияние в образе пещеры идей жизни, смерти и воскресения объясняет не только то, что пещеры использовались как святилища, но и то, что раннехристианские храмы имели пещерный облик... Сам храм-пещера представляет собой модель вселенной <...>. Как вход в иной мир пещера представляет собой опасность: здесь обитают стражи этого входа, здесь особенно важно знать правила поведения, соблюдать табу и т.д.», — пишет исследователь культуры В.Н. Топоров.

Это настроение междумирья становится еще более пронзительным и очевидным в «Ностальгии», где герой тоже припадает к водам и хлябям, к дождям и бассейнам, к туманам и «вспаханному» Временем земному лону.

---

Интуитивно выявляя «магическое» свойство «пещерности» жизни, Тарковский столь же интуитивно оперся на триадность, лежащую в основании нашей психики, знающей трехмерное пространство, троичность времени, грамматического лица и т.д. и т.п. В каждом его фильме главных героев — трое, и расклад их всегда метафизичен, вплоть до «Троицы» Рублева. И в каждом фильме, помимо всего, в том или ином виде присутствует другая священная Троица — мать, отец, сын. Как писал Павел Флоренский, «в переживании же сердцем нашим Божества это число просто дается как момент, как сторона бесконечного факта».

И вот в этом мире, где привычно «научная» линейная перспектива с ее явной или скрытой доминантой дали становится как бы ненужной, взгляд камеры из «научно-исследовательского» становится взором анонимного наблюдателя, словно бы витающего со всех сторон и чуть сверху над происходящим в «пещере-лоне». Именно к нему, этому невидимому Вневременному Наблюдателю, герои Тарковского внезапно обращаются с монологами, щемящими той исповедальностью, с которой неловко и бесполезно обращаться к людям. Но к ангелу, за тобой наблюдающему, обратиться так естественно. Вспомним, например, речь Писателя после того, как, промокший по горло, он проникает первым в башню и лежит среди дюн, а затем, окликнутый Сталкером и Профессором, встает и говорит в направлении, противоположном им обоим, и взгляд его, какой-то по-особенному прямой и исповедально-растерянный, смотрит как бы на тебя, зрителя, и в то же время ты ощущаешь, что — нет, не на тебя, а на кого-то, кто рядом с тобой и чуть сверху, но так же реален, как мы, даже более реален. Таких ситуаций в фильме несколько. Одна из них — монолог жены Сталкера. Аналогично ведет себя Горчаков в «Ностальгии», бродя по колена в водах заброшенного храма.

Совершенно очевидно, что созерцателем всего происходящего в фильмах Тарковского является некий невидимый, но зримый для него, режиссера, ангелический персонаж, тот ангел, благодаря которому все вещи открывают доверчиво то «время во времени» и то «пространство в пространстве», где дух дышит свободно, явственно, открыто. Такова почти технологически обозначенная тайна «устройства» глаза камеры Тарковского. Некая просветленная сущность прикасается к поверхности вещей, и они раскрывают ей свой тленный растерянный лик, становясь трагически-пограничны в своей полной самообнаженности. И, странное дело, из глубины самих вещей начинает тонкими струйками восходить эманация, соединяясь в особые энергетические ландшафты.

Впрочем, космос Тарковского — это не столько даже мировая пещера, сколько именно *лоно*, где пытается произойти таинство *духовного рождения человека*. В этом, соб-

ственно, все и дело. В этом и напряжение и смысл медленных мистерий Тарковского. Из этого «нюанса» можно понять и все странности, и все парадоксальности, и все новации его кинематографа. Все исходит из этого: его герой пытается родиться в духе, бессознательно ориентируясь на ту потенциальную свою святость, которая есть в каждом. И эти родовые схватки и родовые муки, являющиеся собственно сюжетом его фильмов, мы и называем религиозным страданием.



## Дожди

Можно сказать, что каждый фильм режиссера — это акт общения с возлюбленной. И это тот способ философствования, о котором Новалис сказал: «Настоящая философия начинается с поцелуя».

Странно ли после этого, что в фильмах Тарковского неустанно льют дожди, отнюдь не свидетельствующие о погоде или о причастности их к сюжету. Они льют сами по себе или по некой прихотливой пластически-музыкальной логике, известной одному режиссеру. Равно как осуществляют себя и иные влажные вещи — воды, туманы, речные и озерные излучки, затопленные заводы, башни, храмы: все это водное царство делает фильмы мягким, податливым, упругим, нежным, текучим, влажным телом, стихия *инь* широко и свободно разлеглась здесь, уверенно-веская и царственно-возлюбленная. Ибо там, где влага, там женщина, там дева, там пассивный, принимающий энергию эрос, там пещера-утроба, там лоно.

Интуитивное знание, сакральный эрос\* — вот что такое стихия вод, рек, озер, особенно дождей. Дождь соединяет небо с землею, он — плодотворящий союз *инь* и *ян* во славу *дао*, и нет на земле более очищающего землю и человека стихийного, природного действия, чем дождь и как апофеоз — дождь с грозой, где молнии по известному лишь тайному союзу земли и неба выбору приносят священную жертву. Дожди — это духовное очищение плоти. Это наглядное и касающееся плоти человека, его кожи напоминание о вертикали, без которой нет плода.

Все герои Тарковского, мальчики и мужчины, льнут к воде, не к огню. Они переплавляются через реки, и эти путешествия приобретают у Тарковского мистериальные черты, как, скажем, в «Ивановом детстве» или в «Андрее Рублеве», где река становится то спасительницей, то мес-

---

\* Сакральный эрос означает ту «семянную» энергию, которая скрыта в каждой клетке как нашего организма, так и всего сущего. Каждая клетка вещества эротична. Профанная же традиция связывает эотику лишь с определенными сексуальными функциями.

том язычески волхвующих тайн. Они бродят в воде по щиколотку, по колено, по шею, как в «Сталкере» и «Ностальгии», они ложатся у самой ее кромки, и именно здесь, возле вод, между вод, герои раскрываются в своей максимальной искренности.

Дождь у Тарковского благословляет лучших своих «земных слуг», дождь и река «насквозь пронизывают» мальчика Ивана. Дождь посыпает и посыпает Рублева с Данилой, он неустанно льет над Россией, он льет в колокольных сценах, именно тогда, когда происходит у Бориски поиск «волшебной» глины, и именно дождь помогает ему найти важнейшую часть «секрета», которого Бориска и не знал — знало его интуитивно-бессознательное, «лонное» начало.

Дождь — это еще и процесс, это безглагольная, но звуком охваченная медитация сама по себе, сама в себе; дождь завораживает, дождь рождает поэтов, ибо он сам — квинтэссенция поэтичности.

Ни о чем, пожалуй, Тарковского не спрашивали так часто и так упорно, как о том, почему у него так много дождей и что они означают, каков их конкретный смысл. Это стремление зрителей и критиков искать символический смысл деталей, то есть умствовать, вместо того чтобы просто по-детски отдаться потоку фильма, печалило режиссера, и он вновь и вновь объяснял, что «дождь в моих картинах — это просто дождь», и больше ничего. Шарлю де Бранту он однажды сказал очень просто: «Некоторые вещи более кинематографичны, чем другие. Вода, например, очень для меня важна: она живет, имеет глубину, движется, изменяется, дает зеркальное отражение, в ней можно утонуть, купаться, ее можно пить и так далее, не говоря уже о том, что она состоит из одной неделимой молекулы, монады».

Однако наиболее развернутый ответ он дал в «Запечатленном времени»:

«...Мне приходилось много выступать перед зрителями, и я заметил, что когда я утверждаю, что в моих фильмах нет символов и метафор, то аудитория всякий раз выражает свое недоверие. Меня снова и снова с пристрастием спрашивают о том, что означает в моих фильмах дождь, например? Почему он переходит из фильма в фильм, почему повторяет-

ся образ ветра, огня, воды? Я прихожу в замешательство от таких вопросов...

Можно сказать, что дожди — это особенность той природы, в которой я вырос: в России бывают долгие, тоскливые, затяжные дожди. Можно сказать, что я люблю природу — я не люблю больших городов и чувствую себя превосходно вдали от новшеств современной цивилизации, как прекрасно чувствовал себя в России в своем деревенском доме, отделенный от Москвы тремя сотнями километров. Дождь, огонь, вода, снег, роса, поземка — часть той материальной среды, в которой мы обитаем, правда жизни, если хотите. Поэтому мне странно слышать, что когда люди видят на экране природу, равнодушно воссозданную, то они не просто наслаждаются ею, а ищут в ней какой-то потаенный якобы смысл. Конечно, можно видеть в дожде только плохую погоду, а я создаю, скажем, используя дождь, определенным образом эстетизированную среду, в которую погружается действие фильма. Однако это вовсе не означает, что природа призвана в моих фильмах что-то символизировать, упаси Боже. В коммерческом кино, скажем, погода зачастую как бы вовсе не существует, существует наиболее благоприятный световой и интерьерный режим для быстрых съемок — все следят за сюжетом, и никого не смущает условность приблизительно воссозданной среды, небрежение деталью, атмосферой. Когда же экран приближает мир, действительный мир к зрителю, дает возможность увидеть его полно и объемно, что называется, почувствовать его «запах», как бы кожей ощутить его влажность или сухость, — то зритель, оказывается, уже настолько потерял способность просто отдаться эмоциональному, эстетически-непосредственному впечатлению, что немедленно корректирует и перепроверяет себя вопросами: а зачем? отчего? почему?

Затем, потому и оттого, что я хочу создать на экране мой собственный мир в идеале, как можно более завершенным, каким я сам его чувствую и ощущаю. Я не утаиваю от зрителя каких-то своих специальных умыслов, не кокетничаю с ним — я воссоздаю этот мир в тех приметах, которые кажутся мне наиболее выразительными и точными, выражаю ускользающий смысл нашего существования...»

Как видим, Тарковский просто не хотел впутываться в сомнительные разъяснения смыслов своего мифологизма. А то, что опасность бесплодных попыток интеллектуального «развинчивания» его фильмов существует, показывают выходящие книги и читаемые доклады. Приведу пару примеров из работы немецкого критика Евы М. Шмид. Анализируя «мотив молока», Е. Шмид связывает пролитое молоко у Тарковского со смертью, ссылаясь на известный эпизод в «Андрее Рублеве», когда гибнет от татарской стрелы Фома и мы видим белое пятно, расплывающееся в воде. Продолжая тему, она пишет: «В «Сталкере» собаке, приставшей к герою в Зоне, наливают в доме молока в чашку, при этом также его проливая. Это тоже знак? Следует ли относить этот жест к жене Сталкера? Не кормит ли она смерть? Я вижу в овчарке зашифрованного египетского бога смерти Анубиса. То, что в «Ностальгии» собаку зовут Зой (*греч.* жизнь), не кажется мне противоречием. Когда Доменико тревожно зовет его по имени, то интерпретировать это можно двойственно...»

Но почему бы не тройственно и т.д. до бесконечности?! Или еще: «В «Зеркале» мать роняет на половик (возле грязных следов, оставленных ею и сыном Алешей, вытиравшими свои босые ноги) среди прочего сережки, которые она хочет продать жене врача. Нельзя ли весь эпизод понимать как предательство сына, стыдящегося своей матери? И петух не потому ли убит, что он не мог петь? И не для того ли он вновь и вновь летает в воспоминаниях взрослого, чтобы продемонстрировать, что сын так никогда и не справился с этим предательством?..»

Как видим, логика весьма причудливая, подобная следствию в крайне запутанном деле, когда «следователь» проявляет истинный талант в искусстве отвлекаться от целостного потока медитационного действия. Но фильм есть неостановимый поток. А исследователи-интеллектуалы не умеют, вероятно, быть в потоке (текущая, текущая вода!) и, следовательно, не умеют интерпретировать поток. И потому интерпретируют и комментируют произвольно остановленные фотографии.

Впрочем, в финале работы Ева Шмид смущенно признается: «Чем больше я размышляю о фильмах Тарковского, тем

неисчерпаемое они мне кажутся. Они образуют цепь, в которой мотивы от фильма к фильму лишь по видимости дают себя расшифровывать. Лишь по видимости. Ибо столь однозначными, чтобы нам действительно удалось составить словарь значений, его мотивы не являются. Они образуют нечто вроде семантического кругового поля. Они могут быть истолкованы то позитивно, то негативно, а иногда больше сбивают с толку, нежели проясняют. Однако неизменной повторяемости мотивов невозможно не констатировать. Кое-что невозможно обозреть, скажем дождь. Во всех фильмах Тарковского идет дождь. Не идет лишь в «Жертвоприношении»: здесь дождь уже прошел, повсюду лужи. Но почему на этот раз дождь не идет?..»

