

*Роман Перельштейн,
доктор искусствоведения,
ВГИК (Москва)*

Феномен веры в картине Андрея Тарковского «Сталкер»

В том, что Андрей Тарковский снимает метафизическое кино, сомнений не возникает. Но насколько его метафизический кинематограф религиозен? И, если он пронизан религиозными интуициями, то исповедником какой веры выступает режиссер? Не той ли веры, апостолом которой является Сталкер из одноименного фильма? Но что это за вера? Однозначного ответа на этот вопрос не существует. Это некая вселенская всера, основанная на глубоком принятии как ценностей христианской культуры, так и дальневосточных духовных учений, таких как дзен-буддизм и даосизм. Именно к этому синтезу и, прежде всего, его художественному осмыслению и стремится Тарковский в картине «Сталкер».

Ключевые слова: «Сталкер», вера, исповедь, христианство, дзен-буддизм, даосизм, высшая интуиция

Можем ли мы назвать картину «Сталкер» исповедью XX века? Вполне. У Андрея Тарковского были и более личные художественные высказывания, к которым в первую очередь относится исповедальная лента «Зеркало». Однако не было фильма, главным героем которого стал бы разочарованный во всем современный человек, тоскующий по идеалу, но еще не научившийся доверять своей высшей интуиции, а значит, *верить*. Вот как сам режиссер охарактеризовал свой замысел: «Это история крушения идеализма в XX веке. Ситуация, при которой два безбожника-интеллектуала уверяют одного верующего человека, что ничего нет. А он остается со своей верой, но совершенно посторонним в этой жизни...»¹ Однако высказывания режиссера об идее фильма, которая то размывалась, то принимала отчетливые очертания, весьма противоречивы. Действительно, Тарковский мог сказать, что его картина о победе материализма и даже об ущербности всех человеческих привязанностей. Как-то он спонтанно облек свой замысел в такие

¹ Суркова О. Е. Хроники Тарковского: «Сталкер» // Искусство кино. 2002. № 9. С. 128–129.

слова: «Раньше, в "Солярисе", мне важна была мысль о том, что человеку нужен только человек. В "Сталкере" она выворачивается наизнанку: зависимость от других людей, даже любовь к ним, перерастающая в невозможность своего отдельного существования, — это недостаток, выражающийся в неумении построить собственную жизнь независимо от других. И это настоящая трагедия, когда человек ничего не может дать другому человеку!»² Но так же он утверждал, что его картина о безусловной, жертвенной, не имеющей противоположности любви, воплощенной в жене Сталкера. Да и безбожники-интеллектуалы, обретя новое зрение в Зоне, совершенно меняются.

Попробуем во всем этом разобраться.

Вернувшись из Зоны, Сталкер впадает в отчаяние: «Никто не верит. Не только эти двое». Но о какой, собственно, вере идет речь? Вере в кого, во что? В чудо? В Бога? В высокое предназначение человека? А может быть, речь идет о вере в то, что «комната желаний» способна осчастливить любого? Словом, фильм не дает прямого ответа на вопрос, о какой вере твердит Сталкер. Но он ставит феномен веры во главу угла. Вослед за религиозным мыслителем Георгием Федотовым мы могли бы обратиться к Сталкеру со следующим вопросом, а точнее, обозначить область поиска ответа на него. «Мы спрашиваем не о том, во что человек верует, а какого он духа»³. *Мирный дух*, тот самый, который стяжают святые, — не в него ли верит Сталкер?

