

САКРАЛЬНОЕ В КИНОИСКУССТВЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО. АРХЕТИП ДОМА

Фрагмент книги «Тарковский. Фильм как молитва. Поэтика сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского» (Бухарест, 2004)

Елена Дульгеру
Бухарест

Автор исследования определяет архетипический смысл дома (в классическом и юнгианском смысле) в сценографиях Андрея Тарковского как архитектурного объекта с эстетической, психологической и нарративной функцией, а также рассматривает образ функционирования и семантического обогащения данного архетипа в экономике фильмов. Данные функции дома соотнесены с повествовательными функциями главных героев с целью обнаружить основополагающую роль дома как храма, посвящённого пространству встречи и общения человека с Богом.

Ключевые слова: архетип, сакральное пространство, куполовидное пространство, открытое к бесконечности пространство, фаворское пространство, дом души.

THE SACRED IN THE FILMS OF ANDREI TARKOVSKY. THE ARCHETYPE OF THE HOUSE

A fragment of the book "Tarkovsky. Film as a Prayer. A Poetics of the Sacred in Andrei Tarkovsky's cinema"

Elena Dulgheru
Bucharest

The study defines the archetypal meaning of the house (in the classical and the Jungian sense), as an architectural object with aesthetic, psychological and narrative functions, in the scenographies of Andrei Tarkovsky, and oversees the functioning mode and the semantic enrichment of this archetype in the economy of the films. These functions of the house are put in relation with the narrative functions of the main characters, in order to reveal the fundamental role of the house as a temple or a space consecrated to the meeting and communicating between man and God.

Keywords: archetype; sacred space; dome-shaped space; space open to infinity; thaboric space; house of the soul.

1. Общие рассуждения

Является ли Тарковский религиозным художником? Мистиком? Христианским? Православным? «Свободно мыслящим мистиком»? Церковным мыслителем? Эзотериком? Мы не раз слышали такие вопросы, хотя вряд ли они исходят от любителей искусства или от тонких богословов. И всё же, не обращая внимания на их почти инквизиционную тенденциозность, постараемся на них ответить.

Насколько такие вопросы – целесообразны, насколько их разъяснение духовно обогащает зрителя и облегчает проникновение в тайну кинолента великого режиссёра? Во всяком случае, ответ на них требует более точного определения терминов, которые сами философы, искусствоведы и богословы понимают по-разному. Поэтому в начале нашего анализа мы обратимся к более отвлечённому и широкому понятию «сакральности», которой пропитано, на различных уровнях, искусство Тарковского.

Присутствие сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского подтверждено не столько визуальностью и не обязательно сюжетом кинокартин, сколько подходом к реальности с *глубочайшим уважением к «тайне Мироздания»*. Именно из этого «*благоговейного уважения к Тайне*», из *искренности и самоотверженности жажды глубокого духовного познания исходит весь его творческий подход*. Подобно своему «Сталкеру», Андрей Тарковский отправляется на поиски Истины будто бы один, не имея ни очевидного духовного наставника, ни иной духовной карты и компаса, кроме собственной совести и интуиции. Привлечение духовных русских традиций и христианских понятий войдёт постепенно и непрямолинейно в его творчество, отчасти через посредничество иных культур и духовностей. Но «Сталкер нашего времени» не потеряется в джунглях трансценденции и сумеет отличить многочисленные «загадки» от Единой Тайны, множество ипостасей непознанного божества от Единного Бога.

« $1 + 1 = 1$ », – напишет он в «Ностальгии», воссоединяя послание Христианства и Восточных религий в единое имя Божественной Троичности, двойственности, Единства и Любви¹. И весь драматизм собственного духовного поиска, и всё просветление личного откровения своим творчеством кинорежиссёр сумеет передать нам.