Вопрос этот, лишь поставленный Е. Шмид, весьма интересен. Действительно, почему дожди, проливавшиеся во всех фильмах Тарковского столь изобильно, со всеми оттенками медитационных умолчаний, в последнем фильме прекратились? Не означает ли это, что «Жертвоприношение» чем-то существенным отличается от всех предшествующих картин мастера? Именно это и означает. Если все фильмы, начиная с «Катка и скрипки», этого маленького шедевра, пронизаны стихией, которую я назвал *влажным огнем*, то в «Жертвоприношении» огонь — сухой, огонь здесь — не предчувствие духа, как в семи предыдущих картинах, а сам дух, и, следовательно, огонь здесь — сожигающий.

Если в «Ностальгии» бунтарь и проповедник, ставший горящим факелом, все же персонаж не центральный, а как бы блуждающий на путях главного героя, всецело окутанного влажным маревом туманов, рос, речных излуч, бродячих затонов, почти непрерывных дождей (*дао* кружит и кружит над ним, и волхвуют в нем древние просыпающиеся архетипы, и зовы земли родной, материнского лона, его космических вод взывают к сверхсознанию, и сверху сходят луны в блеске дождя, передавая весть облаков и звездных окраин, — о, мало ли это?), то в «Жертвоприношении» характерологически тот же, что и Доменико, герой (актер один — Эрланд Йозефсон) становится *главным* героем, и пламя его бунта разгорается неуклонно и стремительно-неотвратимо. Стихией фильма является стихия жертвенности, без которой

невозможны ни восхождение, ни трансформация. Но жертва, жертвоприношение — это искони огонь, стихия огня, сухого и палящего.

Да, дождь в «Жертвоприношении» уже прошел: мы видим повсюду лужи, быть может, даже прошла гроза. Очищающее действие закончилось, и герой на этом этапе подобен ракете, готовой взлететь с родимого луга в небо. Огонь. Жертва духу-огню чего-то, что должно погибнуть именно потому, что оно самое дорогое из старой жизни. И тогда пути назад будут отрезаны.

Александр отрекается не просто от прошлого; во имя веры он отрекается от самого себя, от того себя, в котором снова и снова шли меланхоличные, полные мелодий земных саг дожди.

Родовые схватки в пещере-лоне семи фильмов наконец разрешились духовными родами: и сошли воды, хранительно-целяще омывающие человека-младенца, и вышел он в новое пространство-время — в то пространство-время, где все так незнакомо, так непривычно, так странно. Родившемуся в-духе человеку еще так страшно, так тоскливо и тревожно — еще бы, он только что перервал пуповину...

## Родство вне времени

Тарковский — чужак в современном мире; корни его ментальности, несомненно, в прошлом или в будущем (что, в сущности, одно и то же), например где-нибудь поблизости от Средневековья. Так что поразительная близость его художественного мироощущения ранним немецким романтикам, особенно Новалису, меня ничуть не удивляет.

Пожалуй, главное, что их сближает, — мистическое чувство жизни, которое наш крупнейший исследователь йенского романтизма В. Жирмунский назвал «живым, положительным чувством присутствия бесконечного, божеского во всем конечном»\*.

Новалис вообще считал, что «с вещами невидимыми мы связаны теснее, чем с видимыми», и, вероятно, он прав. Во всяком случае, в кинематографе Тарковского общение героев с невидимым занимает огромное место. Зона для Сталкера — место сплошного таинства, где следует быть предельно искренним. Для Александра сухое дерево — таинственная структура, исполненная скрытого ожидания общения с тончайшими из энергий, доступными человеку. И даже там, где нет никаких мистических обстоятельств, камера Тарковского непрерывно считывает эту *бесконечную даль* в каждой вещи, свет и трепет в ее глубинах.

«Дальняя философия звучит как поэзия, ибо каждый зов вдаль вокален... Все в отдалении становится поэзией: дальние горы, дальние люди, дальние события и т.д. (все становится романтическим). Отсюда проистекает наша поэтическая природа», — писал Новалис. И в то же время он призывал наблюдать каждую вещь как живой организм, как микрокосм,

---

\* Отвечая на вопросы о своих связях с романтиками, Тарковский отрицал свой «романтизм», поскольку этот термин уже давно затаскан, означая пустой пафос, ходульность, «оторванность от реальности» и проч. Между тем есть свидетельства, что тексты немецких романтиков, отнюдь не только Гофмана, не сходили со стола режиссера в последние его годы. Э. Демант, например, пишет, что летом 1986 года, будучи в антропософской клинике в Германии, Тарковский «вновь и вновь требовал литературу периода немецкой романтики — те немногие переводы на русский, которые можно было раздобыть».

как нечто уникальное. «Поэт постигает природу лучше, чем разум ученого» — именно по этой причине. Что такое пейзаж, ландшафт для Новалиса? Это живой организм, ибо, как он уверен, есть «особого рода души, населяющие деревья, ландшафты, камни, картины. Ландшафт нужно рассматривать как дриаду и ореаду (нимфа деревьев и нимфа гор. — Н. Б.). Ландшафт нужно ощущать как тело. Ландшафт есть идеальное тело для особого рода души».

Но кто в нашу эпоху способен так естественно ощущать деревья, ландшафты, камни как живые существа, тела-души, чувствовать в деревьях и в воде живущих там нимф, камни ощущать шевелящимися изнутри? Конечно же, дети. Людвиг Тик так прямо и говорил: «Дети стоят среди нас как великие пророки». «Где дети, там Золотой век... — добавляет Новалис. — Первый человек был первым духовидцем; для него все было духом. Дети подобны первым людям. Ясный взор ребенка говорит больше, чем догадка самоуверенного прорицателя»\*.

Для Новалиса задача поэта — не только не утратить этого детского знания, но и «упрочить свои связи с невидимым миром», расширять и углублять их. «Мир должен быть романтизирован. Только так можно помочь ему вновь обрести изначальный смысл», — утверждал Новалис. Именно к этому уяснению «изначального смысла» мира, его корня и было направлено мистическое чувство поэта. Он называл еще свой метод «качественным потенцированием», то есть углублением в истоки уникальности вещей, что делает и камера Тарковского.

«Меня интересует человек, в котором заключена Вселенная», — это Тарковский в «Запечатленном времени». Новалис:

---

\* «Первобытное человечество представляется Новалису как царственный народ, которому мы обязаны нашими самыми важными знаниями. Речь этих людей отличалась магической силой: она была «сверкающей связью между ними и нездешними странами и существами». Тогда человек еще не отделился от природы; он понимал все предметы, и они отвечали ему пониманием, и он входил в их великий союз. «Природа была для людей подругой, утешительницей и жрицей, творящей чудеса, когда она жила среди них, и общение с небесным делало их бессмертными». Один дух был во всякой плоти, еще неразделенный...» — писал В. Жирмунский.



«Мы мечтаем о путешествиях по Вселенной, но разве Вселенная не внутри нас?..»

Ему вторит Тарковский:

«Г. Б а х м а н: В своих фильмах ты часто используешь путешествие как метафору. Но никогда у тебя это не было так ясно выражено, как в «Ностальгии». Считаешь ли ты себя самого путешественником?»

Т а р к о в с к и й: Есть только один вид путешествия, которое возможно, — в наш внутренний мир. Куда бы ты ни попал, ты продолжаешь искать свою душу».

Когда говорят о великой любви Новалиса к Софи Кюн, то забывают, что он полюбил не женщину, а девочку-ребенка двенадцати с половиной лет, к тому же очень болезненную, и умерла она спустя несколько дней после своего пятнадцатилетия. Новалис был взрослым мужчиной, и дальнейшее его «мистическое служение» покойной было служением совсем в другом ряду, нежели, скажем, служение Лауре, у Петрарки или Беатриче у Данте. Эрос здесь был другого рода. Софи была для него проводником в то невидимое измерение реальности, отблески которого доходят до нашего мира, например, в мистериальности природы. Это то слияние вечно-девичьего с вечно-детским, что так поразило Тарковского в образе Юлии Марк, прощальные слова к которой Гофмана (в письме доктору Шпейеру) он изящно вписывает в сценарий своей «Гофманианы»: «...И понял, увы, то, что она хотела скрыть от меня: горечь жизни, сожаление об утраченной юности, все это жестоко изменило душу Юлии. Она перестала быть мягкой, нежной, детски беззаботной... Если вы сочтете возможным и удобным произнести мое имя в семье Марк и заговорите там обо мне, скажите Юлии в момент, когда проглянет веселый луч солнца, скажите ей, что воспоминание о ней живо во мне... Скажите ей, что небесный образ ее доброты, ее ангельской и женской грации, ее детской чистоты, сиявшей моим взорам в адской тьме этого злосчастного времени, скажите ей, что ее образ не покинет меня до самого последнего моего дыхания и что тогда, тогда наконец моя освобожденная душа увидит в его подлинной природе существо, которое было ее желанием, ее надеждой и ее утешением!»

Чем был для художника смысл этой вечно недостижимой возлюбленной, чей образ мог дробиться на осколки и вновь воссоединяться по мановению волшебной палочки? В чем смысл этого центрирующего томленья, когда вновь и вновь где-то в бессознательных глубинах поэту «снится» иллюзорно-зеркальный прекрасный образ? Девичий, не женский.

И ответ, встающий из танцевального кружева сценария «Гофманианы», удивителен. Этот образ, в котором моцартовская донна Анна сливает свои черты с реальной Юлией Марк, а та с незнакомкой из зеркального стекла средневекового замка, и есть та сила, что удерживает художника в вершинной точке творческого напряжения. Этот образ, врожденно блуждающий в поэте, и есть та доминанта, что помогает ему хранить гармонию темного и светлого, жаркого и холодного в динамической равновесности сна-яви, не утрачивая этот зыбкий простор. Это она, едва различимая в тумане и сутолоке дней, не тронутая ни рукой, ни поцелуем и тем не менее «самая родная и самая близкая», это она — вечная девочка — держит поэта в художническом состоянии. Более того, ее взорами и душевными мелодиями он поверяет те критерии, благодаря которым не попадает в омут, не сбивается с курса, бессознательно улавливая в ее лучах, не коснулось ли тлетворно тлеющее тело мира сего его сути, не захватил ли эту суть мирской распад, акулья хватка «плотского стиля».

Так мы приходим и так уходим с этим образом, никогда не совпадающим ни с нашими добрыми женами, ни с нашими страстями-любовями. Словно хранительная, извечная пустота древних зеркал, тайну которых мы так изумительно глубоко и без чьих-либо научений прозревали в детстве, этот образ дается нам словно некий дар, сопровождая художника, поэта в его бедственно-недоуменном пути сновидца. Как говорил в фильме Брессона старый кюре из Тарси о Богоматери: «Она наша Мать, но она и дочь, маленькая девочка, царица ангелов». Женщины слишком часто забывают, что мужчины свойственно тайно искать в женщине вот эту «маленькую девочку, царицу ангелов».

Биографы Новалиса недоумевают по поводу того, как мог он спустя всего год после смерти Софи стать женихом некой двадцатидвухлетней Юлии и в то же время много лет

подряд, до самой своей смерти вести непрерывные внутренние молитвенные разговоры с Софи. Но эта двойственность — двойственность нашего «положения в космосе», в силу которой у Гофмана была жена, служившая ему проводником в мире плоти, и была «небесная» подруга — его проводник в совсем ином измерении. Речь идет об опыте прижизненного умирания. Об опыте «диалогического» бытия — в *этом* и в *том* мире одновременно, синхронно. Этот опыт можно с очевидностью созерцать в странных, «здешне-нездешних» ритмах «мирского монаха» Андрея Горчакова. И опыт его *иномирности*, опыт его отречения от чрезмерности и назойливости *здешнего* столь потрясающе пластичен, что ни у кого и подозрения не возникает, что перед нами дитя, заглянувшее к нам из зазеркалья.

Это чувство *иномирности* здешнего стилистически безупречно присутствует во всех фильмах Тарковского. Иномирность в его картинах излучает свет того же уровня, что и идущее изнутри свечение древнерусских икон, им любимых, что и свечение полотен Питера Брейгеля... Да и гул Баховых месс или органных фуг — разве это не шелест космической двумирности?

Как Новалис имеет, быть может, большее значение для истории человеческого духа, нежели для литературы, так и Тарковский скорее выбивается из истории кинематографа, нежели плавно вписывается в нее, и духовная составляющая одиссеи Тарковского, вероятно, гораздо более значима, чем одиссея сугубо художественная.

Как и для йенцев, для него не существовало разделения жизни на сущностное и несущностное.

«Обыденное существование — это и есть священнослужение, почти такое же, как служение весталок. Мы заняты охраной священного и таинственного огня... От нас зависит, как мы заботимся о нем и как его бережем. И не означает ли характер этой заботы меру нашей верности, любви, нашего внимания к высшему, самый характер нашего существования?»

Этот фрагмент Новалиса вполне мог бы написать и Тарковский.