Антоний Сурожский говорил, что человек может утратить веру в Бога, но Бог никогда не утратит веры в человека. Может быть, об этой вере идет речь? О вере, с которой никогда и ничего случиться не может. Не потому ли жена Сталкера, успокаивая мужа, говорит: «Они же не виноваты. Их пожалеть надо, а ты сердисься». Но Сталкер раздавлен, сломлен. Знает ли он Бога? По крайней мере, он знает, что у Бога ничего нельзя просить. Бог Сам тебе все даст, а вернее, уже дал. Но человек не хочет принять этого дара, ему кажется, что произошла какая-то ошибка, и тогда он создает в своем воображении некую Комнату, которая исполняет желания, некую легенду. У такого человека может быть только одно желание — по-

² Суркова О. Е. Хроники Тарковского: «Сталкер» // Искусство кино. 2002. № 10. С. 124.

³ Федотов Г. Новый град. Нью-Йорк: 1952. С. 377.

лучить крест полегче. То есть страдание, с которым он справится. О том, что Бог никому не дает сверх меры, проситель забывает. Любая ноша, возложенная Богом на плечи человека, становится ношей Бога, Он помогает ее нести. Тот, кто в это верит, выдержит любые испытания. Может быть, об этой вере идет речь? Может быть, именно в это «никто не верит»? Если человек считает, что получил ношу не от Бога, а просто таковы его жизненные обстоятельства или кем-то наложенное на него проклятие, тогда, переступив порог Комнаты, проситель откроет свое сердце не Богу, а даже страшно себе представить какой силе.

Мы предвидим возражение. Не все же попросят у Комнаты более легкого креста. Кто-то придет не за новым крестом, а за счастьем. Вот только верится в это с трудом. Тот, кто придет в Комнату за счастьем, не знает, что такое счастье, и боится его как огня. Стоит ему получить счастье, как он немедленно превратит его в новую драму. Быть несчастным он научился. Не пропадать же годами отработанным навыкам. Счастье, как и костер, требует поддержания. Дрова рано или поздно прогорят. А что дальше? Если бы Комната могла научить человека разжигать этот костер!

На вопрос, во что верит Сталкер, Дмитрий Салынский дает такой ответ: «Может быть, в то, что когда-нибудь ему выпадет судьба вести в Зону нового Мессию? Его не может не быть, если есть Зона»⁴. Другой исследователь творчества Тарковского, философ Игорь Евлампиев, не сомневается в том, что такой Мессия уже найден, и им является Писатель.

На уровне идей кинокартина ставит вопросов гораздо больше, чем дает ответов. Но как художественное произведение, построенное по своим собственным законам, она отвечает на эти вопросы и, отвечая не вербально, а «звучащим изображением», задает новые, на которые в отрыве от произведения ответов не существует. Сам фильм становится ответом. В этом и состоит чудо истинного искусства, которое знает все, но откуда — непонятно, и, ничего не объясняя, способно научить чуткости, отзывчивости и состраданию.

Если мы отнесемся к Сталкеру как к апостолу некоего нового вероучения, что соответствует трактовке авторов фильма, то нам потребуется внимательно вслушаться в его проповедь. Он знаком

⁴ Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского / Дмитрий Салынский. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. С. 211.

с мистическими учениями Дальнего Востока и почти цитирует Лао-цзы. Он слышит музыку природы и тонко рассуждает о природе музыки, причем в мистическом ключе. Молитва для него — не пустой звук. Вдруг он вспоминает сцену из Евангелия от Луки, в которой ученики не узнают воскресшего Христа. Его приводят в трепет картины Апокалипсиса. Словом, он — человек религиозный. И его способность входить в резонанс со Вселенной плохо сочетается с индустриальным веком. Поэтому, когда он говорит о вере, мы не должны настаивать на подробных разъяснениях, которых чурался и сам Тарковский. «Я считаю себя человеком верующим, но не хочу вдаваться в тонкости и проблемы этого моего состояния»⁵, — предупреждал он. Тем более что режиссер фильма проделывает огромную работу по созданию необходимого контекста, из которого многое становится понятным. Имеющий уши да услышит.

Однако главный герой фильма не Сталкер, а Писатель. Об этом почему-то часто забывается, или этот факт игнорируется. Перед выбором в кульминации фильма оказывается Писатель, а не Сталкер. Переступит герой Анатолия Солоницына порог Комнаты или нет — вот в чем вопрос.

