

Г. С. Померанц

ВСТРЕЧИ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО С ДОСТОЕВСКИМ

Мне уже приходилось говорить, что у Достоевского есть мысли-зерна, из которых — из каждого — может вырасти целое дерево. Иногда это несколько фраз (например, о Христе вне истины и истине вне Христа). Иногда — только несколько слов: «Мир красота спасет»; «Разве можно видеть дерево и не быть счастливым»; «Все мы друг перед другом виноваты»; «Слишком много сознания — это болезнь».

Очень много ростков потянулось у меня, когда я начал работать над Тарковским, из зерна одной мысли, брошенной в «Дневнике писателя»: что если бы Достоевскому предложили выбрать либо прекрасный, совершенный мир, без всех мучительных противоречий, но без детей, либо мир, какой он есть, со всем его ужасом, но с детьми, то он выбрал бы второе. Я помнил этот выбор больше шестидесяти лет, но только как гиперболу личного чувства, без какой бы то ни было философии, и вдруг осознал целую онтологическую доктрину: прав был Бог, сотворив мир таким, как он есть, с рождением, за которым следует смерть, с хрупкостью добра в борьбе со злом, но и с красотой хрупкого добра, красотой сильно развитой личности, отдающей себя всю всем, и ясностью детской улыбки. Ум человека может захватить Солярис, где нет ничего отдельного и нет борьбы особей, ненависти, поедания друг друга, но сердце не откликается на единство без шипов и без роз, без предательства Иуды, но и без подвига Христа. Этот выбор — не ответ Ивану Карамазову, но противовес его вопросу: почему страдают дети? Почему страдает Иов? Почему страдает все живое?

Иван готов верить, что где-то, за квадриллион километров и лет, есть совершенная гармония. На глубине бытия зла нет, писал Августин. Но почему так мучительно противоречива поверхность бытия, где рождаются, страдают и умирают? Отвлеченный ответ здесь давно известен; вернее, множество ответов. Но они не насыщают сердца. Пока сердце живет только на поверхности бытия, оно не может примириться с порядком, при котором жизнь ведет к смерти, и мысль, в своем стремлении к истине, запутывается во лжи. Здесь стена, говорил подпольный человек, законы природы, но он не может согласиться, что гармония достижима только в общем и целом и для экологического равновесия волки должны поедать зайцев. Гармония не утешает единичного зайца, попавшего в волчьи зубы. Сердце не смиряется со стеной.

Там, где нет «я», где остается только Божье Ты, в целостной вечности, зла нет и найдено убежище от страдания: духовное погружение в эту вечность. Но как представить себе, как пережить это убежище, как сделать его доступным неопытному сердцу? Сердцу нужен образ. И буддизм, начав со строгого языка понятий, не обошелся без образов, без мифов о Чистой земле, о башне Матрейи и т. п. И в нашей культуре образ Бога царит над всеми понятиями, и погружение в глубину — это погружение в царствие Божие, которое внутри нас. Глубину легче почувствовать через метафору. В образе Бога снимается разрыв между тайным единством и зримой дробностью мира. Бог и трансцендентен (вне мира), и имманентен (присутствует в мире). В этом сходятся все великие культуры. На языке индуизма это единство сагуны Брахмана и ниргуны Брахмана; китайская метафизика говорит о безымянном Дао, объемлющем Дао, имеющее имя. Потусторонний Бог присутствует в посюстороннем как божественные энергии, как веянье Святого Духа и как второе пришествие, которое, по словам Рейсбрука, вечно происходит в душах святых.

В своей трансцендентности Бог вне пространства и времени. Его место в пространстве и времени — нуль. Из этого нигде и никогда, из ничего Он творит мир, восстанавливает, возрождает мир, пожираемый смертью, и наполняет его Своим Духом. В Его Духе нет никакого зла, никакого несовершенства. Но вступая в пространство и время, Он вступает в мир смерти. Санскрит вообще не различает время и смерть. Кала (в женском роде Кали) — и то, и другое. Поэтому Шиву называют Махакала, а его супругу Махакали или просто — Кали. Будда говорил об органическом несовершенстве мира. Умирая, он повторил главную мысль своей первой проповеди: «состоящее из частей подвержено разрушению; трудитесь прилежно...» Видимо — чтобы достичь убежища в целостном духе. Писание христиан говорит, что мир лежит во зле и сокровища надо собирать на небесах.

