

Научная статья

УДК 7;7.097

doi: 10.17223/22220836/54/16

«КОСНУТЬСЯ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО»: О ПОИСКАХ ЧЕЛОВЕКА ВСТРЕЧИ С БОГОМ (НА ОСНОВЕ ФИЛЬМОГРАФИИ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО)

Ольга Александровна Сухорукова

*Московский городской педагогический университет, Москва, Россия,
SukhorukovaOA@mgpu.ru*

Аннотация. В статье говорится о творчестве А. Тарковского на примере его фильма «Сталкер». В советском и зарубежном кинематографе 1960–1970-х гг. появляется интерес к религиозной тематике. Модернизация христианства стало одной из характерных особенностей – религиозного ренессанса XX в. Анализируя фильм А. Тарковского, автор статьи пришел к выводу: несмотря на заявление режиссера о важности модернизации христианства, созданные им кинообразы демонстрируют ценности традиционного христианства.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, киноискусство, богоискательство, советский ренессанс, фильм «Сталкер»

Для цитирования: Сухорукова О.А. «Коснуться трансцендентного»: о поисках человека встречи с Богом (на основе фильмографии Андрея Тарковского) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 180–191. doi: 10.17223/22220836/54/16

Original article

“TOUCH THE TRANSCENDENT”: ABOUT A PERSON'S SEARCH FOR A MEETING WITH GOD (BASED ON ANDREI TARKOVSKY'S FILMOGRAPHY)

Olga A. Sukchorukova

Moscow City University, Moscow, Russian Federation, SukhorukovaOA@mgpu.ru

Abstract. The article talks about the work of A. Tarkovsky on the example of his film “Stalker”. Soviet and foreign films of the 1960s and 70s reflected the evolution of the cultural paradigm that took place in the second half of the 20th century, which was characterized by the emergence of interest in religious topics. This interest contained elements of the modernization of religious faiths, the secularization of church culture, the emergence of new religious and cultural forms and a wide range of interpretations of Christianity. Soviet culture is also included in this process, but with its own peculiarities: atheistic dogmatics gives way to a religious renaissance characteristic of the subculture of the Soviet intelligentsia. A. Tarkovsky's work is directly related to this subculture, his films have become a religious and philosophical metaphor and a landmark phenomenon of the socio-cultural process – the Soviet Renaissance, which was characterized by “God-seeking” and a claim to a new understanding of historical faiths. Today, intellectual cinema is of interest to modern youth, however, in the context of a secular education model, not everyone knows and understands the content of the basic tenets of traditional faiths. Most often, religion is perceived as a preserved relic of the past or interpreted through a rational and philosophical aspect, the feature of which is the thesis: God is one, all religions are the same. Having classified a number of Tarkovsky's films, including the film Solaris, to the cinematic

genre of video essays, the author uses a semiotic approach in the study of this work. In addition, the author's cinema is a unique point of view, so its interpretation involves an appeal to the personality of the author himself, the historical period during which the film was created and to those cinematic images and symbols that the director created.

Analyzing the work of Andrei Tarkovsky, the following conclusions were drawn: the director's worldview was formed on the basis of religious ideas, which were characterized by syncretism. The director spoke about the need to create a new religious teaching or rethink the traditional religion. The film "Stalker" became a vivid example of attempts to implement these ideas. Examining the semantic content of the symbols of the film, we can say that despite Tarkovsky's statement about the importance of modernizing Christianity, the film images he created demonstrate the behavior of a person of traditional Christian culture.

Keywords: Andrei Tarkovsky, cinematography, God-seeking, Soviet Renaissance, the film "Stalker"

For citation: Sukchorukova, O.A. (2024) "Touch the transcendent": about a person's search for a meeting with god (based on Andrei Tarkovsky's filmography). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 180–191. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/16

