

УДК 791:1(47)
ББК 85.374:87(2)

**АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ:
ДЕЙСТВИТЕЛЬНАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ
КАК ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ**

А.И. ТИМОФЕЕВ

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения,
ул. Правды, 13, г. Санкт-Петербург, 191119, Российская Федерация
E-mail: timalex52@gmail.com

На материале фильма А. Тарковского «Жертвоприношение» исследуются представление выдающегося кинорежиссера об Абсолюте и вопрос о способах установления отношений человека с высшим существом. Утверждается, что этот вопрос приобретает особое значение в условиях необратимого кризиса европейской цивилизации и традиционной рациональности. Выявляется существенное изменение ценности блага, утрачивающего в современном обществе статус мерила поступков человека и становящегося относительной ценностью, которая выражает лишь отношение индивида к предметности. Делается вывод о том, что материальные предметы теряют определенный однозначный смысл и не могут быть использованы в качестве жертвоприношения, индивид в этой ситуации должен жертвовать собой, и только это есть действительное жертвоприношение.

Ключевые слова: творчество Андрея Тарковского, фильм «Жертвоприношение», Абсолют, истинные и ложные ценности, целостность бытия.

**ANDREY TARKOVSKIY:
REAL INDIVIDUALITY AS A SACRIFICE**

A.I. TIMOFEEV

St. Petersburg State University of the Cinema and Television,
13, Pravdy str., St. Petersburg, 191119, Russian Federation
E-mail: timalex52@gmail.com

The author considers the ideas of the outstanding film director A. Tarkovskiy about the Absolute and the question about the relationship between the person and the higher being according to the materials of A. Tarkovskiy's film "Sacrifice". The author proves that this question has a special meaning in the conditions of the irreversible crisis of European civilization and traditional reality. The article describes the essential change of the value of good which is losing the status of measure of human actions and becoming a relative value for expressing the personal relations to objectness in the modern society. The conclusion is that the material things become definitely pointless and cannot be used as a sacrifice, a person in this case should sacrifice himself, and only this is a real sacrifice.

Key words: A. Tarkovskiy's works, «Sacrifice», the Absolute, true and false values, being integrity.

Плевать, партнер по покеру дал дуба.
Плевать, что снится ночью домовой.
Плевать, соседи выбили два зуба.
Скажи еще спасибо, что живой. ...
Да, правда, но одно меня тревожит:
Кому сказать спасибо, что живой?

Высоцкий В.С. Скажи спасибо.

Владимир Высоцкий и Андрей Тарковский – люди одного поколения и, думается, одного мироощущения. «Спасибо» Высоцкого – это маленькое жертвоприношение. Главный вопрос в фильме А. Тарковского «Жертвоприношении» тот же, что и у Высоцкого. Что является Абсолютом, той высшей инстанцией (можно назвать ее Богом), которая дает действительный смысл действительно человеческому существованию? Проблема в том, каким образом с этой инстанцией установить отношения. Жертва служит символом реальных отношений, и если человек, приносящий жертву, чувствует, что его жертва принята, то тем самым он понимает, что отношение с абсолютной инстанцией установлено. Но что есть подлинное жертвоприношение?

Один из исследователей творчества А. Тарковского Н. Тихомиров отмечает: «В последней своей работе, картине “Жертвоприношение”, Тарковский как бы подводит итог этим исканиям. Вместе с главным героем, профессором Александром, режиссёр приходит к разрешению проблемы бытия человека – с точки зрения вечности. Осознание высшей цели и добровольное принятие жертвенного бремени во имя живущих – таким стали ответы на вопрос о смысле и содержании человеческой жизни, поставленный Тарковским в неявной форме в самом начале его продолжительного творческого пути. То, что являлось рассеянным в виде суждений и высказываемых предположений в прежних работах, здесь обратилось в явленную как откровение духовную максиму, квинтэссенцию философского миропонимания художника. Бывшее в самом начале объектом горестного созерцания преобразилось в идефикс, осмысленный способ человеческого бытия: трагедия жертвы сделалась подвигом жертвенности» [1].