Нежный цветок йенских романтиков стремительно процвел не только не получив в Европе развития, но транс-

формировавшись в нечто почти прямо ему противоположное. Чувство сквозной духовной целостности мироздания у поздних романтиков попросту выветрилось. Парадоксально-единая, «волшебна-гармоническая» (хотя и трагическая) вселенная Новалиса у Клейста и Гофмана разваливалась на дихотомические, враждующие части. У Гофмана «действительность как бы окончательно лишается Бога, затвердевает, становится карикатурой; ей противоположен идеал, столь непохожий на нее, что он кажется иллюзией» (В. Жирмунский). Безысходным трагизмом веет от этой разорванности сознания, сближающей фигуру Гофмана с нашим временем, что и привлекло к нему Тарковского, носившего в себе столь же саркастические наблюдения над феерическим разрывом между подлинностью «внутренней вселенной» и блестящей фантомностью «этого мира» — мира, заледеневшего в мертвом интеллекте.

Потому-то такое двойственное отношение Тарковского к романтикам, под которыми он понимал фигуры типа Клейста и Гофмана. В одном из поздних интервью он говорил: «Мне захотелось сказать свое слово о романтизме. Обвинительное слово об очень западном явлении. Это какая-то странная болезнь. Когда человек становится старым, он, наверное, так относится к молодости: осуждает, стыдится себя в юности и всегда ей завидует. Мне кажется, что романтик — всегда жертва вампиризма. Люди необычайно одаренные употребляли богатую духовную энергию не туда. Романтизм — это не приукрашивание, а подмена, когда мне недостаточно самого себя и я начинаю сам себя изобретать, изобретать мир, а не верить ему. Вот, например, был такой Клейст, знаменитый романтик, в расцвете таланта, молодости вместе со своей невестой покончивший жизнь самоубийством, чтобы не дожить до угасания любви. Я могу их понять, но это поступок, противоречащий жизни как таковой. Потому что ощущать жизнь как постоянный праздник — большой грех. В XX веке на Западе люди ждут от жизни какого-то сказания, если его не происходит, то считают, что плохо. Вот это и есть романтизм — наивное отношение к жизни. Нет мужества, мужественности по отношению к ней, страшный эгоизм, желание пользоваться красотой, любовью других...»

Вот куда протягивает Тарковский нить из середины XIX века, в сущности, обесмысливая трагическое натяжение позднего романтизма.

В другом интервью того же времени на вопрос о Гофмане Тарковский сказал: «С Гофманом у меня странные отношения. Мне хочется высказаться о романтизме вообще. Вспомните историю жизни и смерти Клейста, и тогда вы поймете, о чем я говорю. Романтики — люди, которые всегда пытались видеть жизнь не такой, какая она *есть*. Самое страшное для них — рутина, привычное существование... Романтики — не борцы. Их убивают химеры...»

Все верно, но это-то и есть тот полный разрыв с опытом йенцев, о котором я говорю. Йенцы (насколько хорошо он их знал — не суть важно, ибо ведем мы речь о генетическом духовном сродстве) и были этими желанными для внутреннего Тарковского *борцами* за восстановление реальности из той мертвенной заледенелости, в которую она брошена интеллектом. В полемических «Монологгах» Шлейермахер писал: «Напрасно ищут они Божество по ту сторону временного существования... Ибо уже в этой жизни носится дух над миром времени... Поэтому *теперь* начни вечную жизнь в постоянном самосозерцании... и плачь, если тебя уносит поток времени, а ты не несешь в себе вечности».

Йенцы умели видеть «в грязной луже отраженные звезды» — образ Довженко, примененный Тарковским как-то однажды к себе. И самоощущали себя они проповедниками, деятелями «невидимой церкви», а не богемой, как, скажем, все те же Клейст, Гофман, у которых реальный земной мир, взятый «сам по себе», лишился скрыто-божественного статуса, и они тоскуют по *иному* миру, с которым *здесь* никакой связи нет, полный разрыв. А это неприемлемо ни для Тарковского, ни для Новалиса. Храм и первосвет либо здесь-и-сейчас, либо нигде и никогда.

## Мужчина и женщина

### 1

Вспомним анкетный ответ Тарковского на вопрос «В чем, по-вашему, сущность женщины?» — «В подчинении и самозумалении из любви».

Звучит ошеломительно, я бы даже сказал — невероятно средневеково в наше время, когда на историческую арену вышла женщина-блядь\*, поправшая и отринувшая свою былую женственность. Пресловутый феминизм настолько разлит в воздухе, что поколение за поколением вырастает в атмосфере механического, вульгарно-материалистического тождества мужчины и женщины, так что последняя лишается чистоты и полноты своих *иньских* черт, а мужчина — *янских*.

Деградировав, мужская цивилизация, которую Тарковский называл цивилизацией протезов, опустила до своего, материалистически-машинного, уровня и женщину. Однако, вступив на тропу опускания, женщина опустилась глубже мужчины. Все это подобно женскому алкоголизму.

Брак стал почти сугубо номинален, семья фактически не существует. Прежде, в «классическую» эпоху, женщина, в общем и целом, была «хранительницей семейного очага». Соблазненная женщина чувствовала себя падшей, грешной перед семьей и Богом, в той или иной форме «лила слезы и каялась». С таким же внутренним чувством смятения и греха приходил в дом согрешивший мужчина. Семья, особенно русская, сохраняла внутреннее напряжение священного института. Вспомним, например, что писал великий семьянин Василий Розанов о своей жене: «Всю жизнь я был

---

\* После долгих колебаний я решил оставить это словечко — самое, увы, популярное в нынешней «общающейся» России, ибо любые эвфемизмы придадут разговору ложную, даже лживую тональность. Речь идет не о распутстве определенного процента людей, а о сокрушительной тотальности явления. И женщина-блядь — не ругательство уже и не метафора, а термин.

при ней как проститутка возле Мадонны и тем непрерывно очищался и возрастал возле нее».

Семья разложена, конечно, глубинным духом эпохи, служение материальному поставившей во главу угла. Современная цивилизация выстроена как бы в угоду женщине легкого поведения. Секс заменил эрос и любовь.

Насколько скотским стало массовое отношение к эросу в России, наглядно видно по чудовищному (иначе не скажешь) росту сквернословия, так что матерщина сделалась совершенно легализованной не только почти поголовно повсеместно в устной речи, но и в так называемой художественной литературе.

Между прочим, заметим, что прилагательное «блядывый», однокоренное с самым популярным русским ругательством, в древнерусском языке означало всего-навсего «празднословный» (см. словарь М. Фасмера). Вот ведь и мат — что он такое? Конечно же, празднословие, говорение всуе, речевой разврат.

Языковое нецеломудрие и блядство нерасторжимо связаны еще и потому, что всуе говорящий употребляет слова не в качестве реальных, значимых вещей (традиция, в которой жило слово Тарковских), а в качестве пустых символов, игровых шаров. Выходит, что он проституирует сами эти «сильные», чаще всего связанные с функцией размножения слова, за которыми стоит по сути своей священная реальность, — правда, изнасилованная убогой, закомплексованной фантазией.

Люди, не ощущающие мощи космического эроса, целомудренно сияющего в каждом листке и в каждой травинке, яростно сквернословят, «грязно ругаются» — мстят пространству за свою неполноценность, за свою импотенцию. Прекрасно сказал автор «Опавших листьев»: «Целомудрие — это нерастраченная, напряженная чувственность».

У древних, высокодуховных наций (Индия, Египет и т.д.) культ фаллоса (лингама) возведен в ранг высочайшей, корневой религии. А что же у наших шариковых вместо благоговения и религиозного волнения? Ирония, зубокальство, ухмылки, шутовство, сплевывание, жеребьячий

гогот, агрессия. Массовое сквернословие в России — знак и симптом импотентности нации во всех смыслах эроса. Более того — провокатор ее импотентности. Ибо «в начале было слово». Жизнь сама по себе (внесловесная жизнь — если таковая бывает) не может сделать человека мерзавцем. Вначале он должен развратить свою речь, свой язык. Через это развращается воображение. И лишь потом следуют поступки — «переступание».

Фалл вызывал и вызывает у всех потентных народов благоговение, а у импотентных — циническое полупрезрение. Это заметил все тот же Василий Розанов, по мнению которого, нет ничего ужаснее, чем «порнографит пол»: «Никакой еврей (иудей) не вздумает порнографит о поле, а христиане только и делают, что порнографят о нем (уличная брань)»; «Благоговение, благоговение, благоговение... Вот что очистит мир. <...> Все загрязнено... все оподлено нашим цинизмом к миру...»

И в этой отчаянной ситуации массового одичания Тарковский с его утонченным метафизическим целомудрием предстает как явление давне-былой и «затонувшей» России, как своего рода волшеббно-реальный «град Китеж»\*. Тарковский, у которого любовный акт в картинах всегда есть полетный экстаз двоих, где телесное слияние столь интенсивно и так раскрывает каждую клетку, что начинает работать

\* Два маленьких эпизода из жизни Тарковского, рассказанные О. Сурковой

Телорайдский кинофестиваль в США, 1983 год. Один из андеграундных кинорежиссеров приглашает Тарковского себе в номер гостиницы и показывает ему фильм, где подробно запечатлены роды первого ребенка режиссера «Через пару минут просмотра Андрей решительно встал и, извинившись, вышел». Недоумевающий режиссер догнал его и спросил, в чем дело. «Андрей ответил, что роды, продемонстрированные в данном фильме, сугубо личное дело супружеской пары, а не предмет искусства. Смотреть такого рода картины он считает для себя неприличным и непристойным».

Второй эпизод. Италия, Сан-Грегорио, одно из временных пристанищ Тарковских. Лариса Тарковская смотрит телевизор, вдруг возвращается с прогулки муж. Он видит на экране «бесконечный» поцелуй крупным планом. «Лариса! Что вы смотрите? Как вы можете такое смотреть?..» И выключает телевизор. Каким-то таинственным образом где-то поблизости витает это неизменное их друг другу «вы».



духовная сущность этих клеток — рождается тотальность «эротического круга». Достояние потентных существ.

Что же хочет сказать Тарковский своим радикальным ответом на вопрос о сущности женщины? И разве он говорит что-то новое? Это же типично христианская максима: «Унизивший себя да возвышен будет». Сущность женщины, говорит Тарковский, заключена прежде всего в том, что она должна действовать и существовать *из любви*, исходя из нее, во имя любви.

То, что мы сегодня переживаем как неслыханную вульгаризацию эроса, есть ни больше ни меньше, как война полов, которая ведется со все возрастающим размахом и которая, быть может, и есть на самом деле подлинный Апокалипсис, подлинная если не причина, то движущая сила в процессе гибели нашей цивилизации. Во всяком случае, если уж такой сдержанный, взвешивающий каждое слово философ, как Мартин Хайдеггер, эту войну полов заметил и увидел в ней глобально устрашающий смысл, то это что-то да значит.

Превратив человеческую плоть (и тем более плоть природы и вещей) в механизированную, почти неодушевленную биологию, современный человек фактически признался себе, что утратил способность любить. Между тем феномен *сакральной плоти* дает только любовь, влюбленность. Неважно, чья это плоть — женщины, ребенка, пейзажа, роши, лужайки, речки или облупленной стены со следами времени. Ибо священный лик мира виден немногим избранным, обычному же человеку он открывается лишь в краткие мгновения страстной любви, подобно узкому лучу, выхватывающему маленький фрагмент реальности.

## 2

Однако в современном российско-западном мире господствует теория «поисковой» любви: ищу, пока не найду то, что мне подходит, что мне максимально удобно: не жмет, не давит.

«Поисковая» любовь есть безусловное выражение духа функциональности, она исходит из мировоззрения вульгарного материализма с его едва ли не центральным сегодня лозунгом удобства и комфорта: «Мне так удобно!» «Он» и «она» рассматривают друг друга в системе машинно-вещного мира.

Но есть любовь, которую, собственно говоря, и имеет в виду Тарковский: это любовь, идущая не из головы (не из тщеславия и тому подобных уловок сознания и подкорки), не из «неотвратимого притяжения тел» и тому подобных лжеромантизмов, а из сердца. Она возникает как *решимость* любить, и тогда предмет любви в качестве исходного момента не имеет уникальной значимости, это может быть каждый, любой. В этом и лежит глубинное основание таинства: любовь не от нас, любим не мы (не я конкретно, аз грешный), но через нас, посредством нас, любит некая сила. Мы — лишь проводники этой энергии. Для «возникновения любви» нужны, вероятно, два элемента: первотолчок, толчок духа, то есть намерение, решимость любить, глубинное знание, что жизнь вне любви — грех (и потому нельзя ее отложить на «потом»), и канал чистоты, по которому любовь может прийти. (Но, собственно, и приходит нечему: чистота и есть любовь.) «Объект» здесь не важен. Уникальным он *становится* в процессе рождения и углубления любви.

