

Род-Дом из любого столетия, или Время ворот у Зазеркального лукоморья (190-, 115-, 90-летию Льюиса Кэрролла – Арсения – Андрея Тарковских посвящается)

Морозов И.В.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Минск*

На культурно-художественных скрижалях XX века весьма различимы самобытные имена-творения Арсения и Андрея Тарковских. Их имена рядом не формально, не столько по биологическому, сколько духовному родству. Отец-Сын несли благую весть о Доме в ту смутную пору, когда он испытывал небывалые нападки-умаления, а цивилизационный оптимизм поколебался апокалипсическим чувством-осознанием тотальной бездомности, безродности, экзистенциального одиночества. Мы и сегодня не можем освободиться от этого угрюмо опасного мироразумения, которое только актуализирует мысли-образы Тарковских, подвигает находить в них все новые смыслы-символы, которые, как ни странно, близки иносказательным исканиям-находкам сказочной Алисы в Зазеркалье.

Ключевые слова: Арсений, Андрей Тарковские, Льюис Кэрролл Дом, бездомность, время, символ, образ, символ, поэзия, кино.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 52–61)

Family-Home From any Century, or Gate Time at Behind-the Mirror-Fairy Tale Land (Devoted to the 190th, 115th, 90th Birthdays of Lewis Carroll – Arseni – Andrei Tarkovskis)

Morozov I.V.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The names and works of Arseni and Andrei Tarkovskis stand out in the 20th century art and culture. The names are next to each other not only for biological reason but also for spiritual kinship. The father-son carried the virtuous message about Home in those vicious times when it was suffering from unprecedented attacks-humiliations; and the civilization optimism was doubted by apocalypse feeling-understanding of the total homelessness, orphanage, existential loneliness. Even today we can't set ourselves free from this gloomy and dangerous understanding of the world which makes the Tarkovskis' ideas-images urgent, stimulates us to find new senses-symbols in them, which are close to implicative searches-findings of the fairy tale Alice in Wonderland.

Key words: Arseni, Andrei Tarkovskis, Lewis Carroll, Home, homelessness, time, symbol, image, poetry, cinema.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 52–61)

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...

Арсений Тарковский.

Дом искони предстает особым пространством-вместилищем, которым овладело воображение, почему и живет сугубо

феноменальным его переживанием. И «переживается оно не в силу его объективных качеств, но со всей пристрастностью, на какую

способно воображение». Вот почему оно «не может оставаться индифферентным, измеряемым и осмысляемым в категориях геометрии». Разве что магическая память да мистические грезы способны хоть как-то поладить со столь непредсказуемыми и неизъяснимыми откровениями Дома, ибо благодаря только им «дома прошлого бессмертны в нашей душе» [1, с. 22–28].

Память-грезы же порой фантазмагорически уносят так далеко в предстоящее прошлое, что кажется, будто отчетливые воспоминания о родном Доме отдаляются от нас в незбыточность. Так, что, в конце концов, мы уже сомневаемся, действительно ли мы жили там-тогда, где-когда жили. Наше воображение вещает о каком-то другом, неведомом мире, преисполненном ирреальностью уже-пока-еще-не. Словно видится в Зеркале, не зря наделенном магическими креативными способностями в демиургических чарах-творениях божественного «театрала» Диониса и его высшей эгиды-покровителя Аполлона, предоставляющего дом-кров искусствам, врачевателям, переселенцам. И поскольку эта отражающе-преобразующая сила априори божественна, она одаривает погружением-взвиганием в нечто необъяснимое, логично-парадоксальное, по-сему и пожизненно бессмертное.

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 колени¹.

«Колени матери», ее заботливая теплота – одна из коннотаций все того же исходного, врожденного символа – Дома, который наяву не отпускает человека. Во сне же – это неизбежный персонаж, достойный самой проникновенной поэтики.

Был домик в три оконца
В такой окрашен цвет,
Что даже в спектре солнца
Такого цвета нет.
Он был еще спектральной,
Зеленый до того,
Что я в окошко спальни
Молился на него.
Я верил, что из рая,
Как самый лучший сон...

Так что не следует удивляться, что Дом-сон стал своеобразным художественно-философским генотипом Отца-Сына Тарковских, а также лейтмотивом их послания себе-миру, которое благодаря их неповторимой

логосинемагии без крика-надрыва поднимает до религиозных высот тему Дома.

«Дом... основополагающ в структуре мира Тарковского. Он овеществляет вечные его темы: род, семья, смена поколений. Понятие “отчий дом” для Тарковского буквально – это дом отца, и это дом, “дом окнами в поле”, а не квартира... Он – часть природной жизни так же, как жизни человеческого духа, их средостение...» [2, с. 94].

Посему всякая одомашненная живность-вещественность – лошадь, собака, яблоко как плод Древа в саду у его домашнего окна – неизменно находят себе место во всех временах-краях, куда успело дотянуться зеркальное воображение Андрея Тарковского. Причем, не в «массовке», не «статистами», ибо одухотворяются, наделяются впечатляющим свечением-смыслом...