Исследование отечественного и зарубежного кино дает нам возможность лучше понять те или иные события, смыслы, ценности. Не случайно мы говорим о киноискусстве как особом синтетическом жанре культуры, ставшем одним из главных трансляторов смыслов и ценностей [1. С. 136]. Через эмоцию и личное переживание человек способен понять очень многое и о себе, и о людях, и о жизни вообще. Поэтому так важно понимать язык киноискусства, его образы и смыслы. Мы обратимся к киноискусству второй половины XX в., периоду социальных и политических перемен, когда вопросы существования человека в послевоенном мире как никогда приобрели чрезвычайную остроту. Вторая мировая война оказала большое влияние на мировоззрение человека, не случайно неконформизм стал моделью поведения послевоенного поколения молодых людей западной культуры 1960–1970 гг., не желающих мириться с моралью своих отцов и политиков. Не оказалась в стороне от этих процессов и Римско-католическая церковь. Тридцатые годы XX в. и последующие военные события Второй мировой войны повлияли на снижение авторитета католического и протестантского вероисповеданий. Противостояние между христианскими конфессиями и нацистской идеологией привело к расколу религиозного общества в Германии: «для иерархов, подчиненных Ватикану, при всей их приверженности христианским принципам, всегда были характерны компромиссы, искусная дипломатия. Свидетельство чему – известный конкордат, заключенный в июле 1933 г. с новым нацистским правительством Германии» [2. С. 365]. В послевоенной Европе реакцией на антирелигиозные настроения стал II Ватиканский собор 1962–1965 гг., который, по выражению кардинала Л. Сьененса, оказался «Французской революцией в Церкви» [3], фактически церковь вынуждена была спуститься «с небес на землю», что привело к обмирщению церковной культуры, появлению новых религиозно-культурных форм и широкому спектру трактовок по интерпретации христианства. Один из участников собора «философ Ж. Маритен, создатель теории интегрального гуманизма, развил концепцию, согласно которой специфика христианства как религии состоит как раз в том, что оно совместимо с любой культурой» [3].

Кино, как любое другое искусство, отражало эти изменения в жизни общества, демонстрируя новые формы толкования христианства. Появляются фильмы на библейские сюжеты, происходит смешение религиозных и политических идей и смыслов, при которых трансцендентное переносится на земную реальность, обсуждаются идеи об объединении конфессий, активизируется работа в области экуменизма.

Одним из ярких примеров такого кино стало творчество итальянского режиссера П. Пазолини, его фильм «Евангелие от Матфея» (1964) – это демонстрация уравнивания коммунистических идей с христианскими ценностями. В фильме совместного производства Италии и Великобритании режиссера Ф. Дзеффирелли о Франциске Ассизском «Брат Солнце, Сестра Луна» (1972) проводятся параллели между францисканцами и эстетикой и идеологией хиппи. В американском киноискусстве в контексте формировавшейся контркультуры происходили процессы, которые назвать однолинейными никак нельзя, в широком спектре перемен был и религиозный мотив. Одной из особенностей американского кинематографа станет «сильный мифологический и религиозный подтекст. Под влиянием восточных мистических учений и хиппийского стремления возродить древнее шаманство начинается волна увлечения астрологией, магией, оккультизмом, политеизмом, рождающая чувство принадлежности к новой эре – «эре Водолея»...» [4].

В советском кинематографе аналогичного периода тоже происходили перемены. Однако, в отличие от западноевропейской и американской молодежи, в Советском Союзе не было не только протестного движения, но и религиозной модернизации. И это понятно, в условиях коммунистической идеологии и атеистического культурного дискурса религиозный модернизм просто не мог быть по причине отсутствия религиозного компонента в доминирующей официальной культуре. И все же, несмотря на эти различия, можно найти общее, объединяющее американский, европейский и советский кинематограф, – это обращение к религиозной тематике, что стало неожиданностью не только для обывателя, но и для представителей научного сообщества. Не так давно социологи утверждали, что все, что связано с религией, – это удел прошлых лет, а в XX в. мы будем свидетелями установления секулярной доминанты в социокультурной сфере [5. С. 8]. Возвращение религии стало неожиданностью, своеобразным феноменом современного общества, что зафиксировал Юрген Хабермас, введя новый термин «постсекулярное общество» вместо прежнего «секулярного» [6. С. 21]. Сегодня мы говорим о новой данности: о постсекулярном обществе, в котором сосуществуют параллельно и традиционные верования, и новые религиозные движения, и атеистические воззрения. Со второй половины XX столетия культурные новшества и на Западе, и в России объединяются общей тематикой: религиозно-философской, а смысл существования человека довольно часто стал рассматриваться через религиозную риторику и религиозно-этические принципы.

Советское кино после хрущевских перемен «выходит в свет» – становится открытым для авторов и зрителей западного кино и в то же время советский человек знакомится с творчеством зарубежных кинематографистов. Религиозная тема в той или иной степени привлекает внимание советских авторов. Хрущевские гонения на церковь остались позади, и вовлеченность в

общемировой культурный процесс и знакомство с наследием дореволюционной России, трудами философов Серебряного века, в том числе представителями первой волны русской эмиграции, сыграли свою роль. В советской культуре наметился теперь уже *советский ренессанс* – обращение к отечественной и зарубежной традиции, которая включала в себя, в отличие от ренессанса Серебряного века, опыт не только дореволюционного, но и пореволюционного культурного наследия.