Такая любовь есть религиозный поступок, и начинается он с жертвования: человек жертвует дурной бесконечностью поиска «единственного» или «единственной». Затем он жертвует, быть может, своим тщеславием или тайной амбициозностью, своей леностью. Одним словом, выходит из того мировоззренческого круга, где царствует культ комфорта, в том числе душевного.

Не-избирательной любви учили многие учителя сакральных традиций в разных регионах мира. Учил этой любви и евангельский Христос, сказавший «Возлюби ближнего своего, как самого себя».

Но в чем суть этих таинственных слов? В том, что твой ближний, то есть каждый, любой, в своей подлинной сути,

в глубинах, в основах своего сознания есть ты сам. Разделенность на «ты» и «я» — условность интеллекта, приучившего нас все разделять, мыслить все в качестве противоположностей, противостояний. Иисус из Назарета, проводивший, согласно некоторым легендам, значительную часть жизни в странствиях по Индии, принес с собой главную и величайшую истину древнейших Упанишад: «Ты есть то» («То ты еси»). Другими словами, глубинная часть наших сознаний, бессмертная этого сознания основа — одна на всех. В глубине наших душ живет и дышит одна Душа. То живое чувство братства, что было свойственно в веках простым русским людям, восходило к этой древнейшей и величайшей интуиции. Сущность доброго характера Шопенгауэр, например, видел в том, что «он менее прочих делает различие между собой и другими». Злой же характер держится различий. И потому «космический» фундамент этики заключается в том, «что *один* индивид узнает в *другом* непосредственно себя самого, свою собственную истинную сущность». И эта сущность — божественна\*. Здесь открывается путь к безвыборной, «судьбинной» любви, к любви как полноте внимания к другому, который на самом деле не есть Другой. Ведь если мы действительно любим, то любим не случайно-преходящие наслоения в другом, а это вечное нетленное божество, светящееся из глубины, сияющее под всеми дефектами и даже пороками.

Но ведь такая любовь на Руси существовала, и существовала массово, и творили эту практически-деятельную молитву десятки и сотни тысяч русских женщин. Так называемая любовь-жалость. Однако это не любовь-жалость, это та интуитивная полнота внимания к глубине молчания, когда даже в цветке, даже в камне, даже в натюрморте на окне ты обнаруживаешь себя... Как это делает кинематограф Тар-

---

\* Ср. у Майстера Экхарта: «В самой основе души — одно глубокое молчание. Только здесь покой и обитель для того рождения, для того, чтобы Бог-Отец изрек здесь свое Слово, ибо эта обитель по природе своей доступна только божественной сущности без всякого посредника. Здесь Бог входит в душу всецело, а не частью Своей. Здесь входит Он в основу души. Никто, кроме Бога, не может коснуться основы ее».

ковского, движущийся в направлении стирания границы между героем и теми людьми, теми предметами, в которые он внутренне входит почти буквально до саморастворения.

Таков исток жертвенности у Тарковского. Отдавая полноту внимания Другому, мы впервые открываем дверцу к бессмертному донышку своей собственной души.

Подлинная, то есть движимая духом, любовь имеет исток, конечно же, не в силе полового влечения, а в той интенсивности сопереживания (камню, стене, дереву, человеку), которую мы называем состраданием. Но сострадать мы можем, лишь если наблюдаем нечто как страдающее, как страдание; у нас должно быть развитым воображение на страдание. Нельзя сострадать тому, что самовлюбленно торжествует. (Вот почему в фокусе внимания Тарковского брошенные, разрушающиеся, угасающие, то есть страдающие вещи.) Опыт внимания, переходящего в фазу сострадания, то есть входящего в некое трагическое, по чувству, самопожертвование части себя Другому, в ком ты узнаешь или чувствуешь осколок Божества, — вот исток любви, встречающийся, конечно же, ныне много реже, чем когда бессловно-смирненное приятие жизни как трагической мистерии было намного более распространенным.

И когда мы вдумаемся в эту найденную суть самозарождения глубины любви — сострадание к Божеству, — то удивимся, вспомнив, что именно это и есть основание любви к Христу. В этом-то и суть обыденного пафоса русского народного исповедания православия. *В каждом человеке божество претерпевает трагедию земных противоречий, земного крестного пути.* В этом неиссякаемость образа Христа. Здесь и залегает вековечное зерно любви.

В этом суть, привязывающая, по Тарковскому, Андрея Рублева сначала к Даниле, затем к Дурочке и позднее — к Борiske. Именно так, кстати, понимал Тарковский любовь в романах Достоевского. Его волновали не карамазовские страсти, а мистериальная трагика любви-сострадания мышкинского типа. Именно эту любовь осуществила в жизни Анна Сниткина. Но через это можно понять и Льва Толстого, терзаемого бесконечно чуждой ему мировоззрен-

чески женой и тем не менее вновь и вновь (в течение десятилетий!) находившего ей оправдания. Через это можно понять и самого Тарковского в его отношениях с Ларисой Павловной.

Но через это можно понять и «роман» многих настоящих русских с Россией — бесконечно заблудшим в своих страстных максималистских поисках истины и глубоко страдающим божеством.

Ведь русская земля (как затем и иная земля) в фильмах Тарковского — это с первой же картины земля страдающая, земля трагически-мистериальная.

У человека есть две высшие страсти — любовь и интуитивное знание, то есть вера. И обе не могут существовать без энергии жертвенности. Еще Киркегор полагал, что самоотречение — необходимейшее преддверие веры, это чистилище, необходимое человеку в его сакральном продвижении так же, как природе нужны дождь и гроза. Потому-то и Александр в последнем фильме Тарковского решается на самоотречение, ибо инстинктивно ощущает, что это единственный путь к прыжку в веру, в интуитивное созерцание истины — к прыжку, означающему *качественное* изменение сознания.

Можно даже сказать, что такой образец любящей женщины Тарковский изобразил в «Сталкере». Жена «рыцаря Зоны» как раз в буквальном смысле осуществляет «подчинение и самоунижение из любви». В финале фильма режиссер прибегает к неслыханному для себя приему: жена Сталкера вдруг говорит прямо в камеру, произнося исповедальный монолог. И как это ни невероятно, никакого разрушения общего художественного потока не происходит: музыкальная интонация и эту «публицистику» вводит в метафизический план. Напомню этот монолог женщины, обретшей, по мысли Тарковского, свою сущность: «Вы знаете, мама была очень против. Вы ведь, наверное, всё поняли: он же блаженный. Над ним вся округа смеялась. А он растяпа был, жалкий такой. Мама говорила: он же сталкер, он же смертник, он же вечный арестант. И дети... вспомни, какие дети бывают у сталкеров. А я, я даже не спорила, я и сама про все

это знала, и что смертник, и что вечный арестант, и про детей. А только что я могла сделать, я уверена была, что с ним мне будет хорошо. Я знала, что и горя будет много. Только уж лучше горькое счастье, чем серая унылая жизнь... А может быть, я все это потом придумала. А тогда он просто подошел ко мне и сказал: пойдём со мной, и я пошла и никогда потом не жалела. Никогда. И горя было много, и страшно было, и стыдно было, но я никогда никому не завидовала. Просто такая судьба, такая жизнь, такие мы. А если бы не было в нашей жизни горя, то лучше бы не было. Хуже было бы. Потому что тогда и счастья бы тоже не было. И не было бы надежды. Вот».

Таков чисто русский монолог «безвыборной» любви. С точки зрения современной среднестатистической «женщины-бляди», жена Сталкера — безумна, она сама — блаженная. Однако для Тарковского это наивысшая похвала. Жена Сталкера ни слова не проронила о жертве, о жертвенности, о самоотречении, об отказе от собственного «я» и девичьих желаний. Она ничего об этом не говорит, однако мы сами видим, что она сумела войти в судьбу мужа и жить с ним едино, то есть свято.

### 3

Любопытный диалог о предназначении женщины и смысле отношений мужчина — женщина состоялся у Тарковского в Лондоне со швейцарской журналисткой Ириной Геерк. Приведу фрагмент этого весьма красноречивого интервью.

*— Я не зритель, а зрительница. И я заметила, что в ваших фильмах повторяется довольно традиционный образ женщины. Это женщина загадочная или женщина любящая, но она всегда — придаток, дополнение мужчины. Доминирует мужской мир. Что вы скажете об этом?*

— Мне трудно представить себе внутренний мир женщины, я даже как-то об этом не думал. Но мне кажется, что он должен быть связан с миром мужчины. Одинокая женщина — это ненормально.

— *А одинокий мужчина — нормально?*

— Да. Это даже нормальней, чем когда мужчина неодинок. Наверное, поэтому в моих картинах или вовсе нет женщины, или она появляется, так сказать, по необходимости. Во всяком случае, там, где женщина присутствует, в «Зеркале» или в «Солярисе», она зависит от мужчины. Вам это не нравится?

— *Я не вижу себя в этом мире. Это мужской мир.*

— Вы считаете, что если вы живете общей жизнью с мужчиной, то скорее он должен зависеть от вашего внутреннего мира?

— *Нет. У него свой мир, у меня свой.*

— Но это невозможно. Если ваш собственный мир отделен от мира мужчины, это значит, что у вас с ним нет ничего общего. Если мир не становится общим, отношения безнадежны. Настоящие отношения меняют весь внутренний мир, а иначе вообще непонятно, для чего все это... Мне всегда была непонятна способность некоторых женщин... впрочем, лучше я вам расскажу. Я был нездоров и случайно видел по телевидению два любопытных интервью. Одно из них было с Брижит Бардо, поразительное тем, с какой яркостью в нем была продемонстрирована фантастическая глупость этой женщины, ее — как бы это выразиться — ненужность. И было совершенно очевидно, что она этого не понимает. Другое интервью было с Бэтт Дэвис. Вы знаете ее; по-моему, это лучшая американская актриса. Она-то как раз большая умница. Ей ~~сейчас~~ 75 лет. Знаете, что она сказала? «Я люблю быть замужем». Мне это показалось диким, вернее, непонятным, потому что это означает, что женщина живет сначала с одним человеком, потом отношения прекращаются, она становится женой другого и так далее, словно замужество — это болезнь, после которой выздоравливают, а потом заболевают снова. Может быть, это именно оттого и происходит, что она всегда старалась жить в своем собственном мире и боялась раствориться в чужом.

— *Разве вам лично не приходилось встречать женщин, которые не хотят растворяться в мире мужчин?*

— Я не мог бы общаться с такой женщиной.

— Почему бы вам самому не раствориться в ее мире?

— Я не растворим. И потом, мне кажется, что смысл жизни женщины, весь смысл женской любви заключается именно в способности к самопожертвованию. Я не знаю ни одного примера, когда бы женщина, которая старается сохранить в неприкосновенности свой внутренний мир, стала по-настоящему великой.

— Вы нас всех просто замуровываете в эту роль. А ведь эта роль настолько стара, что...

— Как можно говорить о любви как о старой роли? Послушайте. Это, конечно, дело сугубо личное. Но я уверен, что в любом случае внутренний мир женщины очень зависит от чувств, которые она испытывает к мужчине, потому что, как бы вам сказать... чувство женщины тотально. Она символ любви, а любовь, по-моему, во всех смыслах самое высшее, что есть у человека на земле.

— Меня немножко удивляет ваше требование к женщине любить «тотально». Любите ее сами, а что она будет делать, это уж ее дело.

— Я никакого поведения женщинам не приписываю. Ну хорошо. Живите в своем мире, а я буду жить в своем, и до свидания.

— Все-таки мне непонятно. Растворение — очень опасный путь. Потеряешься, и ничего не останется. Ведь путь через мужчину — это длилось веками, это вошло в наши гены... Не удивляйтесь тому, как я реагирую на ваши высказывания. Я, может быть, сама склонна к этому растворению.

— И слава Богу.

— По-вашему, этим можно гордиться?

— Конечно. Поймите меня правильно: я ничего не требую. В таких случаях требовать невозможно. Это просто случается или не случается. И если не случается, то значит, чего-то самого важного в жизни не произошло. Хотя, может быть, так безопасней. Я бы сказал, такие отношения — когда люди остаются более свободными, более независимыми друг от друга, — такие отношения находятся на уровне нынешнего феминизма, смысл которого, по-моему, не столько в желании утвердить какие-то социальные права, сколько в стремлении



доказать свою похожесть на мужчину. Вот это меня как раз и удивляет. Женщины, с которыми мне приходилось говорить на эти темы, как будто совершенно не понимали своей уникальности, не понимали, что, утратив ее, утратив внутренний мир, который не может быть таким, как мир мужчины, они перестанут быть естественными. Словом, я не понимаю, зачем женщине равенство. В конце концов, мы же не требуем равных прав с марсианами. Свобода не в искусственном равенстве. Они как будто не догадываются, что каждый из нас, будь то мужчина или женщина, свободен, если хочет быть свободным.

— *Как вы считаете: женщина может стать крупным политиком?*

— Вы имеете в виду госпожу Тэтчер?

