

УДК 791.2(47)
ББК 85.374(2)

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: ОТ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ К МИСТИКЕ

П.М. КОЛЫЧЕВ

Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики
Кронверкский пр., 49, Санкт-Петербург, 197101, Российская Федерация,
E-mail: kolychev.piter@rambler.ru

Дан анализ мистических сюжетов из фильмов А. Тарковского. Исследуется феномен связи мистических сцен со сценами научной фантастики в фильмах Тарковского, созданных в советскую эпоху, как способа показать место мистических явлений в жизни человека и необъяснимость человеческой души. Анализируются характерные черты использования принципов научной фантастики в фильмах Тарковского. Показана динамика возрастания мистических сюжетов в творчестве Тарковского, апогеем которого является фильм «Жертвоприношение». В результате проведенного исследования делается вывод о роли и значении мистики в творчестве Тарковского.

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, мистика, научная фантастика, фильм «Жертвоприношение», истина.

ANDREI TARKOVSKY: FROM SCIENCE FICTION TO MYSTICISM

P.M. KOLYCHEV

St. Petersburg National Research University of Information Technology, Mechanics and Optics,
49, Kronverkskiy pr., St. Petersburg, 197101, Russian Federation,
E-mail: kolychev.piter@rambler.ru

The author analyzes the mystical scenes from the A. Tarkovsky's films. The article considers the phenomenon of relations between mystical scenes and scenes of science fiction in A. Tarkovsky's films created during the Soviet epoch as the way to demonstrate the role of mystical events in human life and inexplicability of a human soul. The author analyzes the typical features of usage of science fiction principles in A. Tarkovsky's films. The dynamics of increase of mystical themes in Tarkovsky's works is shown. The apogee of this growth is the film «Sacrifice». As a result of the research the conclusion about the role and the meaning of mysticism in A. Tarkovsky's films is made.

Key words: works of Andrei Tarkovsky, mysticism, science fiction, «Sacrifice», truth.

Андрей Тарковский – уже одно его имя связано с какой-то тайной, мистикой. Но если тема научной фантастики в творчестве А. Тарковского достаточно популярна среди исследователей, роль мистических элементов в его фильмах (не религиозных, а собственно мистических) еще совершенно не исследована. Одним из редких примеров обращения к этой теме является выступление А. Тарасова «"Стена Леонардо" в творчестве А.Тарковского» на международ-

ной научно-теоретической конференции «Феномен А.А.Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре» (Иваново, 8–13 июля 2007 г.) [1], в котором автор говорил о метафизике художественного творчества А. Тарковского. Отдельные размышления на эту тему можно найти в воспоминаниях Л.Александр-Гарретт.

Дополнительная трудность заключается в том, что в ситуации, сложившейся в современной исследовательской литературе, очень трудно серьезно говорить о мистике. Это связано с тем, что, с одной стороны, мистические феномены не признаются реально существующими и значимыми официальным научным сообществом, в том числе и большинством исследователей гуманитарного направления. С другой стороны (и это самое удивительное), к мистическим явлениям отрицательно относится современная церковь, которая охотно эксплуатирует мистические события в своей древней истории, но отказывается признавать их положительное значение в наши дни. Можно в этой связи напомнить, что процесс «официального» признания какого-либо события чудом (т.е. мистическим, сверхъестественным явлением) в католицизме – это очень сложная процедура.

Творчество А. Тарковского всегда было неоднозначно, в его фильмах каждый находит какие-то скрытые темы и мотивы. Почти во всех фильмах А. Тарковского присутствуют мистические сюжеты. Например, в фильме «Андрей Рублев» явный оттенок мистичности носит эпизод разговора Андрея Рублева с Феофаном Греком после смерти последнего. Если обратиться к фильму «Сталкер», то и в нем присутствует явный мистический мотив – способность к телекинезу, которую демонстрирует в финале дочь Сталкера. В фильме «Зеркало» также есть мистические эпизоды, например, левитация героини фильма. В фильме «Ностальгия» безусловно мистический характер носит акт пронесения свечи через бассейн, воспринимаемый как акт творения мира. Об этом писал Э. Юсефсон: «Как-то я задал ему (Тарковскому. – П.К.) вопрос, почему Доменика в “Ностальгии” хочет пройти по воде с зажжённой свечой. “Это то, что создало мир, – ответил он, – даже если это кажется бессмысленным”» [2, с. 331].