Режиссер признавался своему летописцу Ольге Сурковой, что он до конца не знает, что собою представляет Сталкер как человек. За ним поневоле тянется шлейф героя повести «Пикник на обочине» Рэдрика Шухарта. А этот персонаж Тарковскому, мягко говоря, был не очень-то близок. С Писателем ясности гораздо больше. Он ни во что не верит. Он тоскует по идеалу. И это его устами будет исповедоваться XX век.

Писатель ни в грош не ставит прогресс, разбивая в пух и прах технократический оптимизм Профессора. Но и институт религии представляется ему явлением отжившим. Прямо он об этом не говорит, скорее, проговаривает, стоя на пороге Комнаты: «Унижаться, сопли распускать, молиться». Он еще не встретился с истинным, невидимым глазами самим С собой. Тем не менее религиозное чувство, которое терпеливо собирает части и благоговейно составляет из них Целое, ему знакомо. Если бы Писатель не относился к жизни как к великой тайне, то Зона не пропустила бы его в свое

⁵ Андрей Тарковский. XX век и художник // Искусство кино. 1989. № 4. С. 105.

святилище. Писатель — герой совершенно уникальный, и в то же время это образ собирательный. Все-таки «Сталкер» — не психологическая драма, а религиозно-философская притча. Один из сценаристов фильма, Аркадий Стругацкий, определил ее как историю, действующие лица которой являются для данной эпохи типичными носителями типичных идей и поведения⁶. Словом, Писатель — сын своего века, но внутренне он перерос его прагматические ценности и утопические грезы. Про свое время он знает все. Теперь он хочет узнать, что такое вечность, что такое бессмертие. Одно только это желание, когда оно становится сильнее и значительнее всех остальных, делает его последователем Христа. Вот почему Игорь Евлампиев совершенно справедливо увидел в Писателе возможного нового Мессию.

Тарковский показывает нам, как на почве скепсиса и отчаяния рождается вера в то, что Свет рассеет тьму. Верить в то, что человеческая суть безгрешна, хотя и завалена хламом, что посеянное в душе каждого зерно Света неуничтожимо, значит верить в бессмертие души. И не эту ли веру исповедовал сам Тарковский, который писал: «Настоящий художник всегда служит бессмертию. Это, конечно, не значит, что задача художника — обессмертить себя, его задача — представить мир и человека как нечто бессмертное»⁷. Под «миром», конечно же, следует понимать некий первозданный земной космос, Землю как наш Дом, а не то «больное бытие», которое ассоциируется с вышедшей из-под контроля человека технологической цивилизацией.

Писатель, в которого Сталкер не верит, все же понял, что прорастить Божье зерно и есть задача жизни. Возможно, плоды этого понимания герой пожнет не скоро, но надежда на это остается. И не об этой ли надежде картина?

Русский философ Сергей Булгаков в своей лекции «Интеллигенция и религия» (1909) противопоставил религиозную веру механистической материальной культуре и показал всю тщету последней в отрыве от «высшего содержания жизни». Развивая

⁶ Стругацкий А. Каким я его знал // О Тарковском. Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус, 2002.

⁷ Суркова О. Е. Хроники Тарковского: «Сталкер». URL: <https://sv-scena.ru/Buki/Stalkyer-Lityerturnaya-zapisjj-kinofiljjma.html#Q5395-Stalkyer> (дата обращения: 19.12.2022).

тезис философа, сформулируем в его же понятиях основной нравственный конфликт фильма. Жизнь человека двадцатого столетия протескает под знаком «оглушительного прогресса». В жертву этой максималистской устремленности в будущее принесены душевные силы, свежесть и вера. Именно они и составляют высшее или абсолютное содержание жизни. В результате подмены ценностей современный человек утрачивает способность «различать главное и преходящее», как выразился Тарковский. Зона напоминает ему о *главном*.