Андрей едва ли не с буквально-пошаговой точностью повторил отцов путь домосозиденья, фактически отказавшись от дома материального, земного, пожертвовав традиционными семейными отношениями и поглотившись творением-овладением «дома культуры». Отсюда приснопамятная проблема «отцы – дети» в данном случае не просматривается. Как и сугубо бытовая версия объяснения зеркально-судьбного феномена Тарковских, преисполненного метаниями от бездомья к бездомью, от дома-к-дому, в тщетных поисках окончательного духовного прежде всего успокоения-пристанища.

У еще малолетки Андрея – через уход отца из семьи, сквозь многочисленные перипетии с собственным жильем как на родине, так и в вынужденной эмиграции... Он так и не достроил свой дом, как мечтал, в родных деревенских краях. Только еще начиналась работа над его новым кинооткровением и легко забывался всякий бытовой домострой. И так чаянно-нечаянным образом входит, точнее, громковейно врывается свежим потоком в уже вполне отлаженный Дом советского кинематографа, где царил типичный порядок «коммуналки», и нравы их обитателей, напрочь испорченных «квартирным вопросом». Где правила иступленная идеология «общего дома», коему надлежит стараниями копателей платоновского «Котлована» возвыситься «над всем усадебным дворовым городом», а «малые единоличные дома» обречь на опустение, поскольку их «непроницаемо покроет растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчахшие люди забытого времени».

Губастые бульдозеры,
Дрожа по-человечьи,
Асфальтовое озеро

¹Здесь и далее без подписи – стихи Арсения Тарковского.

Гребут себе под плечи.
Безбровая, безбольная,
Еще в родильной глине,
Встает прямоугольная
Бетонная богиня.

Стихийные массы простого люда, двинувшиеся в революцию, организовано уже начали «постройкой то единое здание, куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата». Его дом-казарма – соцреализм, признававший кино «самым важным из искусств», наглядным пропагандистом, избегающим сомнений, кривотолков, домыслов, иллюзий – все заведомо ложных-вредных воображений. Словом, не иначе как чистое зеркало исключительно великих побед. Казалось бы, разрежь-разбей его на кадры-кусочки, будто здание какое на кирпичики да гвоздики, и все станет ясно о его строении. И ясность эту обязаны доносить «рабочие чертежи», по лекалам которых справится всякий мало-мальски грамотный-сообразительный «прораб», нацеленный на «светлое будущее». Если, конечно, он бодрствует... А тут...

«Мне с удивительной постоянностью снится один и тот же сон. Будто память моя старается напомнить о самом главном и толкает меня на то, чтобы я непременно вернуться в те, до горечи дорогие мне места... И среди высоких берез я вижу двухэтажный деревянный дом. Дом, в котором я родился... И сон этот настолько убедителен и достоверен, что кажется реальнее яви»².

Под статью этим впечатлениям-видениям разве что похождения кэрролловской Алисы – сказки-притчи о поиске «своего Дома», соразмерного и приветливого.

«– Как хорошо было дома! – думала бедная Алиса. – Там я всегда была одного роста!».

Однако Дом Зазеркалья троллил ее нещадно.

– Нечего меня заманивать! – сказала Алиса дому, в очередной раз вернувшись к порогу. – Знаю, сначала заманишь меня внутрь, потом в комнату, а там, глядишь, и вытолкнешь обратно сквозь зеркало. И конец приключениям!

– Опять этот дом! Ну чего ты ко мне привязался? – взмолилась Алиса. – Отстань!»³

...Всего семь полнометражных лент-приключений дарованы нам великим художником, и «Зеркало» в его эпицентре. Невольно вспоминается священный ветхозаветный

семисвечник, где отдельные лампадки по обе стороны от срединной соединены между собой явно сакральной связью и так, будто зеркально отражаются друг в друге, будучи одновременно и взаимным зазеркальем. А в нем очевидная реальность облачается в дымчатую мантию сказочной кажимости «КАК БУДТО».

«Давай КАК БУДТО мы умеем входить в зеркало! КАК БУДТО оно сделано из каминного дымка и КАК БУДТО сквозь него можно пройти. Ой, оно и вправду рассеивается, как дымок!..».

Такие сомнительные образы не вписывались в догматику «сияющих высот» и «единственно верного учения», на страже которой, как зеркальное отражение, зорко стояла цензура с ее обязательными к исполнению рекомендациями, неоспариваемыми запретами, издевательским саботажем, вконец науськанными критиками «королевства кривых зеркал».

Вот только восторг детского воображения, незамутненного стереотипами, пробивает и эту застарелую коросту, выходя в неподвластное гонению Зазеркалье.

– Никто не станет гнать меня, как это делают дома. Да и как прогонишь – ведь я ТУТ, а они ТАМ, то есть наоборот. Я ТАМ, а они ТУТ. Впрочем, неважно. Они будут перед зеркалом, а я за зеркалом. Вот удивятся-то!

И это плодотворное удивление завораживает, как необычный вещий сон, и рядового зрителя, и великих мастеров.

«Фильм, если это не документ, – это сон, греза. Поэтому Тарковский – самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да что, кстати сказать, ему объяснять? Он – ясновидец, сумевший воплотить свои видения...» (Ингмар Бергман).