Какова же роль мистики в творчестве А. Тарковского? Для чего он вводит ее в своё повествование? Чтобы правильно ответить на эти вопросы, необходимо обратить внимание на то, что мистика, очевидно, взаимосвязана с научно-фантастическими элементами фильмов Тарковского. Научно-фантастические сюжеты являются той основой, на которой выстраивается идеология двух фильмов: «Солярис» и «Сталкер». Важно точно определить сами понятия «мистика» и «научная фантастика» и их взаимосвязь. В подавляющем большинстве случаев термином «мистика» (от греческого *μυστικός* – «скрытый», «тайный») обозначаются *сверхъестественные* явления. Естественные явления, очевидно, есть явления, которые либо полностью объясняются современной наукой, либо представляются такими, которые будут описаны наукой будущего, т.е. они подобны в своей сути полностью объяснимым явлениям. Тогда сверхъестественные явления нужно понимать как явления, которые не объясняются современной наукой и представляются такими, которые не смогут быть объяснены наукой буду-

щего. На основании этого сверхъестественные, т.е. мистические, явления объявляются наукой несуществующими.

Однако в такой системе рассуждений есть ошибочное звено. Наука развивается, и то, что сейчас выглядит как не допускающее никакого объяснения, вполне может стать объяснимым в результате радикальной смены научной парадигмы в будущем. В связи с этим категоричные заявления о несуществовании мистических явлений должны представляться не имеющими достаточных оснований, причем не имеющими достаточных оснований именно с научной точки зрения. В отличие от мистических, *научно-фантастические* явления (т.е. явления, выглядящие сверхъестественными, но встроенные в логику научно-фантастического произведения и имеющие «научное» объяснение в рамках этой логики) могут представать как явления, которые не противоречат основным принципам науки. Это означает, что, даже не имея объяснения в рамках современной науки, они представляются допускающими исчерпывающее объяснение с точки зрения науки будущего. Тем не менее до момента своего объяснения научно-фантастическое явление остается необъясненным, т. е. скрытым, представляющим собой тайну – по существу, *мистическим*. Таким образом, в аспекте своей необъясненности мистика и научная фантастика сближаются.

В фильмах А. Тарковского это сближение порой доходит до едва уловимого различия. В качестве примеров таких сближений можно назвать *научно обоснованное* появление «гостей» и воскрешение Хари¹ в фильме «Солярис» и *мистическое* появление призрака Феофана Грека в фильме «Андрей Рублев». Научно-фантастический характер имеют способность океана планеты Солярис творить новую реальность, мистическая комната исполнения желания в «Сталкере», а также мистическая способность Александра и Марии изменять реальности настоящего. Чтобы понять значение этих сближений, обратим внимание на характерные черты использования принципов научной фантастики в фильмах Тарковского.

Во время съемок фильма «Солярис» А. Тарковский дал интервью Н. Абрамову, в котором совершенно четко сформулировал свое видение научной фантастики. Задавая вопрос о том, какие запросы удовлетворяет этот жанр, интервьюер сам предложил достаточно традиционные варианты ответа: «Желание увидеть научный и технический прогресс человечества, воплощенный в ярких образах современного фильма? Раскрытие философской мысли в необычных, захватывающих обстоятельствах полета в космос, будущего нашей планеты или судьбы смелого изобретения? Может быть, стремление писателя и кинематографиста исследовать характеры людей, наших современников, в драматических событиях, диктуемых законами жанра?» [3, с. 162]. Здесь упомянуто все, что тра-

¹ Советская критика оказалась очень чуткой к попыткам выхода за границы жанра; воскрешение Хари в «Солярисе» было понято именно как мистическое событие, не соответствующее канонам научной фантастики: «Стремление подчеркнуть мотив страдания, в конце концов, в эпизоде “воскрешения” Хари, приводит к тому, что авторам изменяет вкус. Этот фрагмент фильма страдает натурализмом, несет на себе налет мистики» [10, с. 3].