Наличие определённых эллипсисов, открытых вокруг предметов, тем или героев, эллипсисов, чей второй полюс находится всегда в *ином месте*, вне (или выше) картины – это для Тарковского *стратегии изображения Тайны*, точнее, одухотворения Тайны на экране. Творчество Тарковского построено именно на таком роде метафор. «Настоящая роль творческого образа, самое возвышенное его назначение – открыть нам возможность общения с бесконечностью», – говорил кинорежиссёр [Tarkovski 1989, 103].

¹ В Христианстве это двойственность природы и воли Христа. Хотя, естественно, фильм не доходит (и не должен доходить) до таких догматических тонкостей, христианская концептуально-богословская прослойка слегка просматривается сквозь семантические субстраты «Ностальгии», как и «Жертвоприношения».

Для Тарковского *искусство – окно, открытое к Тайне*. «В состоянии человека [героя] должна быть какая-то тайна, если речь идёт об искусстве», – считает Тарковский [Суркова 1991, 81]. Явь мешает в искусстве, разрушает «венец чудес мироздания», как говорил румынский поэт и философ Лучиан Блага, ибо она обращается к интеллекту, и зритель, сознающий, что постиг художественное послание и получивший тем самым только интеллектуальное удовлетворение, душой не покорится ему. Денотативное закрывает, в то время как коннотативное открывает путь к пониманию тайны. «Тенденциозность в самом произведении искусства всегда дурна. Приёмы художника не должны быть заметны», – заявляет русский кинематографист [Суркова 1991, 81], косвенным образом полемизируя с Эйзенштейном и вообще с одним из направлений советского кино своего времени. И продолжает: «Истинный художественный образ пробуждает в воспринимающем единовременное переживание в нём сложнейших, противоречивых, порою взаимоисключающих чувств» [Суркова 1991, 80]. Потому что «Великие образы искусства, действительно, амбивалентны» [Суркова 1991, 81]. Формальное противоречие указывает, однако, на более возвышенный уровень бытия, близ Абсолюта, но в то же время в некоторой степени *изображаемый* уровень, ибо бесконечность «присуща самой структуре образа» [Суркова 1991, 80].

Однако мир духовный имеет не только нравственные, но и (мета)физические измерения: можно говорить о «духовном пространстве» и «духовном времени». Такая книга Библии, как Апокалипсис, разворачивает свой сценарий (а он насыщен визуальностью и кинематографичностью, как замечал и Тарковский) именно в таких координатах.

Поэтому, чтобы говорить о духовном киноискусстве и разобраться в его ценностях и языке, необходимо привлечь такие понятия, как *духовное (трансцендентальное) пространство* и *духовное (или сакральное) время*. Рассуждение о *сакральном пространстве* в картинах Тарковского привозит нас к идее архетипов, населяющих его и определяющих его природу.

2. Архетип дома

В древнегреческом языке *arche* означало «первопричина», «исходная точка», «начало». В философии Платона *arhe-typos* означало первичный образ, образец, идеальную модель осязаемых вещей [Peters 1993]. Понятие архетипа получило свой актуальный смысл благодаря его семантическому обогащению, осуществлённому К.-Г. Юнгом. «Понятие архетипа, неизбежно сопрягаемое с идеей коллективного бессознательного, указывает на наличие в психике определённых форм всеобщей распространённости. Мифологическое исследование называет их „мотивами“; в психологии примитивных народов они соответствуют понятию „коллективных пред-

ставлений“ <...>; сравнительное изучение религий <...> именовало их „категориями воображения“». Архетип скрывает в себе инстинктивные силы, носящие огромные энергии; он может стать осязаемым «только посредственным образом и предоставляет содержаниям сознания чётко определённую форму» [Jung 1994, 21–27].