А в то же время мир прекрасен. В нем действуют божественные энергии. Даниил Андреев чувствовал их в природе и называл стихиялями. Святой Дух действует в культуре, и плоть от плоти рождается, а дух от духа, и сыны Божии, родившиеся от духа, вносят в мир совершенную любовь. И свет во тьме светит, и тьма не объемлет его.

Это не оптимизм и не пессимизм. Бог вечно вступает в мир рождения и смерти, и в каждом младенце Он готов полностью воплотиться. И воля к Божьему раю уравнивает силы, влекущие в ад. Мы призваны помочь Богу в этом, и с нашей помощью свет никогда не перестанет светить во тьме (хотя бы дурьей добротой). Наше стремление к божественной целостности — противовес разрушительным стихиям и демоническим веяниям.

Таков, по-моему, мир, и лучше он может быть только в воображении утописта. Опыт утопии мы уже пережили. Попытки кардинальной перестройки мира только портят его. На поверхности мира добро часто терпит

* Брахман с нитями, из которых соткано бытие, и без нитей.

поражение, и вопли Иова — не грех. Эти вопли — такая же часть живой жизни, как крики роженицы и плач над умершим. Бог *отвечает* плачущим и стенающим. Он ответил Иову: твори вместе со Мной! Помогай Мне! Войди в поток творчества и потопи в нем свои страдания! Ищи силу в благодатном свете, который всегда готов излиться из глубины твоего же сердца, откликаясь на Мою глубину! И потом, вернувшись на свет дня, ты сам захочешь, чтобы были розы вместе с шипами и встречи глаз любящих, знающих, что они не вечны, и улыбка матери, обращенная к младенцу, которого она родила в муках. И вопросы Карамазова не способны отнять запах у клейких листочков.

Все это гораздо шире творчества Андрея Тарковского, но я вспоминал Достоевского, узнавал вопросы Достоевского, просматривая, одну за другой, видеокассеты с его фильмами.

Мне уже приходилось писать об Андрее Тарковском. Но в разговоре об искусстве нет окончательных истин. Случай заставил меня пересмотреть свои старые впечатления, и я почувствовал семь фильмов как семь глав одной серии. Насквозь субъективной и в то же время «трансубъективной», как сказал бы Бердяев. И в этом лирическом эпосе все главы оказались нужны — и совершенно удавшиеся, и менее удачные. Ничего нельзя отбросить. Подобно поискам Сталкера, все повороты пути режиссера ведут к одной цели. Сталкер видит, что Писатель и Профессор ничтожны, что они бесконечно далеки от «сокровенного желания», да и сам он не дорос до него, и все же не теряет надежды, идет к комнате, где может просить свет, и ведет за собой других.

В единстве серии мальчик из «Иванова детства» сблизился с мальчиком из «Зеркала», военные события отодвинулись назад, а вперед вышел вопрос, с которым Иван Карамазов обратился к Богу: почему страдают дети? И как жить человеку, ранимому, как ребенок, в этом страшном мире? Частные вопросы тонут в сверхвопросе: как светиться в мире, утопающем во тьме? И Отечественная война, и XIV век, и научная фантастика, и современность — только точки, в которых этот вечный вопрос выходит из глубины наружу.

Сразу за «Ивановым детством» Тарковский почувствовал, что был в России человек, знавший решение, — Андрей Рублев. Время, когда жил Рублев, было не лучше нашего (так показывается в фильме). И все-таки он сумел написать «Троицу», написать иконы звенигородского чина с обжигающим Спасом. Фильм «Андрей Рублев» — попытка показать, как это вышло. Но попытка захватывает только как замысел. Воплотить его не удалось. Режиссер все время соскальзывает на то, что ему легче понять, на обстановку, в которой Рублев жил, создает несколько ярких новелл — и не умеет войти во внутренний мир святого. Лица Андрея Рублева и Феофана Грека не складываются в моем уме с рублевскими и феофанов-

скими ликами. Но в единстве серии неспособность впрямую подойти к тайне святости становится подступом к «Солярису».