диционно связывается с жанром научной фантастики в литературе и кино: «технический прогресс человечества», «полет в космос», «будущее планеты», «судьбы изобретения». И лишь в последнем варианте речь заходит о человеке. Однако можно смело утверждать, что Н. Абрамов предполагал, что и раскрытие «характера людей» должно напрямую зависеть от той научно-фантастической ситуации, в которой они находятся.

В своем ответе Н. Абрамову А. Тарковский прямо противопоставляет свой замысел существующей жанровой традиции: «Глубина и смысл романа С. Лема вообще не имеют никакого отношения к жанру научной фантастики» [3, с. 163]. Концепцию фильма «Солярис» он связывает не с уже сложившейся традицией научной фантастики в советском и мировом кинематографе, а со своими двумя предыдущими фильмами – «Иваново детство» и «Андрей Рублев». В конечном итоге его интересует только человек и его внутренний мир: «Драматизм формы моих фильмов – примета моего желания выразить борьбу и величие человеческого духа» [3, с. 163].

В этих формулировках важно обратить внимание на используемую режиссером терминологию: «душа», «дух», «судьба». Ведь «дух», «душа», «судьба» – это термины, не очень соответствующие господствующему в эпоху Тарковского научному материалистическому мировоззрению. Эта терминология далеко не случайна, ведь и в главном теоретическом произведении Тарковского «Запечатленное время»², она является преобладающей, когда он говорит о человеке, и лишь несколько раз используется термин «сознание». В рамках советского материалистического мировоззрения у человека не было души, но было сознание, как «свойство высокоорганизованной материи», точно так же как не было судьбы – жизнь всех и каждого подчинялась строгим законам природы и законам общественного развития. Суть указанного противостояния двух мировоззренческих парадигм удачно схвачена в книге И.И. Евлампиева, в которой смысл фильма «Солярис» обозначен лаконичной формулой: «Научный разум и тайна человеческой души» [5, с. 216].

Поясняя свое отношения к научной фантастике, Тарковский противопоставляет свой фильм известному произведению С. Кубрика: «...”Космическая одиссея” Стэнли Кубрика мне кажется совершенно неестественной: выморочная, стерильная атмосфера, будто в музее, где демонстрируются технические достижения. Но кому интересно произведение, где технические достижения сами по себе стоят в центре внимания художника? Ведь искусство не может существовать вне человека, вне его нравственных проблем» [6, с. 101]. Уже во время съемок фильм «Солярис» позиционировался в советской прессе как научно-фантастический³, но Тарковский сознательно противопоставляет свое новое произведение существующей традиции, настаивая на том, что он и в рамках нового для него жанра остается верным своим старым темам.

² См.: Юсефсон Э. Он, как никто, был верен своему призванию // О Тарковском. М., 1989. С. 327–320 [4].

³ См.: Безелянский Ю. Тайны «Соляриса» // Советская культура. 1970. 20 июня. С. 3 [7].

Чтобы оценить творческую последовательность и смелость режиссера, нужно вспомнить общественную атмосферу 70-х годов XX века. С момента первого полета Ю. Гагарина в космос страна буквально жила успехами освоения космоса. Примечательно, что передовица газеты «Советская культура», в которой появилась упомянутая только что заметка о фильме «Солярис», имела заголовок «Новый важнейший шаг в освоении космоса» и была посвящена успешному окончанию полета космонавтов А.Г. Николаева и В.И. Севастьянова. Советская пропаганда очень умело использовала успехи космической программы в идеологических целях. Новый импульс космической «гонки» был дан высадкой американцев на Луну. Казалось, что скоро мы полетим на Марс, на Венеру и дальше. Возможно, именно эта ситуация и обеспечила благоприятную судьбу фильму «Солярис». Выделяя деньги на этот фильм, советское руководство вправе было рассчитывать на идеологические дивиденды. Однако Тарковский не мог изменять себе даже ради «тактических» целей.

