

С О В Р Е М Е Н Н А Я К У Л Ь Т У Р А

КРУИЗ ПО БЕСКОНЕЧНОСТИ, ИЛИ СТАЛКЕР
СМОТРИТСЯ В ЗЕРКАЛО

ОЛЕГУ ОХАНКИНУ

Говорят, Андрей Тарковский будет ставить вместе с Феллини фильм "Ностальгия"... Но если бы говорили только это! Говорят, что режиссер собирается остаться в Италии... Такое, правда, давно говорят, но слухи эти совершенно естественны. В условиях нашей действительности Тарковский - чудо, явление, ни в какие рамки не вмещающееся. И если он хочет сломать рамки, которые ломают его, то кто же осудит Мастера?

Нам же остается думать, всматриваться, болеть... Болеть, разумеется, испещрительно; сострадав и мужеству художника, и житейской прозе его героев, этим мужеством питаемой.

Мы, конечно, не хотим отъезда Тарковского, но для всякого чувства, каким бы постоянным оно ни было, характерны колебания. Чем постоянной чувствую, тем длительней оно во времени, тем богаче тут исторический ландшафт, который ему приходится "покрывать". И вот что любопытно: сейчас, сегодня об отъезде режиссера думается с гораздо меньшим ужасом, нежели каких-нибудь два-три месяца назад, до появления фильма "Сталкер".

Искусство Тарковского таило в себе загадку, которая упорно отодвигалась во времени, не раскрывалась в его картинах, но наличие которой было более чем очевидно. Художник мучал своей неразгаданностью и, конечно же, его отъезд представлялся личной драмой, поскольку тайна творческой личности угнетает всякого, кто расшифровкой этой тайны занят профессионально (профессионально заинтригован).

Последний фильм Тарковского несколько приоткрыл завесу, обнажил эстетический принцип Мастера. Этим фильмом прорезалась линия, закончившая рисунок, выдвинувшая тайнопись предшествующих картин. И в этом - огромная заслуга "Сталкера", огромное его значение. То, что остается обычно в тени, дразнит воображение смутностью очертаний и только угадываемой глубиной, вдруг высветилось, определилось, "проговорилось"... Возможно, художник, неудачно расставил "свет", проявил рассеянность, да мало ли что! Но критик успел сделать свое черное дело и громоздит систему, в объективнос-

ти которой не сомневается, хотя, конечно же, прекрасно знает об ее субъективности и о собственной исходной глубине, затмения которой — такая же забота критика, как и высветление глубины постигаемой...

Именно теперь, когда режиссера постигла неудача, припоминаются все "обиды", тайные надомолвки, упреки и моменты сомнений, пережитые сознанием в пору несомненного приятя фильмов, публичного их восхваления. Новая точка зрения — не отказ от былых восторгов, а такая перестройка взглядов (такая "новостройка" взглядов), в которой нашлось бы место и ранее отринутым, отодвинутым в темный угол за их бесформенностью, несправадничностью что ли...

Невольно вспоминается "Андрей Рублев", с которого, собственно, и начался для многих Андрей Тарковский. Фильм Тарковского не о художнике, а о ясновидце. Потому-то Рублев более ясновидец, чем художник, что внутренняя его мечта — слиться с линиями и красками мира, освободиться от этической двусмысленности существования, стать чистым воплощением формы. Ритмы и краски политической истории, сплетаясь и взаимонакладываясь, становятся прозрачными, исчезают. Свободное сознание отражает не реальность, а свою чистоту. Вот на пороге этого сознания и борется с искушениями живой исторический человек Андрей Рублев. Стереоскопический эффект Тарковского заключается в том, что художника мы видим сразу в двух измерениях: стоим на пороге собственной чистоты, оберегающим дом Свой от нечистого исторического бытия, но, в то же время, — стоим на пороге Бытия Исторического, обращенным лицом к собственной чистоте, не уменим в ней утвердиться, обосноваться. Ясновиденье лишает человека спасительной односторонности в восприятии трехмерного, обжитого пространства. Оно выталкивает человека в Космос, но последний действителен лишь постольку, поскольку человек "привязан" к конкретной истории, времени.

Гениальность в искусстве — суть ясновиденье, т.е. пребывание на грани двух миров: времени и вечности, слияние обеих стихий в Одно, но слияние, дающееся ценой индивидуального погибания в тисках ангажиности. Задавшись целью выделить, обособить человека, Тарковский выделяет и обособляет космизм истории, гениальнейшую слепоту ее творчества, что, соб-

ственно, и послужило причиной бесчисленных толков о славянофильских тенденциях картины.