Самый значительный элемент декорации кинокартин Тарковского – это *дом*. Один из первых, кто сделал подобное замечание, был Игорь Золотусский в своём предисловии к «Слову об Апокалипсисе» Тарковского. Он обращает внимание на тему *духовного дома*, которую считает центральной в фильмографии Тарковского. «Вспоминаю, что после просмотра „Зеркала“ я ему сказал, что можно было бы назвать картину и „Дом“, потому что дом, семья, дом как единственная опора человека в Космосе (такое представление о доме сформировалось в „Солярисе“) соединяет всё в его фильмах. И он согласился, он сразу согласился». «Тема дома первенствует и в „Жертвоприношении“ <...>, герой поджигает свой дом <...> ради духовного дома, который он получит в другом плане существования» [Золотусский 1989]. Без определённого этнографического характера, без музейных деталей, желателен из непокрашенного дерева, с двускатной кровлей, однако не обязательно принадлежащий русской зодческой традиции, дом ограничивает область счастливого материнского внутреннего мира, территорию безопасности и доброты. Размещённый ни в селе, ни в городе, «дом Тарковского» – уединённый, *живущий* в лоне природы, возможно, возле леса, луга и воды: это – *дом в сновидении*.

Мы обратимся к определённой модели морфологии культуры, предложенной в начале XX века её неоспоримым основателем – Лео Фробениусом. Немецкий этнолог различает культуры в зависимости от *жизненного пространства*, в котором они развиваются, которое порождает *душевное пространство*, определённое символическим образом. Этих образов – два: *куполовидное пространство* (*православного собора или пещеры*), характерное для восточных и континентальных культур, и *пространство, открытое к бесконечности* (*готического собора*), характерное для западного фаустианского духа [Frobenius 1985, 140]. Такая дихотомия – оперативна для пространственных моделей Тарковского.

Куполовидное пространство, замкнутое в субъективности воспоминания, – такой дом в фильмах Тарковского является осязаемым центром притяжения, вокруг которого вращается весь душевный мир героев; это центральный полюс главнейших воспоминаний. Находящийся в постоянной оппозиции с настоящим временем, это есть *дом души*.

Начнём с фильма, где мотив дома насыщен самой сложной семантикой, и продолжим фильмами, где архетип труднее узнаваем или терпит мутации.

2.1. Земной дом: «Солярис»

Показательно, что роман Станислава Лема «Солярис», хотя и насыщен подробными описаниями океанского рельефа чудной планеты, не содержит ни одного упоминания о земной жизни главного героя (Криса Кельвина), члены семьи которого даже не числятся среди героев. Они были включены при написании киносценария, но, естественно, не как поклон прустовскому культу воспоминания, а с целью выделить значительность вечно-человеческих, центростремительных ценностей существа в их сопоставлении с призрачными, центробежными ценностями научного прогресса.

Все дорогие воспоминания героя, добровольно удалённого в изгнание в космическую пустыню, вращаются вокруг дома. Полностью противопоставленный духовной и визуальной пустоте исследовательской станции, *дом* – колыбель основных воспоминаний, связанных с мамой, с обликом любимой женщины – учреждается в конечном итоге как символ человеческого рода, символ Земли, самых сакральных ценностей человечества. Хотя он появляется лишь в нескольких эпизодах (в «обложках» фильма и в некоторых воспоминаниях), *родительский дом* Криса обогащается самой обильной и глубокой смысловой палитрой из всего ряда «домов Тарковского», вполне оправдывая звание архетипа.

Знамение человека, *дом* определяет *спинной хребет традиции*, постоянства основных ценностей. «Я не люблю новизны», – говорит старший отец главного героя, рассказывая, как, возлюбив дом своего деда, решил построить себе такой же: это и есть родительский дом Криса.

Размещённый вне любых этно-исторических определений (страна, в которой происходит наземное действие, неизвестна, а также мы не знаем, остались ли люди на Земле, находящейся в неопределённой по времени космической эре), дом Криса начинает отождествляться с *домом-земным* и тем самым становится душевным знаменателем всей традиции человечества со всем тем, что человечеству дороже всего.

Наполненный неизменными стеклянными сосудами с полевыми цветами, хранящий на стенах ностальгию по эпохе первых полётов (фотографии с аэростатами), дом Криса словно не носит печати настоящего времени, будучи тесно роден со всеми домами фильмов Тарковского.