Учитывая совершенно определенный научно-фантастический характер литературной основы фильма, романа С. Лема, слова Тарковского о том, что он снимает не научную фантастику, воспринимались с недоумением, а иногда вызывали даже резко негативную реакцию. При этом критики настаивали на том, что в жанре научной фантастики сам фантастический антураж должен являться не просто формой (фоном), а составлять главное содержание фильма: «Океан Соляриса в философской трагедии, созданной Лемом, – не пассивный фон действия, а одна из основных движущих сил» [8, с. 8].

Советская кинокритика в силу своей идеологической прямолинейности не поняла, что Тарковский в своем отношении к научной фантастике, по-видимому, придерживался метода «ложных символов», который он обнаружил у Л. Бунюэля. Тарковский говорит об этом методе в связи с фильмом Л. Бунюэля «Назарин». Суть метода в том, что Л. Бунюэль использует «образные детали в ткани своих фильмов, которые лишь носят эту навязчивую форму символа, хотя несут на себе только эмоциональную нагрузку» [9, с. 72]. Думается, что именно так Тарковский использовал традиционную научно-фантастическую символику в своих фильмах⁴.

В итоге, можно констатировать, что научная фантастика А. Тарковского стоит особняком в данном кинематографическом жанре – она характеризуется минимальностью собственно фантастического в сюжетах фильмов. Если в «Солярисе» мы еще встречаем привычные признаки жанра (например, космическая станция, на которой происходит большая часть событий), то в «Сталкере» их почти нет. Создается впечатление, что научная фантастика здесь явля-

⁴ Возможно, такими же «ложными символами» являются некоторые известнейшие мотивы фильмов Тарковского, например финальная сцена «Соляриса», в которой критики единодушно узнают воспроизведение картины Рембрандта «Блудный сын» и строят на этом свои интерпретации смысла фильма. Прямолинейность такой символики совершенно не характерна для Тарковского и заставляет искать за «очевидным» смыслом сцены какого-то иного, совершенно неочевидного (из доклада И.И. Евлампиева. Круглый стол, 25 апреля, 2012, СПбГУ)).

ется просто «формой выражения». Но формой чего выступают научно-фантастические сюжеты в фильмах А. Тарковского? Учитывая вышеупомянутую близость научной фантастики и мистики, естественно предположить, что научная фантастика есть опосредованная форма выражения мистики. Такое объяснение замысла режиссера вполне разумно, если принять во внимание, что оба научно-фантастических фильма снимались в советское время, когда о мистике говорить было запрещено. Но в такой форме это могло пройти. Веским свидетельством этого является фильм «Жертвоприношение», который был снят без влияния советской идеологии. В этом фильме присутствует только мистика, и нет никакой фантастики.

В оценке значимости мистики в фильмах А. Тарковского следует иметь в виду двусмысленность некоторых его мистических сюжетов. Двойственность их состоит в том, что они могут быть поняты не только как мистические феномены, но и просто как метафоры. Например, левитация в «Зеркале» может быть интерпретирована как метафора наивысшего наслаждения любви: любовь как полет. Даже разговор Андрея Рублева с умершим Феофаном Греком можно понять как метафору отношения «учитель–ученик», т.е. как мысленное обращение ученика к своему учителю. Как и в случае соотношения мистики и научной фантастики, двойственность мистики является динамичной. Ясно, что в советский период творчества режиссера метафорический смысл мистики являлся основным. Возможно, именно благодаря этому Тарковскому и удалось включать в свои фильмы мистические сюжеты. В фильме «Ностальгия» мистика уже почти лишена какой-либо метафоричности. Почему именно «почти», не «окончательно»? В финале фильма мы видим лишь сам обряд, имеющий мистическое значение, но автор не показывает результата его выполнения. Поэтому непонятно, достигло ли несение свечи Горчаковым ожидаемого результата. Но подобно тому, как А. Тарковский расстается с малейшими элементами научной фантастики в своем последнем фильме «Жертвоприношение», он полностью избавляется и от метафоричности мистики. Здесь мы видим не только сам мистический обряд, но и его результат.