Как истый маг он превращает киноэкран в реально-фантастическое Зазеркалье. Ведь его произведения демонстрируются-показываются не как «настенное» зрелище, но предлагаются-служат порталом в безвременье, как во вселенское безграничье, только и знающее, что расширяться вокруг некой «домашней» точки. Отсюда обожествление не увеченного трехмерностью пространства, но всевирающей у-вечности Времени. Посему Дом Тарковских живет не прозаическим показом очевидности, но зиждется-исполняется поэтикой символизма, испитого из первозданно-ювенильных глубин-высот памяти-грез. И, конечно же, снов, где Время и вовсе высвобождается от своей постылой прямолинейности и необратимости.

«В мире сновидений время течет в обратном направлении (из будущего в прошлое)».

Это наблюдение Павла Флоренского написал в своем «Мартирологе» Андрей

²Здесь и далее фрагменты сценарно-литературного наследия Андрея Тарковского [3–5].

³Здесь и далее курсивом похождения сказочной Алисы, предсудетельно записанные Льюисом Кэрроллом в Стране чудес и Зазеркалье.

Тарковский и далее только развивал-выражал эту, явно покорившую его тему.

«Меня уже много лет мучает уверенность, что самые невероятные открытия ждут человека в сфере Времени. Мы меньше всего знаем о времени».

Но этот «печальный» факт только радует и возбуждает воображение, окуная в неподвластную логике и «здравому смыслу» сказку с ее прямой-обратностями.

– Жить обратно! – воскликнула Алиса. – Я не сумею!

– Зато, – продолжала Королева, – всегда помнишь, что будет ПОТОМ... Просто мы с тобой живем в РАЗНЫЕ стороны. Ты – туда, а я – обратно... Это все потому, что ЗДЕСЬ тебе приходится жить не туда, а обратно.

– У меня в голове от всего этого ужасная путаница! – пожаловалась Алиса. Поначалу у всех голова идет кругом, – утешила ее Королева.

Именно сей головокружительный эффект заывает в виртуальную, никак не материализуемую пучину-водопад Времени. В кино собственно и идут за временем: за потерянным ли? или за упущенным, или за необретенным доселе [6].

Иными словами, за его всякий раз неповторимыми, великими образами-смыслами, имеющими темпоральную смычку предыстории-последствия, воспоминания-мечты. Ведь наше переживание образа никогда не является первым, и каждый великий образ имеет неизмеримую онирическую глубину, и наше личное прошлое накладывает особые краски на этот ирреальный фон. Поэтому-то подлинное благоговение перед образом приходит лишь с открытием его корней за пределами запечатлевшейся в памяти истории [1].

Онирический фон, навеваемый сновидениями, напрямую отсылает к психоаналитике, архетипическому миру человека. А там он сначала обязательно отыщет естественный водоток – наиболее выразительный символ тока Времени-Жизни.

В Доме Тарковских Время вливается со строк-кадров многоликими и многозначительными, но вполне одомашненными протечениями. То внезапными, просветленными ливнями, то загадочной капелью.

Как в детском сне Ивана, омывая грузовик с яблоками, среди которых упивались безоблачным детством мальчуган с девчушкой, чем-то похожей на сказочную Алису.

Как в «Андрее Рублеве», загоня прославленного богамаза в деревенский сарай, ставший надежным кровом для размышлений.

Как в «Солярисе», беззаботно изливаясь прямо с потолка на спину воспроизведенного из памяти отца звездолетчика.

Как в «Сталкере», став охлаждающим пыл-страсти занавесом и непреодолимым Рубиконом у комнаты Счастья явно нежилого Дома. А сначала-затем пополняя природночистый ток, что пропитывает, наверное, всю мистическую всевременную Зону, консервирует в себе наносы-подношения всяческой домашней утвари, противясь превращаться в Лету. Так что по нему бесстрастно бегают не весть откуда-куда явно неприкаянно обездомашненный пес, не обращая внимания на не столь бездомных в своих исканиях пришельцев.

Как в «Ностальгии», тоскливо и предупредительно заливая гостиничный номер Горчакова, выгоняя его из чуждого зарубежья восвоися, к родному Дому.

Как в «Жертвоприношении», затапливая тревожно укрытие Доменико, намекая на грядущий, неминуемый и неукротимый пожар вожделенного Дома.

Наконец, как в центральном сюжете киносемирности – «Зеркале», настойчивым дождем подгоняя мать на возвратной дороге к Дому...

И всем этим небесным водам предшествовала вода, прямотекущая из безоблачного детства, – придомоколодезная. И образовала при этом метафизическое зеркало-телескоп, отображая голографический образ временной глубины-выси в детстве Ивана.

– Глубоко!

– Конечно.

– Если колодец очень глубокий, даже в самый солнечный день в нем можно видеть звезду.

– Какую звезду?

– Любую.

– Вижу, мама, вижу!

– Да, да, вон она.

– А почему она?

– Потому что для нее сейчас ночь.

Так же ночью ушел Иван в последнюю разведку по безжизненно застойным и посмертно топким водам...

А я лежу на дне речном

И вижу из воды

Далекий свет, высокий дом,

Зеленый луч звезды.

