

Направление 4. Отражение образа Родины и патриотической идеи в судьбе и творчестве человека

О. В. Андреева

старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» им. В.И. Ульянова (Ленина)

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА ПОЗДНЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ ¹³⁸

Аннотация: В статье исследуется творчество Андрея Тарковского во взаимосвязи с состоянием советской культуры 1960-1980-х гг. Утверждается неоправданность определения культурной жизни позднего СССР как застойной. Сделан вывод о необходимости переосмысления духовных процессов прошлого для понимания современной духовной трансформации России.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, советский кинематограф, философское кино, кинорежиссура, духовная культура.

Андрей Тарковский (1932 – 1986) – выдающийся советский режиссер. За свою короткую жизнь он создал семь фильмов - «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983) и «Жертвоприношение» (1986). Поставленные в разные десятилетия, они объединены общей философской концепцией. В ее основе – размышления об исторических судьбах русской цивилизации и европейской культуры, поиск смысла жизни и ее истинных ценностей.

Тарковский ушел из жизни накануне краха советской системы. Неслучайно в его творчестве отразился кризис переживаемой эпохи. Художественное пространство фильмов пронизывает мистическое предчувствие грядущих перемен, которые Россия пережила в 1990-е гг. Распад государства означал невиданную геополитическую катастрофу. Изменив модель развития общества, она вызвала драматические повороты в судьбах миллионов людей и поставила перед русской цивилизацией «вечные вопросы» - о ее истоках, самобытности, духовных смыслах бытия, определении понятий «добра» и «зла».

Оказавшись на развилке исторических дорог, Россия заново обретает свою идентичность, а ее культурные процессы все еще далеки от определенности. Поэтому осмысление национального культурного наследия представляет актуальную задачу. Его органической частью является творчество Тарковского, ибо в нем специфическим образом отражается код русской культуры. Показательно, что нереализованные замыслы режиссера были связаны с его

желанием воплотить на экране произведение Ф. М. Достоевского «Идиот». По замечанию философа И. И. Евлампиева, идеи и образы писателя пронизывают работы Тарковского - одного из самых ярких и последовательных наследников Достоевского в русской культуре XX века [2, с. 76].

Для русской культуры, истоки которой восходят к православной традиции Византии, всегда было присуще философское осмысление действительности. Шедевры литературы, зодчества, иконописи, мозаики и фресковой живописи несли в себе идею Бога и вечности. Отталкиваясь от повседневности, они обращали запросы духа к будущему, сакральному, трансцендентному, без чего не мыслилось развитие русского мировосприятия. Не касаясь религиозных взглядов Тарковского, отметим, что в понимании тайн мироздания он опирался на различный духовный опыт. «Привлечение духовных русских традиций и христианских понятий войдет постепенно и непрямолинейно в его творчество, отчасти через посредничество иных культур и духовностей» [1, с. 89]. Однако центральной темой творческих исканий на протяжении всей жизни останутся отношения человека с Богом, с Иисусом Христом. У него *«запечатленное пространство-время земной жизни есть одновременно и единосущно идеальное пространство-время, ведущее к Богу и только к нему»* [4, с. 9].

Духовная проблематика и размышления о природе кино и кинорежиссуры сопровождали весь творческий путь мастера. В работе «Запечатленное время» он тонко заметит: «впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно *запечатлеть время*. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил *матрицу реального времени»* [6, с.161, 162]. Зафиксировав на киноплёнку временной срез эпохи, кинематограф стал ее культурным символом. По мысли режиссера, в современную эпоху «уровень культуры своей страны лучше всего может выразить именно кино, как в античности это сделала драма» [7, с.4].