Мысленно вызванный из космоса, образ дома становится для психолога-космонавта равнозначным иконе. «Мы любим то, что боимся потерять», – говорят в этом фильме в минуту, когда герои ощущают хрупкость пуповины, связывающей их с планетой-матерью.

Гипсовые копии античных статуй, фотографии лошадей, иллюстрация с собаками, вырванная из книги и затоптанная ногами, репродукция иконы Святой Троицы (не Рублёвской), фарфоровая ваза в стиле Севр, люстра из венецианского хрусталя, изгнанные на неприветливую косми-

ческую станцию, пытаются с помощью преклассической музыки хоть что-то воспроизвести из земной обстановки в удушающем пространстве, где «ветер небытия» дует так беспощадно. Однако убогие «немеркнущие признаки могущества цивилизации» оказываются слишком быстро меркнущими и совершенно бессильными в попытке противостоять экзистенциальной тревоге, постепенно разъедающей исследователей соляристики. Если Земля – *место жизни* (лошадь, озеро, дождь, огонь, снег), души, колыбель человеческого и *семьи*, вращающейся вокруг *матери* и *дома* (все три составляют у Тарковского нераздельный архетипический мир), то космос насыщен противоположным значением: космос есть *не-дом*, пространство обманчивых приключений. Любое приключение обманчиво и смертельно, если ради него надо отрешиться от души: вот смысл предупреждения Бертона.

Не случайно в последнем кадре Океан, этот причудливый организм с предполагаемыми рудиментами инфантильных рассудительных функций, вследствие облучения мозговыми волнами Криса (волны дельта, соответствующие бодрствующему состоянию), будет имитировать *земной дом* главного героя. Не проявляя ни одного признака сознания, формация коллоидных мимойдов примет вид архетипа, без которого герой не может жить, форму сердца Криса: *дом на Земле*.

2.2. Дом детства: «Зеркало»

Если в фильме «Солярис» дом – это символический образ всего человечества, то в «Зеркале» он становится символом личности. Повествовательная структура киноленты прустовского типа, расчленённая на фрагменты воспоминаний, вращается вокруг дома детства главного героя. Дача, в которой он проводил каждое лето вместе с мамой, становится, с точки зрения воспоминания, продлением его личности. *Дом* – это единственное лицо взрослого героя (Алексея), показанное в картине. Человек составлен из совокупности своих воспоминаний, прошлое осмысляет настоящее и существует вместе с будущим, ибо время – призрак, проекция субъективности: вот тезис этого фильма. «Зеркало» – фильм с самым роскошным изображением, самый богатый в натюрмортах, большинство которых поселены в доме, они – тайны домашнего пространства. Однако, как ни парадоксально, ни один из натюрмортов не «мёртв»: медлительная и сложная съёмка в движении, подобно оку воспоминания, сквозь будто бы пустую избу раскрывает вполне оживлённые *задние (глубинные?) планы*: лампада, мерцающая в таинстве полумрака, два яйца на солнечном подоконнике, едва заметный блёклый щенок, шарящий в беспорядке на столе, знаменитый стеклянный сосуд с цветами, стоящий прямо на полу: пространство дома – живое, душа дома бодрствует в отсутствие хозяев. (В славянском фольклоре сохранилось верование,

что в каждом доме обитает дух дома, оберегающее божество, *домовой*, воплощённый в образе доброго старичка, живущего возле плиты и излучающего тепло; а по К.-Г. Юнгу, мифо-фольклорные формы суть проявления архетипов.) Воспоминания не умирают, они оживляют настоящее, дом в памяти продолжает передавать жизнь и тепло в душу, поражённую тревогой взрослого героя, «Автора».

В отличие от пространства дома, где «вещи не происходят», внешний мир – это поле истории: значительные исторические фрески XX века следуют одна за другой на экране сознания главного героя – а значит, они уже принадлежат его существу: советские войска, переправляясь через залив Сиваш (Крым, 1944 год) во время Великой Отечественной Войны, впоследствии освобождая Прагу (1945); облако первой атомной бомбы над Хиросимой, демонстрации в Китае (1969), эпизоды гражданской войны в Испании... Все болезненные переживания истории текущего века, глубоко бередящие душу Алексея, происходят и остаются вне дома: *снаружи* – пространство становления, борьбы, взрослых, диалектики; *внутри* – тайна неизменности, пространство материнской щедрости, вечного детства, метафизики.