Цельность просветленного духа метафорически представлена там планетой, где сознание родилось без распада жизни на особи, в нераздельности мирового океана. И беспомощность ученых космонавтов, не умеющих вступить в разговор с Солярисом, — метафора неудач дробного ума подойти к тайне святости и Бога. Сознание, зарывшееся в анализ частных, неспособно мыслить Целое, неспособно (если воспользоваться языком Сент-Экзюпери) связать двойственность и дробность «Божественным узлом». Солярис отказывается вступить в разговор с учеными на их языке. Он молчаливо требует постичь *его* язык. Они этого не понимают и пытаются действовать силой, «жесткими лучами» (подобие «мозгового штурма» проблемы, требующей скорее тихого вглядывания). В ответ Солярис вызывает из их памяти то, что хотелось забыть, и мучает воспоминаниями.

Чувство вины, охватывающее космонавтов, напомнило мне «Сон смешного человека» Достоевского. Смешному человеку так же недоступно Целое вселенной, как космонавтам целостность Соляриса. Жесткие лучи, направленные в нераздельность океанического сознания, — подобие ума, вторгшегося в жизнь планеты, не знавшей грехопадения. Защититься планета не сумела, но здесь сюжеты расходятся.

Оборона Соляриса напомнила мне опыт двух американских психологов, лет 20 или 30 тому назад. Большой группе пациентов (более 200) был дан препарат LCD. Одиннадцать человек пережили вспышку внутреннего света, наподобие той, которую иногда вызывает любовь или красота; другая группа (примерно 35 или 36 человек) испытала острое чувство вины за какие-то свои поступки; этот призыв к покаянию врачи поняли как болезнь и лечили ее. Остальные — около 80% — увидели нечто вроде телевизионной рекламы, яркие образы вещей. Персонажи фильма «Солярис» принадлежат ко второй группе, с разной степенью чувствительности к мукам совести. Один кончает с собой, другой доходит до духовного сдвига, до попытки жертвенной любви. Это высшая нравственная точка героя второй группы, и фильм «Солярис» — единственный, где эта точка достигнута. Я думаю, что именно вторая группа составляет большинство среди зрителей Тарковского.

Искусство позволяет предчувствовать то, к чему человек отчасти уже расположен. Иконы Рублева захватывают тех, кто в американском опыте попал бы в первые 5%; они поразили Тарковского, но изнутри он умеет видеть и показывать только людей второй группы. Люди этой группы, смотря «Солярис» или «Зеркало», испытывают аристотелевское очищение через страдание, видят обнаженными свои проблемы и сквозь свою боль — проблески внутреннего света. Люди третьей группы способны оценить Тарковского только случайно, под влиянием какого-то потрясения. Обычно они скучают и не понимают, что снобы находят в этой тягомотине.

Между тем Тарковский блуждает вокруг тайны святости и Бога, как господин К. — в романе Кафки «Замок». И после «Соляриса» поиски

очистительного покаяния продолжают в «Зеркале». Это прямое продолжение исповеди астронавта — о неспособности любить жену, любить мать. Но перелома в «Зеркале» нет. Я нахожу в фильме скорее аналог терзаний героя «Подполья»: сознание своего несовершенства, неспособность исправиться и самоказнь. А вместе с тем — то, что Достоевский понял на каторге и от чего он бежал в миф о народе-богоносце: люди попроще, окружающие мятущегося интеллигента, только жизнеспособнее его; но в их живучести нет нравственного превосходства.

Режиссер не ищет остатки фольклорной почвы, кое-где уцелевшей. Сказывается исторический опыт. Фольклорный *народ* в XX в. превратился в *народную массу*. Можно учиться только у одиночек, не умеющих жить, как все: у некоторых женщин, верных сердцу, странному и иногда безумному по нормам массового сознания, и у некоторых детей. В фильме «Зеркало» нет противостояния интеллигенции и народа. Ни интеллигенции, ни народа в старом смысле этих слов нет больше. Есть противостояние мужчин, у которых ум подавил духовную интуицию, и странных женщин, «пронзающих» своей хрупкой красотой. И те и другие не народны. Голодная женщина, продающая серьги, так же далека от сытой женщины, покупающей серьги, как далека от военрука мальчик, поворачивающийся по команде «кругом!» на 360°, противопоставляя правде войны *свою* детскую правду. В обоих столкновениях с массовым человеком Тарковский на стороне чудака и чудачки.