*Валерий Акимов,
аспирант ВГИКа (Москва)*

«Андрей Рублев»: творчество как область духовного опыта и преображения

В фильмографии Андрея Тарковского «Андрей Рублев» является знаковой картиной, поскольку в ней пересекаются и дополняют друг друга языческая и христианская культуры. Образная система «Андрея Рублева» синтезирует в себе глубинные аспекты мифологического и религиозного сознания, представляя своего рода эволюцию человеческого духа. Главная цель статьи — продемонстрировать, как режиссеру удалось создать особый художественный строй духовного преображения человека.

Ключевые слова: земля, небо, язычество, вера, творчество, Ничто, образ, христианство

Трое монахов идут через поле. Вокруг них — собранная снопами трава. Начинается ливень. Монахи пытаются скрыться от него, бегут в надежде наткнуться на какую-нибудь лачугу. На протяжении всей сцены положение камеры не меняется — она движется параллельно земле, немного возвышаясь над героями, удерживая их на общем плане. Монахи «пойманы» в синтезе стихий: ливнем небо соединяется с землей.

Возникает новая субстанция — грязь, момент соединения верха и низа. Из грязи слышится смех. Это радость бытия. Скоморох пляшет и поет. На первый план выходит фактура: все лица чумадые, неотесанные; улыбаются рты с прогнившими зубами; от хохота содрогаются тела, потому что мир превратился в грязь — вернулся в свое предбытийное состояние, где еще нет раздела стихий, где присутствуют вместе и небо, и земля; крестьяне приветствуют бесконечный синтез величин. Грязь погружает бытие в дрему — встают сновидения, и не отличишь явь от неяви, одно от другого: свет от тьмы или красивое от уродливого.

Попросившись переждать ливень, монахи засыпают. Сон мира — неутомимый смех, неисчерпаемое богатство рождения. Не спит только Рублев — ему интересно увидеть эту зыбкую, не-

прочную субстанцию, что есть порог мира. Размешанная с бытием и ничто, недоступная ни существованию, ни гибели, грязь сворачивает в себе противоположности, снимает антиномии — грязь приветствует мироздание во всей его полноте; у нее нет ни предпочтений, ни тревог — ни одно чувство не оседает в грязи, все приходит в движение — теряют свою значимость двойца и разница. Грязь раньше любого начала — пристанище всякого возникновения и угасания.

Скоморох выходит под дождь, по-приятельски встречая его. Он язычник. Нет для него иного бога, кроме грязи и смеха. Для язычника Творца нет, в отличие от Рублева, в котором проступает желание поближе узнать истоки мира. Библейский Бог возвел сущее из ничего, и каждая вещь — слепок Его воли; природа есть сотворенное, но не творящее — начало теряется во тьме времен: сердцевина христианства глубоко эсхатологична — история близится к своему завершению. Рублев видит другое — для язычника Ничто не лишено совсем качеств и свойств, скорее, это абсолютное качество, предшествующее дальнейшим наделам качеств и предметов, это тьма, что покоится в середине света; это то, что язычник опознает в грязи — где мир всегда молод и устремлен не к завершению, но к перерождению¹.

В картинах Тарковского практически нет смеха. Но в «Андрее Рублеве» появляется персонаж-скоморох, экстатический хохот которого не встречается в дальнейшей фильмографии режиссера. Смехом обозначается этап — заря мироздания. Грязью слепляются небо и земля, две разновеликие потенции сходятся в творческом всплеске — рождается мир, рождается сущее; происходит вброс имманентного, и данное событие не может не разверзнуться хохотом над едва оперившимся бытием, ибо жизнь здесь не разменивается по мелочам, она — исток и истечение, грандиозная растрата сил, как взрыв, вспышкой освещающий всякую тьму. Это рождение мифа, где возникает и Рублев, и зритель. Из грязи прорывается зрение, обновленное и помещенное в круговорот, — видение теперь не закреплено за отдельным человеком, но концентрируется и ритуально разгоняется, интегрированное в мифическое событие начала. Только в этот момент мы начинаем видеть.