Но славянофильства не было. Была неразличимость мира и личности в том смысле, что нравственные проблемы субъекта тождественны нравственным проблемам Мира. Однако, как Мир не мог быть космосом субъекта, так и, наоборот, субъект не мог явиться космосом по отношению к миру. Отсюда, с фантастичной для соцреализма непреложностью вытекал тот факт, что тождество Мира и Личности осуществляется в Боге..

Всякое обвинение Тарковского в славянофильстве означает атеистическое прочтение картины, т.е.: идущую от зрителя подмену Бога — Историей (историей Отечества, например). В качестве ясновидца художник не ограничивает пространства, а воплощает их единство, взаимопроникновенность, что явно противоречит представлению о художнике как нравственно обреченном на противостояние конкретной исторической пошлости. Искусство выражает не нравственную идею века, не индивидуальную сентенцию, а некую транс-тенденцию, которая, собственно, и является искусством. Таким образом, режиссер Тарковский зафиксировал феномен конкретнейшего и, в то же время, внеисторического бытия самого Искусства, и в этой автопортретности Искусства — главная тайна "трансцендентальной" эстетики Тарковского.

Природа поэтического дара, по Тарковскому, в умении собственно поэтическое воспринять как самообоснованность мира. Как САМОСТЬ мира, как его сокровенность поэтический дар выступает в роли некоего духовного начала, духовного двигателя, он совпадает с Творцом, что и зафиксировано Тарковским в его блистательном фильме "Зеркало". Режиссер завораживает нас движением форм, поразительной их красноречивостью. Эта красноречивость — в САМОдвижении форм, в самодвижении на уровне Логоса, на уровне Мифа.

Вспомним заставку фильма: косноязычное сознание с усилием преодолевает барьер, отделяющий его от слова; на наших глазах сознание прорывает с косностью, прорываясь к сфере языка. Но тайна красноречия — в мифе, в неизреченности, т.е. — в Слове. Речь — всего лишь отраженный Миф, отраженное Слово (именно ОТРАЖЕННОЕ, так и не подпущенное к самому себе, к бездне собственного мифа). Тарковский помещает чело-

века между речью и Словом, он превращает человека в Язык, во Всеобщее, чем и ввергнул в недоумение носителей обиденного сознания, существующих только в речи, в своем собственном отражении.

Фильм проходил под аккомпанемент топочущих ног, выметающих носителей обиденного сознания из зрительного зала. Движение античных первоначал — Воздуха, Воды, Земли и Огня — не представлялось им драматически обоснованным, было лишено интриги, так что воспринималось как навязчивый бред интеллигента, почему-то не остановленного правительством. Естественный отбор, производимый фильмом, в качестве сильнейших, способных выдержать испытание называл тех самых интеллигентов, гражданская война с которыми составляет сущность переживаемой эпохи. После фильма "Зеркало" стало особенно очевидным, что Андрей Тарковский — сугубо интеллигентский художник, собственно интеллигент в искусстве, и такое его место в СОВЕТСКОМ кинематографе навечно останется за ним как символ творческого и человеческого героизма, как мужественное противостояние антиинтеллигентской культуре, контр-духовной тенденциозности.

Однако все это вовсе не значит, что судом топочущих ног кончается анализ фильма. Наоборот! С суда топочущих ног он, собственно, и начинается. Естественно отобранная публика отнюдь не представляла собой единый монолит, мечта о котором осеняет головы, лишённые элементарных навыков мысли. Приятие фильма как собственно интеллигентского, как фильма, адресованного представителям духа, а не машинно-механического социума, заправленного алкогольно-идеологическими маслами, еще не означало приятия абсолютного, безоговорочного. Уже в упомянутой заставке кроется двусмысленность, расплывающаяся тропиной пробегающая по фильму.

Помещенный между речью и Словом как их тождество, но, стало быть, "окоsmithенный" человек утрачивает индивидуальность. Если в "Андрее Рублеве" индивид и история примыкались в Идеальном, оно было их перспективой, то теперь режиссер непосредственно из идеального исходит, исходит из перспективы, в которой с удивительной одинаковостью исчезли как индивид, так и история.

/Т.Е. оба, разумеется, остались, но в преображенном виде: как изоморфные друг другу/. Перед нами Зеркало, в котором отражение совпадает с отражаемым, мир, в котором решительно все является Логосом, так что тонкий философский диалог в нем столь же невозможен, как невозможно и истинное космоязычие. Нам дано нечто третье: КОСМО-язычие, некий космический диалог.

Именно в фильме "Зеркало" обнажилось трагическое противоречие колоссальной творческой системы: дано ли художнику сохранить свою творческую индивидуальность /свою биографию/ как выразительницу космоса? Историческая миссия художника - в отказе от биографии, в отказе от своей исторической индивидуальности.