Вот как о развитии мистического элемента в творчестве А. Тарковского пишет Н. Болдырев: «Движение к сверхъестественному в себе, напряжение этого движения неуклонно возрастает от фильма к фильму. Эти искания в “Рублеве” еще вполне наивны и материалистичны. <...> В “Солярисе” Тарковский приобретает опыт общения со сверхъестественным как принципиально неизвестным, и в “Зеркале” вся полнота постижения сверхъестественного в естественно-земном выплеснулась с необыкновенной экспрессией и исключительно чистым мелодизмом. В “Сталкере” эта мелодия становится уже религиозной. <...> Сюжет “Ностальгии” в этом смысле утончается. Горчаков столь всецело занят вслушиванием в некий запредельный в себе мир, что внешним наблюдателям ... его движение, “приключение его духа” не видно. В “Жертвоприношении” Тарковский моделирует прямое “столкновение с Абсолютом”. Александр, коснувшийся “нерожденного” и потому бессмертного в себе ядра, уже при жизни оказывается вневременным, он просыпается посреди всеобще-

го сна. Почему это случилось? Потому что его тронула зрячая длань сверхъестественного» [10, с. 182–183].

Воспоминания друзей и коллег А. Тарковского сохранили для нас некоторые прямые свидетельства его отношения к мистике. Например, в воспоминаниях Лейлы Александер-Гарретт мы находим интересные рассуждения Тарковского о ведьмах («la strega» – ведьма, колдунья), к числу которых он причислил и саму Лейлу. «На мои протесты и нежелание быть ни тем, ни другим, – пишет Л. Александер-Гарретт, – он недоуменно спросил, а что я, собственно, имею против ведьм. Разве неизвестно мне, что существительное “ведьма” происходит от глагола “ведать”; то есть “знать”. И кто же я еще, как не ведьма, – изучаю астрологию, карты Таро, интересуюсь мистикой, составляю гороскопы на компьютере – самая что ни на есть современная ведьма, “ведаешь тайнами”. Он засмеялся и добавил: “Да не волнуйся, ты – белая ведьма”. Так же шутиливо я поблагодарила его: “Ну, и на том спасибо”. “Не дай бог тебе с черными повстречаться! – без смеха добавил он. – От них беги...” Подобно почтальону Отто из “Жертвоприношения”, Андрей коллекционировал “необъяснимые случаи”. Он рассказывал, как, будучи геологом в Сибири, однажды ночью ему почудился голос, требовавший немедленно покинуть избушку; это продолжалось несколько раз, и, в конце концов, он из нее вышел. В то самое мгновение на избушку свалилось громадное дерево и раздавило ее. Таинственный голос спас ему жизнь» [11, с. 35–36]. Интересно отметить, что при первой публикации описания этого разговора, заканчивающегося словами «от них беги», Лейла Александер-Гарретт в конце пишет: «Я до сих пор не знаю, шутил ли он или говорил всерьез. Думаю, и то, и другое» [12, с. 305]. Это показывает, что Тарковский не стремился демонстрировать явно свои убеждения.

О вере Тарковского в мистическое говорит и Д. Банионис: «Мне неизвестно, ходил ли Андрей в церковь, но то, что он верил в какую-то непознанную, стоящую за человеком силу, несомненно. Он умел видеть слегка мистическую подоплеку даже в житейских делах ...» [13, с. 137]. Что касается высказываний самого А. Тарковского об отношении к мистике, то к ним, пожалуй, следует отнести его ответ на вопрос одной из анкет: «Ваша основная черта характера?» – «Абсолютная вера в бессмертие человеческой души» [14, с. 361].

Но все-таки главным свидетельством веры художника является его искусство. Поскольку наиболее прямо о мистической стороне бытия Тарковский говорит в «Жертвоприношении», именно на этот фильм нужно обратить основное внимание, пытаясь понять его отношение к мистике. В этом фильме не только присутствуют мистические эпизоды в собственном смысле, здесь автор метафорически выражает и свое понимание мистики.