¹ Элиаде М. Ностальгия по истокам / Пер. с фр. В. П. Большакова. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2012. С. 121.

Ремесло кормит ремесленника. Это не труд в обычном понимании, когда человек обременен определенными обязанностями; люди ходят на работу, гробят себя на ней, ненавидят ее, тратят время на то, к чему душа не лежит, а приходя домой, обессиленные валятся в постель и забываются глухим сном, пока не наступит утро и не придется снова идти на работу. Досуг — это отражение работы. Наблюдая за тем, как отдыхают некоторые, понимаешь, что все свое свободное время люди тратят только на безделье — это все, чего они хотят. Работа отбивает у человека желание трудиться; иначе говоря, работа — это исторгнутый труд, ибо, пока человек трудится, он трудится прежде всего над собой, но, работая, человек теряет способность воспринимать мир как место труда — расторгается сокровенная связь между личностью и бытием, обрушивается диалогическая истина ремесла, когда умелец и вещь находятся в области взаимного созидания.

Изобретатели, иконописцы, резчики, литейщики не создают объект искусства, который впоследствии можно будет оценить, выставить на продажу. Труд для них является необходимым способом устройства жизни, элементом практики себя, когда субъект создается в ходе работы, благодаря тому, что он сам творит что-то: вытесывает камень, кладет краски, льет металл. Вещь, вышедшая из их рук, — не продукт, она шире своего предназначения; это не просто вещь, а возможность создать нечто большее². Труд и есть искусство — вся жизнь ремесленника, каждый момент создания; искусство не задерживается ни на одной из сделанных вещей, не смыкается категориями суждений и понятий; ремесленник живет, и жизнь его есть труд, устремление к себе — через вещь к бытию, когда вещь есть не факт сделанности, но отметка делания, ибо сердце ремесленника — его дело, задача, скрепляющая отрезки существования, да и о самом существовании способны мы говорить, покуда приближаемся к ремеслу. Вещь простирается дальше себя, и потому она вещь, а не предмет нашего взгляда и рассудка. Труд собирает в себе жизнь, облагораживает ее, дает сбыться божественному в человеческом, — тогда оформляется понимание сакральности быта как такового. Нет нужды затемнять быт бытием, когда быт является тем, в чем пребывает человек: не стоит прыгать выше голо-

² Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический Проект, 2008. С. 97.

вы, утаивать ясность взора смутностью мысли, необходимо вытравить зависть к прекрасному, поскольку идея прекрасного — первое, что противостоит прекрасному. Идея селит в душе зависть — труд становится в таком случае пропащим. Идея Бога закрывает от нас божественное. Ремесленник обитает не среди идей, но в деле — он мыслит всем телом своим, он целиком — орудие собственного труда, собственного искусства делания мира. Из грязи поднимаются вещи и озаряют собой творческую суть человечества — не создавать новое, но дать бытию вымолвиться, и это возможно только в быту — не в свободном полете прелести образов, а в приложении материи, диалоге с ней, когда из земли к нам тянется то, что укрыто в нас самих как человеческое. В ремесле ремесленник возделывает себя самого — и возделывается таким образом вещь, прекрасная постольку, поскольку она возшла в бытие и распахнула божественное — что было самой большой тайной делания.