Здесь мы имеем дело с противоречием, питающим собой мировое искусство. Сам факт возникновения подобного противоречия говорит о том, что мы имеем дело с художником высочайшего класса, и именно поэтому возобновившиеся упреки в славянофильстве мне лично всегда казались наивными... Тут не славянофильство, а некоторый нариссизм, во грех которого художник ввел и свое Отечество /например, в знаменитой пушкинской цитате/.

Любопытней, пожалуй, другое... Мальчик преодолел космоязычие, но им сделан только первый шаг к духовному освоению реальности. И вот вопрос: каково соотношение мифа /сознания на уровне неизреченности/ с собственно речью? В чем осуществляется их взаимопереход, их единство? Ведь миф предполагает предельную законченность, вселенскость сознания, включение в него бесконечности. Речь разрушает бесконечность, вносит элемент дробления, может увести от мифа /как идеология, например: речь, принимаемая за миф/.

В фильме "Зеркало" человек Тарковского существует на двух уровнях одновременно: лента Мебиуса, созданная режиссером, соединяет детские и зрелые годы героя. Таким образом, нам не дается какая-то одна ситуация, когда взаимодействие начинается какой-то одной "стороной" - либо речью, либо мифом... Взаимодействие дано изначально, но именно поэтому нам изначально дан некий космический субъект, принципиально несводимый к отдельной индивидуальности, вычленив которую не составляло бы труда, которая,

собственно, самое себя знала бы как вычлененную, "готовую" упакованную в формы собственной неповторимости. Тем самым зрителю была предоставлена свобода в соединении двух понятий — косности и духовности /Космоса/, а это значит, что уже тогда, в минуту восторженного приятия "Зеркала", перед нами смутно вырисовывался силуэт далекого Сталкера, и даже не столько перед нами, сколько перед скептическим оком наших оппонентов, весьма спокойно принимавших к сведению всю нашу восторженную аргументацию. Из врожденного реалистического чувства они сопротивлялись идее чистой трансцендентальности и уверяли нас в том, что в сомнамбулически прекрасном мире Тарковского не осталось места живому историческому герою и что их интересует искусство, сосредоточенное не на трансцендентальности, а на субъекте.

Несколько насторожил фильм "Солярис"... Разве Океан, вступающий в общение с астронавтами, наслаждающийся на них образом, не представляет собой некое трансцендентальное тело? Тело, одновременно являющееся и языком. Астронавт знает, что его этическая сущность опрокинута в Неизвестное и тем самым отнята от него, объективирована. Зеркальное отражение, имеющее источник, внеположный человеку, обретает статус внутренней его перспективы, духовной /и душевной/ опоры. Человек отнят от самого себя. Условие сближения с Космосом — исчезание в нем, т.е. вхождение в свое отражение. Тут полное подчинение власти, а не проявление таковой. Единение с Космосом невозможно. Человек исчезает, приближаясь к его границам. И мы уже не знаем, что же есть человек: то что не вошло в отражение, что "осталось", или то, что втянуто в себя трансцендентальным? Достоявшееся примирение с Космосом нас не радует, ибо в этом есть нечто мазохистское, наслаждение собственной разорванностью, причем наслаждение в угоду все тому же Космосу. Тарковский еще раз показал, что Космос ему дороже субъекта...

Метафизическая глубина "Зеркала" нашла в "Солярисе" свое, казалось бы, идеальное сюжетное воплощение. Тарковский настолько убежден в философической емкости своего письма, что именно его-то и мыслит собственно литературой, идеальным словесным символом. Члене покойный Дворженский в одном из своих интервью заметил, что Тарковский не любит профессиональных актеров. А ведь АНТЕР — это тоже язык

кино. Тарковский не любит и не хочет и г р и, поскольку таковая всегда направлена в сторону субъекта, в сторону обособленной, психологически очерченной индивидуальности. Игра как феномен языка конструирует ЛИЧНОСТЬ — личность как противостояние целому. Тарковскому же нужен язык, в котором целое противостояло бы исключительно самому себе. Ему принципиально не нужен актер, ему нужно ч т о — н и — б у д ь, что совпадало бы с его письмом. Именно поэтому ему нужны сильные и своеобразные актеры, точнее: сильные своим своеобразием актеры.