В одном из фрагментов фильма почтальон Отто вручает Александру свой подарок. Этим подарком явилась старая карта Европы, которую Отто привозит на велосипеде. Когда Александр уверенно говорит: «Она не настоящая, копия, конечно, репродукция», Отто возмущенно отвечает: «Нет, нет, как же можно, – настоящая, оригинал!» Александр вместе с гостями рассматривает эту подлинную вещь, после чего они ставят ее под лестницу. Принимая под-

линную и очень ценную вещь, Александр выбирает для неё самое «непрестижное» место в доме, откуда карту уже почти невозможно рассмотреть, т.е. она уже не может выполнять свою функцию, свое предназначение, быть может, очень важное. Тема подлинности и копии возникнет еще раз чуть позднее, когда Отто попадает в комнату Александра и спрашивает его о картине, которая висит на стене. Александр поясняет: «Это “Поклонение волхвов” Леонардо. Репродукция, конечно». На что Отто отвечает: «Боже мой, какая же она страшная. Леонардо всегда внушал мне страх». И именно после этого Александр узнает, что началась мировая катастрофа.

В данном случае Александр пользуется копией, которая занимает самое почетное место в его доме, она висит в его комнате. В результате получается, что Отто предлагает нечто подлинное, которым Александр не собирается пользоваться, так как удовлетворен тем неподлинным, что у него есть. Все это выглядит как метафорический рассказ о том, что часто подлинное не находит себе места, оказывается невостребованным.

Подарок Отто вызывает у гостей интерес, и они расспрашивают его о том, чем он занимается. Оказывается, Отто собирает мистические факты. Он подчеркивает при этом, что речь идет только о подтвержденных фактах, т.е. о чем-то безусловно подлинном. Гости, а возможно, и некоторые зрители фильма с недоверием относятся к рассказу Отто. Думаем, именно имея в виду это недоверие, А. Тарковский и ввел в фильм сюжет с подлинным подарком. Если уж человек дарит подарок-подлинник, то этому человеку следует доверять, он вряд ли склонен к разыгрыванию шутки. Подарок-подлинник – это манифестация подлинности мистических явлений.

Значимость рассматриваемого нами сюжета подчеркивается еще и тем, что он является переломным в действии фильма. Действительно, после рассказа Отто о мистическом случае с фотографией матери и сына в фильме начинаются мистические события. Их начало опять же связано с Отто, именно с его падением, которое случилось из-за того, что, как он говорит, его «коснулся злой ангел». Полет злого ангела оказывается мистической параллелью к полету военных самолетов, обозначающих начало мировой катастрофы. После этого Александру предстоит сделать выбор: либо он доверяет мистическому знанию Отто, либо нет⁵. Кульминацией в этой ситуации выбора является произнесение им молитвы. Здесь надо обратить внимание на то, что в момент ее произнесения Александр отворачивается от *неподлинной* картины «Поклонение волхвов», хотя там изображен Христос, к которому и обращается Александр. Ви-

⁵ Ситуация выбора между рациональным «пониманием», которое совершенно не «схватывает» истину, и неким «непониманием», ставящим пределы научному мировоззрению, но именно поэтому открывающим путь к истине, была явно обозначена Тарковским уже в фильме «Солярис», когда все ученые, входившие в комиссию, расследовавшую трагические события, произошедшие на планете Солярис, восприняли доклад пилота Бертона как галлюцинацию; на сторону Бертона встал лишь один профессор Мессенджер (см.: Громова А. Бесплодный спор с романом // Литературная газета. 1973. 7 марта. С. 223–224 [8]).

димо, это надо понимать как отказ от того неподлинного знания, которому он доверял до сих пор.

Образ молящегося Александра, повернувшегося спиной к картине «Поклонение волхвов», настолько парадоксален, что в нем можно попытаться усмотреть дополнительные смысловые мотивы. Следует сказать, что эта картина занимает центральное место в фильме «Жертвоприношение». Ведь фильм начинается с фрагмента картины, где показана рука одного из старцев-волхвов, который преподносит дар Христу-младенцу, протягивающему свои руки к этому дару. В кадр попадают лишь руки обоих персонажей. Возможно, это нужно рассматривать как эпиграф к разговору Александра со своим сыном, которому он стремится передать (преподнести) что-то очень важное.