В иконе отсутствует загадка — как если бы находился ответ на то, что на самом деле мы видим. В этом случае мы не видим ничего, икона для нас является обыкновенным рисунком, скоплением цветowych пятен. Но что пробивается сквозь цвет к нам? Само видение. Икона есть способ, каким мы восходим к божественному. Она есть чистый опыт, где опыт письма и опыт зрения совпадают: мы проходим тот же путь, какой прошел иконописец в Богообщении, поэтому икону невозможно оценить в аспекте эстетическом, где мы можем оставить себя ради любования. К иконе обращаются с любовью, собирают себя перед ней в моменте прозревания — тогда падет на нас свет, который не рассеет нашу сущность, а стянет ее в единящую суть³. Приобщение к божественному не означает растрату себя, наоборот, Бог обретается лишь в личности, тогда только виден лик, что просыпается не где-то в стороне, но в самом зрителе. Иными словами, видеть икону невозможно, она сама — форма нашего взгляда, подступ к невидимому.

Согласно Тарковскому, символ отличается от образа. Символ требует от зрителя умственного усилия для расшифровки, для понимания того, что символ есть и что он хранит в себе. Образ — это точка погружения и переживания: образ нельзя раскрыть, препарировать, как мертвый организм, для изучения составляющих его элементов; образ целостен и неделим, подобно монаде, и увидеть

³ Флоренский П. Иконостас. СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. С. 61.

образ можно не иначе, как пережив его, впустив в себя. Сближение с образом происходит не по нашему желанию, а в свое время — и тогда мы должны быть готовы увидеть его.

Образ у Тарковского является единицей, где приходят к совместному движению кадр и зритель: мы вступаем в пространство фильма, как в своего рода транс — так же, как шаман входит в экстатическое ритуальное состояние, но не с целью отрешиться от собственной индивидуальности, а возвести ее в другое качество — добраться до синестетического ядра тела и психики. Тарковский не показывает ничего нового, грубо говоря, он не стремится что-то придумать — но заметить, узреть и запечатлеть.

Кино для Тарковского — это движение образов, их парение и возникновение в зрителе. Аналитически разрабатывая одну за другой части иконной композиции, мы оставляем икону и остаемся при своем — мы просто зрители, закрученные в собственных страстях; так же фильм проносится мимо нас, будто мчащийся поезд, и разве что эхо напоминает нам неувиденные образы. Конструкция, собранная в «Андрея Рублева» (сам сюжет — не нарратив, а символический план), схожа с планом восхождения от низа кверху: соблюдена строгая поляризация двух областей — земли и неба. Зритель должен это пережить, иначе он не увидит фильма. Икона — не картина, а область активного созерцания, общения между Богом и душой.

Однако душа не может найти своего места, все, что ее окружает, кажется ей неправильным. Не таким должно быть бытие. Если оно не благое, то о каком бытии вообще может идти речь? Если люди рубят друг друга, руководимые мелочными интересами, то что может сделать икона? Кому она нужна? Горят церкви, храмы. Голод. Шокированный людской ненавистью, Рублев не понимает, в чем смысл его ремесла. Зачем писать, если зло все равно не умалится, а краски растворяются в воде?

Христианские концепции рассекают мир пополам: Град Земной и Град Божий. Один оправдывает другой. Известна трагедия Иова, известна трагедия Христа. Стремление к небесному царству обнажает онтологическую жажду, поскольку зло в мире — сигнал «недостачи» бытия, следствие ошибки. Тем не менее человек существует здесь и сейчас, экзистенция не ширится во времени, но концентрируется в определенной ситуации — когда события говорят об обратном, когда виден произвол, до которого, как кажется,

Богу нет никакого дела. И кто-то лишается веры, ибо она не может восполнить мир. Однако вера не является источником комфорта; вера ничего не обещает, не сулит надежду, напротив, она заостряет восприятие, лишая его опор во внешнем; вера не оправдывается бытием, она — сила имманентного; веруя, человек выходит за пределы круга, отныне он не в безопасности — стоит, окруженный ужасом Ничто, веруя, не может отступить. Вера — дело человека, отнюдь не Бога; иными словами, она есть открытие имманентной трансценденции божественного, ибо как Бог необходим человеку, так и человек необходим Богу⁴.