По этой же причине ему нужна сильная своеобразием литература. Таковой оказалась научная фантастика. Эта литература вполне устраивает Тарковского своей двусмысленностью, своим принципиально межуточным положением, изначально запрограммированным космоязычием. Она не направлена на субъекта, она направлена на космос в целом и этим вполне соответствует сокровенному эстетическому идеалу режиссера. Космос, выступающий в роли субъекта, — что может быть лучше для Тарковского? Осторожно, чтобы не вспугнуть подлинного хозяина Космоса — его же самого, Мастер наблюдает за поведением "объектов", естественно, опуская нюансы, неизбежные при известном предпочтении, оказываемом человеку. Отсюда извечное противоречие внутри самого ритма "тарковских" картин: движение героев, их персональная жизнь игнорируется собственно к а м е р о й, исследующей какие-то с в о и, персонально ей важные моменты. Потому-то фильм "Зеркало" мы и считаем самым удачным, что тут интересы Камеры не противоречат жизни персонажей, так как у этой жизни нет сюжетно вырисованного, сопротивляющегося ритма.

В "Солярисе" режиссер подавил сопротивление сюжета, воспользовавшись самим же сюжетом, внутри которого гнездились подобие тарковской кинокамеры: лемовский Океан. В повести Стругацких подобием лемовского Океана /а стало быть, и тарковской кинокамеры/ являются эоны, но, тем не менее, если повесть воспринять как сценарий, как сюжет, то сюжет этот полностью разрушен. Повесть Стругацких изначально противостоит тарковской кинокамере, навязывает ей движение, идущее от сознания того, что сам человек есть вместилище космоса /вместилище Камеры?/ и только он достоин изборождения. Сюжет тарковской кинокамеры

прямо противоположен: именно человека как слабого, неожиданного субъекта и надо вывести в остаток, отделить, так сказать, зерно от плевел. Режиссер решил оказаться святее Римского Папы, он вступил в прямую полемику с сюжетом, начисто изменив его сущность. Удивляет лишь та легкость, с какой братья Стругацкие согласились кастрировать свою повесть.

Деспотическое обращение с сюжетом Тарковский оправдывает идеей сосуществования двух начал: его трансцендентального Космоса и реальных исторических субъектов — в одном пространстве. Но этот союз логически невозможен, немислим, почему, собственно, киносценарий и развалился на два сюжета. В первом сюжете Зона поглотила не только шесть "стругацких" зон, но и всех исторических субъектов, безоговорочно подчинив их себе. Во втором сюжете Зона выступает как досужая сплетня, темный городской слух. Таким образом, Зона, данная нам как воплощение космической Бесконечности, как воплощение "трансцендентальной" эстетики Тарковского, выступает пределом по отношению к собственной противоположности. Вопреки всем эстетическим канонам два сюжета мирно уживаются в пределах одной композиции. А это значит, что по отношению к каждой из этих Зон зритель обладает автономией, лишаящей его, зрителя, всякой ответственности за все происходящее.

Пользуясь предоставленной мне свободой, я определяю сюжет киноповести так: герои заняты тем, что выбирают себе Зону. И именно поэтому в фильме нет никакого движения, ибо каждый движется внутри собственного идеала, внутри самого себя /своей зоны/. Ученый и Писатель как вошли в досужую фантазию обывателей, так из нее и вышли, оставшись на уровне изначальной своей полнейшей претенциозности. Правда, они честно пытались приспособиться, всячески приладиться к Зоне мифической /так и хочется сказать — трансцендентальной/, но такая Зона — суть среда, в которой действительно лишь поведение Сталкера: его немота, распластанность, поразительная физическая мобильность... Все остальное обречено на то, чтобы выглядеть мешковатым, болтливym, неумелым, капризным, трусоватым, короче — лишним... Получается парадокс: чтобы Писателя и Ученого увидеть интеллигентными, мы должны лишить их строптивости, снобизма, т.е. наиболее

общих социально-психологических признаков /даром, что у них даже имен-то нет, одни лишь социальные характеристики/. Так Камера отвергла героев, как бы выбросила их из сюжета. А герои отвергли Камеру, они ее выбросили из сюжета, заявив в финале картины, что никакой Зоны нет, но, значит, нет и трансцендентальной эстетики Тарковского.

Лишь сначала Камера поманила героев. Мы помним, как Писатель топтался на пороге заветной комнаты, всматриваясь в таинственную ее черноту. И голос ему даже был... Человек Тарковского стоит на пороге эстетического своего превращения, на границе собственного исчезновения и тревожно всматривается в тьму, в которой хочется ему себя сохранить.

Трансцендентальную эстетику Тарковского выдает ее кровожадность: Зона непреодолима для тех, кто сохраняет связь с земным, с ГРЕХОВНЫМ, она физически расправляется с теми, кто не может ей подчиниться. Но подчиниться Зоне — значит саморазрушиться, разрушить свою земную свободу, это значит — превратиться в Сталкера. Писатель и Ученый "проскочили" Зону только по той причине, что двигались в системе второго сюжета. Они двигались внутри Зоны, сотканной обывательским воображением, недаром и интеллигентность их насквозь ОБЫВАТЕЛЬСКАЯ, т.е. — воплощает в себе обывательское представление об интеллигентности. Ни тот ни другой не симпатичен, ибо ни в том ни в другом нет подлинной свободы, спокойного понимания того, что дух есть свет, а не тьма, и эстетическое превращение никак уж не связано с темными физическими пертурбациями.