— *Допустим.*

— Как политик она ведет себя, с моей точки зрения, совершенно правильно... Но если вернуться к нашей теме, то я должен признаться, что для меня нет ничего более неприятного, чем женщина с хорошей карьерой.

— *Я хочу вернуться к началу нашего разговора. Моя претензия к вам заключается в том, что в ваших фильмах я не вижу женщину как самостоятельного человека. Она всегда лишь элемент в мужском мире.*

— Но в Москве женщины говорили мне, что мне удалось проникнуть в их мир. Им самим этот мир казался герметическим, и они были удивлены... Впрочем, вы, конечно, вправе смотреть на вещи по-своему. Могу только сказать, что, например, мать в «Зеркале» — не выдуманный образ. Это фильм о моей матери, и он основан на подлинных фактах. Там нет ни одного эпизода, сочиненного сценаристом.

— *Согласитесь, однако, что героиня «Соляриса» — это женщина, которая попросту не может существовать без... без этого человека.*

— Вам это кажется неестественным?

— *Этот вопрос я скорее хочу задать вам. Что побеждает: любовь или личность женщины?*

— Не знаю. Могу только сказать: женщина никогда не победит мужчину. И еще: остаться мужчиной во многих

смыслах так же трудно, как женщине остаться женщиной. Но беда в другом. Беда в том, что мы живем в таком обществе, в такую эпоху, когда духовность человека — я говорю о массовом человеке — крайне низка. Мы с вами сидим и спокойно рассуждаем — и не знаем, проснемся ли завтра живыми, потому что достаточно какому-нибудь сумасшедшему нажать кнопку, и с планетой будет покончено. Я думаю, что и взаимное непонимание мужчины и женщины объясняется прежде всего этой бездуховностью. Устранить социальное неравенство — это еще не всё. Если человек не знает, зачем он появился на свет, для чего он живет, то это неизбежно приведет к тому, к чему мы, собственно, уже и пришли. К счастью, женщины не так любознательны, как мужчины...

— *Что вы хотите этим сказать?*

— То, что начиная с эпохи Возрождения человек занялся главным образом материальными проблемами, к которым относится и так называемая проблема познания, поглотившая мужчин...»

Почему для Тарковского смысл женской любви — в самопожертвовании, в растворении в мужчине, в его мире? Потому что, «растворяясь» в мужчине, она совершает религиозный поступок, ибо всякое самопожертвование, жертвование низшим в себе ради высшего — путь к вере, к интуитивному знанию, осознает это человек или нет. Для женщины это самый близкий и самый естественный путь самосовершенствования. Как писал Тарковский в «Запечатленном времени»: «Заботясь об интересах всех, никто не думал о своем собственном интересе, каковой заповедовал Христос: «Возлюби ближнего своего, как самого себя», то есть люби себя настолько, чтобы уважать в себе то сверхличностное, божественное начало, которое не позволит тебе уйти в свои личные, корыстные, эгоистические интересы, а повелевает тебе отдать себя другому, не мудрствуя и не рассуждая. Человек легко попадает на удочку «ловцов человеческих душ», отказываясь от своего личностного пути во имя якобы более общих и благородных задач, не сознаваясь се-

бе в том, что на самом деле предает себя и свою жизнь, для чего-то ему данную...»

«Растворяется» ли мужчина в женщине? Безусловно. Но не полностью. В мужчине есть нерастворимый «остаток», который делает его существом, «бросающим семя», и чем выше творческий потенциал мужчины, тем больше зона этой «нерастворимости». Статус его служения выше, но вместе, дополняя друг друга, мужчина и женщина способны на мощное движение прорыва.

Для Тарковского человек, не способный к самопожертвованию, — неподлинный человек. Если мы любим, то жертвуем. Так что для Тарковского это не проблема соревновательности полов. Мир персонажей-мужчин в его фильмах — это мир рыцарей самопожертвования, от Ивана до Александра. Но их служение — не женщине, а сакрально-изначальному в человеке и в космосе.

На поверхностный взгляд может показаться, что раз Тарковский сформулировал сущность женщины как «подчинение и унижение себя из любви», то сущность мужчины должна им пониматься как некое торжествующее повелевание. Однако это не так. Вспомнив еще раз самоотрешающуюся, жертвенно-страдательную сущность его героев, мы понимаем, что если бы ему пришлось отвечать на вопрос, в чем сущность мужчины, то он, скорее всего, повторил бы ту же формулу — «в подчинении и самоумалении из любви»\*. Различие лишь в адресе и адресате этого подчинения. Если женщина представляет роду и духу Земли, то мужчина — Небу и космосу. Как и положено «рыцарю», мужчина взваливает на себя более тяжелую ношу, однако смысл земной миссии мужчины и женщины один и един: служение духу в себе и, соответственно, во всем, ибо дух вездесущ. Смысл жизни для нас — в возвратном обожении мира, в поднятии его, насколько позволяют силы, из низин опошленности, в восстановлении Творения в его изначальном статусе. И начинать надо с ближайшего от тебя, с ближ-

---

\* В реальной анкете на вопрос, в чем сущность мужчины, Тарковский ответил: «в творчестве», что для художника равнозначно ответу «в любви».

него — с ближнего человека, лица, вещи, пейзажа. Но ведь ближайший — это ты сам, повернувшийся лицом к своему духу и отдавший свою плоть и душу ему в подчинение. А затем семья, в которой женщина-созидательница подчиняет себя мужчине как духу и вдохновляет его на творчество, связанное с выходом «в космос» большего диапазона, чем семья. Женщина, создающая если не священный, то просто гармонический брак, поднимающая его из сегодняшних пучин и грязных луж, создающая здоровую семью («святую семью», по терминологии В. Розанова), — что может быть величественнее? Что может быть космологичнее, чем возврат земному пейзажу гармонии *инь* и *ян*, то есть истинно (в соответствии с законами космоса) женского и мужского начал?

#### 4

Случайно ли Тарковский употребил слово «растворение», «раствориться в...»? Является ли этот процесс сущностью одной только женщины? И что вообще есть *растворение*, когда речь идет о человеческом существе, где духом синтезированы душа и тело?

Растворение есть динамический, длящийся акт медитации, в процессе которой ты находишь «себя» в другом.

В «Андрее Рублеве» Тарковский дает напряженно-эротическую по атмосфере сцену прощания Андрея и Данилы с удивительным для Рублева монологом: «Исповедаться должен. Примешь?.. Не смогу я без тебя ничего. Сколько лет в одной келье прожить... Твоими глазами на мир гляжу, твоими ушами слушаю, твоим сердцем... Данила...» Оба плачут, после чего Андрей целует Даниле руку.

Чего-чего, а уж самозаконно-тщеславного самоутверждения Рублева в своей самости, в своем таланте мы отсюда никак не вычитаем, тут иные истоки творческого поведения. Женственность рублевского дара здесь очевидна. Творчество для Тарковского есть во многом способность саморастворения в том «космическом порядке», который на самом деле всегда рядом — рукой подать. В этой

способности касаться трепетной рукой и затем растворяться, проходить через опыт растворения и через это возвращаться в «себя» новым, более пластичным, то есть познавшим еще одну грань «сердца мира», — Рублев у Тарковского и осуществляет и свой крестный путь, и свое творческое самостановление. «Самость» в нем словно бы выгорает, остается эссенция, выгорают «чувства», остается, точнее, возрастает, обнаруженный и воплощенный «дух». И «дар смотра на мир глазами любимого», через что проходит отрок и мужчина Рублев, его не только не разрушает и не выхолащивает, совсем напротив, с точки зрения автора фильма — это дар, без которого медитация творчества просто невозможна.

Рублев вновь и вновь «растворяется»: в языческих «оргиях», в весенних паводках природы, в Дурочке и ее судьбе, в Даниле, в опыте и опытах Феофана Грека, в отчаянии Бориски... Рублев женствен, и все потому, что «младенческое» в нем волшебным образом еще не умерло, еще бьется. Ведь младенец не знает, мужчина он или женщина.

И потому так пластически-женственно, неотвлеченно звучит из уст Андрея монолог — цитата из апостола Павла: «Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое. Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь я знаю отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан... Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестанет, хотя и пророче-

ства прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится. Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем...»

Из этого монолога исходит важнейший для Тарковско-го внутренний посыл: не познавший опыта любви потерпел самое сокрушительное поражение на этой Земле. В своем пафосе сравнения любви со всеми мыслимыми дарами, дарованиями, моральными подвигами, предельными достижениями в познании («знаю все тайны») апостол и вместе с ним Рублев вновь и вновь ставят любовь на непостижимо высокое место, так что совершенно ясно: она здесь имеет изначально сущностную, а не моральную значимость, свидетельствующую о некоей трансформации, которой не дает ни «знание тайн», ни «дар пророчества», ни даже сама вера.

И вот вам ответ швейцарской журналистке.

Таков Андрей Рублев — *растворяющийся*. Но таков же, по Тарковскому, вообще подлинный художник: он творит на восточный, не на западный лад, он не самовыражается, не свои преходящие, плотско-душевные боли, впечатления и радости воплощает на холсте или в звуках, а находит свой дух в «акциях любви» к другому: лицу, пейзажу, мысли, предмету — как это делал Питер Брейгель Старший или Иоганн Себастьян Бах.

Потому-то японское средневековье так Тарковского и привлекало. Он неизменно восхищался, например, хокку Басё, прокомментировав однажды процесс их восприятия так: «Читающий хокку должен *раствориться* в нем, как в природе, погрузиться в него, потеряться в его глубине, утонуть, как в космосе, где не существует ни низа, ни верха. Художественный образ в хокку глубок настолько, что глубину его просто невозможно измерить. Такой образ возникает только в состоянии непосредственного прямого жизненного наблюдения...»

## 5

Считать фильмы Тарковского незротичными, сухими может только крайне наивный или крайне невнимательный зритель. Здесь все пропитано влажным огнем, синонимич-

ным мировому эросу. И мужчина здесь спасается эросом, и это настолько существенно для Тарковского, что в последней кинокартине спасительницей мира становится «ведьма Мария», отдающаяся Александру в акте жертвенно-сострадающей, в подлинном смысле сердечной любви\* и тем снимающая с героя (и через него, давшего обет Богу, с мира) губительное заклятье безбожности. Этот внезапный и весьма парадоксальный сюжетный поворот чрезвычайно много говорит об индивидуальном мироощущении Тарковского, о его интуитивном понимании сути мировой дисгармонии, рокового дисбаланса, роковой болезни человечества. Вернется на землю *сакральный эрос* — и мир будет спасен, — так в самой элементарной форме можно сформулировать одну из скрытых мыслей картины.

Вообще говоря, физическая близость мужчины и женщины в фильмах Тарковского (не только в «Жертвоприношении») — это всегда сокровенный акт воспарения, замедленного, «космического» полета, экстаза, отрыва от Земли. И любопытно, что, когда однажды по сюжету (в «Ивановом детстве») герои пытаются сойтись, одолеваемые обычной чувственностью, Тарковский моментально выдает соответствующую метафору: Маша в объятиях Холина зависает над черным провалом «могильного» рва.

Еще до «Жертвоприношения» мужчина в фильмах Тарковского бродит в «женской» стихии, ищет исцеления, взывает к женщине-целительнице, но она его не слышит. Впрочем, в «Зеркале» этот конфликт лежит на такой глубине, что фактически непереводим в словесный ряд. Женщина здесь (женщина-мать, женщина-жена, женщина — жена врача, девочка, в которую влюблены военрук и Алексей) владеет миром и во многом творит его, как бы руководя волшебством света, цвета и пластики, она дирижирует «жизненной магией» и спасающе хранит душу мальчика-героя в созвучиях

---

\* Тот, кто внимательно еще раз посмотрит эти сцены, не сможет не поразиться парадоксальнейшему характеру этого «соблазнения» и затем «соития». Здесь очевидна магически-христианская подоплека, соединение как бы несоединимого, здесь явные черты возврата к некоему древнему забытому ритуалу.

духовных Баховых ритмов. Кстати, эту сквозную пропитанность фильма женской стихией, где мать выступает как животворная созидательная сила, сам режиссер осознал не сразу. «Я просто всем обязан матери. Она на меня оказала очень сильное влияние. Влияние — даже не то слово. Весь мир для меня связан с матерью. Я даже не очень хорошо это понимал, пока она была жива. И только когда мать умерла, я вдруг ясно это осознал. Я сделал «Зеркало» еще при ее жизни, но только потом понял, о чем фильм. Хотя он вроде бы задуман был о матери, но мне казалось, что я делаю его о себе. Как Толстой писал «Детство. Отрочество. Юность». Лишь позже я осознал, что «Зеркало» — не обо мне, а о матери».