Уже давно было подмечено сходство финальных кадров первого полнометражного фильма А. Тарковского «Иваново детство» и фильма «Жертвоприношение», его последнего фильма, в которых зритель видит засохшее, мертвое дерево¹. Но аналогичное сходство можно заметить и между начальными кадрами этих фильмов. В «Ивановом детстве» сначала на экране появляется молодая растущая сосна. Камера как бы скользит по ней, поднимаясь снизу вверх, к небу. Это деревце символизирует и главного героя, и, по сути, мировое дерево, через которое установлена связь с природой, с человечеством, с универсумом в целом, а может быть и некой высшей инстанцией. Напротив, в на-

¹ См. об этом: Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. с. 192–193 [2].

чале фильма «Жертвоприношение» главный герой Александр пытается установить вертикально засохшую сосну, которая представляет собой лишь муляж мирового дерева, через которое невозможно установление отношений с высшими инстанциями бытия. Александр рассуждает в этом эпизоде о том, что надо найти способы оживления дерева, найти истинное знание о способах установления отношений с высшими инстанциями, но при этом просит сына засыпать корни этого дерева большими камнями.

Вертикальная ось – основная смысловая линия человеческого существования, и базисные человеческие упования связаны с ней. Жизнь понимается индивидом как непрерывное перемещение вверх или вниз. Движение вверх в виде образа представляется как идущее к небесному царству света, а направление вниз интерпретируют как движение к подавленному состоянию, наполненному тьмой.

В качестве заставки для титров своего последнего фильма Тарковский выбрал картину Леонардо да Винчи, повествующую о поклонении волхвов младенцу Иисусу. Волхвы пришли поклониться и принести жертвы истинному Богу. Здесь понятно, кому поклоняться и жертвовать, что жертвовать и как жертвовать. Благодаря этому знанию волхвы и устанавливают отношения с истинным Богом. Следует заметить, что на заднем плане своей картины Леонардо нарисовал зеленеющее дерево, которое, как представляется, символизирует мировое дерево, и его живое состояние говорит о том, что горнее и дольное общаются между собой.

За прошедшие два тысячелетия, на протяжении исторического процесса, указанная связь оказалась утраченной. Именно об этом говорит Тарковский в своем фильме. Символом, который помогает понять причины утраты этой связи, у Тарковского является предмет, активно использованный в фильме. Это – велосипед, уже не живой природный объект, а механический, металлический артефакт. Этот предмет играет роль, которая очевидно бросается в глаза, он имеет важное символическое значение. Можно предположить, что это символическое значение каким-то образом соотносится у Тарковского с пьесой С. Беккета «Про всех падающих»². В этой пьесе велосипед, с его акробатической связью между разумом и телом, постоянно находится в рискованном дисбалансе и служит основным символом картезианского рассудка. Человек на велосипеде также постоянно находится в состоянии неустойчивого равновесия. В указанной пьесе С. Беккета это отставной вексельный брокер мистер Тайлер. Он вынужден постоянно двигаться вперед, чтобы сохранить свое неустойчивое равновесие. При такого рода движении любая остановка означает падение. Это движение пародирует рассудочное действие, нацеленное на полезность как основную форму деятельности европейского человека. Предельная полезность здесь означает полное для-себя-бытие индивида и очевидно *de facto* не может быть достигнута в реальном опыте. Вместе с тем она служит основанием гиперактивности, беспрерывного движения.

² См.: Беккет С. Про всех падающих // Беккет С. Театр. СПб., 1999. С. 178–211 [3].

До определенного момента времени такое действие обеспечивало смысловое наполнение жизни европейца. Но в современном мире рассудок уже не может дать целостной осмысленности человеческого бытия. Живое христианское чувство единства с Богом замещено неким рассудочным механизмом.