В этом контексте исторической эпохи нам представляется важным обратиться к фильмографии Андрея Тарковского. Мы будем говорить о творчестве этого режиссера, его фильме «Сталкер» (1979), который завершает трилогию работ режиссера по религиозно-философской тематике: «Андрей Рублев» (1966) и «Солярис» (1972). Все три фильма были созданы до отъезда из России или, как говорил Тарковский, объясняя свой поступок, «вынужденной эмиграции».

Обращаясь к истории (фильм «Андрей Рублев») или к фантастике («Солярис» и «Сталкер»), Тарковский говорит о своем времени, отмечает главную проблему современности – бездуховность, которая приводит к разладу в жизни человека, его потерянности в духовной сфере. Ключевые и болезненные вопросы дня сегодняшнего он переносит в историческое прошлое, считая, что именно там человечество совершило ошибки, исправив которые, можно направить человека на путь спасения: «...я хочу взорвать отношение к нынешнему дню и обратиться к прошлому, в котором человечество совершило столько ошибок, что сегодня вынуждено существовать как в тумане. Картина о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания ложным знанием» [7. С. 188]. Эти слова режиссера в период его работы над фильмом «Сталкер», на наш взгляд, можно отнести ко всем выше названным работам.

Фильмы Тарковского стали в определенном смысле религиозно-философской метафорой, их по праву причисляют к интеллектуальному типу киноискусства, поэтому разобраться и раскрыть смысловую семантику его киноработ представляется одной из главных задач и для зрителя, и для специалиста любого направления гуманитарной сферы культуры. Сегодня, на наш взгляд, это становится особенно актуальным для современной молодежи, которая, причисляя себя к социальной страте – интеллектуальному классу, уровень образования которого дает возможность сформировать навыки и умения по пониманию сложных произведений искусства вообще и киноискусства в частности. Параллельно с этим не всегда и не все представители этого интеллектуального класса знают историю религии и содержание основных догматов, религиозные и этические ценности. Чаще всего в условиях современной секулярной культуры и получаемого высшего образования религия воспринимается ими как сохранившийся реликт – это в одном случае; во втором – религия, вернее религиозные конфессии, рассматриваются через модернизацию религиозной культуры второй половины XX в., во время которой идет упрощение обрядовой стороны религиозной жизни, а религиозно-мистическая догматика интерпретируется через рационально-философский аспект. Мистическая сторона церковной жизни вытесняется, она воспринимается как отживший и ненужный элемент религиозной культуры, в резуль-

тате чего появляются универсальные схемы, особенностью которых становится общий тезис: Бог один, все религии одинаковы.

Нам представляется важным изменить это упрощенное представление о религии как о чем-то устаревшем и примитивном. На наш взгляд, кино, причем кино интеллектуальное, поможет решить данную проблему. Не случайно, говоря о значении кино в жизни любого человека, Тарковский писал: «...может быть, кино – самое личное искусство, самое интимное. Только интимная авторская правда в кино сложится для зрителя в убедительный аргумент при восприятии» [7. С. 132]. Посмотрим, как это работает в современных реалиях. Мы поделимся педагогическим опытом учебной дисциплины «Культурные коды», на практических занятиях которой студенты 3-го курса института иностранных языков МГПУ разбирали, пытались «раскодировать» то или иное произведение искусства, литературы, архитектуры и киноискусства. Первое, на что было нацелено наше исследование, – это определить, в какой степени и как могут работать студенты, используя методы по чтению и пониманию культурного текста. После просмотра и последующего обсуждения со студентами фильма А. Тарковского «Солярис» перед преподавателем стояла следующая задача: проанализировать работу студентов и, если результат проведенной работы был неверным или неточным, представить свой вариант по исследованию смыслового пространства фильма, в его художественном и эмоциональном формате увидеть и раскрыть ключевые символы, показав при этом наиболее значимые методы по прочтению и интерпретации кинокартины. Причисляя ряд фильмов А. Тарковского, в том числе фильм «Солярис», к кинематографическому жанру видеоэссе, мы будем опираться на семиотический подход при исследовании данной работы. Авторское кино – это уникальная точка зрения, поэтому ее расшифровка предполагает обращение к личности самого автора и к тому историческому периоду, во время которого был создан фильм.