Я встречался с «Зеркалом» не раз и всегда по-новому. Ассоциативные связи там так тонки, что легко рвутся. Иногда *одна* деталь разрушает восприятие целого. При первом просмотре меня оттолкнула смерть героя от ангины. Показалось, что режиссер слишком жалеет своего двойника. Только реальная кончина Тарковского поставила сцену смерти в ряд с предчувствиями Лермонтова и Гумилева. Но и сегодня я не могу понять, почему Лиза, оскорбив Машу, пританцовывает от радости; почему именно Лиза винит Машу за разрыв с мужем (то, что она говорит, было бы естественнее в устах мужчины, оправдывающего свое предательство); и наконец, я только в перспективе *серии* фильмов могу угадать в Маше черты Марии Тимофеевны Лебядкиной. Зрителю, видимо, приходится мириться со склонностью Тарковского вкладывать захватившую его мысль в самые неподходящие уста: маленькой девочке — стихи об угрюмом огне желания, а младшему школьнику — письмо Пушкина Чаадаеву. Быть может, Тарковскому иногда хочется и высказать что-то свое, исповедальное, и скрыть исповедь.

Восприятие «Зеркала» можно сравнить со слушанием коротковолновой передачи. Чуть потеряешь волну — и начинается шум. Но если остаешься на волне, то возникает чувство расширяющихся и расширяющихся горизонтов. За историей двух поколений мужчин, повторяющих одни и те же ошибки, открывается история всей России (и не только России). Тоскуют во тьме хрупкие люди, ожидая неопалимой купины, которая покажет им дорогу из страны рабства. На каждом шагу они уступают

место грубым и жадным, и даже в интимной жизни их побеждает грубое: они предпочитают утонченным героиням яркую чувственную силу. Атмосферы кошмара грубые не замечают, а хрупкие дрожат от страха, страх унижает их. Но интеллигентское подполье становится в «Зеркале» точкой истины, из которой мир смотрится без декораций: толпы рабов бредут по дорогам войны, по дорогам истории, увязая в грязи, — а потом, не создавая своего рабства, размахивают красными книжками, требуя казни оппортунистов... То, что во втором случае это китайцы, не меняет дела. Российской массой так же манипулировали.

Начинает вырисовываться образ героя нашего времени. Маша и Наталья — только предчувствие его. Слово о юродстве не приклеивается к Маше. Для юродивой она слишком изящна и недостаточно близка к ясновидению. Маша никого за собой не поведет. Она просто отказывается от выполнения команд времени. Отказывается робко, без цветаевского взрыва гнева:

Отказываюсь быть
В бедламе нелюдей,
Отказываюсь быть
С волками площадей...

И все же обвинение в юродстве значимо. Оно показывает, что Тарковский искал. На фоне «Сталкера», «Ностальгии» и «Жертвоприношения» это обвинение перестает быть обвинением. Наоборот — становится меткой, сделанной ангелом, как в пророчестве Иезекииля ангел метил избранных буквой «тов» (добро). Начиная со «Сталкера», герои Тарковского — юродивые, блаженные, святые дураки.

Сравнительно с великими святыми, они стоят только на пороге святости. Но традиция принимала их в святцы. Их легче любить. В самом отрицании обыденного они ближе к нему, чем святость, парящая так высоко, что к ней и подступить трудно и непонятно, какими красками ее рисовать. Не случайно любимые герои Достоевского несовершенны в своей святости и именно несовершенством своим понятны нам и сродни нашему сердцу. В этом — часть неотразимого обаяния и князя Мышкина, на которого в последние годы очень нападают.

Сталкеру недоступно то, что Серафим Саровский показал Мотовилову: «стяжание Святого Духа» до преображения, до чувства физически ощутимого света, тепла и благоухания в холодную осень. До того, что можно взять кисть и краски и писать ангелов «Троицы», писать Спаса и вместили в линии и краски уголь, который чудесным образом начинает гореть в груди зрителя, созерцающего иконы. Удел Сталкера — *тоска* по преображению. Эта же тоска — в итальянском чуде, завещавшем нести, укрывая от ветра, негаснущую свечу, и в безумце «Жертвоприношения».