В новелле «Набег» Рублев переживает антропологическое откровение: стоит один посреди разрушенного храма, на него сыпется не то снег, не то пепел, он теперь ни в чем не уверен; монах брошен в мир, оставлен Богом — и в этот момент безверие либо окончательно воцарится в душе, либо станет основой веры.

Фильм — это пространство, не терпящее гипотез, однако, предположим, что у Рублева был выбор обратиться к Граду Божьему, невзирая на творящиеся вокруг бедствия; тогда не пришлось бы ломать голову над злом, над зияниями Ничто. Весь мир стал бы для Рублева декорацией к божественному. Что стало бы с монахом с точки зрения нравственности? Наверное, ничего. Он остался бы таким же. И все же с самого начала Рублев видит и замечает несовершенства, они проникают в него, оставляют следы в памяти — бытие бытийствует, ибо оно есть, оно не согласуется с высшим замыслом. Оправдывать замысел миром земным — значит опошлять и извращать сам замысел, подменять Бога идеей бога. И бытие — не признак превосходства одного над другим и не знак отличия между реальностью неба и видимостью земных деяний; даже если есть секущая линия божественного и профанного, то в измерении не более широком, чем каждое мгновение экзистенции — здесь и сейчас происходит выбор, зиждущийся на личностном поступке. С бытия ничего не спросишь, его не переизменишь, но это не значит, что бытие — глухая сила, жерновами своими беспощадно перемалывающая души; оно бросает зов, стучится в души с целью раскрыть их навстречу существу — на свой страх и риск. Бог — мера моего личного выбора, печать моего поступ-

⁴ Бердяев Н. Смысл творчества / Николай Бердяев. М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. С. 159.

ка, когда я стою лицом к лицу с Ничто⁵. Бессмысленно тянуться к небесам, пока твердо не стоишь на ногах, пока не чувствуешь почву, пульсацию ее недр и жар ее нутра. Можно бесконечно долго смирять свои чувства, заглушать страсти, запирает себя в аскезе, но все это — удел человека, и нет здесь Бога — отсутствует рывок, внезапный прыжок через бездну; аскеза, наоборот, отдаляет человека от пропасти, консервирует его. Путь к Богу складывается из открытия человеческого в божественном — тогда и сам человек ощутит в себе силу, которая наличествует во всех вещах и во всех существах. Это не оправдывает зло. Но вопрос «что такое зло?» в равной мере неразрешим, как и вопрос «что такое добро?» То или иное событие — вызов нашему восприятию. Как это событие встроится в нас: либо мы окажемся узки настолько, что сразу же огласим вердикт, и мир станет для нас очерчен ровно настолько, насколько позволяет наше оценочное суждение, либо мы промолчим, позволив событию полностью выразиться.

Кинематограф Тарковского универсален, потому что бессодержателен; даже если в нем найдется зацепка, это будет обманчивым движением со стороны зрителя: он не заметит образа, рождение которого обусловлено не только стараниями художника приладить один элемент к другому с целью превосходящего их синтеза, но так же безучастным вниманием воспринимающего. Толкования затуманивают взор, и довольно трудно отказаться от того рода деятельности, что призван объяснениями уместать воспринимаемое в размерность нашего понимания. Именно отказа от подобной деятельности требует Тарковский: восприятие объемнее и шире понимания; каждый человек — весьма вместительный сосуд, и только с осознанием данного факта у нас появляется шанс встретить образ, пережить его сокровенно и откровенно, без утайки — разделить с ним нашу участь и дать участи образа присоединиться к нам. Универсален — не значит одинаков. Творчество Тарковского исполнено стремлением пробудить зрителя — выдвинуть человека из привычной зрительской установки навстречу образу. Мы переживаем и чувствуем становление образной системы так, что оно сплетается с нашей экзистенцией. Образ рождается и развивается внутри нас, и мы, в свою очередь, претерпеваем изменения внутри образа.

⁵ Бердяев Н. Смысл творчества / Николай Бердяев. М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. С. 135.