Изучая историческое наследие советской культуры, студенты посмотрели два фильма А. Тарковского – «Солярис» и «Сталкер». Эти фильмы были ими выбраны из предложенного списка, и то, что выбор пал именно на творчество Тарковского вообще и в частности на эти два фильма, подтверждают названные выше слова: интерес к интеллектуальному кино присутствует, но он не касается образа Андрея Рублева, его религиозной деятельности, истории православия в нашей стране. В конечном итоге остановились на фильме «Сталкер», для обсуждения просмотренного фильма предлагались следующие вопросы:

1. Какое впечатление произвел на меня данный фильм? Было ли мне трудно смотреть этот фильм? Все ли было понятно? Появились ли у меня вопросы в результате просмотра фильма, если да, то какие?

2. Что я узнал(а) о создателях фильма (о режиссере, сценаристе, операторе, художнике, о музыке)?

3. В какое историческое время (особенности социокультурной среды, исторической эпохи), в какой стране и при каких условиях этот фильм был создан?

4. Какое историческое время (или отсутствие оно, так называемый вневременной ландшафт) демонстрирует данный фильм?

5. Какие в этом фильме идеи или о чем говорит нам этот фильм? Через какие элементы киноискусства (сюжетные линии, поведение героев, природу, музыку, диалоги, текст за кадром, монтаж и т.д.) транслируются идеи или смысл фильма?

6. Как показано место человека в обществе? Герои, их характеристика, их роль в данном фильме: герой-одиночка; незаурядная личность; маргинальная личность; обычный человек, оказавшийся в определенных обстоятельствах; человек своей эпохи, олицетворяющий определенный исторический тип; образ героя через призму экзистенциализма.

После обсуждения ответы студентов можно представить следующим образом:

1. Кино понравилось большинству студентов: во всяком случае те, кто смотрел и выбрал эту картину для просмотра, сказали, что было интересно, но в начале просмотра были трудности по восприятию: «медленная съемка – было непривычно, хотелось ускорить видео», «после просмотра, фильм долго не отпускает, заставляет вернуться к некоторым моментам», «не все понятно, поэтому хотелось бы при обсуждении найти ответы на появившиеся вопросы».

2. О создателях фильма: обратили внимание только на личность А. Тарковского, о котором все слышали, знали о том, что это известный режиссер, но не все смотрели его фильмы; знали, что основой для сценария фильма стала книга братьев Стругацких «Пикник на обочине». С какими-то серьезными исследованиями, научными статьями по творчеству Тарковского не знакомы.

3. О том, в какое время снимался фильм, были общие слова, как правило: «в годы советского периода господствовала цензура, нельзя было творчески работать», «снимать было трудно, были сложности из-за цензуры». Кроме общих стереотипных фраз, не было ссылок на какие-то конкретные источники, в первую очередь, на дневниковые записи А. Тарковского «Мартиролог. Дневники. 1970–1986», т.е. с литературным творчеством режиссера, в частности, с его мемуарами, студенты не были знакомы.

4. На вопрос, какое историческое время демонстрирует фильм, были ответы: поведение людей в фильме похоже на поведение наших современников. Те вопросы, которые задают герои фильма, можно назвать актуальными для сегодняшнего дня. Особенно это касается проблемы «поиска себя».

5. Вопросы о понимании смысла фильма показались самыми важными и самыми сложными, поэтому им мы посвятили больше всего времени при обсуждении. Однако в основном шел пересказ сюжетной линии и была дана небольшая характеристика героев. Главная мысль – это поиски человеком смысла жизни, эти поиски сопряжены с трудностями, их преодолением. На примере трех героев – сталкера, ученого и писателя – показаны разные варианты жизненного пути. Что такое Зона и что означает Комната – не очень понятно, это скорее некий образ иной реальности, благодаря которой проявляются качества человека. На отношения между сталкером и его женой обратили внимание: на конфликт между ними в начале фильма и на то, как жена сталкера его называет «блаженный» в конце произведения, но дальше этого дело не пошло. Обратили внимание на цитату: «Слабость велика, сила ничтожна». Сама цитата, ее смысл вызвали затруднение, было понятно, что

здесь скрыт какой-то смысл, но в чем он, ответить не смогли или не успели, так как требовалось время для осмысления уже при обсуждении фильма.