Однако фильмы неравноценны. В «Сталкере» само движение по Зоне метафорично, становится притчей о внутреннем пути человека и захватывает всю авансцену (не только тех, кого видим, но и других, о ком только говорят). Остальное — где-то в тени. А в «Ностальгии» и «Жертвопри-

ношении» искатель так же одинок, как русский режиссер в эмиграции. Он чужой и среди спокойно верующих, и среди спокойно неверующих. Его смятение ни в ком не находит отклика, и сам он ни в чем не уверен. Ум толкает к вере, а сердце не верит. Парадоксальным образом именно в зарубежных фильмах герой Тарковского ищет спасения в «почве», в традиции обряда, или пытается выстроить новый обряд, опираясь на архетипы соития и жертвоприношения. Видимо, именно острое чувство беспочвенности толкает к почвенничеству.

Подобие неопалимой купины встречается нас в фильмах Тарковского скорее в обычном кусте, увиденном с цветаевской интенсивностью. Картины природы иногда полны таинственной глубины. Когда в «Солярисе» дважды повторяется мотив водорослей, колеблемых струей воды, я вспоминаю закатный луч, протянутый Раскольникову, протянутый нашему уму, запутавшемуся в своих проблемах. В деревьях и травах, покорных Богу, просвечивают «божественные энергии», как называл это Григорий Палама, просвечивает через эти энергии сам Бог. И это чувство небесного просвета поддерживает музыка Баха.

Когда б мы досмотрели до конца
Один лишь миг всей пристальностью взгляда,
То нам другого было бы не надо,
И свет вовек бы не сошел с лица.

Когда б в какой-то уголок земли
Вгляделись мы до сущности небесной,
То мертвые сумели бы воскреснуть,
А мы б совсем не умирать могли.

И дух собраться до конца готов,
Вот-вот, сейчас... Но нам до откровенья
Не достает последнего мгновенья,
И громоздится череда веков.

(З. Миркина)

Последние фильмы договорили только то, что было ясно уму Тарковского и что в подсоветском тексте приходилось высказывать метафорически (что искусству иногда идет на пользу). Впрямую эту мысль можно выразить словами ап. Павла: «Где мудрец? где книжник? где совопросник века сего? Не превратил ли Бог мудрость мира сего в безумие? <...> Но Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых» (1 Кор. 1: 20, 27). И Сталкер открывает Писателю и Профессору заповедь, чего *нельзя* делать, приступая к поиску утраченной цельности. В Зону *нельзя* входить с оружием (так же, как *нельзя* было грубо вторгаться в целостность Соляриса). И надо быть очень, очень осторожными с фанатиками научных идей, с ног до головы вооруженными логикой.

Впервые это открытие сделал Достоевский; поэтому он так жесток к идейным героям, гораздо жестче, чем к пьяницам и сладострастникам. В XX в. открытие несколько раз повторялось. Коржавиным: «у мужчин идеи были; мужчины мучили детей»; Галичем (бойтесь того, кто знает,

«как надо»). Персонаж «Жизни и судьбы» Гроссмана, Иконников, развернул перед нами целую картину истории и сделал вывод: ни один мерзавец не совершил столько зла, как фанатики идеи, рыцари идеи добра.

Современный мир живет в постоянном кризисе и не может обойтись без планов спасения. Но сами планы становятся лекарством, которое хуже болезни. Нужно противоядие, противовес инерции интеллекта. И противовесом становится то, что Иконников назвал дурьей, бабьей добротой. Нужно «кихотическое», донкихотское, безумное добро сердечного порыва, — сказал Юрий Айхенвальд, подводя итог размышлениям диссидентов в книге «Дон Кихот на русской почве». Иначе нас может погубить размах «целенаправленного добра».

Николай Федорович Федоров когда-то определил российский государственный строй как самодержавие, ограниченное институтом юродства. Судя по фильмам «Человек дождя» и «Форест Гамп», этот институт понадобился и в Америке. Даже если удастся показать влияние последних фильмов Тарковского, что-то вдохновило американских режиссеров на их собственной родине. И у *американского* социолога Роберта Беллы я встретил призыв: удерживать деятелей от охватывающего их трансa.