Есть один эпизод воспоминания – сон главного героя, Автора (представленный в замедленном действии¹, неозвученный), который углубляет до предела абиссальной психологии сакральную географию дома: наголо постриженный ребёнок (Алексей) проходит через сад и медленно поднимается по ступням до двери дома своего детства; старается её открыть, но не получается; ребёнок поворачивается и спускается вниз по лестнице; за его спиной, загадочно, дверь сама открывается: внутри сидит мама на корточках (Маргарита Терехова придаёт ей ту самую неоднозначную леонардовскую улыбку) около белой собачки с ласково-материнскими глазами, которая тихо выходит наружу; на затемнённом фоне по окну в глубине дома обильно льется дождь; однако перед домом и возле ребёнка – солнце. Солнечность детства, сумбур взрослого возраста... Паралельные времена, времена памяти – будущего, прошлого, настоящего, сознательного и подсознательного – всё в одном кадре, вращающегося вокруг игрушечной деревянной избы. Как и другие знаменательные действия картины, сон происходит дважды, подчёркивая важный для поэтики Тарковского *мотив дублетов*: второй раз изба – пустая, ветер опустошения играет с кружевными роскошными занавесями сокровенных воспоминаний невозвратимого детства. Воспоминательный сон недоступен главному герою, прошлое невозможно воскресить... Однако слова разоблачают тайну, которую образы так волшебным образом показывают и в то же время окутывают...

Как и в других фильмах кинорежиссёра, *райское состояние дома* (переданное длительными описательными цветными кадрами) сопоставля-

¹ Точнее: рапидом (заснят скоростной съёмкой).

ется с угрюмостью метрополии и индустриальных зон (снятыми всегда в сепии или чёрно-белым); продолжительность кадров, использованная когда-то, чтобы обнаружить изобилие природы, раскрывает теперь подавляющие пустые и нездоровые, дисгармоничные пространства, тревожное состояние большого города и бессмыслие технологического прогресса; чередующиеся эпизоды настолько явно отличаются от всего прежнего (и даже от запущенности пространства космической станции), что отсутствие комментария вполне естественно. Определённой преемственности от постановок и посланий кинолента Микеланджело Антониони (который был связан с Тарковским не только дружбой, но и определённым единомыслием) нельзя игнорировать.

2.3. Дом как предмет для жертвоприношения: «Жертвоприношение»

Имея в виду семантическую кристаллизацию архетипического образа дома, мы приходим к фильму «Жертвоприношение». Вероятно, это самый декларативный фильм кинорежиссёра: значение дома явно раскрыто центральным жестом главного героя.

На пороге планетарной атомной катастрофы Александр обещает Богу пожертвовать Ему то, что ему дороже всего: семью, любимого ребёнка, собственную душу – для спасения мира. Предметом божественного жертвоприношения он выбирает дом, свой любимый и ненаглядный, как что-то беспредельно дорогое, такое же дорогое, как семья, родной ребёнок, душа («Как он был красив!.. Если жить в таком доме, будешь счастлив до конца своей жизни...»).

Дом, одеяние и жилище души, отдан пламени. Жест сроден самосожжению Доменико в «Ностальгии». Однако оба жертвоприношения, абсурдные и незначительные в божественном масштабе, метят в ту же великую цель. Но, по сути дела, перед Богом цена одной души так же велика, как и цена любого числа душ, как цена жизни, ибо душа бесценна. «Какая польза человеку, если он приобретёт весь мир, а душе своей повредит? Или какой выкуп даст человек за душу свою?» (Мф 16:26).