Обыкновенный земной человек в системе Тарковского погибает, он не может в ней выжить. Для выживания необходимы два свойства: либо возможность спасения внутри второго сюжета, либо некое Превращение, как у Сталкера. Сталкер верит в Зону, как в Чудо, он что-то про нее знает, чего не знаем мы, но знания своего передать не может, поскольку пребывает внутри двусюжетной композиции. Наше знание о Сталкере гораздо богаче, нежели его знание о нас /о тех, кого он водит в Зону/. Мы знаем, что он п р е в р а - т и л с я, что для нас он уже не homo sapiens, не брат наш по крови. Он для нас — загадочный представитель зоны, представитель Космоса и тянется к нам из глубины нашего собственного исчезновения. Боимся мы того, что схватит он

нас и потащит. Спасает нас только одно: он тянется к нам весьма своеобразно, как к своему отражению. Только того он может понять и вступить с ним в истинный диалог, кто зеркально его отражает, в ком он может узнать себя. И именно поэтому он никого не может узнать /разве что дочку или других stalkеров/.

Стереозаффект не сработал. Как ни крутиться зритель, а глубины все не получается: то интеллигентам надо сопротивляться, ибо уж очень тянут в свою компанию, то Сталкеру... Так картина и проходит под знаком взаимоудаления /взаимовжятия?/: Сталкер вжимается в Зону, Писатель - в Ученого /да так нервно, что Ученый вынужден ядовито заметить насчет чужих штанов, в которые не стоит залезать/, а зритель - в кресло... И каждый остался при своем: Идеальный Нравственный Субъект при своем Обосновании, Интеллигенция при своем скептицизме /или пошлости? Это у автора неразборчиво/, а Зритель - при некотором недоумении и эстетическом впечатлении...

Нет ничего парадоксального в том, что предельный эстетизм Тарковского не просто совпал, а глубоко и принципиально выразил систему инженерного мышления, технократического, так сказать, гуманизма. Суть инженерного мышления в том, что метафизическая истина с легкостью и изяществом подменяется аналогией, переводится на язык общеупотребительных понятий. Постигание нового понятия уже не требует метафизического склада ума, собственно духовности. Интеллигентный инженер без всякого внутреннего усилия заменит слово "тоска" или "томление" ничуть не худшим, не менее "точным" выражением "сенсорное голодание", а такое понятие как "христианин" он заменит понятием "Сталкер", причем в качестве объяснения разовьет великолепную фантазию... Ему ведь все равно, что "томление" это не просто сенсорное голодание, а знаменитое "зеензухт", что ТОСКА своей не чувственной, а метафизической перспективой, т.е. самим своим основанием, имеет вопрос "быть или не быть"...

Под историей человеческой мысли технократический гуманизм полагает историю логического мышления, но не историю СТРАДАНИЯ мысли. Христианский же гуманизм насквозь этичен, он полон сострадания и к МЫСЛИ, пораженной недугом своего раздвоения. Страдание мысли есть изначальная ее духовность,

это истинная ее глубина, для инженерного же мышления — это поломка механизма, нарушение логики, почему она и рассыпается перед страданием мысли...

Но именно в страдании мысль и открывает для себя Бога как Логосу /Логос/, не отступающую перед страданием... Не давая никаких гарантий, оставаясь Тайной, он способствует движению мысли, ее развитию. Тайна же Зоны в том, что оставшись для нас тайной, она лишилась всякого смысла, рассыпалась. В силу своей данности Зона обречена на раскрытие тайны, как был обречен на раскрытие тайны Бог, когда в образе человека явился на землю и творил чудеса... Поверить в Бога, значит поверить не на слово, а в Слово, т.е. — оттолкнувшись от какого-то Основания. У всякой религии есть свое Основание. "Основанием" Сталкера, как уже говорилось, явилась Зона, но у этого основания нет основания в истории, нет метафизического прошлого, а потому оно обречено на то, что быть только "под Сталкером", быть его личным делом, быть его собственным зеркалом, от которого ему и не оторваться!