Вопросы, которые вызвали затруднение:

- 1) что означает Зона и Комната;
- 2) проблемным осталась тема веры во что-то высшее, но конкретики не было, не было ни одного намека какую-то конфессию, в том числе на христианство;
- 3) вера в сверхъестественное переносилась на феномен паранормальных способностей дочери stalkера Мартышку, но даже здесь был некий скепсис, были эти способности или нет, все это осталось под вопросом. На самом ли деле девочка взглядом может передвигать стакан, а может быть, это происходит из-за проезжающего поезда, который своим движением заставляет вибрировать поверхность стола;

4) в целом в ответах не было намека на какой-либо религиозный смысл, о христианстве в том числе. Все ответы были в плоскости секулярного мировоззрения: проблемы человека, его попытки найти себя, трудности в жизни, которые характерны для любого из нас, и т.д.

Анализируя ответы студентов, первое, на что было обращено внимание преподавателя, это то, что фильм следует рассматривать в религиозной плоскости, так как проблема человека заключается в его отрыве от Бога. Не случайно в своих дневниковых записях Тарковский писал, что найти себя – это значит вернуться к Богу. Основная ошибка студентов – это светская интерпретация картины. Этой ошибки могло не быть, если бы студенты познакомились с дневниковыми записями режиссера. Личность режиссера, его образ мыслей и его интерпретация ключевых мировоззренческих проблем могли бы лучше понять фильм.

Обращаясь к дневникам режиссера [7], мы видим, что мировоззрение режиссера формировалось на основе религиозных идей, там же читаем о главной проблеме современного человека, которому была «дана бессмертная душа, в которую человечество плюнуло со злобной радостью... Что же во спасение? ...Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?» [7. С. 32]. И еще одна цитата: «...человеку внушили, что он смертен, но перед угрозой, действительно отнимающей у него права на Бессмертие, он будет сопротивляться так, как будто его собираются сию минуту убить. Человека просто растлили. Вернее, постепенно все друг друга растлили. А тех, кто думал о душе – на протяжении многих веков, вплоть до сегодняшнего дня, – физически уничтожали и продолжают уничтожать. Единственное, что может спасти нас, – это новая ересь, которая сможет опрокинуть все идеологические институты нашего несчастного, варварского мира» [7. С. 33]. Эти цитаты свидетельствуют о двух идеях автора дневниковых записок: первая – у человека есть бессмертная душа, но современный человек перестал в это верить; вторая – о необходимости создания новой религии или новой интерпретации исторической конфессии. Если первая идея является безусловно традиционно важной для любого вероисповедания, тогда как вторая передает личное мнение режиссера и является, на наш взгляд, отражением идейного содержания советской субкультуры, для отдельных представителей которой были характерны «богоискательство» и претензия на но-

вое осмысление традиционных вероисповеданий. Идея не новая, она была озвучена еще в период Серебряного века, когда «исторические формы и стили религиозного искусства... будут отличаться, но по смыслу, по существу все они проецируют прежние идеи поисков Абсолюта» [8. С. 61]. В этих религиозных поисках было сходство между двумя ренессансами: Серебряного века и советского периода.

Тарковского не только не устраивают исторические конфессии, он сомневается в религиозности Т. Манна и Достоевского, давая им свою оценку: «Роднит ли Т. Манна с Достоевским что-либо? Безбожие? Может быть... Только оно у них разное: Манн слишком „много понимает“ о Боге, а Достоевский хочет, но не может верить в Бога, – орган атрофировался» [7. С. 197]¹.

Но в то же время среди книг, которые он собирается прочесть, есть работа Владимира Лосского «Очерк мистического богословия» [7. С. 184], он также цитирует Лао-цзы: «Слабость велика, сила ничтожна...» [7. С. 177]². Мы видим у Андрея Арсеньевича идейные поиски, веру в то, что выход из нравственного тупика сможет дать новый религиозный учитель-пророк и современная интерпретация традиционной религии: «Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?» [7. С. 32]. Косвенным подтверждением этих поисков стало восхищение книгой Ф.Н. Горенштейна «Псалом». Тарковский пишет: «...прочел „Псалом“ Ф. Горенштейна. Это потрясающее сочинение! Вне сомнений – он гений. С какой страстью, последовательностью и страданием, в финале, преодоленном очищением, пониманием святой роли он рассказывает о человеке и его Боге!» [7. С. 194]. Восхищение Горенштейном было не случайно, писатель и режиссер станут вместе работать над сценарием «Соляриса», а метод библейского реализма, при котором «библейская (чаще евангелическая) модель истории избиралась как культурный архетип и реализовывалась не только в реконструкции библейских сюжетов» [10. С. 80], будет позаимствован Андреем Тарковским в фильме «Сталкер». Появление в советской культуре фигуры Горенштейна не было случайным, взгляды писателя зеркально отображали культурный феномен советской интеллигенции, для которой был характерен «принцип систематизации персонажей: два поколения „советских“ людей в существовании без Бога и в поисках Бога („дети оттепели“»)» [10. С. 82]. Но что особенно важно, именно у этого автора есть «большое горенштейновское нарекание в адрес христианства – искажение „великими инквизиторами“ священного учения, провозгласившими величие человека, а не Бога. По мысли Ф.Н. Горенштейна, искаженное понимание гуманизма – это основная ошибка последователей христианства, потому что веру можно обрести только в душе, а не в церкви» [11. С. 343]. При знакомстве с произведениями Горенштейна, одного из ярких представителей советской интеллигенции 1960–1970-х гг., выходящей из долгого атеистического сна, мы можем увидеть характерную черту *советского ренессанса*: процесс богоискательства, желание создать новое, не зная или не понимая старого – отечественной религиозной традиции.