Вообще во всех фильмах Тарковского побеждает не разум, а интуиция, глубинный инстинкт. Побеждает женственное начало не только мира, но и самого мужчины, побеждает «слабость и гибкость», «свежесть и нежность», по определению Сталкера, неустанно взывавшего к духу Лао-цзы. И совершенно закономерно появляется спасительница Мария в финале творчества. Кстати, в первом сценарном варианте фильма мистико-эротический характер спасения героя (а не мира, как в «Жертвоприношении») женщиной был проявлен значительно резче и четче. Вот как описал это сам автор в «Запечатленном времени» (немецкое издание):

«Первый вариант назывался «Ведьма», в центре его действия предполагалось странное исцеление смертельно больного мужчины, которому его домашний врач открыл всю ужасную правду о его очевиднейшем близком конце. Больной понимает свою ситуацию; узнав, что приговорен к смерти, он приходит в отчаяние. Но вдруг однажды в его дверь раздается звонок. Перед ним возникает человек (прототип Отто, почтальона в «Жертвоприношении»), который, словно бы в соответствии с некой традицией, передает весть, что он, Александр, должен пойти к одной обладающей чудесной магической энергетикой женщине, прозываемой ведьмой, и переспать с ней. Больной повинуется, познает божественную милость исцеления, что вскоре и констатирует изумленный врач, его друг: Александр совершенно здоров. Но потом внезапно та женщина, ведьма, появляется сама;



она стоит под дождем, и тут еще раз происходит непостижимое. Повинуясь ее воле, Александр бросает свой уютный, прекрасный дом, расстается с прежним своим существованием, выскальзывает из дома в стареньком пальто, похожий на клошара, и исчезает с этой женщиной.

Это, резюмируя, история жертвоприношения, но также и спасения. То есть я надеюсь, что Александр был спасен, что он, как и тот персонаж в снятом мною в Швеции в 1985 году фильме, исцелился в смысле гораздо более емком, нежели простое избавление от болезни, пусть даже и смертельной, исцелился в нашем случае благодаря женщине...»

Удивительно, что этот сюжет явился Тарковскому еще до того, как он почувствовал и узнал, что смертельно болен. То есть для него важнее был момент жертвоприношения — безрассудство дара, которое в окончательном варианте фильма выступает намного ярче и эффектнее, подчеркнутее. Александр отказывается от дома, от малыша, позволяя счесть себя безумным и уходя в пожизненное речевое безмолвие.

Сюжет исцеления соитием с женщиной, обладающей тайным знанием, уходит в те исторические временные глубины, когда человек считался с духом. Однако и во вселенной Андрея Тарковского, если мы всмотримся и вслушаемся, все, что связано с женщиной, пронизано этим древним духом постижения ее космического служения. И потому одновременно: восторг и ужас. Это ясно уже из того, как Тарковский относится к материи, к вещам (материя — это женское начало, мать-материя, в то время как дух — мужское): материальный мир у него пронизан духом, священный брачный союз здесь, в таинстве творческого процесса, уже свершился. И восстание Тарковский поднимает в своем творчестве не против материи и материального во имя духа (как он декларирует часто в интервью и текстах), а против бездуховной материальности и плоти.

Литургические черты в отношениях Криса и Хари не могли не броситься в глаза еще зрителям «Соляриса». Возлюбленная, даже в оболочке антиматерии, для автора и его героя — нечто много большее, чем просто женщина, и потому Крис встает перед ней на колени.

В «Зеркале» же это отношение к матери и возлюбленной настолько многомерно пронизывает ткань фильма во все мыслимые стороны и во все «подтексты», что ткань просто вибрирует. Строки «Первых свиданий» Арсения Тарковского, звучащие в фильме, проникнуты сквозным пафосом священнодействия — как главного чувства при общении с любимой. Свидание — «как богоявление». «Алтарные врата отворены...» «И ты держала сферу на ладони...» Чувства, почти смешные в нашу эпоху.

Свиданий наших каждое мгновенье  
Мы праздновали, как богоявление,  
Одни на целом свете. Ты была  
Смелей и легче птичьего крыла,  
По лестнице, как головокруженье,  
Через ступень сбегала и вела  
Сквозь влажную сирень в свои владенья  
С той стороны зеркального стекла.

Когда настала ночь, была мне милость  
Дарована, алтарные врата  
Отворены, и в темноте светилась  
И медленно клонилась нагота,  
И, просыпаясь: «Будь благословенна!» —  
Я говорил и знал, что дерзновенно  
Мое благословенье: ты спала,  
И тронуть веки синевой вселенной  
К тебе сирень тянулась со стола,  
И синевую тронутые веки  
Спокойны были, и рука тепла.

А в хрустале пульсировали реки,  
Дымились горы, брезжили моря,  
И ты держала сферу на ладони  
Хрустальную, и ты спала на троне,  
И — Боже правый! — ты была моя.  
Ты пробудилась и преобразила  
Вседневный человеческий словарь,

И речь по горло полнозвучной силой  
Наполнилась, и слово *ты* раскрыло  
Свой новый смысл и означало: *царь*.

На свете все преобразилось, даже  
Простые вещи — таз, кувшин, — когда  
Стояла между нами, как на страже,  
Слоистая и твердая вода.

Нас повело неведомо куда.  
Пред нами расступались, как миражи,  
Построенные чудом города,  
Сама ложилась мята нам под ноги,  
И птицам с нами было по дороге,  
И рыбы поднимались по реке,  
И небо развернулось перед нами...

Когда судьба по следу шла за нами,  
Как сумасшедший с бритвою в руке.

В этой тональности и заключена суть постижения эроса Арсением Тарковским, отцом режиссера, какого бы стихотворения «о любви» мы ни коснулись.

Отнятая у меня, ночами  
Плакавшая обо мне, в нестрогом  
Черном платье, с детскими плечами,  
Лучший дар, не возвращенный Богом,

Заклинаю прошлым, настоящим,  
Крепче спи, не всхлипывай спросонок,  
Не следи за мной зрачком косящим,  
Ангел, олененок, соколенок.

Из камней Шумера, из пустыни  
Аравийской, из какого круга  
Памяти — в сиянии гордыни  
Горло мне захлестываешь туго?

Я не знаю, где твоя держава,  
И не знаю, как сложить заклятье,  
Чтобы снова потерять мне право  
На твое дыханье, руки, платье.

Кажется почти невероятным, что режиссер, интуитивно постигший сущность эроса как важнейшего звена в том возвратном обожении мира, которое следует неустанно творить, нашел в своем отце поэта, чей «поэтический эрос» мистичен.

## **6**

Швейцарская журналистка, специально прилетевшая в Лондон, чтобы взять у Тарковского интервью, не заметила такой бросающейся в глаза черты его кинематографа, как неуклонная «семейственная троичность»: отец, мать, сын. Обвиняя режиссера чуть ли не в презрении к женщине, она сама вела разговор как женщина-одиночка, не как мать, или жена, или любящая, в то время как Тарковский постоянно говорил о семье, исходя из семьи как из естественности. Но и в кинофильмах у него эта троичность всюду, даже в «Ивановом детстве», где утрата материнского начала обрекает мальчика на смерть, несмотря на то что мужчины всеми силами пытаются заместить ему и материнскую любовь тоже.

В «Сталкере» девочка по прозвищу Мартышка постоянно в мыслях своего отца. Сталкер — не одиночка. Несмотря на глубочайшее метафизическое одиночество, он семьянин. И глубинные основы этого брака мы уже отмечали; достаточно вспомнить, как открываются двери в их спальню — как царские врата в храме.

В «Ностальгии» Горчакова непрерывно сопровождает дух «отца» — «его» книгой стихов и звучащим их звукорядом — и видения матери-жены. Однако именно «Зеркало» создает миф об идеальной Матери, некой современной Изиде, и в отсутствии мужа и в утрате его продолжающей хранить ему верность и поддерживать миропорядок таким, каким бы он был, если бы Озирис был рядом. И то, что

«Первые свидания», согласно разысканиям Марины Тарковской, посвящены не Марии Вишняковой, для мифологии фильма не имеет никакого значения. Тем более что это всего лишь гипотеза. Дух Матери и дух Отца в фильме внутренне синхронны, гармонически-едины. И в известном смысле женщине этого должно быть достаточно — достаточно верности духу, если, конечно, женщина способна на восприятие брака как ничем и никем не отменяемого события.

У Тарковского есть чудесный рассказ «Белый день», опубликованный в 1970 году, — воспоминание о том, как он с матерью в детстве ходил в Завражье в дом врача Соловьева продавать серьги и кольцо. Частично рассказ использован в сценарии «Зеркала». Удивительного в небольшом рассказе много. Чудесная пластика, многосмысленная недосказанность, аромат неизъяснимости жизни как таковой. Одним словом, рассказ о совершенно бесполезном походе. День, «похожий на затянувшиеся сумерки». Текущая, словно ручей, тишина. Молчаливость окружающих и словно бы наполняющих весь мир растений. Мистическое чувство вещей. Но самое главное — таинственность матери, ее странное, идущее из каких-то неведомых далей поведение. Странная мать, откликающаяся, как и сын, на свои глубинные порывы и в этом равная своему сыну. Два таинственных, не переводимых на рациональный язык островка, плывущие рядом.

И что меня больше всего всегда поражало и в этом рассказе, и в фильме — необъяснимость внезапного, почти панического бегства матери из дома Надежды Петровны. Все трое наблюдают за чудесным ребенком в кроватке. И далее финал рассказа:

«Затаив дыхание, я глядел на него, раскрыв рот и вытянув шею. В тишине раздался счастливый смех Надежды Петровны. Я обернулся и посмотрел на мать. Глаза ее были полны такой боли и отчаяния, что я испугался. Она вдруг заторопилась, шепотом сказала что-то Соловьевой, и мы вышли обратно в прихожую.

— А они идут мне, правда? — спросила ее хозяйка, закрывая за собой дверь. — Только вот кольцо... Как вы думаете, оно не грубит меня, нет? Как вы думаете?

Наш уход был словно побег. Мать отвечала невпопад, не соглашалась, говорила, что передумала, что это слишком дешево, почти вырвалась, когда Соловьева, уговаривая, взяла ее за локоть.

Когда мы возвращались, было совсем темно, шел дождь, так же булькала Унжа где-то в стороне. Я не разбирал дороги, то и дело попадал в крапиву, но молчал. Мать шла рядом. До меня доносился шорох кустов, которые она задевала в темноте.

И вдруг я услышал всхлипывания. Я замер, потом, стараясь ступать бесшумно, стал прислушиваться, вглядываясь в темноту.

Мы молчали всю дорогу, всю дорогу я напряженно вслушивался до звона в ушах, но так ничего и не услышал больше.

В Юрьевец мы вернулись глубокой ночью, продрогшие под дождем. Стараясь не шуметь, я разделся, вытер ноги и осторожно влез под одеяло, стараясь не разбудить сестру».

Удивительная концовка. Тайна хрупкости и уязвимости психики матери, так и оставшаяся тайной.

Думаю, на этой ноте Тарковский и ушел: на этой ноте, мелодии и симфонии тайны, которую представляет собой каждый человек, каждая судьба, и твоя собственная жизнь прежде всего. Та жизнь, которая, однажды начавшись, уже не кончается. Тарковский знал, что продолжение следует.

# Созерцатель

(Эпилог)

Завершая книгу и подводя, так сказать, итог, хочу вернуться к мысли, намеченной в предисловии, акцентируя ее. Тарковский, конечно же, был по своей исконной сути созерцателем, в чем он не раз вслух признавался, но этого как-то не сумели услышать, и, я думаю, потому, что в нашем современном западнцентристском обществе созерцательность инерционно воспринимается как некая ущербность. Полагали, что Тарковский признается в слабости. Однако Тарковский на самом деле признавался в своей силе, ибо созерцание — это не только древнейшее на земле искусство, не только высшая форма внимания к миру, но единственный путь к познанию своих истоков.

Древние истины следует открывать заново. И Тарковский заново открыл искусство чистого созерцания, выключаящего шум интеллекта с его постоянным ассоциированием, концептуализацией и символизацией — тщеславной жаждой самодемонстрации. Сущность фильмов Тарковского — молитвенность, смиренная и всепроникновенная, столь мощно и столь радикально замедляющая шаг и взор человека, что он не просто выходит из законов мира бытовой активности, но оказывается в новом измерении: во времени вневременности и в пространстве внепространственности.

Здесь и открывается подлинно неназываемое. К некоему центру в себе подходит внимание созерцателя. Пройдя вместе с Тарковским все стадии успокоения ума и замедления внутреннего движения, он вдруг переходит некую черту (в себе ли, в созерцаемом ли?), где мир как бы останавливается, открывается исконный покой, в котором пребывает вселенная, и созерцатель оказывается в благоговейном акте безмысленного прикосновения к истечению Сути.