Проблема в том, что вещная полезность является индивидуально ориентированной и это нарушает принцип обратимости бытия и блага. Благо перестает однозначно истолковываться и становится ценностью, которая не имеет бытия, а выражает лишь значимость отношения индивида к предметности. Тем самым материальные предметы теряют определенный однозначный смысл и не могут быть использованы в качестве жертвоприношения.

В фильме есть важный эпизод, в котором Александру в его день рождения привозят на велосипеде в подарок подлинную карту Европы. Карту снимают с велосипеда – и он падает. В этом можно усмотреть символический смысл – связь между Европой и картезианским рассудком не является больше чем-то само собой разумеющимся. Герои фильма начинают поиск нового смыслового наполнения своей жизни. Этим эпизодом заканчивается как бы пролог фильма и начинается основное смысловое действие, в котором Александр пытается понять, посредством какой жертвы можно установить отношения с высшими инстанциями бытия и обрести тем самым смысл собственного существования.

На дне рождения Александра присутствуют два гостя, которые являются как бы волхвами, они полагают, что обладают неким тайным знанием, которое укажет путь к истинному Богу. Первый – Отто, бывший историк, а ныне почтальон, исповедует идеи Ф. Ницше. Второй – Виктор, будучи врачом, ориентирован на медикаментозные, химические способы снятия стресса, вызванного ощущением ужаса бессмысленности бытия. В фильме также находят отзвук и идеи философии Востока, а именно, идеи первой «натурфилософской» школы Древнего Китая – учение об инь и ян и кругообороте пяти перво стихий бытия. Естественно, что здесь речь может идти не только о древнекитайской философии, но и, например, о работах К.Г. Юнга, Г. Башляра, посвященных значению стихий в мире фундаментальных субъективных представлений человека.

При этом следует отметить, что Тарковский шел не от тех или иных идей, он исходил, прежде всего, из своего художественного чутья в продуцировании образов, которые *post factum* лишь истолковывались, поскольку были созвучны фундаментальным идеям. В своем последнем интервью А. Тарковский говорил: «На самом деле у каждого художника не только своё понимание творчества, но и своё собственное вопрошание о нём. Это соединяется с тем, что я сейчас говорю об истине, которой мы ищем, которой мы способствуем нашими малыми силами. Основополагающую роль здесь играет инстинкт, инстинкт творца. Художник творит инстинктивно, он не знает, почему именно в данный момент он делает то или другое, пишет именно об этом, рисует именно это. Только потом он начинает анализировать, находить объяснения, умствовать и приходит к ответам, не имеющим ничего общего с инстинктом, с инстинктивной потребностью создавать, творить, выражать себя» [4, с. 324].

Главный же герой фильма Александр пытается опереться на абстрактные идеи. Он отказывается от предложения Виктора медикаментозными средствами снять стресс от ужаса бессмысленности и пытается активными действиями, по-мужски предать осмысленность своему существованию. При этом он больше следует ницшеанским советам Отто, хотя над ним тяготеет и картезианское интеллектуальное наследство, согласно которому, жертвуя предметами или совершая какое-то однократное действие наподобие покаяния, можно соотноситься с Богом.

Что касается собственно Ф. Ницше, то он формулирует проблему замыкания смыслового круга бытия следующим образом: «"Две дороги сходятся тут: по ним никто еще не проходил до конца.

Этот длинный путь позади – он тянется целую вечность. А этот длинный путь впереди – другая вечность.

Эти пути противоречат один другому, они сталкиваются лбами, – и именно здесь, у этих ворот, они сходятся вместе. Название ворот написано вверху: «Мгновенье».

Но если кто-нибудь по ним пошел бы дальше – и дальше все и дальше, – то думаешь ли, ты, карлик, что эти два пути себе противоречили бы вечно?"