Используя «магию кино», Тарковский расширяет границы «запечатленного времени». Его пространственно-временные характеристики изменяются под воздействием широкой палитры средств. В кинокадре переплетаются реальные события и воспоминания о прошлом, научная реальность и фантастика, сны и действительность, сознательные и подсознательные феномены. Особая роль отводится нравственно-философским размышлениям и сложной символике кадра. Многослойность кинематографического полотна и художественных образов вызывает в зрительском восприятии разнообразие оценок и суждений, далеких от одномерных смыслов. При этом литературный источник подвергается авторской переработке и обретает самобытное звучание, а кино поднимается до философского и психологического уровня литературных шедевров. Благодаря этому фильмы Тарковского преодолевают временные барьеры и остаются современными. Подобная вневременность кино - труднодостижимое и крайне редкое явление в мировом киноискусстве.

Центральная тема его творчества - судьбы Родины. Символично, что, покинув ее пределы, Тарковский ушел из жизни. Родина, по определению

философа Т. А. Чикаевой, это «сложно организованная духовная субстанция, первичная по отношению к любому природному, материальному, социальному или интеллектуальному объекту, становящаяся доступной для восприятия и понимания человеком через множество связанных с ней духовных и материальных объектов, формирующих и актуализирующих у него образы Родины» [9, с. 51, 52]. У Тарковского они многолики и многоплановы, но легко узнаваемы зрителем как некие архетипы-символы родной стороны. Будь то образы отца или матери, родного дома или русской природы, исторической эпохи или русской духовной святыни.

Подобно русской культуре, они не замыкаются в ее национальных границах, но отражают и гуманистическое, всечеловеческое начало. Поэтому нередко образы Родины переплетаются с шедеврами западноевропейского искусства (живописи, графики и музыки). Благодаря этому, пространство кинокадра наполняется неповторимой красотой и художественной образностью, напоминая о единстве мировой культуры. Этот прием позволяет режиссеру акцентировать и новые смыслы кинематографического материала.

Фильм «Иваново детство» (по повести В. Богомолова «Иван») раскрывает трагическую страницу истории Великой Отечественной войны. Она показана через призму страдания детской души, израненной и искалеченной войной. В душе Ивана, лишённого детства, война выжигает все чувства, кроме одного – чувства мести, поскольку это «характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси [6, с. 109]. Любовь в его душе связана с прекрасным, чистым детством и пробуждается только во снах. Поэтически преображенные кадры показывают, что счастье для него осталось в прошлом. Настоящее – это жестокая реальность взрослого мира, неподвластная детскому пониманию. Увидев «немецкий трофей» (гравюра художника А. Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса», 1497-1498), Иван отказывается признать его культурным феноменом. Для него все немцы – «фрицы» и, по убеждению подростка, у них не может быть культуры и искусства. Гибель родных и ужасы войны настолько травмируют детское мировосприятие, что он не в состоянии соединить пережитое с немецкой культурой.

Иные ассоциации рождает взрослое мировосприятие. Для него страшные видения Иоанна Богослова в последние часы Судного дня в гравюре А. Дюрера воспринимаются как библейское пророчество современного Апокалипсиса. Тарковский показывает войну как всемирную схватку сил Добра и Зла, Жизни и Смерти, Рая и Ада. В фильме «Иди и смотри» (1985), повествующем о зверствах нацистов в Белоруссии, подобный прием применил Э. Климов. Так менее чем за полвека советский кинематограф поднялся до философского осмысления пережитой трагедии. Он показал духовную зрелость народа-победителя, его всемирно-историческую миссию как защитника мира от Абсолютного Зла. В реалиях XXI века библейское пророчество наполняется новыми смыслами и становится все более актуальной проблемой.

«Андрей Рублев» (сценарий А. Тарковский, А. Кончаловский) посвящен судьбе великого художника-иконописца на фоне трагических событий татаро-

монгольского ига на Руси. Подобно мозаичному панно или фреске, сюжетная линия фильма раскрывается через незабываемые художественные образы - будь то кадры буйства языческих празднеств или вольности скомороха; отчаянной попытки полета на воздушном шаре монаха Эфима или безумства юродивой. Поражают правдивостью сцены ослепления артели резчиков по зависти великого князя своему брату и братоубийственной феодальной войны, отчаяния Андрея Рублева, принявшего обет молчания после совершенного убийства и циничной расправы ордынцев над жителями Владимира.