Этот созерцательный транс, в котором Тарковский был мастером, на Востоке называется *самадхи*, являясь главным средством внутреннего освобождения. Р. Блайс, свой человек в дзэн, писал, что «самадхи подразумевает правильное ощущение созерцаемого объекта». Что значит «правильное»? Это

значит ощущение его духовного ритма. Но что значит «духовного»? Это значит ритма, в котором вещь пребывает в бесконечности, то есть опять же вне нашего мира конечных целей, но во вневременном времени и во внепространственном пространстве. «Поэтому *самадхи* — это состояние сознания поэта, который видит вещи такими, каковы они *есть*». То есть каковы они в своем чистом, бесцельном бытийствовании, не принадлежащие ни человеку, ни его разумению. (Помня при этом, что «Я есмь» — это имя Бога.)

Но в созерцании Тарковский не только благоговейно касается тончайших, заветнейших струн мира, сердцевинной сути вещей, но реализует высшую форму любви. Не случайно Горчаков в «Ностальгии» говорит о любви, где раскрывает себя энергия необладания, энергия чистой благоговейной созерцательности («Ни-ка-ких поцелуев... ничего!..»), как о высшей форме эротического чувства. Впрочем, это хорошо известно поэтам, будучи ярчайше выражено, скажем, в опыте Петрарки или Данте.

Обладание прерывает тот космизм внимания, где более всего страшатся нанести какой-либо ущерб, например нарушить цельность внутреннего ритма «объекта» или отклонить его судьбу. Потому-то и говорится, что высшая (или идеальная) любовь — не от мира сего.

Не случайно и то, что Тарковский вновь и вновь на протяжении жизни возвращался к словам отца, услышанным от него в ранней юности: «Добро пассивно. Зло — активно». Такие обычные, казалось бы, слова, но в устах Арсения Тарковского они звучали для сына не как сожаление, а как констатация сути вещей. И действительно, для Андрея Тарковского добро по самой своей сути пассивно: исполнено энергии недеяния, необладания, проникновенной созерцательной молитвенности, а зло по самой своей сути — активно, обладая всеми обертонами агрессивности. Всюду, где мы наблюдаем активность, мы должны понимать, что имеем дело со злом, в той или иной степени завуалированным. Да, конечно, в нынешнем измерении нашего мира никто из нас не может вполне избежать активности. Да, в значительной мере нынешний человек живет во зле, однако драма в том, говорит Тарковский, что нынешний человек не осознает природу



своего зла. Напротив, он полагает, что активность — это добро, не замечая, например, чем на поверку оказывается и к чему ведет американский (или любой другой, скажем имперско-советский) реализуемый лозунг «активного добра» — формула очевидно абсурдная для Тарковского.

Величайшее зло, война, — максимально активна. Величайшее добро в видимом мире осуществляют святые, устанавливающие контакт с тончайшими планами бытия и предоставляющие вещам следовать естественному и неопостижимому потоку превращений\*.

Суть в том, что зло не может реализовать себя не в активных формах. Зло жаждет разделять, ищет различий, цепляется за различия. Но сам корень добра — благоговейное созерцание предмета (человека) с переходом в «божественное» чувство «я есмь», когда граница между тобой и предметом, прочерченная умом, уходит... «То ты еси...»

Тарковский был великим созерцателем. Что же созерцается в созерцании? Священность бытийствования.

И все же было и на нем родимое пятно той «омраченной просветленности», что столь свойственна его героям. Так, например, на вопрос «Что такое любовь?» Тарковский дает двоякий ответ. Как интеллектуал он говорит: «Любовь — это когда женщина отрекается от себя до самоунижения». И приводит в доказательство или в пример довольно умозрительный образ жены Сталкера с ее неубедительным монологом и убедительными истериками. То есть дает ответ исключительно православного, старинно-русского образца. Но как художник-дзэнец он дает другой ответ, который, если бы его перевести в слова, звучал бы так: «Любовь — это полнота внимания к тому, кто (или что) рядом с тобой. И чем целостнее и глубиннее это внимание, тем мощнее и чище эта любовь, тем она молитвеннее, тем она неназываемее, тем непохожее на что-то, что тебе уже известно из человеческих рассказов о ней».

Альберт Швейцер признавался, что его мышление о мире пессимистично, в то время как воля-к-жизни неизменно

---

\*Именно потому, думается, внутренний опыт святых так неудержимо привлекал позднего Тарковского.

оптимистична. То же самое можно сказать о Тарковском. Его мышление, его интеллект, то есть поверхностная часть его личности, претерпевали все драмы и трагедии безысходно пессимистического наблюдения за миром и людьми, но глубинная часть его личности, то живое мистическое чувство, чувство «я есмь», которое пронизывало его интуицию и одновременно истекало из нее, давали ему неслыханно оптимистический запас созерцательности, благодаря которой он вновь и вновь оказывался в истине истоков своего сердца.

# **Приложение**



## Хроника жизни Андрея Арсеньевича Тарковского

**4 апреля 1932** – родился в селе Завражье Юрьеvecкого района Ивановской области в семье поэта и переводчика Арсения Александровича Тарковского.

**1935—1936** – уход отца из семьи.

**1939** – поступает в московскую среднюю школу № 554 и в первый класс районной музыкальной школы.

**1941** – в конце августа уезжает в эвакуацию в г. Юрьеvec на Волге с матерью, сестрой и бабушкой.

**1941—1943** – учится в начальной школе г. Юрьеvecа.

**1943, лето** – возвращение в Москву.

**1947, ноябрь** – заболевает туберкулезом.

**1951** – заканчивает среднюю школу.

**1951—1953** – учеба в Институте востоковедения, на арабском отделении.

**1953, апрель** – зачислен коллектором в Туруханскую экспедицию московского института Нигрозолото.

**1954** – поступает во ВГИК на режиссерский факультет.

**1957** – женитьба на сокурснице Ирме Рауш.

**1961** – получает диплом с отличием. Принят режиссером на киностудию «Мосфильм».

**1961, лето** – начало работы над фильмом «Иваново детство».

**1962**

**9 мая** – премьера «Иванова детства» в кинотеатре «Центральный»;

**август** – поездка на международный кинофестиваль в Венецию. Главный приз «Золотой лев Святого Марка».

Поездка в Индию и на Цейлон.

**30 сентября** – рождение сына Арсения.

**1964** – член жюри Венецианского кинофестиваля;

**ноябрь** – начало работы над «Андреем Рублевым».

**1965** – на Всесоюзном радио создает радиопостановку по рассказу Фолкнера «Полный поворот кругом».

На съемках «Рублева» знакомится с Л.П. Кизиловой, будущей женой.

**1966, декабрь** – «закрытая» премьера «Андрея Рублева» в Союзе кинематографистов СССР.

**1967** – участвует в работе над фильмом А. Гордона «Сергей Лазо» в Кишиневе.

**1969, май** – внеконкурсный показ «Рублева» на Каннском кинофестивале.

**1970** – приступает к фильму «Солярис».

Оформляет развод с Ирмой Рауш-Тарковской и заключает брак с Л.П. Кизиловой.

**7 августа** – рождение сына Андрея.

**1971** – «Андрей Рублев» выходит наконец на экраны страны.

**1972** – читает лекции на Высших режиссерских курсах.

Поездка на Каннский фестиваль с «Солярисом». Большой приз «Золотая пальмовая ветвь».

Поездка в Лондон.

**1973** – поездка в Уругвай и Аргентину;

**лето** – начало съемок «Зеркала».

**1974** – премьера фильма «Зеркало» в Центральном Доме кино.

**1976** – работа над шекспировским «Гамлетом» в Московском театре им. Ленинского комсомола.

**1977** – съемки кинофильма «Сталкер».

**1978** – поездка во Францию;

**апрель** – переносит микроинфаркт.

**1979** – завершение «Сталкера»;

**апрель** – поездка в Италию;

**июль** – двухмесячная командировка в Италию.

**5 октября** – смерть матери.

**1980, с апреля по сентябрь** – поездка в Италию для работы над фильмом «Время путешествия Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры» и над сценарием «Ностальгии».

**1981** – поездка в Англию, Шотландию и Швецию.

**1982, 6 марта** – отъезд в Италию для съемок фильма «Ностальгия».

Завершение документального фильма «Время путешествия»;

**конец года** – приезд в Италию жены, Ларисы Тарковской.

**1983, май** – участие фильма «Ностальгия» в Каннском кинофестивале. Три приза;

**сентябрь** – поездка с женой и К. Занусси на Телорайдский кинофестиваль (США);

**ноябрь** – премьера оперы Мусоргского «Борис Годунов» на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден» в постановке Тарковского. Начало работы над сценарием «Жертвоприношения».

**1984** – поездки в Стокгольм и в Голландию;

**10 июля** – пресс-конференция в Милане, где Тарковский объявляет о невозвращении в Советский Союз.

**1984—1985** – зимой живет с женой в Берлине.

Выход на немецком языке первого издания книги «Запечатленное время».

**1985** – съемки в Швеции фильма «Жертвоприношение»;

**сентябрь** – Флоренция;

**ноябрь** – Стокгольм.

**16 декабря** установлен диагноз болезни – рак легкого.

**1986** – встречает Новый год во Флоренции.

**8 января** начинает курс лечения в Париже у профессора Л. Шварценберга.

**19 января** – воссоединение семьи: приезд из России сына Андрея и тещи.

**9 мая** – стокгольмская премьера «Жертвоприношения»;

**май** – фильм «Жертвоприношение» получает в Каннах Большой приз жюри. Приз вручен сыну Тарковского Андрею;

**июль** – лечение в антропософской клинике под Баден-Баденом;

**с августа по октябрь** семья живет в Италии на вилле у моря;

**с октября** Тарковский снова на лечении в Париже;

**29 декабря** – смерть в клинике.

**1987, 5 января** – отпевание и похороны на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

## Фильмография

«Каток и скрипка».

1961

Сценарий Андрона Кончаловского, Андрея Тарковского; постановка Андрея Тарковского; оператор Вадим Юсов; художник С. Агоян; режиссер О. Герц; композитор В. Овчинников; звукооператор В. Крачковский; монтаж Л. Бутузовой; костюмы А. Мартинсон.

В ролях: В. Заманский, Марина Аджубей, Юра Бруссер, Слава Борисов, Саша Витославский, Саша Ильин, Коля Казарев, Гена Клячковский, Игорь Коровиков, Женя Федченко, Таня Прохорова, А. Максимова, Л. Семенова, Г. Жданова, М. Фигнер.

Производство киностудии «Мосфильм», творческое объединение «Юность». 46 минут, 209 кадров.

«Иваново детство».

1962

Авторы сценария Владимир Богомолов, Михаил Папава, по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван»; режиссер-постановщик Андрей Тарковский; оператор Вадим Юсов; художник Е. Черняев; режиссер

Н. Натансон; композитор В. Овчинников; звукооператор И. Зеленцова; монтаж Л. Фейгиновой; грим Л. Баксаковой.

В ролях: Коля Бурляев (Иван), В. Зубков (Холин), Е. Жариков (Гальцев), С. Крылов (Катасоныч), Н. Гринько (Грязнов), Д. Милютенко (Старик), В. Малявина (Маша), И. Тарковская (Мать Ивана).

Производство киностудии «Мосфильм», Третье творческое объединение. 97 минут, 326 кадров.

### «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею»).

1966–1971

Сценарий Андрея Михалкова-Кончаловского, Андрея Тарковского; режиссер-постановщик Андрей Тарковский; главный оператор Вадим Юсов; художник Е. Черняев при участии И. Новодережкина и С. Воронкова; композитор В. Овчинников; режиссер И. Петров; звукооператор И. Зеленцова; монтаж Л. Фейгиновой, Т. Егорычевой, О. Шевкуненко; грим В. Рудиной, М. Аляутдинова, С. Барсукова; костюмы Л. Нови, М. Абар-Барановской; художник-декоратор Е. Кораблев; консультанты: доктор исторических наук В. Пашуто, С. Ямщиков, М. Мерцалова; директор картины Т. Огородникова.

В ролях: Анатолий Солоницын (Андрей Рублев), Иван Лапиков (Кирилл), Николай Гринько (Даниил Черный), Николай Сергеев (Феофан Грек), Ирма Рауш (Дурочка), Николай Бурляев (Бориска), Юрий Назаров (Великий князь, Малый князь), Ю. Никулин, Р. Быков, Н. Граббе, М. Кононов, С. Крылов, Б. Бейшеналиев, Б. Матысик, А. Обухов, Володя Титов.

Производство киностудии «Мосфильм», Творческое объединение писателей и киноработников. 1-я серия – 86 минут, 192 кадра, 2-я серия – 99 минут, 219 кадров.

### «Солярис».

1972

Сценарий Фридриха Горенштейна, Андрея Тарковского, по одноименному роману Станислава Лема; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Вадим Юсов; главный художник Михаил Ромадин; композитор Эдуард Артемьев; звукооператор Семен Литвинов; режиссер Ю. Кушнерев; монтаж Л. Фейгиновой; грим В. Рудиной; костюмы Н. Фоминой; ассистенты режиссера А. Идес, Л. Тарковская, М. Чугунова; консультанты: доктор технических наук



Л. Лупичев, член-корреспондент АН СССР И. Шкловский, директор картины В. Тарасов.