¹ Не согласимся с этой точкой зрения А. Тарковского, напомним слова Ф.М. Достоевского: «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [9. С. 96].

² Эта цитата войдет в фильм, станет частью монолога-молитвы Сталкера.

Тарковский следует по стопам Горенштейна, вытесняя в своем творчестве церковно-мистическую составляющую христианства, концентрируясь на этической стороне личности. Не случайно в фильме «Андрей Рублев», говоря о христианстве, режиссер не соблюдает церковную канву повествования. В «Рублеве» мы не видим церковную службу и не слышим молитвы верующих. В двух последующих фильмах «Солярис» и «Сталкер» используя жанр фантастики была показана встреча человека с трансцендентным: в космосе происходит встреча с океаном Солярисом (фильм «Солярис»), а в «Сталкере» в результате падения метеорита, упавшего на Землю, появилась Зона и находящаяся в этой Зоне Комната – оба объекта также представляют в фильме образ трансцендентного, коснуться которого, по словам Тарковского, стало главным действием человека, чтобы понять смысл жизни [7. С. 131–132]. Мы можем только предполагать, что это трансцендентное может быть символом Бога.

Возвращаясь к «Сталкеру», мы видим, как поиски смысла жизни, которые означают поиски Бога, происходят при чрезвычайных обстоятельствах. Зона и Комната – это метафизическое пространство, а стремление «прикоснуться к трансцендентному» – путь к Богу стало, на наш взгляд, главной темой фильма. Комната, в которой исполняются все желания, напоминает представление о чудесах, своеобразный образ из детства. На самом деле поиски Бога, определяющие жизнь и смысл человеческого существования, возвращение человека к Богу, могут рассматриваться нами как чудо, чудо по восстановлению падшей природы человека, возвращение к Богу, к вечной жизни. Это самое важное и самое главное желание человека, осознает он его или нет, но именно оно определяет его жизнь, если это происходит, значит чудо свершилось, а желание исполнилось.

Интересны типажы героев фильма: ученого и писателя, тех людей, которые по своим личным мотивам отправились на поиски чуда. Что такое для них Зона и Комната? Трудно ответить на этот вопрос, если судить по первым кадрам фильма. Только потом постепенно становится понятно, что у этих героев переплетаются вера и безверие и каждый из них по-своему будет отвечать на экзистенциальный вопрос своего личного бытия. Наши герои, писатель и ученый, не верят в Бога, но это отсутствие веры не является безусловным, поэтому они осторожно и со страхом (а вдруг там все же что-то есть?) относятся к Комнате. Это два представителя нашей интеллигенции 1960–1970-х гг. (а отчасти и современной интеллигенции), для которой характерна вера в науку, ее силу и в то же время у нее есть претензия на свое отличное от других понимание трансцендентного начала или Бога с присутствием критики традиционной религиозности, какой-либо исторической конфессии. Путь в Зоне сопряжен с опасностями, и одному из главных героев – писателю – во время драматического испытания приходит момент исповеди – раскаяния. Видимо этот герой был ближе всего к тому, чтобы изменить себя, положить начало возрождения своей личности через исповедь, которая только-только началась, но не была доведена до конца. Все это происходило на фоне мучительного эмоционального метания, критиканства и неверия писателя. Этим он отличается от ученого, который не выходит за рамки рассудительного поведения. Ученый далек от веры и все, что происходит в Зоне, рассматривает только с рациональной точки зрения. Он как раз из тех, кто готов хладнокровно «физически уничтожить» объект веры, ибо она представляет опас-

ность для человека, соблазняя его ненужными и вредными идеями и мечтаниями, уводит от реальной действительности. Таким образом, мы видим две стороны секулярной бездуховности: эмоциональную и рациональную – две стороны одной медали.