Если совокупность образов дома в «Жертвоприношении» более аскетична (как, между прочим, вся стилистика фильма), семантика дома передана более прямым языком, будучи непосредственной целью повествовательности, почти её фабулой. Дом – это чрево, Мироздание и matka, охраняющая душу, храм, где жизнь обретает свой смысл, знак человеческого бытия во Вселенной. Поэтому *жертвоприношение дома* должно получить в глазах Божиих цену самой высокой жертвы человека, цену всей его повреждённой человечности, выплаченную ради её восстановления. Дом Александра пожирается огнём подобно тому, как должна воспламениться оболочка ветхого человека, павшего Адама, для того чтобы открылась новая заря Воскресения.

2.4. Отсутствие дома: «Иваново детство»

В фильме «Иваново детство» мотив дома замещён мотивом детства, ибо как дом, так и детство подростка пали жертвой войны: их больше нет. Дом замещён *мотивом райского детства*, проводимого в лоне природы, в *близости дома и мамы* (ещё два мотива, часто повторяющиеся в фильмографии Тарковского). Обязанный жить во временных, нравственных и фактологических координатах взрослых, Иван не имеет времени на отдых даже в убежище своих воспоминаний: дом для него – замкнутое пространство, пещерное пространство созревания фактов; но время войны – это время действия, а не созревания! Помимо этого, само физическое существование дома было прекращено войной вместе с сокровенным огнём семейной печи. Не случайно в образной палитре бедствий войны Тарковский изображает русскую печь, ещё дымящуюся среди развалин: «Нет, печку нельзя разрушить!» – уверяет юродивый старичок, единственный оставшийся в живых из посёлка, стертого с лица земли, блуждающий среди развалин собственной избы.

Уже *бегущий*, бессознательно готовящейся к *великому побегу*, Иван проходит своё детство молниеносно, в неистовстве *пространств, открытых к бесконечности* (по терминологии Фробениуса), которые он окончательно покорит путём вторичной солнечной встречи с отражением своего лика в колодце: смертью.

2.5. У человека нет дома на земле: «Андрей Рублёв»

Фильм «Андрей Рублев», выпущенный хронологически сразу после «Иванова детства», было принято считать самой «объективной» и «реалистичной» картиной советского творческого периода режиссера: «Я себя заставил быть очень жёстким и очень сухим, стремясь к определённому олимпийскому спокойствию, которое, с моей точки зрения, является главным качеством искусства постановки» [Ciment, Schnitzer 1969]. «Объективность» и «реализм» были тогда осевыми, необходимыми аргументами для идеологической поддержки любого произведения искусства; они получили свою необходимость особенно после полемики Тарковского с идеей «поэтического кино» по поводу его первой полнометражной ленты. «Считаю, что кино – самое реалистичное из искусств, в том смысле, что его принципы основываются на отождествлении с реальностью» [Ciment, Schnitzer 1969]. Как можно было иначе публично отвечать во времена, когда под каждым вопросом ожидала спрятанная ловушка, которая рано или поздно могла сработать против тебя? И всё же реплика Тарковского оправдана: «Рублёв» – самый *реалистичный* из его фильмов, единственный, в котором автор, подходя к персонажам извне, не прибегает к мотиву воспоминания. Нарративно расположенный

в обширной временной полосе (размером в несколько десятилетий), фильм не нуждается в ретроспекциях для того, чтобы обнять историю: он сам становится хроникой, зримой историей в её линейном течении.

По-видимому, архетип дома тесно связан с первообразами детства и воспоминания, как отступление от внутреннего становления. Сторонясь «поэтического кино», Тарковский ставит себе задачу «максимальной объективности»: как жанр обширной историческо-социальной фрески, так и следование *извне* за жизнью монаха-иконописца не позволяют отступлений в территорию интимности. Ведь *у монаха нет дома на земле*: «Лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф 8:20). Для Андрея все помещения – крестьянский дом, где чернецы-странники находят себе кратковременный приют, Андроников монастырь, бедствующая Владимирская крепость, новый собор – лишь *промежуточные пространства*: ни одно из них не даст ему передышки и покоя, ибо все будут повреждены валом истории.