В фильме использована фа-минорная хоральная прелюдия И.С. Баха. В ролях: Наталья Бондарчук (Хари), Донатас Банионис (Крис Кельвин), Юри Ярвет (Снаут), Владислав Дворжецкий (Бертон), Николай Гринько (Отец Криса), Анатолий Солоницын (Сарториус).

Производство киностудии «Мосфильм», Творческое объединение писателей и киноработников. 1-я серия – 79 минут, 216 кадров, 2-я серия – 88 минут, 160 кадров.

## «Зеркало».

1974

Сценарий Александра Мишарина, Андрея Тарковского; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Георгий Рерберг; главный художник Николай Двигубский; композитор Эдуард Артемьев; звукооператор Семен Литвинов; режиссер Ю. Кушнерев; монтаж Л. Фейгиновой; грим В. Рубиной; костюмы Н. Фоминой; ассистенты режиссера Л. Тарковская, В. Харченко, М. Чугунова; директор картины Э. Вайсберг.

Стихи Арсения Тарковского в исполнении автора. В фильме использована музыка И.С. Баха, Перголези, Пёрселла.

В ролях Матери и Натальи – Маргарита Терехова. В фильме снимались: Игнат Данильцев, Л. Тарковская, А. Демидова, А. Солоницын, Н. Гринько, Т. Огородникова, Ю. Назаров, О. Янковский, Ф. Янковский, Ю. Свентиков, Т. Решетникова, Э. Дель Боске, Л. Корречер, А. Гутьеррес, Д. Гарсия, Т. Памес, Тереза и Татьяна Дель Боске. Голос от автора – И. Смоктуновский.

Производство киностудии «Мосфильм», Творческое объединение писателей и киноработников. 108 минут, 279 кадров.

## «Сталкер».

1979

Сценарий Аркадия и Бориса Стругацких по мотивам повести «Пикник на обочине»; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Александр Княжинский; главный художник Андрей Тарковский; композитор Эдуард Артемьев; режиссер Л. Тарковская; звукооператор В. Шарун; грим В. Львова; монтаж Л. Фейгиновой; костюмы Н. Фоминой; художники Р. Сафиуллин, В. Фабриков; операторы Н. Фудим, С. Наугольных; ассистенты режиссера М. Чугунова, Е. Цымбал; монтажеры Т. Алексеева, В. Лобкова; операторы Г. Верховский,

С. Зайцев; режиссер-стажер А. Агаронян; мастер по свету Л. Камзин; цветоустановщик Т. Масленникова; мастер по строительству декораций А. Меркулов; редактор А. Степанов; музыкальный редактор Р. Лукина; административная группа Т. Александровская, В. Вдовина, В. Мосенков; директор картины А. Демидова.

Стихи Ф.И. Тютчева и Арсения Тарковского.

В ролях: Алиса Фрейндлих (Жена Сталкера), Александр Кайдановский (Сталкер), Анатолий Солоницын (Писатель), Николай Гринько (Профессор).

Производство киностудии «Мосфильм», Второе творческое объединение. 1-я серия — 65 минут, 64 кадра, 2-я серия — 96 минут, 82 кадра.

## «Время путешествия Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры».

1982

Сценарий Т. Гуэрры и А. Тарковского; оператор Лючано Тиволи; монтаж Франко Летти; организация съемок Франко Терилли; оператор второй группы Джанкарло Панкальди; звукооператор Эудженио Рондани; текст Андрея Тарковского, читает Джино Ла Моника; переводчик Лора Яблочкина; ассистент по монтажу Карло Д'Алессандро; звукооператор перезаписи Романо Кэккаччи.

Производство «Джениус» С. Р. Л. (Италия). 65 минут.

## «Ностальгия».

1983

Авторы сценария Андрей Тарковский, Тонино Гуэрра; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Джузеппе Ланчи; главный художник Андреа Кризанти; художник по костюмам Лина Нерли Тавиани; режиссеры Норман Моццато, Лариса Тарковская; звукооператор Ремо Уголинелли; представитель RAI на съемках Лоренцо Остуни; монтаж Амадео Сальфы, Эрмини Марани; грим Джулио Мастрантонио.

В фильме использована музыка Дебюсси, Верди, Вагнера.

В ролях: Олег Янковский (Горчаков), Домициана Джордано (Эуджения), Эрланд Йозефсон (Доменико), Патриция Террено (Жена Горчакова), Лаура де Марки, Делия Боккардо, Милена Вукотич, Раффаэле Ди Марио, Рате Фурлан, Ливио Галасси.

Производство «RAI Канал 2», Ренцо Росселлини, Маноло Болоньини для «Опера-Фильм» (Италия) при участии «Совинфильма» (СССР). Прокат «Фильм Энтернасьональ». 130 минут.

## «Жертвоприношение».

1986

Автор сценария и режиссер Андрей Тарковский; главный оператор Свен Нюквист; операторы Лассе Карлссон, Дан Мюрман; режиссеры Керстин Эриксдоттер, Михал Лещиловский; помощник режиссера Анне фон Сюдов; монтаж Андрея Тарковского, Михала Лещиловского; консультант по монтажу Анри Кольпи; переводчик Лейла Александер; звукозапись и перезапись Ове Свенсон, Боссе Перссон; художник Анна Асп; костюмы Ингер Перссон; грим Чэль Густафссон, Флоренс Фукье; специальные эффекты «Свенска Стантgruppen», Ларс Хеглунд, Ларс Пальмквист; ассистенты по актерам Присцилла Джон, Клер Денис, Франсуа Менидри; директор картины Катинка Фараго.

В фильме использована музыка И.С. Баха, шведская и японская народная музыка.

В ролях: Эрланд Йозефсон (Александр), Сьюзен Флитвуд (Аделаида), Валери Мерес (Юлия), Аллан Эдвалл (Отто), Гудрун Гисладоттир (Мария), Свен Вольтер (Виктор), Филиппа Францен (Марта), Томми Чэльквист (Малыш).

Производство: Шведский киноинститут, Стокгольм; Аргос Филмз С.А., Париж, при участии Филм Фор Интернейшнл, Лондон; Йозефсон и Нюквист ХБ; Шведское телевидение/СВТ 2; Сандрю Филм и Театер АБ, Стокгольм, и при содействии Министерства культуры Франции. Продюсер Анна Лена Вибум. 145 минут.

## **Радио**

«Полный поворот кругом» — радиопостановка на Всесоюзном радио по одноименному рассказу У. Фолкнера. 1965 год.

В ролях: А. Лазарев, Н. Михалков и др.

## **Театр**

У. Шекспир, «Гамлет». Спектакль Московского театра им. Ленинского комсомола. 1977 год. Художник Т. Мирзашвили; музыка Э. Артемьева.

В ролях: Гамлет — А. Солоницын; Гертруда — М. Терехова; Клавдий — В. Ширяев; Офелия — И. Чурикова; Полоний — В. Ларионов; Лазерт — Н. Караченцов и др.

М. Мусоргский, «Борис Годунов». Оперный спектакль в лондонском театре «Ковент-Гарден». 1983 год.

Дирижер Клаудио Аббадо; художник Николай Двигубский; свет Роберт Брайн.

В ролях: Роберт Ллой, Эва Рандова, Майкл Светлев и др.

## **Список важнейших источников и исследований\***

Тарковский А. А. Белый день // Искусство кино. 1970. № 6.

Тарковский А. А. Беседа с Б. Эдельхайтом // Интервью с выдающимися режиссерами / ВНИИ киноискусства. М., 1990.

Тарковский А. А. Гофманиана // Искусство кино. 1976. № 8.

Тарковский А. А. XX век и художник. Записи встреч с режиссером в рамках Сент-Джеймского фестиваля 1984 г. // Искусство кино. 1989. № 4.

Тарковский А. А. Дневники // Киносценарии. 2002. №№ 2–6.

Тарковский А. А. Жизнь рождается из дисгармонии // Киноведческие записки. 2001. № 50.

Тарковский А. А. Запечатленное время // А. Тарковский: Архивы, документы, воспоминания. Сост. П.Д. Волкова. М., 2002.

Тарковский А. А. Письма прошлых лет // Известия ЦК КПСС. 1990. № 5.

Тарковский А. А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2.

Тарковский А. А. Решающие времена (интервью) // Искусство кино. 2002. № 12.

Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М., 1993.

Tarkowskij A. Die versiegelte Zeit. Berlin, Frankfurt/M: Ullstein, 1985.

Tarkowskij A. Martirolog: Tagebücher 1970–1986. Berlin: Limes, 1989.

Tarkowskij A. Martirolog II: Tagebücher 1981–1986. Berlin: Limes, 1991.

---

\* Подробные «Материалы к библиографии А. Тарковского» см. в журнале «Киноведческие записки», № 14 за 1992 год, с. 178–195. К тому же практически весь этот номер посвящен личности и творчеству Тарковского (к 60-летию мастера).

- Болдырев Н. Ф. Молчание Андрея Тарковского // Болдырев Н.Ф. Ностальгия по пейзажу. Челябинск, 1996.
- Болдырев Н. Ф. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск, 2002.
- Волкова П. Д. Арсений Тарковский: Жизнь семьи и история рода. М., 2002.
- Гордон А. В. Воспоминания об Андрее Тарковском // Искусство кино. 2002. №№ 2–4.
- Кончаловский А. Низкие истины. М., 2001.
- Лаврин А. Педиконе П. Отец и сын // Юность. 1993. №№ 1–2.
- Лойша В. Такое кино: четыре дня с Андреем Тарковским // Дружба народов. 1989. № 1.
- Лотвал Л. О. Каждый день с Тарковским // Искусство кино. 1989. № 2.
- Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, исследования, воспоминания, письма. М., 1991.
- Нехорошев Л. Андрей Тарковский: пронзенность классикой // Киносценарии. 2002. № 2.
- О Тарковском / Сост. и автор предисл. М.А. Тарковская. М., 1989.
- Панфилов Г. Тарковский А. Итальянский диалог // Искусство кино. 1995. № 11. Запись беседы О. Сурковой.
- Сокуров А. Банальная уравниловка смерти // Andrej Tarkowskij: Reihe Film 39. München-Wien, 1987.
- Сокуров А. Кино, музыка и судьба художника // Музыкальная жизнь. 1989. № 12.
- Солоницын А. Я. Я всего лишь трубач: Повесть о старшем брате. М., 1988.
- Суркова О. Е. Книга сопоставлений. М., 1991.
- Суркова О. Е. Тарковский и Я. М., 2002.
- Суркова О. Е. Хроники Тарковского // Искусство кино. 2002. №№ 4, 6, 7, 9, 10.
- Тарковская М. А. Осколки зеркала. М., 1999.
- Творчество Андрея Тарковского / ВНИИ киноискусства. М., 1990.
- Туровская М. И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.
- Шемякин А. М. Солженицын и Тарковский // Киноведческие записки. 1992. № 14.
- «Я жил и пел когда-то...» Воспоминания о поэте Арсени Тарковском / Сост. М.А. Тарковская. Томск, 1999.

# Содержание

Ты должен измениться (Вместо предисловия) **5**

Часть первая. Влажный огонь

Кладбище в Тарках **15**  
Начало: Завражье, Юрьеvec, Москва.  
Младенчество и детство **19**  
Самоотречение из любви **46**  
Корни отца и тайна сына **60**  
«Чуден был язык воды...» **96**  
Тридцать пять фраз дебюта **111**  
Золотой лев Святого Марка **119**  
Съемки и вокруг съемок **135**  
Сталкер и икона **168**  
Сверхъестественное в себе **178**  
Религиозное страдание **185**  
Рождение религиозного кинематографа **190**  
Интимные точки **209**  
Жена **221**  
Страсти Пришельца **247**  
Предотъездный дневник **278**  
Одиночество **299**  
Плата за свободу **319**  
Тарковский против Тарковского **348**  
Дважды сожженный дом **364**  
Завещание **382**  
Вместо эпитафии **385**  
Чара Бога **387**

Часть вторая. Взглядом Пришельца

Реквием вещей **397**  
Мальчик **404**  
Взгляд Пришельца **410**  
Присутствие **414**  
Выведение за скобки **421**  
Евангелие от Доменико **423**  
Плоть и дух **430**  
Смысл жизни **435**

Кого ищет Горчаков? **438**  
Сталкер **446**  
Время во времени **451**  
Ритм внутри кадра **456**  
Созерцательница Хари **460**  
Омраченная просветленность **463**  
Пещера-лоно **468**  
Дожди **473**  
Родство вне времени **479**  
Мужчина и женщина **486**  
Созерцатель (Эпилог) **511**

### **Приложение**

Хроника жизни Андрея Арсеньевича  
Тарковского **516**  
Фильмография **519**  
Радио **523**  
Театр **523**  
Список важнейших источников  
и исследований **524**