"Все прямое лжет, – презрительно пробормотал карлик. – Всякая истина крива, само время есть круг"» [5, с. 112].

Эту проблему Ницше решает в своей концепции вечного возвращения, которая призвана дать смысловое основание всему происходящему. Согласно этой концепции, смысловой круг есть, но содержание этого круга не имеет внутренней необходимости. В результате, индивидуализирующий момент в человеке не связан с кругом вечного возвращения и не может быть обоснован им, поскольку индивидуализация имеет место через волю к могуществу и противоположна возвращению «того же самого». Индивид не приносит жертву, а, скорее, требует ее. Жертвоприношение вообще невозможно, поскольку Бог, по Ницше, умер.

Вернемся, однако, к фильму А. Тарковского. Опыт однократного действия, нацеленного, тем не менее, на приобретение какого-то бесконечного смысла, Александр получает в любовной связи со своей служанкой Марией. Он вступает в эту связь по совету Отто, который требует от него «возлечь с Марией». В этих словах акт любовного совокупления понимается как нечто возвышенное, дающее герою новый смысл бытия. Эта возвышенность определяется тем, что Мария также является некой символической фигурой. По словам Отто она «ведьма в хорошем смысле», живущая позади закрытой церкви. Собственно, само ее имя предполагает, что она как бы бывшая Богоматерь, живущая вне закрытой церкви. Однако этот возвышающий акт совокупления, давая, возможно, временное душевное облегчение, не может являться способом постижения универсального смысла бытия. Эта невозможность обусловлена тем, что хотя «Бог есть любовь», но из этого не следует, что можно произвести прямое обращение и сказать, что «Любовь есть Бог». Ведь речь идет о любви двух индивидов, которая, и это очевидно, не может выразить всю универсальную суть сущего. Заметим, что любовь Марии и Александра в своей основе не является даже романтической любовью, в которой индивиды связаны друг с другом благодаря погружению в полноту какой-либо целост-

ности. Мария понимает свою любовь как жалость, Александр же отправляется к Марии по совету Отто на велосипеде, то есть как бы предполагает некий рассудочный, полезный, а значит, конечный смысл своей поездки.

Собственно и сам Александр чувствует, что он не достиг желаемого единения с высшими инстанциями бытия, и поэтому решается принести в качестве жертвоприношения вещь. Самую ценную для него вещь – свой собственный дом, в котором он раньше хотел обрести покой и счастье. Однако из большой ценности этой вещи для индивида совсем не следует большая ценность данной жертвы для Бога. Собственно, с Александром так и происходит, когда он приносит в жертву дом. В этом жертвоприношении мертвое дерево, из которого был построен дом, естественным образом поглощается стихией огня, и чувства смысловой целостности не возникает, хотя стихия огня направлена снизу вверх. Тем самым жертва не дает Александру ощущения связи с Абсолютом, и он теряет рассудок. Это, собственно, произошло ведь и с Ф. Ницше: в конце жизни его ум помрачилось и он представлял себя то Христом, то Дионисом.

Безысходность была бы общим итогом этого фильма А. Тарковского, если бы не его эпилог, в котором показан нам сын Александра. (При этом следует заметить, что сам А. Тарковский посвятил «Жертвоприношение» своему сыну Андрею, посвятил «с надеждой и утешением».) В последней сцене фильма сын Александра поливает сухую сосну, таская огромные для него, «взрослые» ведра. Тем самым он включается в реальный круг жизни и смерти, по сути, он жертвует собой – и только это есть действительное жертвоприношение. Только то, что проходит полный жизненный цикл, реализуется в полном объеме, получает таким способом смысловое завершение. Не случайно в фильме воспроизводится та модель круга жизни и смерти, которую предложила древнекитайская философия.