Перед нами довольно примитивная аналогия в е р н. Потому Писатель и Ученый так легко играют слухами /а вместе с ними, кстати, и авторы фильма/, что у Зоны ничего нет позади, она не выстрадана родом человеческим, не выстрадана временем. Ничто не может спасти Сталкера в наших глазах: ни мягкие застенчивые интонации, ни чтение стихов Арсения Тарковского, которые на этот раз, кстати говоря, производят впечатление довольно жалкое, одним словом — ничто. Перед нами — инопланетянин, такое же персонифицированное воплощение Зоны, как и собака, о которой вас обязательно спросят: а что она значит?

Что касается нас, то мы, в силу уже приведенных обстоятельств, можем и снисходительно отнестись к тому, как к ногам трансцендентального убожества режиссер бросает представителей мысли, предварительно осконив их разум. Представители не больно-то подчинились, изрядно досадив режиссеру своей автономией. Нам тоже все равно, мы вжались в кресло. В гораздо худшем положении оказалась же и а инопланетянина, пытающаяся убедить и нас в необходимых качествах своего мужа. Она не знает, что он ей н е м у ж, что не она, а З о н а есть истинная

жена, его мать родная. Но если бы это знали авторы фильма, то мы бы не чувствовали себя так неловко, когда она обращается прямо к нам со словами о его необыкновенности. Это необыкновенность научно-фантастического порядка и прости- раться перед ней ниц, доводить себя до такого запустения ради нее мы не стали бы.

Вся эта демонстративная ницета, весь этот культ анти- эстетизма, бесформенности, нарочито грязного мрака — ни что иное, как бессознательное стремление унизить мир, на- сильно преклонить его голову перед вселивской /зональной?/ гармонией. Мир упорно не желает вмешаться в наркотическую реальность Сталкера, и это упорство мира глубоко удивляет Тарковского, сделавшего все, чтобы приблизить мир к нарко- ману: от обезумевшей в мазохизме страсти жены до всемирной Истории, превратившейся в с о н, погрузившейся на дно, безнадежно перепутавшей все свои атрибуты, в том числе, разумеется, и шприцы.

Это самые блистательные кадры фильма. Их обаятельная мощь в максимальном выражении авторской мысли, в максималь- ном даже по отношению к ней самой: не грязно-уродливым, а сомнамбулически бесформенным, застыло-прозрачным предстает перед нами мир, увиденный глазами Зоны... Бесконечность, спрятанная в мире, пробудившись ввергает его в сон, одаря- вает миром и покоем солнечно светящегося праха. И мы реаль- но осязаем, как все наше лучшее, вся наша мифология, дух бессмертный наш, как реальная наша история буквально пови- сает между грязной бесформенностью настоящего и сонной не- подвижностью Вечного, слепо созерцающего нас контрастно играющими бликами... Поэзия этих кадров в том, что земное явлено в них самоотрешенным, самоотторгнутым. Если это и смерть, то органическая, с в о я, сохранившая символы жизни, не отнявшая от отошедшей истории всех ее форм. Од- нако истинную гениальность этих кадров, тончайшую их поэ- тичность режиссер убивает общей посредственностью замыс- ла, точнее — посредственностью Зоны.

Увы! Зона ничем не отличается от пространства, в та- ком страхе ей противостоящего, столь же, как и она, чуждо- го иронии, незавидящего подлинную духовность. Еще больше роднит эту Зону с серой и убогой посредственностью практи- ческое отсутствие чудес. Я знаю, что как "умный" и "духов-

ний" зритель я должен "понимать" Тарковского, не желающего развлекать меня "космическими" чудесами. Но этих чудес ужасно хочется, потому что это единственное, чем я мог бы охарактеризовать принципиальное отличие вот ЭТОГО места от ТОГО...

И здесь /даже в большей степени чем там/ герои ведут себя будто у изголовья больного, ни о чем серьезном не говорят. Нам тоже не велено задавать вопросов, и мы погибаем от скуки, от "частого" созерцания. Больной подпускает к себе только тех, кто максимально открыт, максимально распластан, интеллигентская ирония тут неуместна, как неуместны шутки у постели умирающего. Но ведь и здесь нас уверяют в том, что шутить опасно, что от шуток больного может хватить самый последний удар. Вот почему Писатель, завоевав доверие Зоны, не завоевал нашего доверия. Инфантильно само желание задавать кому-либо вопрос — гений ты или нет. Это вопрос не зрелого человека, а мальчика, вступающего в жизнь, еще не пережившего духовного становления. Вот КАК МАЛЬЧИК он и сунулся в Зону, проявив мужество не там, где это необходимо: мужество гениальности не в том, чтобы пройти через темную комнату, когда из угла может выскочить черт, а в том, чтобы выносить и выразить мысль, несущую в себе раскрепощение, подлинный элемент свободы. Писатель ринулся в темную комнату и сам устыдился всей посредственности своего поведения. Даже засомневался в достоверности той истины, будто в углу и впрямь сидит черт: ведь по логике вещей черт просто обязан был вцепиться в Писателя, поскольку тот проявил малодушие. Не тут-то было! Зона оценила сам факт распластания, факт предпочтения. И до чего же она посредственна, эта Зона! Посредственной Писателя!