Без крыши на земле, иконописец Андрей создаст, однако, *душевный дом* своим потомкам по вере и роду. Его иконы и фрески станут опорой веры и национального сознания его народа, они образуют *зримое лицо и дом Православия*. А его Троица (за которую он будет канонизирован) станет зримым лицом, *иконичным прообразом* догмата Троицкого Бога. Воспитанник святого Сергия Радонежского, прозревшего таинство Троицы Живоначальной, преподобный Андрей сподобился передать в формы и цвета зрелища Несотворённого Мира. Единственный герой фильмов Тарковского, не имеющий дома и детства, преподобный Андрей поставит краеугольный камень *духовному дому всея Руси*.

2.6. Фаворское жильё: «Сталкер»

«Сталкер» – это фильм, где дом – всё, что *вне дома*. Жильё Сталкера – такое же угрюмое, как и мир, в котором он живёт («Для меня везде тюрьма»). Человечество до того изуродовало мир, что сделало его непригодным для обитания. Подобно Андрею Рублёву, ему тоже негде преклонить голову. И тогда он удаляется в опасную и необитаемую, но живую и полную чудес территорию *Зоны*: по сути дела, жизнь означает возможность чуда! («Как здесь хорошо! Сколько тишины! Нет никого, кто причинил бы нам зло!»). *Зона*, знамение и след прохождения инопланетной (или божественной?), видимо, неприветливой цивилизации, остаётся единственным не гнетущим местом на Земле по той простой причине, что человек не осмелился протянуть руку, чтобы её осквернить: не совесть его остановила, а страх. Агрессивность *Зоны* есть не что иное, как ответ, самозащита природы (или отступление Божества?) от агрессивности человека.

В иносказательном подходе *Зона* – пространство *эпифании*, нисхождения Божественной благодати. А путь к «сердцевине» *Зоны*, по которому только тот, кто чист, может безопасно проводить других (вспомним неудачу отсутствующего героя, Дикобраза¹!), подобен пути к вере: полон препятствий и смертоносных опасностей на каждом шагу.

Эпифании Ветхого и Нового Завета сопровождалась физическими явлениями, потрясающими для человеческой природы. Готовясь получить Закон на Синайской горе, Моисей и весь его народ, чтобы не умереть, должны подчиниться очистительному ритуалу. В момент нисхождения Бога «гора же Синай вся дымилась от того, что Господь сошёл на неё в огне; и восходил от неё дым, как дым из печи, и вся гора сильно колебалась; и звук трубный становился сильнее и сильнее. Моисей говорил, и Бог отвечал ему голосом» (Исх 19:18–19). Однако не огонь и не землетрясение сопутствуют таинству разговора Бога с человеком: он состоится *во славе*, а после прихода Христа – *в благодати*, а не в звоне труб. «И слава Господня осенила гору Синай; и покрывало её облако шесть дней, а в седьмой день Господь воззвал к Моисею из среды облака. Вид же славы Господней на вершине горы был пред глазами сынов Израилевых, как огонь поядающий» (Исх 24:16–18). Но лучше обнаруживается *кротость богоявления* в эпизоде явления Господня Илье на Хоривской горе. «И сказал [Господь]: Выйди и стань на горе пред лицом Господним, и вот, Господь пройдёт, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь; после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, [и там будет Господь]» (3 Цар 19:11–12)².

Приближение Бога обжигает и устрашает всех, кто не очищен сердцем и делами, сама святость приводит их в страх. Для того, чтобы голос Господень, обращённый к сердцу человеческому, стал шёпотом, нужно было совместное смирение – *кенозис* Бога и покаяние человека – и утешающее содействие Святого Духа. Сердце смиренного благоугодно Господу, и Бог слушает его молитвы, говорится в 50-м Псалме. И именно смирение и неосуждение ближнего предоставляют Сталкеру «свободный пропуск» в *Зону*. То же смирение открывает ему понимание явлений, происходящих на запретной территории; он – единственный, кто в состоянии ориентироваться среди иррациональных примет *Зоны*, а это значит, что путём смирения и любви он как-то вошёл в эмпатический контакт с её «духом». Реакции *Зоны* на своих посетителей будто бы различаются в зависимости от их *сердца*, душевной искренности и чистоты.