В начале фильма Александр сам с собой обсуждает проблему различия многократного осмысленного и многократного бессмысленного действий. Он рассказывает сыну притчу об одном послушнике православного монастыря Иоанне, который по приказу настоятеля каждый день поливал сухое дерево, и оно через три года зацвело. Наш герой истолковывает это действие как формально, механически повторяющееся действие. Он сравнивает послушание Иоанна с тем, что можно, например, каждый день в одно и то же время наливать в ванной стакан воды и выливать ее в туалет. Если совершать этот ритуал методическим образом достаточно долго, то мир изменится. Очевидно, что действия Иоанна включены в смысловую целостность божественного бытия. Бог творит чудо – и сухое дерево зацветает. Напротив, манипуляции со стаканом воды ни в какую смысловую целостность не включены, а значит, эти манипуляции, уходящие в «дурную» бесконечность, смысла не имеют.

Думается, что «надежда и утешение» Андрея Тарковского были прежде всего в том, что его фильм «Жертвоприношение» поможет лучше осознать проблему поиска современных способов формирования смысловой целостности бытия и в будущем люди не только рассудком, но и всем своим существом будут стремиться преодолеть свою индивидуальную ограниченность и тем обретут свое единство с Универсумом, Богом или той высшей инстанцией бытия, облик кото-

рой будет продуцировать их предельное воображение. Здесь нужны собственные усилия индивида по преодолению своего *principium individuationis*. «Потому что, – как справедливо подчеркивает Тарковский, – самое трудное – верить. Потому что надеяться на благодать в общем-то невозможно. <...> Постольку, поскольку человек сам выбирает свой путь благодаря свободе воли, он не может спасти всех, но может спасти только себя. Именно поэтому он может спасти других. Мы не знаем, что такое любовь, мы с чудовищным пренебрежением относимся сами к себе. Мы неправильно понимаем, что такое любить самого себя, даже стесняемся этого понятия. Потому что думаем, что любить себя – значит быть эгоистом. Это ошибка. Потому что любовь – это жертва» [6, с. 102–103].

В финале фильма «Жертвоприношение» Тарковский дает как бы метафору будущего, не детерминированного прошлым. Образный смысл этого будущего представляет собой яркое переливающееся тысячами отблесков света пространство воды и воздуха. Кажется, что в этом эфире, состоящем из света, воды и воздуха, происходит непосредственное слияние земного и небесного, индивида и Универсума и обретается бесконечный смысл человеческого существования.

Список литературы

1. Тихомиров Н. От жертвы к жертвенности (Творчество Андрея Тарковского сквозь призму религиоведения) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/gertva.html>.
2. Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. 255 с.
3. Беккет С. Про всех падающих // Беккет С. Театр. СПб., 1999. С. 178–211.
4. Андрей Тарковский о киноискусстве (Интервью) // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 315–326.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 5–237.
6. Тарковский А.А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 95–110.

References

1. Tikhomirov, N. *Ot zhertvy k zhertvennosti (Tvorchestvo Andrey Tarkovskogo skvoz' prizmu religiovedeniya)* [From a victim to sacrifice (Andrey Tarkovsky's works through religious studies prism)]. Available at: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/gertva.html>.
2. Turovskaya, M. *7 1/2, ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [7 1/2, or Andrei Tarkovsky's films], Moscow, 1991, 255 p.
3. Beckett, S. *Pro vseh padayushchikh* [About All the Falling ones], in Beckett, S. *Teatr* [Theater], Saint-Petersburg, 1999, pp. 178–211.
4. Andrey Tarkovskiy o kinoiskusstve (Interv'y) [Andrey Tarkovsky about film art (Interviews)], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and films of Andrey Tarkovsky], Moscow, 1991, pp. 315–326.
5. Nietzsche F. *Tak govoril Zarathustra* [Zarathustra Spoke Thus], in Nietzsche F. *Sochineniya v 2 t., t. 2* [Works in 2 vol., vol. 2], Moscow, 1990, pp. 5–237.
6. Tarkovskiy A.A. *Iskusstvo kino*, 1989, № 2, pp. 95–110.