Смотреть-видеть «как в воду» – дар-призвание истого поэта-режиссера, который, еще не умея плавать, уже бесстрашно нырял в благолонные воды матери-природы, в купель сновидений. Подобно всем нормальным детям и, конечно же, впечатлительной Алисе.

«Алиса не успела опомниться, как полетела куда-то вниз, точно в глубокий колодец...»

Внизу ей разглядеть ничего не удалось: сплошная чернота – тогда она стала рассматривать стены колодца. Ее взору предстали шкафы с книгами и полки с посудой и, что уже совсем удивительно, – географические карты и картины».

Простые вещи – таз, кувшин, – когда
Стояла между нами, как на страже,
Слоистая и твердая вода.
Нас повело неведомо куда.

А нас – к существу Дома Тарковских, чурящегося не только снобистской роскоши, но и вполне безобидной модности, изысканности, профессиональной дизайнерской продуманности. Вещное наполнение его интерьеров действительно просто-естественно, с нескрываваемой долей беспорядка, стихийности-жизненности, которые предстают таковыми лишь со стороны. На самом деле «предметы переглядываются между собой, сковывают друг друга, образуя скорее моральное, чем пространственное единство». Или «особый организм, построенный на патриархальных отношениях традиции и авторитета». Поэтому его «специфическое пространство мало зависит от объективной расстановки вещей», ибо каждая из них и все вместе исполняют «отношения между людьми» – потребность-способность «заселять пространство, где они живут» и претворять его «одушевленным» [7, с. 7].

Именно через «простые вещи», «регулярную последовательность поступков» [8] каждый Дом Тарковских провозглашает свою неизбывную темпоральную сущность.

Так, в обыкновенное ведро с колодезной водой Иван будет беспечно смотреться, как в волшебное зеркало, радостно заигрывая с солнечными бликами-зайчиками. А Малыш в завершении киносептемологии, в итоге огненного «Жертвоприношения» несет в нем «живую воду» для сухого Древа.

Зловещий образ мертвого дерева присутствует в первом-последнем Доме. Метафора «Иванова детства» – черный, скрюченный ствол-обрубков, словно насмерть опаленная душа, и трагично-мрачная кончина изначально цветущего яблоневого сада с кукушкой. И он же – ориентир-судьба для юного разведчика, отважно одолевающего водораздел между жизнью-смертью: «...у сухого дерева к берегу подойти не мог. Говорит, немцев там полно».

«Жизнь заключает в себя смерть. Образ же жизни или исключает ее, или рассматривает ее как единственную возможность для утверждения жизни».

Так и потерявший рассудок старик на пелище деревни отчаянно алчет перед также весьма «обожженным» Иваном возрождения

Дома – без устали ищет выдержавшие пожарище гвозди.

«...И где он делся? Был только что. Длинный такой... И только почерневшие от копоти горя трубы печные траурно окружают его, взлохмаченного словно пламенем подхваченного. (В бронзе, видится, он запечатлен в «Хатыни»). А печь всегда остается. Ее огонь не берет. Вот, нашел, прямой... У меня старуху тоже немец расстрелял... Пелагея, значит, вернется... Так мою старуху звали. А я избу подготавливаю...».

...Финал «Жертвоприношения». Маленький сын Александра пытается вернуть к жизни Древо, которое в ипостаси Дома, по обету своему сакрально-отчаянному сжег его отец...

Не отсюда ли Дом «Зеркала» живет-произрастает в окружении высоченных сосен, что шумят, качаются, представляя собой какую-то загадочную первозданную ипостась-материю жизни?

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

Да и сам Дом – добротный бревенчатый сруб, источающий нерушимую гармонию в родном ему мире-среде. Он вневременной, ибо живет естеством своим искони бессмертным. Тем и вдохновляет поэтическую душу на созижденье арт-образов.

«Художественный образ – это образ, обеспечивающий ему развитие самого себя, его исторической перспективы. Следственно, образ – это зерно, это саморазвивающийся организм с обратной связью. Это символ самой жизни, в отличие от самой жизни».

Тогда он – живой символ, вечный, насколько вечна сама жизнь-киносага. Пусть и вялотекущей она кажется, скучноватой даже, зато приглашает подняться над суетой и неспешно осмотреться по сторонам, проникнутся всякой вещью вещной, окунуться во времяворот фантазий-откровений. Чтобы снова взобраться-взмыть по безначальноконечному древу-лестнице и смочь-успеть всмотреться в бездну самого себя.

Древо-лестница – одна из универсальных мифологем, отсылающая к образу Мирового Древа, – оси мира, соединяющей миры-времена, и далее по руслу коннотаций к феномену принципиального места-события, духовного восхождения. Вот и ветхозаветный Иаков «увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней...» (Быт. 28:12).

«...Тут еще столько надо успеть. Обежать все комнаты. Заглянуть в сад! Алиса

опрометью бросилась из Зазеркальной комнаты, вылетела на лестницу и... полетела! Да-да, самым настоящим образом!.. Она парила над перилами, едва касаясь их пальцами».

«Мне никто не верит, когда я говорю, что помню себя в полтора года. А я действительно помню лестницу с террасы, сиреневый куст... и такой солнечный, солнечный день...».