Яркие визуальные образы соединяют временные эпохи, напоминая о драматических страницах русской истории. Историк А. В. Лубков отмечает, что «картина о жизни, страданиях и воспарении духа гениального русского иконописца стала глубоким художественным и философским исследованием проблемы национального самосознания, не только в контексте исторического прошлого средневековой Руси, но и ярко выраженным обращением к анализу современного духовного состояния России» [5, с. 13].

Используя обобщенные образы, Тарковский расширяет пространственно-временные рамки повествования и вызывает глубокие размышления о судьбах Родины. На фоне общерусских бедствий внимание зрителя привлекает монументальный кадр распятия Христа. Снятый в реалиях русской действительности, он как бы символизирует вневременное, мистическое предназначение Руси (России). Находясь под защитой Бога, она постоянно испытывает христовы муки, распинаясь с Христом, для того чтобы воскреснуть и возродиться к новой жизни. В фильме символом возрождения становится колокол, отлитый мастерами по дерзновенному замыслу подростка Бориски. Прерывая обет молчания и, возвышаясь над скорбями, Андрей Рублев создает в духовном просветлении божественное творение неземной красоты «Троицу». Как Бог един в трех лицах, так и Русь (Россия) должна соединиться в единстве - такова квинтэссенция картины. Она завершается музыкой В. Овчинникова и бессмертными творениями Рублева, которые в последних кадрах черно-белого фильма оживают в сиянии фаворского божественного света.

Природа фаворского света была предметом богословских споров в средневековой Византии. Обоснование его нетварной божественной природы (энергии) стало краеугольным камнем исихазма, в том числе, в трудах св. Григория Паламы. Исихазм оказал воздействие и на русскую духовную традицию (А. Рублев). На это указывает философ Н. А. Хренов, который видит заслугу Тарковского в том, что в эпоху культурного поворота, связанного с оттепелью, он вернулся к осознанию живительного источника византийского наследия. Внимание к исихазму в России, подчеркивает Н. А. Хренов, всегда совпадало с моментом возрождения ее духовной жизни. Так, в XIX в. оно проявилось в творчестве Ф. М. Достоевского. Поэтому Тарковский сделал нечто большее, нежели воспоминание о древнерусском иконописце. В эпоху постистории он вводит в оборот не только эстетическую, но и этическую систему, которая в эпоху модерна была вытеснена на периферию [8, с. 176].

Обращение в 1960-е гг. к религиозным сюжетам и духовному опыту было смелым решением, поэтому Тарковский использовал иносказательные средства. Для него исихазм – это источник русской духовности, ибо граница западного и русского миров проходит по линии понимания связующей нити человека с Богом. Протоиерей Иоанн Мейендорф, православный богослов и специалист по Византии, писал: «Исторически паламизм сложился в то время, когда в Европе началось Возрождение, - период зарождения гуманизма и неизбежно связанной с ним секуляризации культуры. В то время как на Востоке снова расцветала святоотеческая мысль, направленная к синтезу человеческого и божественного, западная мысль навсегда разделалась с Богом, поместив Его на небесах и занявшись решением человеческих проблем в нашем мире без Него» [3, с. 367].

Для западного мира паламизм, застыв навеки, так и остался малопонятным мистическим восточным учением. Лишенная божественности, современная секулярная западная культура зашла в зловещий тупик. Учение же св. Григория Паламы дает богословский «ключ» к пониманию не только «этого» мира, но и наших взаимоотношений с Богом. «Без этого ключа нет конечного спасения человеку и всему тварному бытию» [3, с. 368].

Этические проблемы стали стержневой основой научно-фантастической драмы «Солярис» (по мотивам одноименного романа С. Лема). Подобная трактовка вызвала неприятие писателя, обвинившего Тарковского в том, что он создал некую «достоевщину». Однако кинорежиссер сознательно сместил акценты с «соляристики», фантастической фабулы о научных исследованиях «мыслящего океана» на духовные проблемы носителей земной цивилизации. И это неслучайно, ибо их духовный мир серьезно поврежден. Столкнувшись с агрессией человека, Солярис как мыслящая субстанция обращает его к внутреннему миру, к островкам памяти, в которых затерялись его неблагоприятные поступки. Оказывается, «сон разума», удобный на Земле, оборачивается в космическом пространстве иными законами. Здесь оживление памяти происходит во время сна и представляет собой материализацию фантома, зримого образа, пробуждающего в человеке забытые им чувства совести, любви и сострадания. В этой связи духовная трансформация личности является необходимым условием выживания в космическом пространстве, ибо даже «познание только тогда истинно, когда оно опирается на нравственность».