Второй образ из картины Леонардо, который мы видим в самом начале фильма, – это образ дерева. Его также можно трактовать как своеобразный эпиграф к двум последующим эпизодам фильма, в одном из которых Александр вместе со своим сыном втыкает в землю сухое дерево (с него начинается развитие сюжета фильма), а в другом – маленький сын Александра поливает то же дерево, которое кажется расцветающим (им заканчивается фильм). Возможно, изображение цветущего (живого) дерева на картине и сухого (мертвого) дерева в фильме (т.е. в реальности) – это метафора. Она показывает, что в современной культуре утеряно что-то очень важное, подлинное. В одном из эпизодов Александр прямо выражает эту мысль. Получив в подарок от Виктора альбом репродукций православных икон, он комментирует его в том смысле, что наша культура утратила то подлинное, что было доступно людям прошлого.

«Поклонение волхвов», являясь картиной, одновременно является и иконой в рамках католической традиции. И здесь важно зафиксировать суть различия между традициями православной и католической иконописи. Прежде всего, это касается соотношения внутреннего и внешнего в изображаемом сюжете. Православная традиция, продолжая византийскую традицию, нацелена на раскрытие внутреннего (интимного, духовного) отношения человека к Богу, при этом оказывается несущественным фотографическое отражение элементов изображаемой ситуации: людей, деревьев, гор и так далее – всего того, что оказывается внешним для указанных отношений. В то же время именно на этот внешний аспект и делается акцент в католической традиции, где с удивительным мастерством изображаются предметы чувственного (телесного) мира. Однако за этой фотографичностью часто теряется внутреннее религиозное переживание человека.

Возможно, что в фильме Тарковского православные иконы – это метафора духовной составляющей человека, а католическая картина – метафора телесной его составляющей. Тогда жест Александра, состоящий в том, что он отворачивается от картины, можно интерпретировать как его призыв отказаться от стратегии современной культуры, ориентированной прежде всего на человеческую телесность. Ведь именно эта ориентация привела человечество на грань гибели (начало войны в фильме). И теперь единственное спасение – это отказ от указанной стратегии в пользу подлинных ценностей. Речь не идет об отказе от веры

в Бога, ведь Александр обращается с молитвой к Нему. Наоборот, имеется в виду отказ от всего, что ценит человек, в пользу подлинной веры. Отказ от чувственно-телесного показан в фильме как акт сожжения дома Александра. Теперь Александр не может передать этот дом своему сыну по наследству.

Свое отношение к материальным и духовным ценностям А. Тарковский публично декларировал задолго до съемок «Жервоприношения», например, в своем выступлении перед зрителями Восточного Берлина в марте 1973 г. в связи с фильмом «Солярис»: «... самое главное: чтобы человек был человеком, чтобы он сохранил чувство собственного достоинства, чтобы его ничто не сломило, чтобы он не предпочел материальное духовному...» [15, с. 53]. Совершенно определенно о системе ценностей Тарковского говорит К. Занусси в своих воспоминаниях: «Он не признавал мир вещей и значимость обладания – усомнился в том, что его современникам казалось абсолютным, – и показал, что именно этот мир является миром призраков, иллюзий, миром теней, а не сутью существования» [16, с. 383].

Александр стремится передать сыну не вещи, а слово о подлинном. Об этом он говорит в эпизоде, с которого начинается действие фильма. Может быть, поэтому фильм заканчивается известной фразой из Библии о значимости Слова. Знание о подлинном, если и можно передать, то только через Слово.

Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что А. Тарковский в мистике видит, с одной стороны, возможность обращения к подлинному знанию, а с другой стороны, надежду на новое мировоззрение, где мистический опыт займет более значимое место, нежели в современной материально ориентированной культуре.