В черный день является она же – лестница теней с последней прижизненной ступенью.

...больше нет ступени

И тени спрячут нас.

Еще ребенком я оплакал эту

Высокую, мне родственную тень,

Чтоб, вслед за ней пройдя по белу свету,

Благословить последнюю ступень.

Она как обрыв, полет в пропасть, или, как у Ивана, в черное жерло неудержимо затмевающего весь экран выжженного Древа, что как будто дождалось его на самом краю судьбного лукоморья. Как безвозвратная утрата Дома-Жизни.

...«Жертвоприношение» зачинается с притчи о монахе, что посадил сухое дерево на горе.

«...А своему послушнику Иоанну велел поливать его каждый день до тех пор, пока оно не оживет». И вот, каждое утро на заре Иоанн наполнял ведро водой и отправлялся в путь. Он взбирался на гору и поливал сухой ствол... И так продолжалось целых три года. Но в один прекрасный день Иоанн поднялся на гору и увидел, что его дерево всё покрыто цветами!».

Этими благословенными словами пожилой уже «монах» Александр обращается к своему сыну-подростку – Малышу. При этом вспоминает, как ему пригляделся «дом под соснами у самого берега!». Как в этом доме родился он, его замкнутый странным аутизмом «послушник» Малыш. Как подумалось, что если жить здесь, именно здесь, «то и после смерти можно было бы быть счастливым!».

Иван-Иоанн – что это, если не зеркальное откровение начала-конца общечеловеческой драмы, автобиографично отраженной в срединном «Зеркале»? Отроки словно пристально смотрят сквозь него друг-другом в себя...

...Персей с помощью подаренного Афиной отполированного щита-зеркала убивает Горгону – чудовище, непосредственный взгляд на которое смертелен для человека. Из поверженного тела рождается крылатый конь Пегас, прилетающий за вдохновением к живительному источнику. Иными словами, Зеркало помогает смертным противостоять-бороться со всем «нечеловеческим», предотвращая губительную встречу «лицом к лицу», «с глазу на глаз». Однако глаз человеческий неотвратимо

ищет подобного себе. И не просто так. Ведь, согласно античной мудрости, подобно тому как глаз, отражаясь в глазах другого, позволяет-подвигает увидеть себя, так и познающая самое себя душа обязана заглянуть в иную душу и отразиться, как в зеркале, и именно в той ее части, которая наиболее подобна божественному: «... и тот, кто всматривается в нее и познает все божественное – Бога и разум, таким образом лучше всего познает самого себя» [9].

Примечательна поэтому символическая эволюция ювенильно-мальчишеского взгляда, «зеркала души», в токе киносаги: от молящего-клянувшего у отвоевывающего свой Дом Ивана, через безысходно-потупленного у неприкаянного Игната, до сначала безразличного, а в финале чуть просветленного внебосмотрающего у Малыша.

Сему преобразованию послужил убийственный «подарок» ко дню рождения Александера – весть о начале смертельного побоища в общепланетарном Доме, после чего он впервые обращается к Богу с клятвой-зароком бросить семью, сжечь дом, отказаться от сына, стать немым, чтобы только избавиться от наступившей катастрофы.

И тут явно не от мира сего, из Зазеркалья предстает-спускается посланник-ангел в облике Почтальона, «коллекционера, в некотором роде» – «собирателя событий», которые «считаются необъяснимыми, но правдивые». Он-то и предлагает отчаявшемуся Александеру «лечь с Марией»:

– Как это лечь с Марией?

– **Всё очень просто, она живет одна и если ты загадаешь всего лишь одно желание, чтобы всему этому пришел конец, так и будет...**

И на другом конце-начале Зеркала, в «Ивановом детстве» невинная, нецелованная девушка также бескорыстный служитель-целитель – лейтенант медицинской службы: **«Маша. Красивое имя».**

...Пробудившись утром, Александр обнаруживает, что всё вернулось, как хотелось-грезились, на мирные круги своя. Но... обет, данный Богу! И он решительно поджигает Дом, купленный им у крутого, возможно, последнего лукоморья времен. И так исполняет свой завет-клятву: спасительно выгорает его Дом, а фактически он сам, не выдержав напряжения суисудьбного жертвоприношения и найдя «вечный» покой», судя по всему, в доме умасамолитенных...

Хотя Дом-жертва не отличался счастьем-гармонией. Оттого и терзала Александера душевная туга-мука – разобщенностью с миром и трагическим одиночеством. Она лишь усиливалась не столько разладом с женой,

сколько молчанием-немотой сына Малыша. У этой нарочитой безымянности объяснение опять-таки «домашнее». Имя человека – гарант его сопринадлежности к устойчивому при всех каверзах-напастьях Дому, в этой связи также безымянному.