Космическая экспедиция связана с Землей незримыми узами духовной культуры. Хоральная прелюдия фа-минор И. С. Баха, картина П. Брейгеля «Охотники на снегу», икона А. Рублева «Троица» - эти бессмертные творения, гениальные в своей простоте, раскрывают всеобщую красоту и гармонию мира. Дальнейшее сохранение Вселенной предполагает обращение человека к своим истокам. Об этом напоминает финальный кадр, визуализируя библейскую притчу о возвращении «блудного сына» к Отцу, подобно шедевру Рембрандта.

Окончательный поворот к нравственным проблемам происходит после фильма «Зеркало». Философская экзистенциальная драма в духе И. Бергмана – это попытка мастера разобраться в своих чувствах, отношениях с родными и близкими и через воспоминания переосмыслить свой жизненный путь.

В фильме-притче «Сталкер» (сценарий братьев Стругацких по мотивам их повести «Пикник на обочине») акцент переносится с фантастической фабулы на нравственный выбор. Даже Зона с ее «комнатой исполнения сокровенных желаний» - всего лишь проверка человека, достоинство которого определяется способностью видеть главное. Об этом говорит история то ли реального человека по прозвищу Дикобраз, то ли легенда о нем. В Зоне он хотел попросить здоровья больному сыну, а по возвращении увидел, что сын по-прежнему болен, зато сам он стал несметно богат. Зона реализовала его *действительное* существо, *действительное* желание. И Дикобраз повесился [7, с. 10]. «Сталкер» - это предостережение человеческой цивилизации о далеко зашедшей нравственной поврежденности и отсутствии веры.

Творческий и жизненный путь мастера неслучайно завершают фильмы «Ностальгия» и «Жертвоприношение», ибо «только жертвование выражает истинное утверждение» человека. «Художник – всегда слуга, пытающийся как бы расплатиться за свой дар, данный ему, как чудо!». [6, с. 134].

А. Тарковский – уникальное явление мировой культуры. Созданное им философское кино подняло киноискусство на недостижимую высоту. Глубоко национальное по своему духу, оно является и общечеловеческим достоянием. В этом – одна из загадок и тайн великого мастера, который для создания шедевров объединил вокруг себя плеяду блестящих актеров, выдающихся операторов и многих деятелей искусства кино поздней советской эпохи.

Список литературы:

1. Дульгеру Е. Д. Сакральное в киноискусстве Андрея Тарковского. Архетип дома // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2014. Вып. 2 (2). С. 88-100.
2. Евлампиев И. И. О религиозных воззрениях Андрея Тарковского (на материале сценария «Светлый ветер») // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2014. Вып. 2 (2). С. 75-87.
3. Иоанн Мейендорф (протоиерей). Введение в святоотеческое богословие. – Мн.: Лучи Софии, 2007. – 384 с.
4. Казин А. Л. Феномен Тарковского // Соловьёвские исследования. Выпуск 3 (35). 2012. С. 8 – 16.
5. Лубков А.В. Солженицы – Тарковский и «Андрей Рублев» // Преподаватель XXI век. 2014. № 4-1. С. 12-19.
6. Тарковский А. А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 95 – 351.
7. Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: 1992. 92 с.
8. Хренов Н. А. Дискурс А. Тарковского с культурологической точки зрения: русский мессианизм без имперского комплекса // Ярославский педагогический вестник. 2018. №2. С. 169-178.
9. Чикаева Т. А. Человек и Родина: неотъемлемость взаимной связи // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация. Материалы IV Международной научной конференции. М., 2020. С. 51-57.