Список литературы

1. Тарасова А. «Стена Леонардо» в творчестве А. Тарковского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kinozerkalo.ru/>.
2. Юсефсон Э. Он, как никто, был верен своему призванию // О Тарковском. М., 1989. С. 327–320.
3. Абрамов Н. Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране // Экран – 1970–1971. М., 1971. С. 162–165.
4. Тарковский А.А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 95–348.
5. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа, 2012. 472 с.
6. Тарковский А.А. Зачем прошлое встречается с будущим? // Искусство кино. 1971. № 11. С. 96–101.
7. Безелянский Ю. Тайны «Соляриса» // Советская культура. 1970. 20 июня.
8. Громова А. Бесплодный спор с романом // Литературная газета. 1973. 7 марта.
9. Тарковский А. Жгучий реализм // Луис Бунюэль. М., 1979. С. 65–74.
10. Болдырев Н. «Жертвоприношение» Андрея Тарковского. М., 2004. 528 с.
11. Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. М., 2009. 509 с.
12. Александер Л. Тайны и таинства Андрея Тарковского // О Тарковском. М., 1989. С. 302–320.
13. Банионис Д. Приобщение к неведомому // О Тарковском. М., 1989. С. 131–139.

14. Тарковская М.А. Осколки зеркала. М., 2006. 416 с.
15. Тарковский А. Пояснения к фильму «Солярис» // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 48–53.
16. Занусси К. Вспоминая Андрея Тарковского... // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1990. С. 382–391.

References

1. Tarasova, A. «*Stena Leonardo*» v tvorchestve A. Tarkovskogo [«Leonardo's Wall» in A. Tarkovsky's Works]. Available at: <http://kinozerkalo.ru/>
2. Yusefson, E. *O Tarkovskom* [About Tarkovsky], Moscow, 1989, pp. 327–320.
3. Abramov, N. Dialog s A. Tarkovskim o nauchnoy fantastike na ekrane [Dialogue with A. Tarkovsky about science fiction in film field], in *Ekran – 1970–1971* [Screen – 1970–1971], Moscow, 1971, pp. 162–165.
4. Tarkovskiy, A.A. Zapechatlennoe vremya [Imprinted Time], in Andrei Tarkovskiy. *Arkhivy. Dokumenty. Vospominaniya* [Andrei Tarkovsky. Archives. Documents. Memories], Moscow, 2002, pp. 95–348.
5. Evlampiev, I.I. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [Art Philosophy of Andrei Tarkovsky], Ufa, 2012, 472 p.
6. Tarkovsky, A.A. *Iskusstvo kino*, 1971, no. 11, pp. 96–101.
7. Bezelyanskiy, Yu. Tayny «Solyarisa» [«Solyaris» Misteries], in *Sovetskaya kul'tura*, 1970, July 20.
8. Gromova, A. Besplodnyy spor s romanom [Futile Discussion with Novel], in *Literaturnaya gazeta*, 1973, 7 March.
9. Tarkovskiy, A. Zhguchiy realism [Tough Realism], in *Luis Bunuel'* [Luis Bunuel], Moscow, 1979, pp. 65–74.
10. Boldyrev, N. «Zhertvoprinoshenie» Andrey Tarkovskogo [«Sacrifice» of Andrei Tarkovsky], Moscow, 2004, 528 p.
11. Aleksander-Garrett, L. *Andrey Tarkovskiy: sobiratel' snov* [Andrei Tarkovsky: Collector of Dreams], Moscow, 2009, 509 p.
12. Aleksander, L. Tayny i tainstva Andrey Tarkovskogo [A. Tarkovskiy Misteries and Sacraments], in *O Tarkovskom* [About Tarkovsky], Moscow, 1989, pp. 302–320.
13. Banionis, D. Priobshchenie k nevedomomu [Familiarization with Misterious], in *O Tarkovskom* [About Tarkovsky], Moscow, 1989, pp. 131–139.
14. Tarkovskaya, M.A. *Oskolki zerkala* [Pieces of Mirror], Moscow, 2006, 416 p.
15. Tarkovsky, A. Poyasneniya k fil'mu «Solyaris» [Explanations to «Solyaris»], in *Kinovedcheskie zapiski*, 1992, no. 14, pp. 48–53.
16. Zanusso, K. Vspominaya Andrey Tarkovskogo... [Thinking about A. Tarkovskiy], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and films of Andrei Tarkovsky], Moscow, 1991, pp. 382–391.