– *Часть крыши унесло, и в дом набился гром! Он раскатывался по всем комнатам, сшибая столы и стулья! Я так испугалась, что собственное имя забыла!*

– *В такую минуту я бы и не пыталась его вспомнить! – подумала Алиса.*

– *К чему оно?*

Так что причина молчаливой неприкаянности Малыша проглядывается в зазеркалье современного ему мироустройства, которое явно неприемлемо детскому существу своей убогой алчностью и меркантильностью. Видимо, поэтому он был равнодушен к отцетворному пожарищу, к огню не столько уничтожающему, сколько очистительно-воскрешающему. Ведь «поджигатель» априори признавался себе-сыну:

«Человек всегда защищался от других людей, от природы, частью которой является сам. И он постоянно насиловал природу, а результат этого – цивилизация, основанная на силе, власти, страхе и зависимости! И если это действительно так, то вся наша цивилизация, от начала до конца, зиждется на грехе!.. Что-то в корне неправильно, мой мальчик».

И здесь причины явны-ясны, они, как в неподкупно чистом зеркале, отражаются в удущении природного, жено-материнского, жизнедарующего начала – кроткозаботливой Культуры, что оказалась бессильной перед агрессией маскулинной Цивилизации-Горгоны, утратившей питательную связь с глубинными корнями человеческого естества.

Поэтому спасает общечеловеческий Дом не охочий до кровавых жертвоприношений Господь, но по сути, допатриархальная Мария, обладательница особых свойств и хранительница ритуально-традиционного, мистико-магического Дома. Знаменательное отражение актуальных неоязыческих идей, отсылающих к мифологеме «вечного возвращения», к «живому и говорящему Космосу» (М. Элиаде). И, конечно же, к многоцветию «Розы Мира» (Д. Андреев), вдохновленно «взраченной» за многие годы в сумрачных казематах воинствующеатеистического «казенного дома».

Сней Андрей Тарковский мог познакомиться разве что понаслышке, в приснопамятном самиздате. Однако поражает созвучие идей, отраженных в зеркалах философско-художественных мыслей-текстов.

«...от гностиков до христианских мыслителей начала XX века в христианстве жило

смутное, но горячее, настойчивое чувство: Мирowego Женственного Начала – чувство. Это Начало это есть не иллюзия, не перенесение человеческих категорий на план космический, но высшая духовная реальность. Но то мистическое чувство, о котором я говорю, – чувство Вечной Женственности как начала космического, божественного, – осталось неудовлетворенным» [10, с. 290].

«Волны Мировой Женственности» (Д. Андреев) и возносят Марию-ведьму в качестве мессии по новейшему Завету.

«Я заключаю новый договор с миром...».

С божественным Естеством, к которому приник Александер в девственно-натуральном обиталище Марии, – **«старый деревянный дом с заброшенным двором, поросшим сорняком и крапивой, а в траве, под цветущим кустом черемухи...».** Особая, легкая стихия «дикого» первобытия.

...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.

С подобным «запустением» некогда взялся покончить Александр в новокупленном комфортабельном доме.

«Однажды я решил привести всё в порядок, я имею в виду, в саду. Постричь газоны, сжечь траву, подрезать деревья... Куда исчезло всё прекрасное?! Всё естественное! Это было так отвратительно! Все эти следы насилия!».

Прозревает, пробуждается Александер от сладостного и в то же время беспокойного сна, навеянного искусственностью имитационных симулякров и тревожащего возвратно зовущую ностальгию.

«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» («Ностальгия»).

Ностальгия по Дому – «ностальгия по настоящему» (А. Вознесенский) – по настоящему Дому, то есть родному, априори святому во всемоготельно-бессознательно-разумном, метафизическо-реальном воображении-воплощении.

«Где я, если я не в реальности и не в своем воображении».

Следовательно, не запечатлевал-припечатывал режиссер-поэт Время, как полагают иные, но воспевал его, давал возможность жить, творить-грезить на волнах времяворотной памяти и вольно уживаться своим Домом

в любом из столетий-эпох. То есть не экранизировал, но зеркализировал самое для него сокровенное, видимо, пытаясь досмотреться в самого себя, незримо глядя на нас с экранополотна неочевидностей.

«Понятно, что система, тяготеющая к исчислимости простых и однородных элементов, стремится устранить даже малейшие признаки такого внутреннего свечения вещей, символически обволакивающих взором или желанием» [7, с. 13].

Именно Дом из такой, чуждой системы-чужбины был приговорен к небытию в «Ностальгии».

«...Одна служанка в Милане подожгла дом своих хозяев... Из-за ностальгии. Она хотела вернуться в Калабрию, к своим родным. Вот и подожгла дом, который мешал исполнению ее желания».

Подспудное устойчивое желание, как неизменно неотступен и эсхатологический страх индивидуальнообщего уничтожения во времявороте бедствий-катастроф между двумя мировыми пожарами – Вторым и Третьим, по всей видимости, окончательно Последним.

О том же исповедует и Зона голосом жены Сталкера, цитируя «Апокалипсис» о снятии ангелом семи сокровенных печатей судьбоносной Тайны, и каждый раз с тревогой ожидая добровольного проводника за «несчастьем» в их также, кажется, опаленном изнутри Доме у лукоморья насмерть отравленного водовремяма.

Не собственным ли отчаянным самопожертвованием, выстраданным заветом за семью неисчерпаемыми в их вытаивании кинолентами остановил Андрей Тарковский всемирную катастрофу? Не стал ли он для всех нас странноватым Почтальоном из иных, только ему и видимых зазеркальных времен-событий.