Трансцендентальный субъект Тарковского рассматривался как карточный домик, развалился, поскольку решил существовать вне индивидуального сознания, остранинно, самодостаточно. Индивидуальное сознание, проявив максимум преданности и мужества, проникло в самые недра Трансцендентального и оказалось... наедине с обиденным, наедине с самим собой, все в той же тьме и серости традиционного бытия. Круиз по бесконечности завершился. Сумма сладостно острых ощущений ничего не дала сознанию, избежавшему углубления в СОБСТВЕННЫЕ недра, упершемуся во внешнее, себе стороннее. История, пришед-

шая к финалу, лишается смысла, а стало быть, лишается смысла всякое желание, всякое движение. Недаром все наши герои замирают в созерцании дождя, этой блистательной цитаты из Тарковского...

Для наших героев Зона оказалась вполне достоверной, умопостигаемой реальностью. Но если двое нашли ее призраком /и достоверным, и умопостигаемым, но призраком/, то Сталкер способен жить в этой реальности не только умом, но в е е целиком, без "остатка", даже с женой и дочерью, о чем и сообщил своим спутникам. Он заявил об этом скромно, как о глубоко СВОЕМ желании, но мы почувствовали себя обязанными разделить эту любовь его к Зоне, ибо такова воля автора, я но сочувствующего этому Сизифу и Христу одновременно.

К счастью, новый план по спасению человечества провалился. Сталкер сильнее танков, но слабее среднего человеческого скептицизма. Режиссеру прискорбно, что человечество упускает шанс стать счастливым. И прискорбие это есть прискорбие Камеры, которая так любовно выписывала образ Сталкера: его шерошатилоподобную голову, так грациозно, так страусно сидящую на длинной шее, его нетушные голубые глаза... Нельзя не запомнить кадр, когда Сталкер сидит на фоне какого-то фантастически переливающегося мусора и хнычет /в полном противоречии с мощью окружающего его пространства/ по поводу того, что ему никто не верит. Это о н хнычет, а Камера нам говорит: и правильно делаете, и не верьте, Выключиватель Веры ОТТУДА, он "не наш"...

И напрасно Тарковский думает, что вся эта невнятная, затянутая серой паутиной слов, закиданная веточкой мысли возня, затеянная героями у самого порога заветной комнаты, производит впечатление чего-то глубокого, мудрого. Ничего подобного. Мы прекрасно чувствуем, как вдруг обнаружившаяся пустоту пытаются изобразить чем-то вроде современно трактуемого вакуума, порождающего из себя вещество. Земные герои отказались от новоявленного спасителя мира, они раскусили бес-человечную его природу, сообразили, что это камуфляж, чучело. Но этим самыми средненькие, убогонькие интеллигенты окончательно оплевали себя в глазах Камеры, окончательно и бесповоротно вышли в остаток, оказались "недостойными"...

Лично Тарковского Христозиф, Викляичиватель Веры устраивает вполне. И то, что мы, зрители, ставим в заслугу двум невнятно выписанным интеллигентам, резко оборачивается против них, а значит, и против нас, зрителей. В раздражение пришла сама камера и отказалась до конца исполнить свою миссию объективного /несколько это возможно при постоянном подсуживании в пользу Зоны/ показа героев. Она затряслась и задрожала; сразу размылся звук, и мы уже были счастливы, что хоть что-то, да видим, хотя именно СЛОВ и не хватало нам в эту минуту, в минуту, так сказать, идеологической развязки. И какая талантливая демагогия! Чтобы зритель не чувствовал себя обманутым, Камера показывает нам прекрасный солнечный дождь, КАМЕРОЙ красотою примиряющий взорвавшиеся страсти.

Да, Тарковский скептик, он не верит в совершенство мира. Для людей все эти земные чудеса — только картинки, а вот для него — жизнь космического Сверхсущества, таинственного трансцендентального сознания. Теперь мне понятно мое вило-торжественное оцепенение, когда я тоже созрела этот дождь, только по другую сторону от героев, как бы из глубины зеркального их отражения: я наслаждался фантастическим талантом этого сверхсущества, его умением творить земную красоту, однако! Меня продолжало не устраивать его упорное безразличие к красоте человеческого несовершенства. Не слишком ли многое ушло в омут? Что есть человеческая жизнь, как ни сплошная мука по поводу страшного нашего несовершенства? Я противник скептицизма, в основании которого лежит оптимизм по отношению к очередным спасителям рода человеческого.