Чудак, нашедший опору в царствии, которое не от мира сего, по ту сторону идей, концепций, планов, компьютеров, интернета, кажется безумцем, юродом. Он беззащитен, уязвим. Но Бог дает «идиотам» неотразимое обаяние. И Андрей Тарковский это обаяние чувствовал. Он сделал юрода проводником к Замку. У запертых ворот Замка творчество его останавливается.

Творчество Тарковского относится к широкому кругу явлений, которые Даниил Андреев назвал вестническими. Определение вестничества дается в «Розе мира»: «По мере того как церковь утрачивала значение духовной водительницы общества, выдвигалась новая инстанция, на которую перелagался этот долг и которая в лице крупнейших своих представителей этот долг отчетливо сознавала.

Вестник — это тот, кто, будучи вдохновлен даймоном (подобие сократовского демона-вдохновителя. — *Г. П.*), дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющий из других миров. Пророчество и вестничество — понятия близкие, но не совпадающие. Вестник действует только через искусство <...>

С другой стороны, понятие вестничества близко к понятию художественной гениальности, но не совпадает с ним. Гениальность есть высшая степень художественной одаренности, и большинство гениев были в то же время вестниками — в большей или меньшей степени, — однако далеко не все. Кроме того, многие вестники обладали не художественной гениальностью, а только талантом» (Кн. 10, гл. 1).

Андреев дает список вестников: «Тютчев, Лев Толстой, Достоевский, Чехов, Мусоргский, Чайковский, Суриков, позднее Врубель и Блок». Пере-

читав список, я почувствовал, что со многим не могу согласиться. И сразу же пришла в голову первая поправка: дело не только в кризисе церкви. Развивая свою мысль, Андреев вспоминал И. С. Баха, Андрея Рублева... Да и в древности откровение приходило не только к законодателям, пророкам, проповедникам. Что такое псалмы Давида, Песнь песней, книга Экклезиаста и книга Иова? Это стихи и поэмы, которые умные левиты ввели в Святое Писание.

Христианство попыталось ограничить поток откровения, остановившись на Евангелиях и Посланиях апостолов. Но благодатное творчество продолжалось, и у Иоанна от Креста или Ангелуса Силезиуса не было только справки, постановления Собора, примерно как у Бродского, привлеченного к суду за тунеядство, не было справки, что он поэт. И у св. Силуана не было справки, когда он написал: «Я не верю в Бога, я знаю Бога».

Если выйти за рамки иудео-христианской традиции, то в Индии вообще не было никаких справок о святости, никаких постановлений. Поэтов канонизировала память хранителей традиции. Что такое Веды индуистов? Адигрантх сикхов? Это сборники стихов. Что такое Бхагават Гита (песнь Господа) или Гита Говинда (песнь о пастухе)? Это поэмы. Новое духовное течение начиналось со стихов, потом эти стихи комментировались, возникали упанишады и даршаны (системы религиозной философии). Примерно как философия Хайдеггера, по его собственным словам, может рассматриваться как комментарий к «Дуинским элегиям» Рильке.

Мохаммеда сперва считали безумным поэтом; а потом, когда он стал законодателем, поэтическое откровение в мире ислама пробилось у суфиев. Их преследовали и казнили, но в конце концов ортодоксы примирились с суфизмом. И сегодня именно суфийская поэзия привлекает к исламу немусульман, становится неотделимой частью мировой религиозной культуры.

Организованная религия никогда не контролировала всей мистики. Мистические прорывы в творчестве поэтов так же стары, как сама религия. Но сегодня они приобрели особый смысл. Поэты, художники прорываются сквозь *атеистическую* культуру. Они свидетельствуют о реальности священного и вечного людям, для которых Бог — гипотеза, без которой легко обойтись; миф — это ложь, которой морочат дураков; и мир, освоенный умом, целиком укладывается в пространство и время. В этом пространстве и времени есть культура, есть поэзия. Для какого-то меньшинства поэтическое, в широком смысле этого слова, заменило священное. Это то, что придает жизни смысл. Я формально относился к неверующим, но травля Пастернака в 1958 г. была для меня кошунством и толкнула подумать, как бороться с кошунствующей властью. В стихах я искал свою веру. В 1959 г. мы вместе с Ирой Муравьевой начали составлять молитвенник интеллигента. Начали с Тютчева, навкладывали закладок в однотомник. Храню их до сих, хотя после смерти Иры почувствовал, что этих стихов мне мало, нужны какие-то другие стихи, чтобы заполнить дыру в сердце. Я по-прежнему любил Тютчева и Блока, а также Гумилева, Мандельштама, Цветаеву (которых Андреев не упомянул), но «зубную