«Иди и смотри!».

...Сомнение в ненормальности происходящего зарождается вместе с проблесками самосознания, еще на исходном берегу-краешке судьбы.

О судьбах наших нет еще и речи,
Нас дома ждет парное молоко,
И бабочки садятся нам на плечи,
И ласточки летают высоко.
Воздух детства и отчего дома...

Утопическая попытка вернуться в природу-деревню как в материнское лоно, когда хоть и нищенски убогой была жизнь, но в ней сохранялось чувство безопасности, обеспеченное неусыпным бдением, непрестанной заботой Матери и потому врожденной эмпатией к миру. Его режиссеру удалось пронести через

всю свою сознательную жизнь. И он подолгу уходил в наблюдение за жизнью дома, упиваясь 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... [11].

Великая благодать непосредственно-детского видения-воображения – живое удивление чудным естеством, которое никогда не пресыщается и привечает исключительно жизнерадостностью.

Бегут, струятся, как вода,
Беспечно день за днем.
Пройдут года, и навсегда
Уснем последним сном.
Но мы, как дети, гоним прочь
Противный сон и злую ночь.

«Я жду и не могу дожидаться этого сна, в котором я опять увижу себя ребенком и снова почувствую себя счастливым оттого, что всё впереди, еще всё возможно».

Однако возможно разве что в лоне Культуры-Искусства, поскольку только оно и дарует переживание еще не испытанного, потому как «искусство – это вторая жизнь» (Ю. Лотман). Оно восполняет жизнь «первую» образами-смыслами небезнадежного бытия.

«Сам по себе художественный образ – это выражение надежды, пафос веры, чего бы он ни выражал – даже гибель человека. Само по себе творчество – это уже отрицание смерти».

Сообща такие образы неисчислимыми ручейками сперва подспудно сочатся, а затем сливаются в единое полноводное русло, образуя воистину божественное море.

Море Богу,
И дети Богу.
А после на небо переселились,
оттуда брызгали дождем
и вырос на месте дождливом дом.
Жил дом хорошо.
учил он двери и окна играть,
в берег, в бессмертие, в сон, и в тетрадь.

А. Введенский.

«Мне кажется, такое искусство, мужественное своим бесстрашием и женственное своим любвеобилием, мудрое сочетание радости и нежности к людям и к миру с зорким познанием его темных глубин, можно было бы назвать сквозящим реализмом или метареализмом» [10, с. 44].

Оно волшебным «живым зеркалом» (Н. Кузанский) ярко и убедительно отражает то, на что философы исписывают тома, противопоставляя Цивилизацию и Культуру и ища способы их примирения.

«Следовательно, оно оптимистично, даже если в конечном смысле художник трагичен».

Режиссер, обладая таким высоко драматичным мышлением, а также умением художественно сослагать, не гадая, но предвидя, предтечествуя, пророчествуя, проникая в со- слагательное наклонение истории, получил возможность заглянуть в Запределье и, отве- чая на вопрос, считает ли он себя бессмерт- ным, ответить: «Да, считаю».

Так же посчитает всякий, кто еще не оставил род-дом свой – детство. Андрею Тарковскому посчастливилось-угораздило за- держаться там, видимо, навсегда. Будучи уже зрелым мастером, он подолгу, как дитя, играл в ручьи, запруды, дамбы, протоки, озера, в сады камней или вообще в никому не понят- ные игры где-нибудь на опушке леса или у речной пустынной излуки. Словом, невольно уподобляясь старинным женщинам-прорица- тельницам, видящим потаенно-сокровенное в природных зеркалах водоворотов [11].

Верный пиит Дома жертвенно «сгорел» у лукоморья Культуры в режиме реально-вир- туального времени», приняв на себя грех, «смертельную болезнь бездуховности», дра- му всеобщей одичалости-бездомности...

...А нынче день, и за окном

Сугробы намело.

В уютном доме с камельком

Надежно и тепло.

И сказка снова потечет,

И новым дням начнется счет.

Здесь знаменательно признание фило- софствующих антропологов и обществове- дов, что при обращении от логических, умоз- рительных картин к «образам, настоятельно побуждающим углубиться в воспоминания о более далеком прошлом» поэты остаются их наставниками.

«Как убедительно они доказывают, что на- веки потерянные дома продолжают жить в нас. Стремление дома выжить в нашей душе так упорно, словно он ждет, что мы продлим его реальное бытие. Насколько лучше могли бы мы жить в нем!» [1, с. 64].

«Оптимистический экзистенциализм» так- же полагает долженствование «считаться с тем, что поэты в очень глубоком смысле под- готавливают пути последующего философ- ского развития, потому что они менее всего обременены громоздкостью системного мышления и беззаботны в вопросах строгого обоснования». Развеиваются сомнения, «что в наше время, главным образом в поэзии, на- метилось зарождение такого чувства благо- дарной укрытости бытия». А оно родилось из

гнетущего чувства нечаянного изгойства, оди- чалости, обезкровливания, означает утрату доверия, понимаемого не как доверие к не- кому определённому бытию или человеку, а доверие, вверение миру и жизни вообще. «Доверие это возникает в процессе самой жизни из чувства глубокой укрытости» [8].