Для сталкера Комната, в которой исполняются желания, является образом спасения, ибо что может быть важнее вечной жизни? Сталкер – это блаженный, так его называет жена, и это верное определение главного героя. Он юродивый, который ведет людей к спасению. Жертвенность сталкера, его смирение и его аскетизм свидетельствуют об этом. Внешне он выглядит непрезентабельно, иногда нелепо. Человек, у которого биография с уголовным прошлым и, если судить по внешним данным, занимающий низшую ступень социальной лестницы. В начале фильма мы видим, как он собирается вести людей туда, где исполняются желания человека, далее показана драматичная сцена с женой, ее несогласие с ним – первые кадры противопоставляются последним кадрам фильма, где тоже сцена с женой, в которой сталкер в отчаянии – он не смог привести людей, не помог им найти веру, а значит, добавим мы, вернуть их к Богу. Насильно к Богу человека не приведешь, а убедить людей в правильности этого пути у «блаженного» не получается. Неожиданно же предлагает ему в следующий раз взять ее с собою. Утешение и жертвенность, смирение и любовь близкого человека, который, может быть, остался единственным, кто еще верит в то, что Комната может исполнить желания. Резкий контраст между началом фильма и его окончанием в этих двух сценах показывает с позиции обыденного сознания практической стороны жизни никчемность сталкера, но у юродивого высокая задача служения людям, сообщать им волю Бога, которая может расходиться с людскими представлениями о том, какой путь в жизни может быть правильным. Это и есть подвиг юродства ради Христа, когда «мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1Кор. 3:19.). Сталкер – это юродивый, который спасает людей, пытается донести до них истину, спасти их от безверия, поэтому его монолог звучит как молитва: «Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят и пусть посмеются над своими страстями. То, что они называют страстью, ведь на самом деле не душевная энергия, а лишь трения между душой и внешним миром, а главное, пусть поверят в себя и станут беспомощными как дети, потому что слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок. Когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево произрастает, оно гибко и нежно, и когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила – спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит».

В этой молитве слова «станут беспомощны как дети» – прямая отсылка к евангельским словам «будьте как дети», а вторая часть молитвы – прямое цитирование Лао-Цзы [7. С. 177], что подтверждает наше предположение о синкретизме религиозных идей Тарковского, которые стали зеркальным отражением того исторического времени, в котором он создавал свои кинокартины. Обращение к контексту данной эпохи помогло нам лучше понять эту особенность религиозного творчества режиссера: желание объединить вероисповедания, отойти от устаревшей, как он считал, исторической традиции.

Анализируя творчество Андрея Тарковского, автором статьи были сделаны следующие выводы: мировоззрение режиссера формировалось на осно-

ве религиозных идей, для которых был характерен синкретизм. Режиссер говорил о необходимости создать новое религиозное учение или заново переосмыслить традиционное вероисповедание. Фильм «Сталкер» стал ярким примером попыток по реализации этих идей. В фильме нет понятия «Бог», есть «Трансцендентное», которое может быть символом Бога. Поиски Бога – главная идея фильма, проводником к этой цели выступил главный герой – сталкер, его в контексте христианской культуры можно назвать блаженным. Зона и находящаяся в этой Зоне Комната – оба объекта представляют в фильме образ трансцендентного, на пути к которому человек может вернуться к Богу, а значит, к самому себе. Исследуя смысловое содержание символов кинокартины, можно сказать, что, несмотря на заявления Тарковского о важности модернизации христианства, созданные им кинообразы демонстрируют ключевые моменты поведения человека традиционной христианской культуры. Через героев своего произведения автор фильма «Сталкер» попытался передать самое важное, то, без чего не бывает христианства в его традиционном проявлении: смирение, покаяние и любовь. Слова режиссера косвенным образом подтверждают наш вывод: «Люблю Тебя, Господи, и ничего не хочу от Тебя больше. Принимаю все Твое, и только тяжесть злобы моей, грехов моих, темнота низменной души моей не дают мне быть достойным рабом Твоим, Господи! Помоги, Господи, и прости! Образ – это впечатление от Истины, на которую Господь позволил взглянуть нам своими слепыми глазами» [7. С. 196].