боль в сердце» они не залечивали, только смягчали. Задним числом прихожу к выводу, что есть вестники и вестники. Одни передают только смутное ощущение священного, дарящего жизни смысл, другие (их очень мало и в XIX, и в XX в.) способны ответить Иову. Видимо, надо отделять вестников от «предвестников». Это первая поправка, первое уточнение концепции Даниила Андреева.

Второй вопрос: что передает вдохновение вестников? Только ли вести из миров иных? Я вполне допускаю, что существуют где-то миры, более продвинутые к духовному свету, чем наш, и к нам идут импульсы оттуда, — а также из миров, еще больше погружившихся в духовную тьму. Если можно, сидя в Москве, сосредоточиться на больном колене старушки в Нью-Йорке и подлечить ее (а такой случай я наблюдал), — то, видимо, некоторые импульсы передаются через нераздельную вечность, минуя пространство и время, и будь расстояние в несколько парсеков, оно ничего не меняет. Я готов представить себе вторую ипостась как незыблемое вечное тождество Сына Божьего, страдающего и воскресающего в пространстве и времени, и именно это созерцать как Слово, без которого ничего не начало быть, что начало быть. Но есть еще Бог как Дух, разлитый повсюду и всюду доступный сосредоточенному взгляду.

Слова о мирах иных были сказаны Достоевским и означали у него примерно то, что Андреев назвал мирами просветления и мирами возмездия (по-старому говоря, небом и преисподней). Андреев представил себе, наряду с этим, и множество физических миров. Но живой опыт Андреева не укладывается полностью ни в то, ни в другое. Его переживание на реке Неруссе 29 июля 1931 г. не открыло неземных миров, только землю — но как сияющее целое, как мир повседневного опыта, подсвеченный изнутри и преображенный. Это было взглядом на грешную землю с высоты более чем птичьего полета, когда темные подробности отступали и все слилось в сияющем единстве. Переживание это описывается в «Розе мира» (кн. 5, гл. 2) и цитируется в моей книге «Страстная односторонность и бесстрастие духа» (М., 1998. С. 284–285).

Это не весть из миров иных, это взгляд в глубину до бессмертия и вечности — здесь, теперь*. Вестник — это поэт, музыкант, художник, сумевший доглядеть мир до Бога и передать средствами искусства свое знание Бога (а не только надежду на это знание). Вестник не устает в небе. Он чувствует себя там как дома. Другое дело — предвестник. Его взлеты — только проблески. Бессмертную картину проблеска нарисовал Тютчев:

Мы в небе скоро устает, —
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.
(«Проблеск», 1825)

«...Эфирною струею по жилам небо протекло», и сразу затем — паденье «в утомительные сны»...

* См. приведенное на стр. 126 стихотворение Зинаиды Миркиной.

Гении XIX в., названные Андреевым, — почти всегда только предвестники. А к вестникам (из тех, кого он называл) я бы отнес Рублева, Баха, с некоторыми оговорками Достоевского; и в XX в. — Тагора, Рильке, самого Андреева. Предвестники устают в небе или только тоскуют по нему и не умеют добраться; или кружатся у закрытой двери, подобно Кафке. В этом ряду я вижу и творчество Тарковского. Он сделал то, что мог, и оставил в наследство поставленную задачу. Не только перед художественными гениями и талантами, но перед каждым человеком. Ибо главное выходит за пределы искусства. Главное — не то, *как* высказать (многие духовные гении молчаливы или косноязычны), а само переживание, сама встреча со священным. У св. Силуана никакого мастерства не было, но он обошелся без мастерства, без искусства. И напротив: самое большое мастерство не заменяет встречи. Иногда оно прямо мешает ей. «Защита Лужина» — замечательный пример бегства от своей духовной задачи, прикрытой искусством игры в шахматы. От этой задачи нам, однако, никуда не уйти, если мы хотим сохраниться: каждый — как личность, и Россия — как ветвь мирового духовного развития.