Устали мы от спасителей, мечтающих о мире и тишине как результате всеобщего вымирания. Наш спаситель, конечно, особенный, "интеллигентный" — он и скромный, и бескорыстный, и муку не обидит, может стихотворение прочесть, дома книги держит, собаку из Зоны привел /символ принципиальной близости двух пространств, их глубинного космического родства, трансцендентального единства/... Достоинств — не счесть...

Все было бы хорошо, да одно вот плохо: не понимает людей, глух к их посредственным, мирским желаниям, суетам и тоске... Я подозреваю, что реальный Ученый и реальный Писатель — гораздо умнее, чем мы с вами о них думаем, чем тав-

тологически схожие их тени. Наше впечатление отравлено тотальным присутствием Сталкера, идеального нравственного субъекта /именно Зона делает это присутствие тотальным, да в этом, кстати, и самый ее смысл/. Там, где ПРИСУТСТВУЕТ Идеал /наделенный правами указывать путь и прерывать беседу, кидая левой рукой таинственно свистящие гафки/, там нечего делать людям обыкновенным, да тем более — со страдающей мыслью. /"Окие вы, господа интеллигенты! Вон моя дочь: ходить не может, с ногами у нее что-то, зато глазами стакан передвигает. Недавно последний хлопнула... А потому, что талант, воля! Ж и в е т человек, а не праздными мыслями мается. Глядишь, еще и книгу напишет о том, как в эту Зону, в светлое наше будущее, ее отец дорогу прокладывал. А ну-ка дождик, ярче брызги, Золотыми струями обливай! Эй, Писатель больше жизни, не ворчи, не задерживай, шагай..."/.

Как это ни печально, но следует признать, что в самой глубине творчества Тарковского бьет анти-интеллигентская, анти-духовная струя. Да, да! Тесно и убого новому космическому человеку Тарковского в этом обветшалом, заскорузлом мире. Хмуро ему тут, пасмурно. Но ведь не только же в Зоне светлого будущего идут солнечные дожди. И не надо быть новым космическим человеком, чтобы восхититься ими, по старинке замереть и задуматься...

Мне не нравится пробрасыванье старым миром в угоду новому косноязычю со всеми его таинственными атрибутами — от поэтически чернеешего животного до пляшущего стакана, до нарочито омраченного мира. Нормы хочется, обыкновенной нормы, да простится мне эта тавтология. А норма там, где возможна самоирония. Как ни жалок Писатель, а уж тем велик, что способен над собой подшучивать /кстати, Тарковский довольно далек от юмора, и это важно/. Трансцендентальный космический субъект юмора не любит, ибо таковой означает смещение в сторону земного, обыкновенного субъекта, а значит, и отклонение от Истины. Но Истина, отклоненная от себя самой, держится духом любви — истинно молчаливым и истинно деятельным, сторонящимся соблазна представать перед нами в образе яродивого, цеголяющего королевскими отрешьями.

Персонафицированный космос торжествует победу, а нам неузнано, ибо именно яродства мы не хотим, яродством мы сыты по горло. Авторские попреки миру повисают в воздухе.

Вот когда умрем и родимся заново, тогда, быть может, и поверим Тарковскому, что современный человек испугался ПЕРЕ-СТУПИТЬ, испугался быть Сталкером. Но пока мы живы, пока мы есть, мы находимся посредине между своим отражением и своим небытием. Мы более действительны, чем Сталкер и его первые спутники. Мы задаем вопросы не Зоне, а Богу, и деликатно-неумолимая власть Бродячего не распространяется на нас. Оно и понятно: дух Любви — не мертвое отражение, не зеркальный перефраз, а драма, в которой нужно уцелеть /не в смысле выжить, а в смысле уцелеть/. Это драма жизни, а не пространства, драма свободы, а не воли... Мы уверены, что все границы Космоса пересекаются здесь и ничего "переступать" не надо, а надо — ступать, и бережно и любовно...

...Так вы говорите — Италия? А вдруг именно в Италии и произойдет столь желанный /но столь ли возможный?/ сдвиг в сторону человека истинного, истинно христианского? Тогда мы не против Италии. Мы даже не против того, что в будущем, когда технократический гуманизм станет нормой и даже чем-то устаревшим на фоне какого-нибудь нового гуманизма, Тарковский будет считаться Достоевским XX века... А почему бы и нет? Чем же и а ш Сталкер — не Лев Николаевич Мышкин? Чем же не Идиот? Если только тем, что рядом с ним мы сами чувствуем себя идиотами, то это такая малость, которая ничего не будет значить в глазах будущих поколений, способных умереть от зависти к идеалам и фантастической мощи современного позитивизма.

В.АЗАРЯН