Список источников

1. Sukhorukova O.A. The Seventh Seal: The History of Visible and Invisible Confession of Faith // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 133–144.
2. Бровко Л.Н. Христианство и национал-социализм. Мировоззренческий излом // Переходные эпохи в социальном измерении: История и современность. М.: Наука, 2003. С. 351–377. URL: <http://ec-dejavu.ru/f/Fascism-2.html>
3. Лебедев В.Ю., Прилуцкий А.М., Викторов В.Ю. Религиоведение. URL: https://azbyka.ru/otechnik/religiovedenie/religiovedenie/10_2
4. Коростылева Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/199/>
5. Бергер П. Фальсифицированная секуляризация // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. № 2 (30). С. 8–20.
6. Тернер Б. Религия в постсекулярном обществе // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. № 2 (30). С. 21–51.
7. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. Tibergraph. 2008. URL: https://royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/martirolog_dnevniki.html
8. Сухорукова О.А. Религиозный смысл искусств // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Философские науки. 2019. № 2 (30). С. 57–63.
9. Достоевский Ф.М. Письма. 39. Н.Д. Фонвизиной. Конец января – 20-е числа февраля 1854. Омск // Собрание сочинений: в 15 т. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. С. 95–98.
10. Рыбальченко Т.Л. Библийский текст в тексте романа Ф. Горенштейна «Псалом» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 3 (23). С. 80–87.
11. Сарраж Н.А. Социально-психологические и религиозные аспекты прозы Ф.Н. Горенштейна 1960–1970-х годов // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2017. Т. 14, вып. 3. С. 341–349.

References

1. Sukhorukova, O.A. (2021) The Seventh Seal: The History of Visible and Invisible Confession of Faith. *Vizual'naya teologiya*. 2(5). pp. 133–144.

2. Brovko, L.N. (2003) Khristianstvo i natsional-sotsializm. Mirovozzrencheskiy izlom [Christianity and National Socialism. A worldview break]. In: Malkov, V.L. (ed.) *Perekhodnye epokhi v sotsial'nom izmerenii: Istoriya i sovremennost'* [Transitional Eras in the Social Dimension: History and Modernity]. Moscow: Nauka. pp. 351–377. [Online] Available from: <http://ec-dejavu.ru/f/Fascism-2.html>
3. Lebedev, V.Yu., Prilutskiy, A.M. & Viktorov, V.Yu. (n.d.) *Religiovedenie* [Religious Studies]. [Online] Available from: https://azbyka.ru/otechnik/religiovedenie/religiovedenie/10_2
4. Korostyleva, D. (n.d.) *Kul'tura molodezhnogo protesta i amerikanskiy kinematograf. 1960–1970-e gody* [The Culture of youth protest and American cinema. 1960–1970s]. [Online] Available from: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/199/>
5. Berger, P. (2012) Fal'sifitsirovannaya sekulyarizatsiya [Falsified secularization]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*. 2(30). pp. 8–20.
6. Turner, B. (2012) Religiya v postsekulyarnom obshchestve [Religion in a post-secular society]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*. 2(30). pp. 21–51.
7. Tarkovskiy, A. (2008) *Martirolog. Dnevnik*. [Online] Available from: https://royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/martirolog_dnevnik.html
8. Sukhorukova, O.A. (2019) Religioznyy smysl iskusstv [The religious meaning of the arts]. *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Filosofskie nauki*. 2(30). pp. 57–63.
9. Dostoevskiy, F.M. (1996) *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols]. Vol. 15. St. Petersburg: Nauka. pp. 95–98.
10. Rybalchenko, T.L. (2013) Bible text in Psalm by F. Gorenstein. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3(23). pp. 80–87.
11. Sarrazh, N.A. (2017) Sotsial'no-psikhologicheskie i religioznye aspekty prozy F.N. Gorenshcheyna 1960–1970-kh godov [Social-psychological and religious aspects of Fridrikh Gorenstein's prose of 1960–1970s]. *Vestnik SPbGU. Yazyk i literatura*. 14(3). pp. 341–349.

Сведения об авторе:

Сухорукова О.А. – кандидат исторических наук, доцент, доцент департамента истории Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета (Москва, Россия). E-mail: pushkarenko-elena@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Sukhorukova O.A. – Moscow City University (Moscow, Russian Federation). E-mail: pushkarenko-elena@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 25.07.2022;
одобрена после рецензирования 04.11.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 25.07.2022;
approved after reviewing 04.11.2022; accepted for publication 15.05.2024.*