¹ Сталкер вспоминает его загадочное самоубийство вследствие неожиданного обогащения вскоре после последнего посещения Комнаты желаний. В неписанный закон сталкеров включался запрет просить у *Зоны* что-либо корыстное.

² Фрагмент «и там будет Господь», имеющий большую важность для нашего исследования, присутствует в Синодальном издании Румынской Православной Церкви.

Человек, испытавший присутствие Бога, больше не желает расставаться со своим Творцом. Вначале эпифания Преображения Господня сильно пугает Апостолов, они падают лицами на землю и остаются больше мёртвыми, чем живыми (Мф 17:2–6). Приходя в себя от ошеломления, Пётр поднимается и осознает: «Господи! хорошо нам здесь быть; если хочешь, сделаем здесь три кущи». Богословские толкования говорят именно о непонимании Петра, подчёркнутом словами евангелистов: «Ибо не знал, что сказать; потому что они были в страхе» (Мк 9:6). Но удивительна в предложении Петра не *богословская наивность*, присущая и другим Апостолам, а *внезапность, с которой он принимает Богоявление*. С сердцем, непрестанно готовым встречать Сына Божия, всегда готовый пренебречь человеческом рассудком за счёт рассудка Вышнего, он тот, кто говорит «О, останься!» мгновению обожествляющего преобразования естества. Пётр пережил благодатное состояние наличия Бога и ощущает внутренний зов навсегда остаться вместе со своим Создателем.

Отношения Сталкера с *Зоной* повторяют реакцию Петра перед Фаворском богоявлением. Подобно Апостолу, определённый инстинкт ему шепчет, что опасность *Зоны* (то есть отношения человека со святостью) действительно только для гордеца с порочными мыслями. Подобно Апостолу, определённый инстинкт ему шепчет, что *там настоящий дом*: будучи уверен, что ничего плохого с ними не случится, он намеревается переселиться *туда* вместе с женой и Мартышкой. Человек не может построить себе устойчивый *дом на Земле*, на месте, куда не снизошло Божье благословение, жильё человека должно быть и *домом духа* его, оно должно быть Фаворским.

Сталкер – не пророк в строгом понятии этого слова, не Апостол встречи с Богом лицом к лицу, а предвестник надежды, душевного обновления, предвестник верования в чудо Великой Встречи. А *Зона*, как таковая, стала сильнейшим знаменем пространства снисхождения благодати и встречи человека с Богом из всего творчества Тарковского.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Золотусский 1989 – *Золотусский И.* Предисловие к «Слову об Апокалипсисе» Андрея Тарковского // Искусство кино. 1989. № 2.
- Суркова 1991 – *Суркова О.Е.* Книга сопоставлений. Тарковский'79. Москва, 1991.
- Ciment, Schnitzer 1969 – *Ciment M., Schnitzer L. & J.* L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle. Entretien avec A. Tarkovsky // Positif. 1969. Oct. (№ 109). Pp. 1–13.
- Frobenius 1985 – *Frobenius L.* Paideuma. Schiță a unei filozofii a culturii. București, Editura Meridiane, 1985.
- Jung 1994 – *Jung C.G.* În lumea arhetipurilor. București, Editura Jurnalul literar, 1994.

Peters 1993 – *Peters F.E.* Termenii filozofiei grecești. București, Editura Humanitas, 1993.

Tarkovski 1989 – *Tarkovski A.* Le temps scellé. De “L’ Enfance d’Ivan” au “Sacrifice”. Paris, Éditions de l’Étoile, Cahiers du Cinéma, 1989.

Ματεριал поступил в редакцию 22.08.2014