Магическая атмосфера доверия принци- пально важна по рождению с малолетства, бу- дучи условием, без которого человек, несмот- ря на благоприятность всех иных внешних обстоятельств, выжить-развиваться попросту не сможет. Кроткотрепетная сила доверия обнаруживается, когда не только люди, но и вещи выказывают свою сущность-содержа- ние, свой скрытый смысл-гарант совместного бытия, «как у себя Дома». Иначе говоря, сво- бодного от болезненных тревог-треволнений от тлетворного «без» – беспомощности, бес- просветности, безнадежности... Притом, что надежда не замыкается на ожидании некоего конкретно-зримого результата, но зеркально отражает отношение к жизни-миру в целом. И говоря о жизни-мире настоящем, она означа- ет насущность «нового» к нему доверия, осно- ванного на идее Дома-Матери.

Поэтому, как знать, не обратился бы вели- кий мастер своим восьмым кинозеркалом к «Розе Мира», к бытию Нэртис, страны вели- кого умиротворения и гармонии. В ее сиянии «...я растворялся в счастливой дремоте, чув- ствуя себя подобно ребенку, после многих ме- сяцев, полных обид, страданий и незаслужен- ной горечи, укачиваемому на материнских коленях...» [10, с. 134].

Образно говоря, на них – под врачующим сном-гипнозом женщины-чародейки в белом халате – пробуждается к достойному самовы- ражению анонимный отрок в первом блике- скую «Зеркала», заявив во всеуслышание: «Я могу говорить!».

В то же время Малыш остается флегматич- но малословным, крайне безучастным к про- исходящему. Ему уже, кажется, никогда не заговорить-довериться миру, окрашенному мрачностью «заброшенности личного бытия» (О. Больнов), а точнее – выброшенности....

Разве что, во сне...

«Мне снится, что я иду вверх по лестни- це в каком-то подъезде или внутри какой- то шахты со стенами из красного кирпича. Внутри шахты – лестница, примыкающая од- ной стороной к стенам, а другой выходящая на перила, которые выются змеей вверх до бесконечности...».

И как на этом пути-восхождении ни по- радоваться за маленькую наивную, хотя и весьма цивилизованную девчонку, которая

в зеркале обыкновенно-волшебных исполнений обретает свое имя, превращается во властительницу дум, в Матрону, повелительницу «Волн Великой Женственности», Хозяйку бала, Королеву....

«...А теперь перепрыгнуть через последний ручеек – и я Королева! Здорово! Еще два-три шага, и она очутилась на берегу ручейка. – Вот она, Восьмая Клетка! – воскликнула Алиса и перелетела через... ручеек. Она опустилась на мягкую, как мох, травку среди растущих островками цветов».

Ничего на свете нет
Сердцу темному родней,
Чем летучий детский бред
На пороге светлых дней...

...Малыш-Алиса – МАлис – образ собирательно-отражающий в Доме-зеркале МАтеринско-МАрииного начала сон-явь жизнеутверждающего бытия и мертвящее спанье, смурное всепросыпанье в безвременных оковах Гипноса. Следовательно, и образ пробуждения, дабы из безразличного раба Хроноса стать его вольнонаемным сподвижником.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.

Б. Пастернак

«...Нечего меня уговаривать, – сказала Алиса, обращаясь к дому, словно он с нею спорил. – Мне еще рано возвращаться! Я знаю, что в конце концов мне придется снова уйти домой через Зеркало, и тогда все мои приключения кончатся!».

...Весьма скромный памятник великому совидцу и властелину-домочадцу кинозаклятья на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем, месте упокоения многих ярких представителей русской культуры походит и на Дом трубодымящий, и на Древо крестокронное... И к нему приставлена Лестница из семи заповедных ступеней, открытых нескончаемости небес-времен. И надпись: «Человек, который видел ангела».

P.S. «...Я остался один, сел на стул против зеркала и с удовольствием увидел в нем свое отражение. Наверное, я просто отвык от зеркала».

«...Алиса послушно вскочила и побежала домой, но и по дороге она все думала, какой же это был чудесный сон – сон, который, наверно, никогда не забудешь...».

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр; пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
2. Туровская, М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / М.И. Туровская. – М.: Искусство, 1991. – 255 с.
3. Тарковский, А. Мартиролог. Дневники / А. Тарковский. – М.: Издательский дом: Tibergraph, 2008.
4. Волкова, П. Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания. / П. Волкова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 461 с.
5. Филимонов, В. Андрей Тарковский. Сны и явь о доме / В. Филимонов. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 498 с.
6. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – М.: Издательство «Искусство», 1972. – 324 с.
7. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: РУДОМИНО, 1999. – 224 с.
8. Больнов, О. Новая укрывость / О. Больнов // Философская мысль. – 2001. – № 2. – С. 137–145.
9. Danilova Nika. Зеркало Absoluta / Nika Danilova. – Aegitas, 2021. – 469 с.
10. Андреев, Д. Роза Мира / Д. Андреев. – М.: Эксмо, 2008. – 726 с.
11. Болдырев, Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – М.: Вагриус, 2004. – 527 с.

Поступила в редакцию 02.09.2021